

CINZIA GALLO

Oltre il canone: Pier Antonio Quarantotti Gambini e il Modernismo

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CINZIA GALLO

Oltre il canone: Pier Antonio Quarantotti Gambini e il Modernismo

La lettura de *I nostri simili*, di P.A. Quarantotti Gambini, mette in evidenza quanto sia interessante ed utile 'andare oltre il canone', inteso, come asserisce Luperini, «dal punto di vista dei lettori e del pubblico, dunque della ricezione». E se, come dice – sempre - Luperini, esso cambia in base ai tempi e, a volte, anche all' interno della stessa comunità, uno dei concetti che, negli ultimi dieci anni, sta diventando sempre più diffuso nel nostro canone letterario è quello di Modernismo. Ne *I nostri simili* rimandano ad esso gli influssi sveviani, il tema della memoria quale scavo psicologico, le caratteristiche 'solariane', il configurarsi come short story cycle, «l'insufficienza dell'io» di cui parla Donnarumma, il senso di esclusione rispetto alla società, il disagio interiore dei personaggi. Tutti questi elementi svelano quanto siano forti i legami con la letteratura europea, oltre che con la tradizione, e conferiscono valore ad autori generalmente considerati di secondo piano.

La lettura de *I nostri simili*, di P.A. Quarantotti Gambini, mette in evidenza quanto sia interessante ed utile 'andare oltre il canone', inteso, come asserisce Luperini, «dal punto di vista dei lettori e del pubblico, dunque della ricezione»¹. E se, come dice – sempre - Luperini, esso cambia in base ai tempi e, a volte, anche all' interno della stessa comunità, uno dei concetti che, negli ultimi dieci anni, sta diventando sempre più diffuso nel nostro canone letterario è quello di Modernismo. Ne *I nostri simili* rimandano ad esso gli influssi sveviani (Svevo rappresenta, secondo Riccardo Castellana, insieme a Pirandello e Tozzi, il canone del realismo modernista), il tema della memoria quale scavo psicologico, «l'insufficienza dell'io»² di cui parla Donnarumma, il senso di esclusione rispetto alla società, il disagio interiore dei personaggi, le caratteristiche 'solariane' già evidenziate da M. Tortora³ («Solaria» è infatti il punto di riferimento del Modernismo italiano), il configurarsi come *short story cycle*. Perciò, se lo psicologismo di derivazione mitteleuropea che Montale⁴ vi rileva si accorda con gli orientamenti della rivista «Solaria», su cui, come è noto, appaiono i primi due racconti⁵, esso è anche in linea con le idee di Saba, a cui sono dedicati *I nostri simili* e che Quarantotti Gambini fa intervenire ne *La Calda vita* per sottolineare la scissione, se non addirittura il contrasto, presente in ciascun individuo, tra l'inconscio e la personalità cosciente, contrasto che può essere risolto solo con lo scrivere, investito, quindi, della sveviana funzione terapeutica⁶: «Il tuo inconscio, il tuo *es*, è stato infine più forte del tuo io, della tua personalità cosciente; ma porti, anche in viso, i segni della battaglia. Scrivere ti ridarà un equilibrio, e ti guarirà»⁷. La terminologia freudiana non deve dunque trarre in inganno, in quanto, come vari critici hanno sottolineato (Montale, Michel David⁸, per es.), Quarantotti Gambini non mostra, nei confronti della psicanalisi, un vero e proprio approccio scientifico. La tendenza a scandagliare i lati oscuri della psiche, a «far emergere le associazioni di pensiero»⁹ si inquadrebbe, invece, nell' ambito dell'influsso che Svevo esercita sulla novella solariana. Difatti, molti studiosi (Niccolò Nichea, Arnaldo Bocelli,

¹ R. LUPERINI, *Il canone del Novecento e le istituzioni educative*, in *Il canone letterario del Novecento italiano*, in N. Merola e M. Ganeri (a cura di), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.

² R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, 25-27.

³ M. TORTORA, *I nostri simili e la novella solariana*, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge*, Atti delle giornate di studio, Trieste, 15-16 aprile 2010, Pisa – Roma, Fabrizio Serra editore, 2011, 44.

⁴ E. MONTALE, *Recensione a I nostri simili*, «Pegaso», V, 1, 1 gennaio 1933, ora in *Il secondo mestiere. Prose*, Milano, Mondadori, 2006, I, 478-481.

⁵ *I tre crocefissi* appaiono nel 1931 (nn. 4, 5, 6); *Il fante di spade* nel 1932 (nn. 2, 3, 4). Quarantotti Gambini riesce a pubblicarli su «Solaria» grazie all' interessamento di Montale, al quale Saba aveva parlato di lui.

⁶ Cfr. sull'argomento: F. PETRONI, *Le parole di traverso: ideologia e linguaggio nella narrativa d'avanguardia del primo Novecento*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1998, 43-44.

⁷ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La calda vita*, Torino, Einaudi, 1958, 629.

⁸ MONTALE, *Recensione...*, M. DAVID, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, cit. da G. IANNUZZI, *Quarantotti Gambini tra Realismo, Decadentismo, Triestinità*, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge.....*, 79.

⁹ TORTORA, *I nostri simili ...*, 42.

Riccardo Scrivano)¹⁰ hanno sottolineato le influenze, sul nostro autore, di Svevo, per Montale uno dei suoi «sicuri maestri»¹¹. E, in effetti, la presenza di Svevo si nota costantemente nelle tre novelle.

I tre crocefissi, scritto a partire dal 1929, fa ricorso, analogamente alle altre due novelle, alla prima persona, elemento di «novità»¹², come ha notato Scrivano, dal momento che questa forma, lungi dal rappresentare un'adesione alla tecnica del monologo interiore o del flusso di coscienza, consente di registrare le oscillazioni del pensiero, le sue reazioni alle vicende esterne: in altre parole essa, con il suo intreccio di piani temporali corrispondente al filo dei ricordi, si presenta, certamente, come la più adatta ad indagare, quale strumento di conoscenza¹³, la complessità della psiche umana, che determina in Luigi, il protagonista, uno stato di dissociazione fra gli istinti della sua mente e le sue azioni. Tale dissociazione è frutto di un'incapacità a rapportarsi adeguatamente alla realtà, dalla quale Luigi si estrania (elemento modernista) mostrandosi estremamente sensibile alle sollecitazioni sensoriali: vive in una grande casa disabitata in cui prova uno strano piacere ad ascoltare la sua voce e ad osservare il gioco delle ombre sulle pareti, è fortemente suggestionato, nei giorni di festa, dall'udire il suono fioco delle campane «confondersi con la propria eco» (S, 17)¹⁴, suggestione utilizzata anche da Svevo, come termine di paragone, in *Senilità*¹⁵. Luigi tenta di iniziare una vita sociale attraverso l'incontro con Arturo – Pistacchio, il quale mostra, nell'aspetto fisico (è strabico e Luigi ha l'impressione che «in lui vi fossero due persone» (S, 14) a guardarlo) e nell'alternanza nome – soprannome (sono noti i giochi di Svevo sui nomi, sulle lettere dell'alfabeto¹⁶), la doppiezza che lo caratterizza (è definito «fingitore» [S, 20]). Verso di lui, l'amico – rivale di sveviana memoria, Luigi sviluppa un rapporto di dipendenza – competizione – rivale¹⁷, corrispondente a quello che lega Emilio Brentani a Stefano Balli¹⁸, che attesta come egli, pur incerto, goffo, incapace di decidere, abbia, sulla base – come Emilio Brentani – di un incerto superomismo nietzscheano¹⁹, un alto concetto di se stesso («Si può forse mettere giudizio quando si è degli incapaci perché se ne ha troppo?» [S, 25]). Luigi, perciò, mostra tutti i tratti tipici dell'inetto sveviano, e, cioè – quasi –,

¹⁰ IANNUZZI, *Quarantotti Gambini...*, 76-77.

¹¹ TORTORA, *I Nostri simili...*, 45.

¹² R. SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, 8.

¹³ Nel dicembre 1902, nelle sue *Pagine di Diario*, Svevo asserisce: «ho eliminato dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura. Io voglio soltanto attraverso queste pagine arrivare a capirmi meglio. [...] la penna m'aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere» (I. SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, in *Tutte le opere*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, II, 736).

¹⁴ Tutte le citazioni dalle novelle si riferiscono a: P.A. QUARANTOTTI GAMBINI, *I Nostri simili*, Torino, Einaudi, 1981, edizione indicata con la lettera S.

¹⁵ «Certi accenti di quel colloquio echeggiarono nell'anima sua [di Amalia] come il suono delle campane nel deserto» (I. SVEVO, *Senilità*, Roma, Newton Compton, 1985, 88).

¹⁶ Utile, al riguardo M. BUCCHERI, *S/Z e altro, ovvero l'enigma delle "fonti" de La Coscienza di Zeno di Italo Svevo*, in «Rivista di studi italiani», n.1, giugno 1994.

¹⁷ Leggiamo: «lo avrei piantato se a trattenermi non fosse stata la mia timidezza e [...] il pensiero che l'indomani avrei desiderato di nuovo la sua compagnia» (p. 16); «Mi sarei valso della sua stessa ipocrisia per una schermaglia nella quale la mia superiorità avrebbe avuto finalmente buon gioco» (S, 20).

¹⁸ «Il Balli [...] aveva sempre avuto su di lui una specie d'autorità paterna, consentita, voluta da Emilio»; «Il Balli [...] schiacciava Emilio sotto il peso della propria superiorità»; «[...] e si sarebbe divertito anche lui [...] lieto com'ella voleva tutti gli uomini, indifferente e sprezzante come il Balli» (SVEVO, *Senilità*, 45, 81, 83).

¹⁹ Brentani, per es., «aveva succhiato dai libri, una grande diffidenza e un grande disprezzo dei propri simili» (ivi, 45); o, ancora, egli ritiene che Angiolina, «diretta da persona abile come era lui, avrebbe potuto essere vittoriosa nella lotta per la vita» (ivi, 51); egli si sente «l'uomo immorale superiore che vede e vuole le cose come sono» (ivi, 52); gli viene in mente «un atto d'energia sovrumana» (ivi, 157).

dell'insufficienza dell' io: è inadeguato alla vita pratica, a causa di «un eccesso di pensiero (una ipertrofia della coscienza) che inibisce (paralizza) la capacità di decidere e di agire»²⁰.

Altre analogie con Emilio Brentani permettono di intendere meglio questo concetto. Anche lui vive in una sorta di dissociazione («nel Brentani s'erano andati formando addirittura due individui che vivevano tranquilli l'uno accanto all'altro»²¹), in uno stato di «inerzia»²²; Luigi è poi vittima delle manovre matrimoniali della famiglia di Maria che già Tortora ha ricollegato a quelle messe in atto dalla signora Malfenti nei confronti di Zeno²³. Questa famiglia rappresenta, significativamente, la società piccolo borghese in cui Luigi si trova a disagio (termine che appare varie volte nel racconto) e da cui, peraltro, si sente respinto («Considerai [...] con distacco la mia presenza in quel luogo, tra quelle persone» (S, 19-20); «In tinello ci accolsero sgradevolmente, per l'insolita graveolenza dei condimenti, gli odori della cena appena consumata» [S, 19]). Maria, dunque, impersona la logica

dell' interesse («capii che non era venuta per me, ma per conoscere la casa» [S, 30]; «osservava calma ogni cosa [...] come intenta a un calcolo» [S, 31]), Luigi, invece, incarna il mondo intellettuale (allude ai suoi «studi interrotti» [S, 20], è definito «poeta» [S, 25]) ormai declassato: ama «fare il povero» (S, 34), ha una cartoleria in cui rilega libri vecchi, appartenenti, cioè, ad un mondo ormai scomparso. All'esclusione contribuisce anche il suo aspetto fisico (indice polemico sull'importanza dell'apparenza), nei cui confronti pure lui prova repulsione²⁴, a testimoniare l'impetosa analisi interiore che svela gli autoinganni della coscienza, e l'atteggiamento masochistico, così come Emilio Brentani indugia, in ufficio, «ad accarezzare, cullare il proprio dolore»²⁵. Il matrimonio viene allora celebrato in quanto, assorbito nella sfera delle convenzioni che intrappolano l'uomo e non in quella dei sentimenti, rappresenta un altro autoinganno con cui Luigi si illude di poter inserirsi nella realtà: «Sapevo che non mi amava, che non poteva amarmi; ma provai piacere a quella dichiarazione appunto perché bugiarda: che una donna mentisse per me, era già qualcosa» (S, 30). Ma ciò provoca in lui uno stato di fastidio, di perenne «disagio» (S, 36). Egli non sopporta la «prigionia» (*Ibidem*) dell'ordine, negazione delle emozioni (è infatti stato attratto da «ciò che vi era in lei di imprevisto, a nascondere un' oscura coerenza» [S, 40]) e si sente «inviperito dal controllo della vita in comune»²⁶ (S, 36). Tutti i suoi tentativi di ribellione, di riappropriazione delle sue abitudini si rivelano però velleitari, svolgendosi sul piano del pensiero, nel contrasto tra impulsi inconsci e razionalità. Del resto, anche Emilio Brentani vive in un perenne dissidio fra le sue aspettative, tutte inconsistenti e ingiustificate, e la concreta realtà²⁷. Nella nostra novella, però, in un mondo ormai dominato dalla personificazione delle

²⁰ M. TARTAGLIA, *Elogio dell' inettitudine* (Leopardi, Svevo, Montale, Pirandello), «Studi di estetica», III serie, XXXIII (2005), II, 4.

²¹ SVEVO, *Senilità...*, 63.

²² Ivi, 40, 52, 91, 142.

²³ TORTORA, *I Nostrì simili...*, 45.

²⁴ «Risollevando gli occhi, mi vidi riflesso nei vetri della porta. Tutti i miei ardori si raggelarono. Troppo magro, passi; ma ero già curvo, miope, stempiato: un vecchio! Provai un freddo piacere a incrudelire contro me stesso esagerandomi quei difetti: “Nulla da fare!”. Con pena mi osservai la sinistra irrigidita sullo schienale. “Mano da fallito!”. E con angosciosa ironia tentai di raffigurarmi su quella foglia secca il cerchietto matrimoniale» (S, 24 – 25).

²⁵ SVEVO, *Senilità...*, 124, 128.

²⁶ «[...] ciò che m' irritava di più era quella inappuntabilità senza fantasia; quel tenere la cucina specchiante, il salottino perfetto, la camera matrimoniale sin troppo gelida nell'immutabile ordine degli oggetti, nelle pieghe corrette dei tendaggi e nella simmetria dei quadri e delle acquasantiere. Non era, insomma, ch'ella si curasse poco della casa; ma io [...] che la desideravo trascurata e capricciosa, povera e suggestiva [...]» (S, 35-36).

²⁷ Un passo è, al riguardo, significativo: «egli si era baloccato con quel piano, ne aveva sognata l'attuazione e la conseguente felicità. Ma quanti piani non erano passati per il suo cervello senza lasciar traccia? Aveva sognato in sua vita persino il furto, l'omicidio, lo stupro. Del delinquente aveva sentito il coraggio e la forza e la perversità, e dei delitti aveva sognato i risultati, l'impunità prima di tutto. Ma poi, soddisfatto dal sogno, egli aveva ritrovati immutati gli oggetti che aveva voluto distruggere, e s'era chetato, la coscienza tranquilla» (SVEVO, *Senilità...*, 64-65)

cose e dalla reificazione delle persone, Luigi trova il modo di sfogare le proprie nevrosi trasferendole sulle cose, sostituti delle persone:

Ero giunto anche a questo: camminando concitato, immaginavo di urtare qualche ninnolo di Maria (bisognava scegliere una delle sue cose più care) che, cadendo, andava in frantumi. [...] gli occhi mi si fermarono in quella su due prominenze rosee, luccicanti sul trespolo che sosteneva lo specchio. Era un cirillino di celluloido, [...] e Maria lo aveva fra i suoi ninnoli più cari. Lo colsi e con piacere lo stritolai nel pugno.

[...] Il suo modo di tenere la casa non era, è vero, l'unico motivo del mio disagio; alcune particolarità sgradevoli del suo corpo m'indisponavano anche di più (S, 34-36).

Gli oggetti, inoltre, riportano a un passato identificato, attraverso i ricordi, con un'infanzia piena di affetti, mitizzata, quasi certamente, tramite la lezione di Cocteau e di Radiguet, un tutt'uno con il calore del nido familiare. Il ritorno all'infanzia è sollecitato, pure, dall'esperienza sensoriale; attraverso il procedimento della memoria involontaria, infatti, sensazioni visive del presente rimandano a sensazioni uditive del passato: l'immagine della neve richiama il «dento ciabattare» (S, 43) nel corridoio, la voce di zia Margherita²⁸. Luigi, allora, si crea un suo mondo, rifugio e rivincita sulla realtà, la stanza dei tre crocefissi, trasfigurata con il pensiero fino ad assumere contorni fantastici, in cui pensa di riunire «l'antico tavolo dall'orlo inciso [...] l'enorme canterano di zia Margherita, [...] assieme ad alcuni boccaletti e a certe fialette misteriose che mi ripromettevo di trovare in soffitta» (S, 43). E, attraverso gli oggetti, Luigi prende atto dell'aridità della realtà, che rende velleitaria la sua voglia di fare: «Il canterano di zia Margherita, appena lo rividi dopo tanti anni in soffitta, mi deluse per la modestia delle proporzioni. Era come impiccolito, e stentavo a riconoscerlo» (S, 44). Egli accetta, allora, della realtà circostante, solo quegli elementi con cui condivide un destino di esclusione: «delle anticaglie di cattivo gusto», per le quali, «sdegnate dagli intenditori», sente «una gonfia tenerezza» (S, 45); «un cagnolino biancosporco», per cui sviluppa «una simpatia tenera che nasceva da una certa solidarietà» (S, 58). Egli è, difatti, consapevole della sua incapacità di affrontare la realtà, per cui prova, con atteggiamento masochistico, «una desolata compassione»²⁹ (S, 56) di se stesso, quando, ormai resosi conto della relazione della moglie con Arturo, non sa reagire: mostra «inerzia [...] davanti a quella porta che avrei dovuto sfondare o scardinare», incapacità «d'investirlo [Arturo]», invece di, possibilmente, «tendergli la mano» (S, 58). Trova sollievo dalla sua sensazione di «disagio» soltanto fondendosi con la natura al suono delle campane che, pascolianamente, sottolineano la preminenza dell'inconscio, il ritorno, quasi, ad una fase prenatale:

Non vedevo l'ora d'essere sullo spiazzo e di udire, come una liberazione, il suono delle campane su quei morti luoghi. Sarei caduto sulla terra umida quasi in un dissolvimento dei sensi; poi lentamente, e con stupore, sarei rinvenuto spegnendosi nell'aria l'eco delle campane (S, 57).

Luigi si costruisce anche, in contrapposizione al tempo reale, un tempo artificiale, scandito dal ticchettio degli orologi che, prima per caso poi per polemica contro la moderna cronocrazia, comincia a collezionare. Il caso, a cui è sottoposto lo stesso Zeno³⁰, presente pure in *Senilità*³¹, e

²⁸ Com'è noto, l'infanzia avrà un posto importante nella produzione di Quarantotti Gambini, per es., ne *Gli anni ciechi*. Nella nostra novella sarà, successivamente, il suono di una fisarmonica ad evocare la voce di zia Margherita e quindi un episodio dell'infanzia (S, 72).

²⁹ Emilio Brentani prova «una grande compassione di se stesso» (SVEVO, *Senilità*, 128).

³⁰ È sufficiente qualche esempio: «Fu forse un caso che prima di presentarmi in casa Malfenti [...]»; «Il caso volle ch'io scoprissi ch'essa si trovava in casa»; «Insomma dipende dal caso»; «Per un caso fortunato» (I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Milano, Dall'Oglio, 1981, 90, 107, 363, 390).

³¹ «Volle il caso che subito il giorno dopo [...]» (SVEVO, *Senilità*, 43).

inteso, secondo la definizione di Savelli, come «coincidenza significativa»³², lo aiuta: la moglie, di cui vorrebbe liberarsi, muore, provocando in lui un insieme di sentimenti contrastanti, a riprova della complessità della sua psiche: «estranea tranquillità», «vuoto [...] cupo stupore» (S, 68), desiderio di sentirsi colpevole. I ruoli adesso si invertono: Pistacchio appare goffo e impacciato mentre Luigi esprime la sua superiorità attraverso una sottile ironia, che Quarantotti Gambini ritiene la migliore qualità di Svevo³³ («Ebbi l'ironia di pensare che le condoglianze avrei dovuto farle io a lui» (S, 71)).

L'ultimo paragrafo, dopo un periodo di tempo imprecisato (nel segno dell'indeterminatezza, il racconto inizia con l'espressione, «quel tempo» [S, 11], e vi è poi solo un riferimento agli anni Settanta, chiaramente dell'Ottocento [S, 15]), ci porta a Trieste, luogo salvifico. Camminando per le vie della città, Luigi ha un'idea della svolta da imprimere alla propria vita. Camminare costituisce difatti per Luigi, come per Emilio Brentani³⁴, da un lato un momento di riflessione, dall'altro un momento di liberazione dall'oppressione quotidiana («Nel pomeriggio dei giorni di festa usavo fare una passeggiata fuori di quella cinta diroccata che i miei concittadini si ostinavano a chiamare "le mura"» [S, 17]). Decide di fare l'antiquario, di continuare, cioè, la raccolta, già iniziata, di oggetti antichi intesi come depositari di valori di un passato ormai travolto dal nuovo assetto sociale e che rimanda al calore degli affetti familiari e quindi ad una vita autentica, priva di ipocrisie. Luigi pensa infatti di trovare tali oggetti nelle «case patrizie in sfacelo e di possidenti incuranti delle cose antiche» (S, 73). Significativamente, inoltre, il paragrafo si apre con il ricordo, sollecitato, quasi leopardianamente, con ricorso al procedimento della memoria involontaria, dal suono di una fisarmonica, di un episodio dell'infanzia che testimonia, con la mescolanza di piani temporali, come il passato si unisca al presente, sia parte integrante della personalità di un individuo. Ma a Trieste Luigi prende anche in affitto, in un umile quartiere, a cui arriva per caso, un «bugigattolo sordido» (S, 75) che lo attrae in quanto rispecchia una vita sincera, priva di menzogne, in aperto contrasto con la nuova, falsa società che insegue la ricchezza.

Il Fante di spade

Questo secondo racconto mette in evidenza come *I nostri simili* possano essere considerati uno *short story cycle*, secondo la definizione di Ingram³⁵, in quanto ogni testo è autonomo ma legato al successivo dalla figura del protagonista, un individuo comune, che, di fronte a una situazione usuale – la leva, o, il matrimonio, ne *I tre crocefissi* –, dimostra la sua «inettitudine» (S, 107). Anche qui, inoltre, il caso riveste una funzione importante («Mi venne incontro il caso» [S, 82]) e al protagonista si oppone un antagonista già dalle prime righe, che, poi, mostrano un tema molto caro a Quarantotti Gambini, l'italianità degli Istriani. Il protagonista, infatti, Carlino Tomsich di Fiume, è perfettamente integrato tra gli allievi della Scuola Ufficiali di una «piccola città subalpina» (S, 79) mentre la diversità del rivale, Maurizio, è sottolineata dai suoi capelli, di un biondo «poco comune in Italia» (S, 80). Il narratore si sofferma sul suo profilo fisico, sui suoi atteggiamenti particolari, quasi da superuomo, per far risaltare i tratti comuni di Carlino e il

³² G. SAVELLI, *La 'fortuna' di Zeno*, in *Italo Svevo scrittore europeo*. Atti del Convegno internazionale di Studi, a cura di N. Cacciaglia, L. Fava, Firenze, Olschki, 1994, 376.

³³ SCRIVANO, *Quarantotti Gambini*., 112. Secondo G. Manacorda, Quarantotti Gambini attesta l'influenza di Svevo proprio descrivendo ironicamente ambienti piccolo-borghesi ed evidenziando, nei comportamenti umani, manie e complessi di matrice freudiana (G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana fra le due guerre 1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980).

³⁴ «Quando si separarono, egli volle ancora analizzare le proprie impressioni e camminò solo, senza direzione»; «Camminò per calmarsi»; Emilio [...] uscì. [...] Per l'antica abitudine di ripiegarsi su sé stesso e analizzarsi [...]» (SVEVO, *Senilità* .., 70, 102, 198).

³⁵ F. INGRAM, *Representative short story cycles of the twentieth century. Studies in a literary genre*, Paris, Mouton, 1971.

venir meno di alcuni miti culturali³⁶. Il suo occhio «di falco» (S, 79), «rapace», «freddo» (S, 80) ricorda quello «durissimo»³⁷ di Stefano Balli, così come il suo disprezzo («pareva che ci disprezzasse tutti» [S, 79]) è analogo al «grande disprezzo dei propri simili»³⁸ del personaggio sveviano. Carlino, brutto, goffo, sviluppa, nei confronti di Maurizio, un sentimento misto di ammirazione, rancore, desiderio di emulazione, di sostituzione e di approvazione, che lo porta da una parte a cercare la sua amicizia dall'altra a covare «una stizzita ostilità» (S, 87). A questo complesso, contrastante sentimento corrispondono, come nei testi sveviani, le sue bugie ed invenzioni per modificare la realtà, per apparire diverso (e il conseguente «avvilimento» (S, 100) per non esserne capace), e la discrepanza tra la sfera dell'inconscio e le sue azioni: «Stupito [...] restai io; specialmente del sorriso che, parlandogli, mi era venuto alla labbra» (S, 83). In questo secondo racconto, però, la vicenda non si svolge solo su un piano individuale e personale, nella psiche di Carlino, ma si iscrive in una dimensione sociale, collettiva. Carlino, in effetti, simboleggia l'uomo comune che, pur se debole, mediocre, inetto, riesce a destreggiarsi, come teorizza Svevo ne *L'uomo e la teoria darwiniana*, nella lotta per la vita, qui rappresentata dalle vicende quotidiane degli allievi ufficiali che, pur costituendo un mondo «fittizio, artificioso, provvisorio»³⁹, sono indicative di alcuni atteggiamenti umani. In particolare i compagni, che «inferivano contro di lui [Maurizio] ogni giorno di più» come se «volessero rifarsi, stizziti, dell'attrazione che loro malgrado sentivano per lui» (S, 104), testimoniano non solo la scissione fra impulsi inconsci e razionalità ma una generale concezione negativa dei rapporti umani, dominati da falsità, invidia ed interesse, manifestazioni di quell'egoismo che Svevo ritiene caratteristica fondamentale dell'uomo, sotto l'influsso di Schopenhauer⁴⁰, secondo cui ognuno tende a soddisfare i propri bisogni calpestando gli altri. Così l'istruttore, sentendo il proprio ruolo minacciato dall'abilità a cavallo di Maurizio, ne sminuisce la bravura, dicendogli: «Non c'è che dire, in sella ci sa stare. Ma... lo "stile militare", quello le manca» (S, 107). E Carlino pensa: «Che bisogno avevo dell'amicizia del barone ora che stavo diventando un cavallerizzo?» (S, 108). Egli chiarisce, perciò, come alla base del suo legame con Maurizio, delle cui altre amicizie si mostra geloso, ci sia il desiderio di colmare un'insicurezza che aumenta quando Maurizio mostra interesse per Marcella. Davanti a lei, che lo respinge, e con cui Quarantotti Gambini introduce, subendo sicuramente l'influsso della «Nouvelle Revue Française», un tema a lui congeniale, la scoperta del sesso con i turbamenti che esso provoca, Carlino sente infatti maggiormente la propria inferiorità («l'essere più piccolo di lei mi dava un senso penoso d'incompletezza» [S, 118]), richiamando alla memoria, con il masochismo già notato, misto a desiderio di rivincita, «più pallide e vuote che non fossero state» (S, 121), l'infanzia e l'adolescenza, che perdono il carattere rassicurante de *I tre crocefissi* per essere, invece, secondo le teorie freudiane, origine della presente infelicità. D'altra parte, il «desiderio di sentirmi perseguitato» (S, 130) costituisce un autoinganno per ridurre la sua responsabilità, mentre i sensi di colpa per Maurizio, Marcella, Baciucco e Cirene smascherano tale autoinganno. A chiarire questo gioco di inganni e autoinganni, come pure la centralità del concetto – motore, di matrice schopenhaueriana – sveviana, di desiderio, nonché la corrispondenza individuo – ambiente (ben

³⁶ Ecco come gli appare esattamente: «Portava una cravatta di maglia blu, e di tanto in tanto guardava l'orologio d'oro, singolarmente fine, con un gesto pieno di eleganza. Nel volgersi di qua e di là sorridendo con un baleno dei denti piccoli e forti, muoveva tutto il busto verso chi gli parlava; ma tosto si ricomponeva stringendo un po' le labbra, l'occhio tornava freddo, il portamento staccato» (S, 80); «Non so quale luce lo illuminasse in quell'istante, isolando contro la parete la sua figura scultorea e abbattendosi di traverso sul suo volto dorato e scarno – acceso fieramente negli occhi ma raddolcito alle labbra di un lieve sorriso – fatto sta che in lui mi parve risplendesse, più che mai, qualcosa ch'io bramavo raggiungere e mi sfuggiva» (S, 100).

³⁷ SVEVO, *Senilità*, 45.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ SCRIVANO, *Quarantotti Gambini...*, 15.

⁴⁰ Cfr., sull'argomento: G. SAVARESE, *Svevo e Schopenhauer*, in *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, a cura di E. Ghidetti, Roma-Bari, Laterza, 1984, 123 – 127. Utile, pure, L. CURTI, *Zeno guarisce dall'ottimismo. Schopenhauer e Freud nella «Coscienza»*, «Rivista di letteratura italiana», XII (1994), 2-3.

diversa da quella di stampo romantico – naturalista ma simile a quella delle opere sveviane⁴¹), è utile leggere il passo con cui Carlino indaga la vera natura del suo interessamento per Marcella. Il desiderio, sulle orme, appunto del filosofo tedesco, implica mancanza di ciò che si desidera e quindi comporta dolore:

Dalla notte, presso i finestroni spalancati, mi giungeva a ondate, ora alta e ora fievole, la musica di un circo. Pur non essendo malinconico il motivo, quelle note avevano la tristezza delle bande dei saltimbanchi, fatte di monotoni tamburi e di ottoni strazianti. Percepivo quella tristezza soltanto, e allora, pur nella sincerità dello sfogo, mi accadde di adattare a poco a poco il mio lamento a quella musica; sinché fu essa a ripetermelo ossessionatamente:

Sono un infeliiice....

Un veero infeliiice...

A questo punto mi parve che nella mia sofferenza ci fosse qualcosa di stonato; rimasi infastidito perché ci tenevo a soffrire, a soffrire veramente. Andando più oltre, mi accorsi che persino nel cruccio per la disavventura subita ci doveva essere qualcosa di falso. «In fondo [...] che m'importa di Marcella? Mi piace, ma prima di oggi non mi ha mai eccitato tanto. E allora?». Rividi Maurizio, come mie era apparso il giorno che ci avevano distribuito spada e speroni; scultoreo nel raggio di luce che gli si abbatteva sul volto, acceso fieramente negli occhi ma raddolcito alle labbra di quel lieve sorriso.

«La desidero così perché la desidera lui»⁴² (S, 121-122).

Nella complessità ed indeterminazione dei suoi sentimenti, si erge, poi, in primo piano l'equivoco a proposito di Biaggioni. E sull'equivoco, che ha tanto spazio nella *Coscienza di Zeno*⁴³, si fonda la sua rivincita e la sua vendetta finale. Si tratta, in ogni caso, di una superiorità illusoria perché frutto di una bugia, a testimoniare il carattere apparente, relativo, della realtà, pure questo tema modernista.

La casa del melograno

Con *La casa del melograno* si stabilisce una trilogia del tutto simile a quella costituita, secondo Borsellino⁴⁴, dai tre romanzi sveviani, per cui l'evoluzione del tipo rappresentato dal protagonista confermerebbe il carattere di *short story cycle*. E, se *I tre crocefissi* vedono, come *Una vita*, l'«inadattabilità alla vita sociale del protagonista», e *Il fante di spade*, come *Senilità*, «una passione formativa», *La casa del melograno* è, come *La coscienza di Zeno*, il testo «della guarigione»⁴⁵, rappresentata dalla decisione di Guerino di abbandonare il proprio paese, di vivere nella società, nella storia, per la prima volta richiamata dagli accenni alla campagna degli Austriaci in Russia, dall'avventura di Fiume. Guerino, infatti, tornando a casa dalla Russia, pervaso da un senso di «sposatezza per tutte le membra» (S, 149), si trova di fronte ad una realtà diversa da quella precedente la sua partenza e presente nei suoi ricordi e questa divergenza gli procura uno stato di disagio che è suo, personale (si è sentito «inquieto, scontento» [S, 145] pure in Russia, nonostante la prospettiva di «una rapida carriera» [*Ibidem*]), influenzata dal passaggio dall'età adolescenziale a quella adulta, ma anche frutto di elementi esterni. In ogni caso, i luoghi diventano figura del tempo, di un passato irreversibile:

Uscii all'aperto e il paesaggio, sempre lo stesso anche nei suoi più piccoli aspetti, come un albero o un fosso, non mi parve più quello. Come tutto era freddo e meschino! Non mi

⁴¹ Debenedetti asserisce: «L' ambiente, anziché agire sulle persone, fa parte di esse» (G. DEBENEDETTI, *Svevo romanziere*, in *Il caso Svevo...*, 52).

⁴² Il concetto di 'desiderio' appare varie volte, nella nostra raccolta: cfr., per es., pp. 16, 17, 20, 29, 149, 158.

⁴³ Due casi sono presenti, ad esempio, nella quinta sezione, *La storia del mio matrimonio*: cfr. SVEVO, *La coscienza...*, 106, 113.

⁴⁴ N. BORSELLINO, *La salute di Svevo. Sul finale della Coscienza di Zeno*, «Semestrale di Studi e (Testi) Italiani», 10 (2002), 149-162.

⁴⁵ Ivi, 156.

ritrovavo più. Ricordai, con ansia, il tempo che stavo in quella valle, intima in ogni parte, come una pianticella nella sua serra, e guardandola la gustavo in modo singolarmente caldo. Mi sentivo, allora, fatto per stare là.

Riscaldato da queste nostalgie fui sul punto di rimettermi in cammino, come se davvero potessi trovare altrove quello che avevo perduto (S, 153-154).

Precedentemente, invece, sulla strada del ritorno, ha avvertito «la gola secca per l'emozione», «il cuore che [...] batteva da spezzarsi» (S, 146). Guerino ha perso il calore di un ambiente familiare simboleggiato dalla madre, il cui ricordo ha mantenuto anche in Russia, per la cui morte prova un oscuro senso di colpa di cui vorrebbe punirsi («Mi buttai sul letto vestito, con l'intenzione di pensare alla mamma e di soffrire. In quella sofferenza avrei trovato sollievo» [S, 151]) e il dolore è acuito dal vedere, invece, in buona salute e ancora bello il padre, nei cui confronti prova un insieme di sentimenti, costituiti da un sordo rancore che affonda le sue radici in un complesso edipico, presente pure ne *La coscienza di Zeno*⁴⁶, non risolto, da una rivalità di matrice sveviana che si concretizza nella gelosia e nei sospetti sui suoi rapporti con Luisa. L'aspetto fisico del padre, perciò, rispecchia un'immagine di falsità:

L'età gli aveva risparmiato la regolarità dei tratti, disseminando però il volto di minutissime rughe: nulla era ingrossato o impiccolito, ma a spiacere era appunto questa regolarità innaturale. Sembrava un puttino avvizzito. Vi rimediava assumendo quella sua aria corrucciata; ma, quando nell'intimità la smetteva per sorridere un po' melenso (era invece astuto), pareva, con quelle rughe in più, un pupazzo inciso nel legno, come quelli che avevo visti in Russia. Di pupazzo aveva anche il rosso delle guance, che spiccava sulla carnagione gialla, e le orecchie grosse che lo tradivano contadino (S, 156-157).

Nel padre, Guerino vede il potere, l'autorità rappresentata dal bastoncino che quello è solito tenere in mano e che si associa ad un episodio dell'infanzia, secondo la concezione freudiana delle libere associazioni:

[...] aveva preso l'abitudine di andare e venire con quel bastoncino. Salendo la scala lo reggeva nel pugno chiuso, dietro la schiena, come in guerra il mio capitano il binocolo quando era nervoso perché non riusciva ad aggiustare il tiro. [...]

Non so dire come presi a odiare quel bastoncino e quel pugno chiuso. La prima volta che lo vidi salire la scala a quel modo ricordai, rimontandomi dal profondo un cieco rancore, che quand'ero bambino egli voleva mandarmi prete.

- Ascolta, Nomi, - aveva tentato di persuaderlo con le buone la mamma, - lo manderemo alle

Magistrali, a Capodistria...

[...] Quel giorno, fuitando la battaglia perduta perché quando si trattava di me la mamma si mostrava tenacissima, era salito a dormire col pugno chiuso dietro la schiena.

Così, con quel bastoncino, saliva di quando in quando anche adesso (S, 159-160).

Si spiega dunque come Guerino spezzi il bastoncino, diventato, anche, quasi un simbolo fallico, quando suppone che il padre abbia una relazione con Luisa e come egli colleghi l'accasciamento del padre con la sua perdita del bastoncino. I rapporti di Guerino con i genitori sembrano perciò ricalcare quelli di Zeno con i propri. Alla conflittualità con il padre si oppone, pure per lui, la profonda armonia che lo lega alla madre. Nel capitolo sette del romanzo sveviano, difatti, Zeno si rivede, bambino, chiedere alla madre sorridente: «Sono buono o cattivo, io?»; nell'ottavo immagina di avvicinarsi alla madre e di desiderare associarla ai suoi giochi⁴⁷. E, inizialmente per contrapporsi al padre, che incarna le odiate idee borghesi di sopraffazione e di sfruttamento, Guerino asserisce di essere vissuto meglio in Russia e pensa dei contadini:

⁴⁶ Sull'argomento, cfr. G. PALMIERI, *La vera cura di Zeno e le sue opinioni*, «Strumenti critici», VIII (1993), 71, 37-6.

⁴⁷ SVEVO, *La coscienza...*, 369, 449.

«Cretini [...] si son fatti sfruttare sino all'ultimo. Il vecchio si è arricchito coi loro sudori e adesso che, ruba di qua ruba di là, è anche lui un «padrone», te li istupidisce senza che sappiano dir parola. Perché non gli gridano: Trent' anni fa, quando eravate un povero diavolo, non parlavate certo così?» (S, 176).

Ritiene comunque che essi agiscano più per malignità che sotto la spinta di ideali («Sono dei deboli cattivi [...] e vogliono fare i comunisti. Invece, se scoppia la rivoluzione, i primi a finir male sono loro» (S, 177)). Gli interessi politico-sociali che va maturando gli riportano alla mente le idee apprese in Russia, e rifiutate, che adesso si ritrova a gridare quasi involontariamente a Romoletto, altro antagonista, con cui si riprende il tema dell'italianità dell'Istria: «Presto o tardi i vostri vecchi sistemi politici crolleranno di fronte ai problemi della vita moderna» (S, 179). Questi interessi, ancora confusi, esprimono il disagio di Guerino sul piano sociale che si unirà a quello personale in seguito alla confessione del padre. Costui, infatti, condizionerà per sempre la vita del figlio, similmente a quanto avviene per Zeno, svelando, in punto di morte, che Luisa è sua figlia, quindi sorella di Guerino, il quale non saprà mai se il padre gli abbia o no detto la verità, così come Zeno non sa capire se il padre gli abbia dato uno schiaffo coscientemente o in preda al delirio della morte. Tale confessione, poi, provoca in Guerino uno stato di angoscia a causa dell'attrazione nutrita per Luisa, che trova compimento solo nel momento in cui, freudianamente, possono manifestarsi pulsioni inconsce, cioè nel sogno, che prende il posto delle visioni, delle fantasie di Carlino su Marcella ne *Il fante di spade*. Guerino, comunque, non rimane invischiato in queste sue nevrosi, cerca di liberarsene partendo, senza peraltro dimenticare di portare con sé, quale ricordo e portafortuna, una scaglia di melograno, a sottolineare l'importanza, l'ineludibilità delle proprie radici. E' però ormai consapevole della necessità di pensare all'avvenire e non al passato, di aprirsi al progresso, a nuove esperienze in nome di una concezione seria, rigorosa della vita, che gli fa condannare «le vecchie canaglie» (*Ibidem*) della società, l'esistenza frivola che Luisa ricorda di aver condotto con Fritz. Le mete che Guerino ritiene possibili, indici della sua irrisolutezza, sono la Russia e le Americhe, dove si recherà, ne *La calda vita*, Guido e che interesseranno sempre Quarantotti Gambini, come si evince dalle cronache di viaggio *Neve a Manhattan* e *Sotto il cielo di Russia*. La partenza di Guerino, che simboleggia l'uomo moderno con le sue debolezze e le sue aspirazioni di progresso, sembra così ricordare quella di Ntoni Malavoglia: in entrambi i casi partire significa abbandonare un mondo ormai superato per inserirsi in quello moderno, nella storia. Un sì alla vita, dunque, differente da quello della *Coscienza di Zeno* (pensiamo alle pagine finali del romanzo). Pure per Quarantotti Gambini, comunque, vale quanto Robbe – Grillet asserisce del romanzo di Svevo: «l'opera romanzesca [...] non può più essere innocente»⁴⁸.

⁴⁸ A. ROBBE GRILLET, *La coscienza malata di Zeno*, in *Il caso Svevo...*, 105.