

Il vecchio tentennante e la Nona di Beethoven

Italo Svevo, *Le confessioni del Vegliardo**

di Silvia Acocella

Quando Zeno, varcati i settant'anni, riprende la penna in mano e torna a ripiegarsi sui fogli, si trova circondato dalla vecchiaia, caduto dentro quella fase della vita che da sempre aveva temuto. Con la decisione di «brontolare su carta» (Svevo 2004b, p. 1117), ricomincia ad accumulare pagine di diario, come nell'ultimo capitolo della *Coscienza*, sopravvissuto all'esplosione finale della sua macchina romanzesca.

Un frammento sveviano, recuperato da Giancarlo Mazzacurati e collegato alla nebulosa-laboratorio delle *Continuazioni*, ci offre il primo piano del suo volto invecchiato, sul cui pallore restano incisi tutti i segni del passaggio del tempo:

Se a questo mondo non ci fossero dei vegliardi sarebbe impossibile di immaginare che dalla faccia rosea del bambino esprimente una vita ancora quasi informe possa evolversi quella cartapecora dura ch'è la pallida faccia del vegliardo, tutta linee tratte dalla vita nel lungo tempo una dopo l'altra, senza riguardo all'armonia, delle quali qualcuna può significare pensiero, magari doloroso pensiero, altre il dolore stesso della carne come si rattrappisce o si tende perché denutrita o sovranutrita, tante cicatrici che cancellano le linee originali a meno che, per essere fatte dello stesso materiale, non ne producano la caricatura (Svevo 2004f, p. 941).

La senilità riassunta su quella faccia esposta al ridicolo è anche quella del mondo, la prova innegabile di una degenerazione diffusa, diventata ormai regola, non eccezione del cammino umano.

Degenerazione

Lungo la china della *fin de siècle*, dove tra le ombre di una civiltà al suo tramonto le certezze si eclissavano e le «magnifiche sorti e progres-

* I. Svevo, [*Le confessioni del Vegliardo*, 1928], *Continuazioni*, in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, ed. critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004 [CV].

sive» si disperdevano, il *degenerare* si era già connotato di una nuova forma, coincidendo per la prima volta non più con la progressiva perdita della perfezione originaria, bensì con il pericolo di una caduta all'indietro. Mentre la civiltà occidentale proprio nei suoi vertici scopriva la sua maggiore vulnerabilità, i degenerati intralciavano il movimento evolutivo, diffondendo con i loro atavismi pratiche dannose; alcune particolarmente contagiose perché seducenti, come la letteratura. Tutti i maggiori movimenti artistici di fine Ottocento erano stati schedati come patologie nella smisurata inchiesta di *Degenerazione* di Max Nordau (1893-94), un testo a lungo presente sui tavoli degli scrittori destinati a varcare il nuovo secolo trascinandosi dietro, insieme alle ombre della *fin de siècle*, anche tutte le figure della degenerazione, dentro le file allargate e scomposte di quell'«invasione vittoriosa dei brutti» che avrebbe dominato nel romanzo del Novecento (Debenedetti 1999, p. 1398). L'indagine di Nordau, che aveva raggiunto il laboratorio sotterraneo di molti autori, vi restò a lungo come deposito, per poi risalire in superficie e intrecciarsi alle trame di narratori [come Tozzi, Pirandello e Svevo, destinati al versante novecentesco (Acocella 2012). Su Svevo, in particolare, agì come una perdurante memoria pratica, sedimentata nel tempo e destinata a dare impreviste fioriture. Il doppio volume di *Degenerazione*, contaminato dalla scrittura degli stessi degenerati che condannava, poteva anche, infatti, prestarsi a usi impropri e, invece di rimuovere un mondo perturbante, renderlo familiare, preparando così la strada al personaggio che avrebbe dominato le trame novecentesche, a quello «spettatore estraneo [...] separato dall'esistenza collettiva, [...] forestiero alla vita, inerte, come devitalizzato, [...] chiuso nel cerchio della propria solitudine e della propria assenza» (Luperini 2006, p. 8). Come Zeno Cosini, insomma, la più alta e umoristica incarnazione di quello che Nordau chiamava *inanismo*.

Accanto a un canone involontario dei modelli culturali del modernismo¹, *Degenerazione* offriva, infatti, come effetto collaterale e non previsto, anche un serbatoio inesauribile di futuri personaggi.

Se, come dice Magris, «l'individuo sveviano è l'inetto a vivere, il vecchio è l'individuo per eccellenza» (Magris 1984, pp. 197-8). Il vegliardo delle *Continuazioni* nasconde la sua profondità in superficie,

¹ Nordau si lascia trascinare fuori dai limiti della condanna e si dilunga in citazioni tanto ampie delle opere degenerate (la cui bellezza è la maggior fonte di pericolo) che le scritture di Tolstoj, Baudelaire, Wilde, Ibsen, Nietzsche, Zola si intrecciano alla sua prosa saggistica, contaminandola. Il doppio volume di *Degenerazione* si trasforma così, paradossalmente, in una straordinaria raccolta di testi, di figure e di modelli letterari, in un canone involontario del modernismo e della civiltà occidentale al suo tramonto.

affina l'arte della reticenza e le tecniche di ritirata, si ritaglia spazi di anarchia dentro l'inferno domestico degli interni borghesi, operando il suo *raccoglimento*² in un mondo di carta, dove ingaggia guerriglie e non smette di coltivare il suo desiderio, smascherando il vuoto attraverso la sua vecchiaia «selvaggia» (Svevo, 2004e, p. 785).

Nelle pagine del suo diario, si percepisce un persistente rumore di crolli anche perché, insieme a lui, tutto intorno è invecchiato, per un affaticamento della storia che ha reso scoperto il fondo decrepito della degenerazione. Tra gli obiettivi dichiarati da Nordau ad apertura della sua inchiesta, c'era del resto anche quello di «mettere a nudo il [...] vero viso raggrinzato» dei degenerati, dissimulato da una gioventù solo apparente:

La verità è questa però, che i degenerati non solo non sono giovani, ma sono decrepiti [...] come lo sono i loro balbettamenti, i loro deliri, i loro pazzi discorsi sconnessi, la loro impotente volontà e le loro brame di tutti gli eccitamenti di cose già passate (Nordau 1893-94, pp. 528-9).

Balbettamenti, deliri, discorsi sconnessi, impotente volontà, desideri ed eccitamenti di cose già passate: ognuna di queste stimate il vegliardo sveviano porta impresse sul suo volto, solo che da tempo hanno perso il bagliore di segni contro natura; piuttosto, nello spazio domestico che si ritaglia per il suo privato raccoglimento, hanno acquistato la piega innocua e quotidiana delle abitudini inveterate. Cattive abitudini, forse, ma che offrono la possibilità di restare «fuori del tempo» (Svevo 2004b, p. 1117) e così «truffare meglio madre natura» (*ibid.*, p. 1221).

Raccogliendo «l'eco [...] tutt'altro che spenta»³ del Nordau più paradossale, Svevo nel saggio *Ottimismo e pessimismo* indugia proprio su questa vecchiaia dilagante, che accumula «illusioni distrutte, desideri dimenticati, rinunzie», soprattutto (ed è una riflessione destinata a occupare il centro del nostro percorso) procede «accatastando ancora vita sulla morte» (Svevo 2004g, pp. 882-3).

Il volto di cartapeccora

Nel crepuscolo perdurante di un Occidente al suo tramonto, quello

² Sul tema del *raccoglimento* del vegliardo, si veda Palumbo 1999, pp. 21-4.

³ Sechi 2009, p. 208. Il titolo riprende un capitolo di *Paradossi* di Nordau, libro che, tra l'altro, fu recensito e commentato sulla «Critica sociale», la rivista di Turati, che nel 1897 accoglie il racconto *La tribù* di Svevo.

del vecchio si rivela, dunque, come il vero «volto della degenerazione» (Pick 1999).

Se il nietzschiano «danno della storia» diventa leggibile, nel fitto reticcio di rughe, in quel disordine scomposto di linee che allegorizza già il viso in maschera, nell'universo sveviano, però, conta anche la sostanza di cui è fatto questo volto. Vecchi e fogli sono spesso gli uni di fronte agli altri a scambiarsi veleni e antidoti al punto che il viso del vegliardo sembra essere il riflesso diretto dell'esercizio ostinato del suo scribacchiare.

La superficie raggrinzita della sua pelle porta i segni di continue perdite. Quanto più la vita va diminuendo, infatti, tanto più aumenta la carta: anzi, pare quasi di assistere a una sostituzione della linfa vitale con l'inchiostro, a una cancellazione del vissuto che una scrittura-tela di ragno, come avrebbe detto Giancarlo Mazzacurati, raggiunge, penetra e cristallizza dentro la pagina scritta del grafomane⁴. La «cartapeccora dura» del viso di Zeno settantenne, insieme ai suoi lineamenti disfatti, raccoglie anche il riflesso materico del suo mondo di carta.

Perché di una intempestiva raccolta si tratta, scandita da assenze e sostituzioni: se l'entropia psichica della vecchiaia trova il suo prolungamento naturale nel mondo di carta, con una logica della supplementarietà che lo rende accostabile alla *différance* di Derrida e alla sua idea di *traccia*, è proprio per quella tecnica già sperimentata nel capitolo finale della *Coscienza: il raccoglimento*, allora vissuto, per la prima volta, dentro una nuova scrittura diaristica, fuori dai vincoli della cura psicanalitica; ora, con la maggiore prossimità della morte, percepito come un differimento spaziale e temporale che consente alla vita letteraturizzata di restare incisa.

L'unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata. Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l'altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo che così sarà sottratto alla vita orrida vera (Svevo 2004b, p. 1116).

In questo che «non è neppure un vero presente, sta fuori del tempo» (*ibid.*, p. 1117), il silenzio è solo apparente. Il brontolare su carta, eco ultima dello scribacchiare di «formiche letterarie» (Svevo 2004e, pp. 732-3), è una precisa scelta di stile: nelle *Continuazioni* viene messo in scena un nuovo modo di procedere, un'andatura che segna tutta la

⁴ Nella galleria dei degenerati di Nordau si erano distinti i «grafomani», «semi-matti» perché non del tutto archiviabili nelle tassonomie della scienza positivista. Come tutti i «confinari», essi agivano lungo la frontiera labile tra genio e follia.

 Il vecchio tentennante e la Nona di Beethoven

costellazione di testi che ruotano intorno al protagonista sveviano invecchiato.

Io voglio scrivere ancora. In queste carte metterò tutto me stesso la mia vicenda. In casa mi danno del brontolone: Li sorprenderò. Non aprirò più bocca e brontolerò su questa carta. (Id. 2004b, p. 1117).

Pur ritornando sulle pagine di un diario, la condizione del vegliardo è profondamente mutata rispetto a quella che nell'ultimo capitolo della *Coscienza di Zenò* aveva condotto all'esplosione della sua macchina narrativa.

C'è stata, infatti, l'amputazione di «un tempo ultimo nella grammatica», il futuro che, insieme alle ansiose speranze e alle spaventose paure, «va via, senza prepararne un altro» (*ibid.*):

C'è però una grande differenza fra lo stato d'animo in cui altra volta raccontai la mia vita e quello attuale. La mia posizione s'è cioè semplificata: Continuo a dibattermi fra il presente e il passato, ma almeno fra i due non viene a cacciarsi la speranza, l'ansiosa speranza del futuro. Continuo dunque a vivere in un tempo misto come è il destino dell'uomo [...] ma per il vegliardo (già, io sono un vegliardo: è la prima volta che lo dico ed è la prima conquista che debbo al mio nuovo raccoglimento) la mutilazione per cui la vita perdette quello che non ebbe mai, il futuro, rende la vita più semplice (*ibid.*, p. 1228).

Non si pensi a questa rimozione del futuro come a un paradossale affrancamento: si tratta, invece, di un'amputazione che rende il vecchio, per primo il suo viso, esposto e vulnerabile. Soprattutto allo sguardo di una bella fanciulla.

Vis-à-vis: vecchi-giovani e giovani-vecchi

Angelo di bellezza,
 cosa sai delle rughe,
 della paura di invecchiare,
 del tormento segreto
 di leggere l'oscena compassione
 in occhi dove a lungo, avidi,
 i nostri occhi hanno bevuto?

Poggiando sulla *reversibilità* che dà il titolo alla XLIV poesia dei *Fiori del male* di Charles Baudelaire, possiamo tentare l'accoppiamento giudizioso tra Roth e Svevo, per quel loro costante servirsi di un controcampo, quando indugiano sul primo piano di un vecchio, sottoponendolo alla specularità impietosa di occhi giovani. I visi sono, del resto, etimologicamente «visti» da altri, il *visum* è destinato ad abitare

dentro occhi altrui.

Per noi conta che nelle pagine di romanzo, dalle *Continuazioni* di Svevo fino all'*Animale morente* di Roth, vecchiaia e giovinezza si tocchino pericolosamente: quando si avvicinano troppo gli uni agli altri, i giovani sono svisati dalla presbiopia dei vecchi, gli anziani dalla crudeltà egoistica dei giovani. I primi possono contrarre una senilità precoce, i secondi essere trascinati dall'*eros*.

In Svevo, si tratta del *vis-à-vis* più ricorrente: Emilio e Angiolina, Zeno e Teresina, il *buon vecchio* e la *bella fanciulla*, il Vegliardo e Felicità sono coppie che per osmosi tendono a scambiarsi le parti, quelle più inclini a degenerare. Il segnale che il contagio è avvenuto è sempre, infatti, l'oscenità. Se il genere di Zeno, Valentino, è sfigurato da un destino che nella commedia *Rigenerazione* lo abbatte «senza misericordia, disonorandolo prima, dandogli l'aspetto di un vecchio» (Svevo 2004h, pp. 621- 33)⁵, nell'*Animale morente* di Roth la giovane Consuela Castillo rovescherà addirittura il rapporto con la morte, superando con i suoi giorni contati la vecchiaia di David Kepesh.

Anche l'uso della luce e il taglio prospettico che questa comporta tra campi antitetici consentono un accostamento tra i due autori, malgrado la radicale lontananza dei loro contesti. Capita, infatti, che le fanciulle siano in entrambi illuminate da una luce epifanica, trasfigurante, che isola le loro figure; una luce tuttavia riflessa, tanto splendente perché proiettata da chi si trova immerso definitivamente nell'ombra, in un'abissale distanza da quelle visioni fulgenti.

Una distanza che per di più va aumentando, ad approfondirsi nella pratica reiterata dello scrivere, fino a che, nel raccoglimento di Zeno settantenne, la contrapposizione tra una vecchiaia/ombra e una giovinezza/luce (su cui cfr. Mazzacurati 1998a, pp. 257-77) crea uno strano effetto ottico: i campi visivi, già contrapposti, non riuscendo a far coincidere i propri fuochi prospettici, si respingono a vicenda, mentre al centro si allarga una zona di fraintendimenti e di incomunicabilità.

L'incontro tra Zeno e Teresina, che nella parte finale della *Coscienza* offre la prima embrionale raffigurazione del vegliardo, decretandone l'entrata definitiva nella zona d'ombra della vita, porta allo scoperto l'inconciliabilità di questo mondo, inutilmente percorso dallo spirito umoristico, con quello della bella fanciulla, pieno della sonorità del riso, attraverso una bipartizione dello spazio che struttura nettamente il campo di valenze allegoriche della luce e della sua assenza. È infatti una

⁵ Il titolo fu scelto da Umbro Apollonio (Svevo 1960), che lo riprese da un passo del *Diario di Elio* in cui lo stesso Svevo verga di suo pugno la «storia dei suoi lavori».

doppia connotazione atmosferica, fondata sulla compresenza di moto e di stasi, non solo a fare da preludio a questo contrasto tra luci e ombre che domina l'episodio, ma a tornare circolarmente alla fine, come se niente si fosse davvero spostato, con gli stessi raggi del sole che filtrano e che ora, dopo che il desiderio d'argento è stato messo alla prova, separano con un taglio netto Zeno e la sua vecchiaia dalla giovinezza di Teresina, sempre più lontana e luminosa.

In quel momento, in qualche punto del cielo le nubi s'apersero e lasciarono passare dei raggi di sole che andarono a raggiungere Teresina che oramai era lontana da me di una quarantina di metri e di me più in alto di una decina o più. Era bruna, piccola, ma luminosa!

Il sole non illuminò me! Quando si è vecchi si resta all'ombra anche avendo dello spirito (Svevo 2004a, pp. 1069).

Quando nelle *Continuazioni* Zeno torna a raccogliersi sulle sue pagine, sente che da quell'ombra non è più uscito: della vecchiaia la caratteristica principale resta, anche ora che la osserva dall'interno, quella di averlo fatto «entrare nell'ombra» e avergli tolto «la parte di protagonista» (Svevo 2004b, p. 1118).

L'incontro ravvicinato con una bella fanciulla sembra ricalcare lo schema di quello con Teresina, persino le notazioni atmosferiche ritornano, ripetendo quel preludio di sprazzi di luce in mezzo giorni foschi, piovosi. I bagliori di un verde luminoso sembrano ricomporre per qualche istante quella struttura bipolare tra gioventù e vecchiaia che aveva segnato l'episodio di Teresina, ma qualcosa si frappone che altera la luce, la rende scomposta.

La cosa avvenne quest'anno, nell'Aprile che ci apportava uno dopo l'altro dei giorni foschi, piovosi, con brevi interruzioni sorprendenti di sprazzi di luce e anche di calore.

[...] In piazza Goldoni fummo fermati dal vigile e mi destai. Vidi allora avanzarsi verso di noi e, per evitare altri veicoli, accostarsi al nostro fino a rappresentarlo, una fanciulla giovanissima [...]. La bella fanciulla! L'evidente pericolo in cui si trovava la faceva sorridere mentre i suoi grandi occhi neri spalancati guardavano e misuravano. Il sorriso faceva trapelare il biancore dei denti in quella faccia tutta rosea. [...] E allora, io non so perché, sentii che sarebbe stato crudele che l'attimo fosse fuggito senza creare alcuna relazione fra me e quella giovinetta. Troppo crudele. Ma bisognava fare presto e la fretta creò la confusione. Ricordai! C'era già tale relazione fra me e lei. Io la conoscevo. La salutai piegandomi verso la lastra per esser visto, e accompagnai il mio saluto di un sorriso che doveva significare la mia ammirazione per il suo coraggio e la sua giovinezza (Svevo 2004d, pp. 1222-23).

Per quell'ultimo gesto che resta da fare ai vecchi senza porsi limiti, sorridere magnificamente, il dorato che avrebbe dovuto irradiarsi nella

visione luminosa della fanciulla finisce invece per lampeggiare nella bocca di Zeno: tanto oro mostra oscenamente il vegliardo, quanto è il vuoto accumulatosi nel tempo; e non solo nel suo sorriso.

Subito poi cessai il sorriso ricordando che scoprivo il tanto oro che c'era nella mia bocca e restai a guardarla serio e intento. La giovinetta ebbe il tempo di guardarmi con curiosità, e rispose al saluto con un cenno esitante che rese molto compunta la sua faccina da cui era sparito il sorriso e che così cambiò di luce come se fra lei e i miei occhi si fosse frapposto un prisma (*ibid.*, p. 1223).

È questo «prisma» che, per rifrazioni e dispersioni, impedisce epifanie e trasfigurazioni; invece, rende visibile la sconnesione del mondo, quel suo andare irrimediabilmente a pezzi che solo per frammenti narrativi può ancora essere raccontato.

Augusta aveva portato l'occhialino agli occhi subito quando aveva temuto di veder finire la giovinetta sotto ad un'automobile. Salutò anche lei per associarsi a me, e domandò: «Chi è quella giovinetta?».

Io proprio non ne ricordavo il nome. Ficcai gli occhi nel passato col vivo desiderio di ritrovarcela e passai presto di anno in anno, lontano, lontano. La scoprii accanto ad un amico di mio padre. «La figlia del vecchio Dondi», mormorai malsicuro. [...].

Augusta fece cessare tale sogno sconvolto con uno scoppio di riso: «La figlia del vecchio Dondi a quest'ora ha la tua età. Chi dunque salutasti tu? La Dondi era di sei anni più vecchia di me. Ah! Ah! Ah! Se fosse capitata qui, invece di sorridere del pericolo, come faceva quella giovinetta, traballando e zoppicando sarebbe finita sotto alle nostre ruote».

Anche ora la luce di questo mondo si alterava come se mi fosse improvvisamente pervenuta attraverso ad un prisma. [...] «Già, già, non ci pensavo. Tutto si sposta ogni giorno un pochino ciò che in un anno fa molto e in settanta moltissimo». Poi ebbi una parola sincera. Fregandomi gli occhi come chi ha dormito aggiunti: «Dimenticavo di essere vecchio io stesso e che perciò tutti i miei contemporanei son vecchi. Anche quelli ch'io non vidi invecchiare e anche quelli che restarono celati e non fecero mai parlare di sé, non sorvegliati da alcuno, ogni giorno pur invecchiarono» (*ibid.*).

Ancor più dei pezzi in cui il mondo si scompone, attraverso questo prisma deformante, contano i vuoti che si allargano tra le cose e si accumulano dentro il campo visivo di Zeno vecchio.

Il tempo fa le sue devastazioni con ordine sicuro e crudele [...]. E freddo e privo di ogni luce è proprio l'anno di cui non si ricorda proprio niente al suo vero posto: Trecentosessantacinque giorni da ventiquattr'ore ciascuno morti e spariti. Una vera ecatombe (*ibid.*, pp. 1225-26).

Proprio quel presente dilatato, fuori dal tempo, che scandisce la pratica quotidiana dello scrivere si converte, con un'inversione umoristica tipica della scrittura sveviana, nel privilegio ottico del vegliardo, celando e custodendo dentro l'ombra di quel suo corrugato raccogli-

mento la potenzialità di una «luce incomparabile»:

Ma io qui nella mia stanzetta posso subito essere in salvo e raccogliermi su queste carte per guardare e analizzare il presente nella sua luce incomparabile. È raggiungere anche quella parte del passato che ancora non svanì. Descriverò dunque il presente e quella parte del passato che ancora non svanì non per serbarne memoria, ma per raccogliermi (*ibid.*, p. 1226).

È il suo volto di cartapecora, ripiegato sul mondo, che produce quella luce, la scelta consapevole di cadere all'indietro, impugnando come esercizio quotidiano l'ordigno degenerato della penna e raccogliendosi dentro una scrittura che sulla superficie di borbottii e riluttanze nasconde profondità abissali.

Davvero «incomparabile» è lo sforzo di luce che il vegliardo produce nel cuore avvizzito e desiderante della sua ombra.

Late Style

Una luce soggettiva che, attraverso i «i silenzi e le fenditure», illumina un paesaggio in sfacelo è la nota dominante per Edward Said dello *Stile tardo* (Said 2009, p. 29): servendosi della lettura di Adorno della fase finale di Beethoven (*Spätstil Beethovens*) e rintracciandone le costanti nelle opere segnate da una modernità caduta e non redenta, il critico palestinese identifica la *tardività*, invece che con una saggezza olimpica, con una inconciliabilità ostinata che lascia aperte tutte le contraddizioni.

Il raccoglimento di Zeno somiglia molto a questa tensione interna che Said distingue nettamente dall'«invecchiamento borghese», una «tensione prolungata, di una testardaggine intransigente, di tardività e novità insieme», una «tenaglia inesorabile», «che trattiene le forze che altrettanto inesorabilmente vorrebbero disperdersi» (*ibid.*, pp. 30-1; dove Said, citando l'Adorno di *Dissonanze*, ci offre un'immagine feconda per lo sforzo del vegliardo e la fatica del suo raccoglimento, sempre dissonante).

Late style, dice Said, lasciando che si intraveda in filigrana, attraverso il termine «late», l'immagine della morte. Di una morte che, in assenza di «cadenze definitive», entra nelle opere tarde sempre per rificazione ironica (*ibid.*, p. 36), ancor più in Svevo, per effetto di quel prisma che continuamente si frappone tra l'invecchiamento di Zeno e il resto del mondo.

Se già nelle pagine estreme della *Coscienza* il protagonista aveva definito la vita «l'unica malattia davvero mortale» (Svevo 2004a, p. 1084),

ora il suo desiderio d'argento, persino negli istanti in cui brillando sembra «truffare meglio madre natura», alimenta più dell'eros il suo oscuro rovescio: il pensiero della morte, come nell'episodio dell'incontro con una bella fanciulla soprannominata Anfora: «La mia faccia dovette prendere un aspetto curioso guardando quell'anfora. Ma escludo sia stato quello di un satiro perché pensavo alla morte. E invece altri mi vide in dosso il desiderio» (Id. 2004c, p. 1221).

Questo episodio poggia sul vuoto di una perdita recente: la scomparsa definitiva dalla vita di Zeno del suo violino.

Corrispettivo e poi surrogato della penna, quando la letteratura era stata considerata una pratica «ridicola e dannosa» (Id. 2004e, p. 736), il violino diventa nella stanza di un vecchio, come tutti gli oggetti da troppo tempo non usati, un ingombro; perciò viene «allontanato». La privazione è compensata male da un moderno grammofono. Resta persino lo spazio, in mezzo a tutti quei vuoti che si propagano, per il canto di un melomane ubriaco che giunge dalla strada: una figura intravista solo da lontano, scorporata, pronta a caricarsi di valenze metaforiche.

Spesso lo spiai dalla mia finestra dopo di aver spento ogni luce nella stanza e lo scorsi sul viottolo sbiancato dai raggi lunari, piccolo, esile, ma eretto, la bocca levata verso il cielo. [...]

Non ha ancora raggiunto i quarant'anni ma ha già un figliuolo di venti. Perciò si crede vecchio e pensa al passato anche più lontano di quello che io ricerco. Quanta moralità in quell'uomo! Ci vollero i settant'anni suonati a me per staccarmi dal presente. E ancora non sono contento e cerco di raggiungerlo anche adesso su queste carte (Id. 2004d, pp. 1231-33).

Quell'ubriaco melomane, «eretto» nella notte, ha una sua corrispondenza con quello che Zeno fa dentro il suo raccoglimento, appoggiato al puntello della penna. E quel canto sollevato dal vino fino alle regioni di «un'assoluta innocenza», che lo raggiunge tra le pareti del suo esilio volontario, crea per dissonanza un movimento armonico con quella sua voce «evasiva e destrutturata» che è forse «la più decisiva delle invenzioni di Svevo» (Lavagetto 2004, p. XC).

Su pagine come queste, che si accumulano accatastando vuoto su vuoto, si coglie spesso il riverbero di un'immagine del vegliardo tanto potente e così inconfondibilmente sveviana da poter essere eletta a emblema di quella galassia narrativa che è la vecchiaia di Zeno Cosini. Riaffiora anche nel terreno confinante della commedia *La rigenerazione*, l'opera che, pur con un'inversione di segno del prefisso e la distanza di molti anni, ancora una volta richiama quella *Degenerazione* che già aveva intitolato un precedente frammento teatrale.

Anche qui, come nelle *Continuazioni*, un'operazione ispirata agli

studi di Voronoff promette la rigenerazione di un corpo vecchio che (invertendo i pesi e i punti di appoggio del saggio *Ottimismo e pessimismo*) accatasta morte sulla vita:

Quando voi vedete un vecchio procedere tentennante dovete figurarvi ch'è composto di mezza vita e mezza morte. Quello ch'è vivo in lui porta a spasso quello ch'è morto. Perciò tentenna come se portasse un peso (Svevo 2004h, p. 650).

È la figura di questo vecchio tentennante la metafora estrema, la più intensa che offre l'umanità al suo crepuscolo. In controluce sembra di scorgere, affiorante dalla biblioteca sveviana, la lontana silhouette del vegliardo di Shopenhauer, che «cammina traballando ed è solo più un'ombra» (Schopenhauer 2000, p. 1349).

Ma è tra i fogli delle *Continuazioni*, in particolare nei frammenti del *Mio ozio*, che grazie a una «bella figura retorica del Raulli», il dottore, si delinea per la prima volta l'immagine, tra le più sorprendenti di Svevo, «del corpo del vecchio che resta in piedi perché non sa da che parte cadere».

Quella bella figura retorica del Raulli del corpo del vecchio che resta in piedi perché non sa da che parte cadere, m'ossessionò per qualche giorno. Certo il vecchio dottore, quando parlava di «parte» voleva significare *organo*. E quell'*equilibrio* aveva anch'esso la sua significazione. [...] Guai se uno di essi resta in arretrato cioè troppo giovanile. Io mi figuro che allora la collaborazione può convertirsi in lotta e che gli organi deboli possono essere trattati a pugni, si può immaginare con quale magnifico risultato per l'economia generale (Svevo 2004c, p. 1213).

Questa rappresentazione della morte che giunge per rifrazioni ironiche lascia le opere dello stile tardo al di qua dell'antica saggezza senile, dando loro piuttosto l'aspetto corrugato dei frutti che non maturano. È come se le figure di questo stile tardo, «raggiunta la vecchiaia, non volessero accettare nulla della supposta serenità e maturità che porta con sé» (Said 2009, p. 112). È esattamente l'andatura del vecchio sveviano, che procede tentennante perché composto di mezza vita e mezza morte. Quello ch'è vivo in lui porta a spasso quello ch'è morto. Perché, come scrive anche Roth nell'*Animale morente*, va sempre distinto il morire dalla morte.

La conferma che lo stile del vegliardo ha la stessa origine del *Late Style* di Said e dello *Spätstil Beethovens* di Adorno, l'abbiamo poche righe dopo, nel capoverso immediatamente successivo alla «bella figura retorica del Raulli» e alla descrizione della lotta degli organi nel corpo del vecchio tentennante.

E ritornai pensieroso al mio grammofono. Nella nona sinfonia ritrovai gli organi in collaborazione e in lotta. In collaborazione nei primi tempi, specie nello scherzo ove persino ai timpani è concesso di sintetizzare con due note quello che intorno ad essi tutti mormorano. La gioia dell'ultimo tempo mi parve ribellione. Rude, di una forza che è violenza con lievi, brevi rimpianti ed esitazioni. Non per nulla è intervenuta nell'ultimo tempo la voce umana, il suono meno ragionevole in tutta la natura. È vero che altre volte io avevo interpretato altrimenti quella sinfonia come la più intensa rappresentazione di accordo tra le forze più divergenti nelle quali infine viene accolta e fusa anche la voce umana. Ma quel giorno la sinfonia eseguita dagli stessi dischi apparve come dissi (Svevo 2004d, p. 1213).

La *Nona* di Beethoven, con la sua inconciliabilità catastrofica, si rivela essere il sottofondo musicale e perdurante del modernismo: «Il Beethoven tardo, straniato e oscuro ma senza rimorsi, diventa il prototipo della forma estetica moderna» (Said 2009, p. 27).

Se si impara a seguirne la traccia, la sua «relazione dissonante con la spinta evolutiva»⁶ riaffiorerà più volte dentro le forme d'arte novecentesche: dal grammofono dello Zeno Vegliardo (sostituto improprio del violino) giungerà fino alle concavità delle sculture di Archipenko. In quelle note intempestive c'è il suono di un mondo che ha perso il suo punto d'appoggio.

Come nella *Nona* di Beethoven, dove interviene «nell'ultimo tempo la voce umana, il suono meno ragionevole in tutta la natura» (Svevo 2004c, p. 1213), anche il borbottare su carta del vegliardo «lascia indietro macerie delle opere e comunica [...] soltanto attraverso i vuoti dai quali prorompe» (Said 2009, p. 24). Ma con le *Continuazioni* sembra aprirsi un'ulteriore, «originale» direbbe Zeno, possibilità per i cammini dell'uomo. Il corpo invecchiato, mentre tutto intorno a lui continua a precipitare in avanti, può rallentare la sua *caduta nel tempo* (Cioran 1995) grazie ai pesi morti che si porta dietro e che anche all'indietro possono farlo cadere.

Perciò, tentennando, resta in piedi lungo i bordi di un universo frangente: per il peso della morte dentro la vita. Tanto più consistente, se è illuminato dal volto di cartapeccora di un vecchio che scrive.

⁶ Adattiamo al nostro percorso una considerazione di Said sulla dissonanza del Beethoven tardo rispetto alla «spinta evolutiva e affermativa della musica del suo secondo periodo» (Said 2009, p. 30).