

LAURA GILLI

Libera Università di Lingue e Comunicazione, Milano

## Joyce e Svevo: il superamento dei confini nazionali

### Transnazionalità del modernismo

Modernismo/modernismi: il termine per definire tale movimento letterario è stato oggetto di intensi dibattiti che non sono ancora giunti ad una soluzione comune<sup>1</sup>. Tale fenomeno letterario e culturale ha nella sua essenza quella volontà di apertura, di non concluso che conduce necessariamente allo scacco chiunque voglia incasellare tale movimento in una definizione ben precisa. Sorto nei diversi paesi dalle macerie delle ottocentesche certezze metafisiche, il movimento si sviluppa proprio a partire dalla riflessione sullo sgretolamento in atto di tutti i valori, morali, esistenziali, conoscitivi sino ad allora in vigore. Rinchiudere il modernismo o i modernismi in una chiara etichetta scientifica equivarrebbe a misconoscerne l'intima essenza, connessa appunto al disfacimento di schematismi concettuali, protesa verso una fluida e dinamica visione del mondo. I modernisti rigettano griglie concettuali, schemi culturali, avvertono la tragicità di non potersi più aggrappare a solidi impianti metafisici: la loro opera è la raffigurazione di una civiltà che si aggira nel buio e nel vuoto. L'intellettualismo delle esperienze moderniste ha condotto i critici verso giudizi diametralmente opposti. A partire dagli anni '30 si sviluppò una di linea di pensiero critico che condusse a svalutare il movimento modernista, considerandolo un'esperienza troppo fine a stessa, il

---

<sup>1</sup> Sulla questione del termine si vedano: Fokkema, E. Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*, New York, St. Martin's Press, 1988, M. Bradbury e M. J. McFarlane (edited by), *Modernism*, Harmondsworth, Middlesex, 1976, A. EYSTEINSSON, *The Concept of Modernism*, Ithaca and London, Cornell University, Press, 1992, C. Butler, *Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*, Oxford, Clarendon Press, 1994, B. MChale, *Postmodernist Fiction*, New York and London, Methuen, 1987, Romano Luperini, Massimiliano Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012

cui principale errore è stato quello di rinchiudersi in uno sterile cerebralismo dimentico del contesto storico in cui prendeva le mosse. George Orwell nel saggio “Shooting an Elephant” sostenne che il fine dei modernisti è elevato ed altissimo, dimentico tuttavia dei problemi a loro contemporanei, in quanto troppo rapito dall’ideale dell’arte per l’arte che ha condotto ad un’adorazione dell’insensatezza. Voci simili si levarono tra gli anni ’30 e ’40, ove critici leggevano nello sperimentalismo modernista la volontà di isolarsi e rimanere su uno sterile piano astratto sino a giungere negli anni ’50 con le tesi di Lukàcs che esprimono una durissima condanna delle posizioni moderniste<sup>2</sup>. In epoche più recenti, nonostante alcuni autori concordino con la visione lukacsiana<sup>3</sup>, si mise in atto una riabilitazione del modernismo, come si può leggere in *S/Z* ove Roland Barthes parla della nota suddivisione tra scrivibilità e leggibilità dei testi. I romanzi modernisti, per la loro complessità e non convenzionalità, sono testi scrivibili e spingono il lettore a ripensare il romanzo e, con esso, questioni più generali riguardanti la verità, il tempo, la finzione, aprendo per il pubblico nuovi spazi di pensiero. Altri, come Jameson, sostengono che l’intellettualismo di scrittori come la Woolf o Joyce non siano mera distrazione, ma concorrano a creare nuove tavole di valori<sup>4</sup>. Il mio intervento, inserendosi in tale filone critico che vede nel modernismo un’esperienza letteraria capace di aprire nuovi orizzonti, intende sottolineare come l’accentuato sperimentalismo e gli intenti gnoseologici abbiano saputo creare un nuovo orizzonte culturale portatore di nuove visioni. La strenua ricerca di nuove modalità espressive e la profonda riflessione sullo sgretolamento degli schemi mentali occidentali hanno saputo creare un clima culturale che trascende i diversi confini

---

2 Henderson nel suo *The Novel Today: Studies in Contemporary Attitudes* (1936) rimprovera ai modernisti di essersi rinchiusi in un ritiro spirituale; simili accuse si possono riscontrare in A. West, *Crisis and Criticism*, London, Lawrence & Wishart, 1937, R. Fox, *The Novel and the People*, London, Lawrence, and Wishart, 1937, G. Lukàcs, “The Ideology of Modernism” (1957), in *Realism in Our Time, Literature and the Class Struggle*, tr. John and Necke Mander, New York, Harper and Row, 1964, pp. 17-46.

3 John Carey nel suo *The intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia 1880-1939*, London, Faber and Faber, 1992, pp. 16, 22 parla di allontanamento dal realismo e vano isolamento del modernismo.

4 Su tali questioni si vedano: F. Jamenson, *The political Unconscious: Narrative As a Socially Symbolic Act*, London, Methuen, 1981, R. Stevenson, *Modernist fiction*, New York, London, Harvester Wheatsheaf, 1992, trad. It., *Il romanzo modernista*, Palermo, Sellerio, 2003, M. Levenson, *Modernism*, New Haven, Conn., London, Yale University Press, 2011, M. H. Whitworth (edited by), *Modernism*, Malden, Mass., Oxford, Blackwell, 2007.

nazionali per dar luogo ad un amalgama di elementi transnazionali e transculturali.

L'intenso *labor limae* e l'estrema raffinatezza letteraria affondano le radici nel culto della parola rara dei simbolisti e dei decadenti, giungendo tuttavia ad esiti alquanto differenti. I decadenti, mirando alla bellezza in sé e per sé, rigettano ogni legame con la natura e ogni intento mimetico: ma in tale direzione essi giungono a spezzare ogni legame con la vita e a rendere la loro bellezza raffinata ma sterile; la vita è concepita come semplice materia artistica e viene inglobata nel puro gioco di forme, parole, immagini. Così l'estrema cura del testo conduce alla non comunicabilità, proprio perché l'arte, dimentica ormai della vita, si chiude in se stessa e rifiuta qualsiasi intento comunicativo. La preziosità della scrittura modernista si pone invece in un'ottica completamente diversa: essa si affida all'arte quale unica via per ricomporre il caos dell'esistenza. L'intellettualismo non è chiusura verso il presente, ma, al contrario, sofferita attenzione per un mondo che si sta sgretolando, tentativo di scardinare vecchie e ormai consuete mentalità, ricerca di nuovi percorsi mentali. La ricerca intellettuale si radica molto spesso in quei luoghi considerati, sin dalla metà dell'Ottocento, come espressione della modernità: le città. I modernisti appaiono radicati in una specifica realtà geografica, dalla quale essi si sollevano per giungere a tematiche universali. Oppure sono legati a luoghi estremamente periferici, ma che divengono, proprio in virtù del loro essere periferici, luoghi archetipici, come le Isole Ebridi in *To the Lighthouse*, piccolo microcosmo che allude al macrocosmo della Storia e dell'Essere Umano.

### **Joyce e Svevo**

La transnazionalità e la transculturalità sono tratti che caratterizzano

le figure di James Joyce<sup>5</sup> e Italo Svevo<sup>6</sup>, come mostrano le loro opere, le loro biografie ma anche i legami culturali ed esistenziali che hanno intessuto insieme. Fortemente legati alla propria terra, alla quale dedicano la loro opera letteraria, si sentono esuli e stranieri: l'uno, Joyce, fuggirà dalla patria mantenendo un rapporto di amore-odio, l'altro, Svevo, rimane nella sua città natale sentendosi uno straniero ed un escluso. Tale senso di estraneità conduce i due scrittori a ripensare l'idea di appartenenza ad una civiltà ed il senso di identità nazionale, spingendoli verso un modo diverso di vivere la propria identità culturale. Significativo è, infatti, il ricorso all'autobiografia

5 Sull'opera di Joyce si vedano: D. Attridge, *Joyce*, London, Granta, 2007, D. Attridge, Howes Marjorie (edited by), *Semicolonial Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, I. Pindar, *Joyce*, London, Haus Publishing, 2004, A. Gibson, *James Joyce*, London, Reaktion Books, 2006, trad. it., *James Joyce*, Bologna, Il Mulino, 2008, G. Cianci, *L'alterità dell'artista. A Portrait of the Artist as a Young Man*, Palermo, Flaccovio, 1972, U. Eco, *Le poetiche di Joyce* [1962], Milano, Bompiani, 2002, L. Platt Len, *Joyce and the Anglo-Irish: a study of Joyce and the literary revival*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, L. Marchetti Leo, *Topografie per Joyce*, Roma, Aracne, 2004, F. Ruggieri, *Maschere dell'artista. Il giovane Joyce*, Roma, Bulzoni, 1986, C. Vaglio Marengo, "Esilio, peregrinazione, personaggio: Ulisse, Sindbad, Bloom", in Marengo Franco, *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 139 – 166, M.A. Wollager (edited by), *James Joyce's A portrait of the artist as a young man*, Oxford, Oxford University Press, 2003, R. B. Kershner, *The culture of Joyce's Ulysses*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, R. Beckman, *Joyce's rare view: the nature of things in Finnegans Wake*, Gainesville, University Press of Florida, 2007. I seguenti testi affrontano sia la transnazionalità di Joyce sia il suo legame con la terra natale: G. Cianci, "Sperimentando. La Dublino simultanea di Joyce", in Cianci Giovanni, Maria Rita Cifarelli (eds.), *La città 1830-1930*, Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Genova, n. 4, Fasano, Schena Editore, 1991, pp. 239-257, P. Hutchins [1957] *James Joyce's World*, London, Methuen and Co. Ltd, trad. it., *Il mondo di James Joyce*, Milano, Lerici editori, 1960, Lawrence Karen R. (edited by), *Transcultural Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, P. Levitt Morton, *James Joyce and modernism: beyond Dublin*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2000, P. Proietti, *Orizzonti europei dell'immaginario*, Palermo, Sellerio, 2011, E. Nolan, *James Joyce and nationalism*, London, Routledge, 1995.

6 Sulla figura di Italo Svevo si segnalano due testi di riferimento divenuti ormai classici quali G.A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa* [1974], Napoli, Liguori, 2002, ed. aggiornata, M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975, 1986, nuova edizione aggiornata, G. Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse: Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998. Sull'opera sveviana si indicano anche: B. Moloney, *Italo Svevo narratore. Lezioni triestine*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 1998, G. Genco, *Italo Svevo tra psicoanalisi e letteratura*, Napoli, Guida, 1998, B. Mayer, *Italo Svevo*, Milano, Mursia, 1973, in particolare pp. 175-180, A. Cavaglioni, *Italo Svevo*, Milano, Mondadori, 2000, E. Gioanola, *Svevo's Story*, Milano, Jaca Book, 2009, F.

avvertita come necessaria e fondante del proprio discorso letterario. L'autobiografismo non viene inteso come mera trascrizione diaristica di eventi passati, ma come un serbatoio di elementi da mescolare alla finzione narrativa per scompaginare antichi schemi rappresentativi. Nei suoi scritti su Joyce Svevo, commentando il volume *A Portrait of the Artist as a Young Man*, afferma:

Il pericolo che incombeva, secondo me, sul Joyce per la sua grande virtuosità fu sventato da un benevolo destino che lo portò subito, agl'inizi della sua carriera, a raccontare la propria giovinezza nello *Stefano Dedalo*. Ammetto che questo non sia una vera autobiografia. Ne sono avvisato da coloro che ne scrissero e che avvicinano giornalmente il Joyce. Ma non lo è neppure quella del Goethe che pure, sicuramente, la iniziò col proposito di farla. Quando un artista ricorda, subito crea. Ma la propria persona che resta tuttavia il perno della creazione, è una parte importantissima e vicinissima del mondo, e la virtuosità non arriva a falsarla. Nell'ispirazione io direi che si muta perché si fa più intera. Ed è un'esperienza vastissima. Sentite quello che dice Dedalo nell'*Ulisse*: Nello stesso modo come il nostro corpo è fatto e disfatto giorno per giorno per il lavoro di una spola che aggiunge o leva i fili che lo compongono, così l'artista distrugge e ricostruisce ogni giorno la propria immagine<sup>7</sup>.

Svevo, che ha assorbito la visione estetica di Joyce, mostra come l'arte abbia il ruolo di dare ordine all'esistenza; quando l'arte si rivolge alla vita non vuole operare un mero rispecchiamento o produrre, come nel Naturalismo, un documento, ma inventare e manipolare la creta che l'esistenza le pone; ed è solo la personalità dell'artista che può trarre dal proprio io la totalità del mondo, perché l'esperienza dell'io dell'artista è "un'esperienza vastissima" che comprende, amplificandolo, il cosmo intero.

I personaggi sveviani e joyciani diverranno allora sia espressioni di istanze personali, sia *alter ego* dello scrittore oppure uniranno elementi reali e ideali ed anche tratti di personalità diverse. Proprio nei meccanismi di composizione e scomposizione di elementi autobiografici si possono scorgere i movimenti estremamente ramificati della formazione di una

---

Vittorini, "La Coscienza di Zeno (1923)", in AA.VV., *Quindici episodi del romanzo italiano (1831-1923)*, Bologna, Pendragon, 1999, J. Gatt-Rutter, *Italo Svevo: a double life*, Oxford, Oxford University Press, 1988, J. Cary, *A ghost in Trieste*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1993, E. Schächter, *Origin and identity: essays on Svevo and Trieste*, Leeds, Northern Universities Press, 2000.

7 I. Svevo, *Racconti, saggi, pagine sparse*, op. cit., p. 714.

complessa identità che potremmo definire al contempo fortemente radicata in un microcosmo territoriale ed aperta ad una dimensione transnazionale ed universale. Nelle loro opere si può notare un allargamento progressivo di visione che parte dal sé, si muove attraverso la raffigurazione della propria realtà territoriale sino a giungere ad una prospettiva universale ed archetipica. Allargamento che diventa vichianamente percorso circolare che riconduce scrittori e lettore verso il sé, ormai sovradeterminato e denso di significati Altri.

In Joyce tale prospettiva circolare è assai evidente. Dublino ed il sé dello scrittore divengono il centro da cui si irradia tutta l'opera e la vita joyciana ed il luogo ove tutto ritorna. Joyce costruisce un'immensa opera, una *summa* medievale, in cui l'ultima opera racchiude e completa tutte le altre; un insieme di centri concentrici al cui centro vi sono l'io e Dublino; una spirale universale, un immenso gorgo in cui i diversi materiali, l'autobiografismo e i tratti culturali delle diverse epoche storiche, concorrono a formare un'opera che compendia tomisticamente l'intera civiltà occidentale attraverso la vita di un singolo uomo. Il gorgo universale prende le mosse sin dai primi scritti di Joyce ove si instaura quella dialettica che permarrà nella sua opera tra identità e alterità, tra prossimo ed estraneo. La costruzione del proprio io e dell'appartenenza culturale passa attraverso le nozioni di identità e prossimità da un lato, alterità e estraneità da un altro. Joyce affronta il sottile legame che si instaura tra identità e alterità, così come quello tra prossimità ed estraneità; nel mondo moderno, in cui i valori crollano e la crisi di una civiltà si manifesta nella crisi esistenziale dei soggetti, i due poli tendono a rovesciarsi l'uno nell'altro, mentre i confini si sfumano, si distorcono, entrano in conflitto. Allora, ciò che appare prossimo diventa l'estraneo, l'incomprensibile, l'ostile. Il processo di formazione dell'artista passa attraverso l'incomprensione e l'isolamento, come appare in *A Portrait of the Artist as a Young Man*. In apparenza un *Bildungsroman*, in realtà *A Portrait of the Artist as a Young Man* è un'opera stratificata che contiene e supera i modelli letterari alla sue spalle. Non è un'autobiografia in senso stretto; già nel titolo, con l'espressione "as a young man", l'autore pone una distanza tra sé e il protagonista, distanza sottolineata sia dall'ironia con cui tratteggia talvolta Stephen, sia dai complessi meccanismi strutturali che tendono a spezzare l'unità del personaggio a favore di un'unità più complessa dell'opera nella sua totalità. L'esistenza di Stephen viene smontata e ricomposta attraverso meccanismi linguistici che creano unitarietà grazie ad espedienti puramente formali, come le ripetizioni di frasi

o nuclei tematici, dimostrando quanto l'integrità – *integritas* nel senso tomistico – venga data non dai contenuti autobiografici quanto da scelte stilistiche e formali. È l'arte e non la vita che crea ordine. Anche il testo *A Portrait of the Artist as a Young Man* appare concepito secondo centri concentrici che si dispongono attorno al protagonista soffocandolo.

Ogni capitolo corrisponde ad un fase della crescita, contempla un volo, una caduta ma anche un aumento di consapevolezza. Dublino svolge un ruolo determinante nella formazione dell'artista. L'autore stesso ammette che tale iniziazione non può che avvenire tramite l'incontro/scontro con la propria città natale. Dublino appare come una matrigna che rinnega i figli. Il prossimo, la città natale, diventa dunque l'estraneo, il totalmente ostile. È un labirinto in cui l'artista deve inoltrarsi per poter giungere alla consapevolezza del sé, ma da cui deve poi fuggire. L'immagine archetipica del labirinto è la chiave per comprendere i diversi passaggi del *A Portrait of the Artist as a Young Man*: labirinti da cui Stephen deve necessariamente passare per scoprire e costruire la propria identità, ma dai quali uscirà, sono la famiglia, la scuola, l'università ed, infine, la propria città, il grande labirinto che ingloba tutti gli altri. Il volume *A Portrait of the Artist as a Young Man* esce a puntate sulla rivista *The Egoist* nel 1914 ed è la rielaborazione di scritti, pubblicati postumi con il nome di *Stephen Hero*, concepiti in Irlanda, mentre la stesura definitiva del testo avviene a Trieste, ove completa anche la scrittura dei *Dubliners*. Quando Joyce giunge a Trieste fatica ad abituarsi al nuovo ambiente, ma in seguito si inserirà nella realtà triestina, che diverrà un'importante fonte di ispirazione. Trieste, città multietnica e multiculturale, è un terreno fecondo per Joyce, intellettuale irlandese che si abbevera costantemente alla cultura del Continente. Egli si sentirà sempre un irlandese in esilio e si dedicherà quasi ossessivamente alla sua Irlanda in tutta la sua produzione. Ma è proprio l'affondare sempre più in profondità nella cultura e nella storia irlandese che permette a Joyce di trascendere i confini della terra natale e di avere una visione transnazionale. E Trieste offre allo scrittore irlandese un ambiente fecondo ove poter respirare un'atmosfera al di là di confini territoriali e culturali. Nella città triestina si vive fortemente la pesantezza di essere ai margini di un impero elefantico, farraginoso, che soffoca ogni slancio creativo. Joyce avverte pertanto una vicinanza tra Dublino e Trieste: il sentirsi ai margini di un impero, in una buia periferia senza speranza, viene fortemente messo in luce in *Dubliners*, concepito proprio a Trieste. La Dublino joyciana è dimessa, immobile, da essa non emerge alcuna bellezza e i lati artistici sono omessi

dalle descrizioni. La paralisi della città soffoca gli abitanti che si presentano con i stessi tratti consunti e spenti dell'ambiente cittadino. Descrivere i personaggi equivale a descrivere Dublino stessa: le loro esistenze vuote e grigie – il colore grigio si ritrova molto frequentemente anche nelle opere sveviane, utilizzato per descrivere i luoghi ma anche gli abitanti di Trieste e gli stati d'animo dei protagonisti – sono il riflesso di Dublino, oscura prigione in cui nessuno può trovare scampo. Nei *Dubliners* non si incontrano eroici drammi, ma la stanca esistenza di larve che si trascinano stancamente. Nella città dei morti viventi il prossimo si rivela un estraneo, l'identità si trasmuta nell'alterità. I rapporti più prossimi si rivelano essere il loro contrario. La famiglia e la patria, luoghi di formazione di identità, mostrano un volto estraneo, lontano e molto spesso ostile. Tale dinamiche trovano una loro composizione e *summa* in "The Dead". Si può notare come al centro della novella si situi il rapporto coniugale. All'inizio di "The Dead" il rapporto tra Gabriel e Gretta sembra sereno, tranquillo. In un climax ascendente, Gabriel si sente sempre più sicuro del proprio rapporto con la moglie, sino a giungere all'apice dell'entusiasmo all'interno della stanza d'albergo:

His heart was brimming over with happiness. Just when he was wishing for it she had come to him of her own accord. Perhaps her thoughts had been running with his. Perhaps she had felt the impetuous desire that was in him, and then the yielding mood had come upon her<sup>8</sup>.

Ma proprio in tale momento l'incantesimo si spezza e lo specchio restituisce al protagonista la propria immagine spettrale, più inconsistente della figura di Michael, il ragazzo defunto:

While he had been full of memories of their secret life together, full of tenderness and joy and desire, she had been comparing him in her mind with another. A shameful consciousness of his own person assailed him. He saw himself as a ludicrous figure, acting as a pennyboy for his aunts, a nervous, well-meaning sentimentalist, orating to vulgarians and idealising his own clownish lusts, the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror. Instinctively he turned his back more to the light lest she might see the shame that burned upon his forehead<sup>9</sup>.

---

8 J. Joyce, *Dubliners*, London, Penguin, 1996, p. 249.

9 *Ibid.*, p. 249.

Storia d'Irlanda e storia personale si intrecciano nel racconto, come nel dialogo tra Gabriel e Miss Ivors, in cui si scontrano due atteggiamenti opposti nei confronti della madre patria, conclusosi con le parole di Gabriel, alter ego di Joyce:

“O, to tell you the truth,” retorted Gabriel suddenly, “I’m sick of my own country, sick of it!”<sup>10</sup>

Ma storia d'Irlanda ed elementi autobiografici si trasfigurano nel finale, in cui il simbolo della neve che copre ogni regione irlandese conduce alla comunione di tutto il genere umano in un'unica gelida dimensione:

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead<sup>11</sup>.

La dimensione archetipica e l'apertura verso la totalità della cultura occidentale che si compendia nelle innumerevoli diramazioni del romanzo trova la sua più vivida espressione in *Ulysses*. Lo stesso Svevo dell'*Ulysses* scrive:

Ma si può dire che una parte della popolazione si riversò nel romanzo e talvolta conservando il proprio nome. Anzi si racconta che quando a Dublino si cominciò a parlare del romanzo gli abitanti della città si divisero in due fazioni: Quelli che desideravano e quelli che temevano di esserci<sup>12</sup>.

Il romanzo appare strenuamente legato a Dublino e ai suoi abitanti: è una fotografia di persone e di luoghi. Ma proprio tale fedele fotografia

---

10 Ibid., p. 216.

11 Ibid., pp. 255-256.

12 I. Svevo, *Racconti, saggi, pagine sparse*, op. cit., p. 726.

permette a Joyce di accedere ad una dimensione universale e di descrivere in Bloom, Stephen e Molly figure archetipiche ed emblematiche dell'essere umano. L'esplorazione del sé che avviene nei personaggi principali diviene allora la porta d'accesso verso la rappresentazione dell'umanità e del cosmo. Il senso di estraneità e il disagio di Bloom e Stephen rappresentano la solitudine e il senso di inadeguatezza che investe l'uomo moderno, condannato, come Odisseo, ad un perenne peregrinare. Nel testo vengono disseminate complesse simbologie e sottili rimandi che ricostruiscono un'intera civiltà letteraria a partire dall'*Odissea* omerica. Anche il linguaggio opera un simile compendio culturale: come una grande *summa* medievale egli ingloba in *Ulysses* le diverse forme stilistiche della tradizione letteraria occidentale, attingendo in ogni capitolo a strutture e stili sempre diversi.

Lo stesso rapporto tra prossimo ed estraneo, la dialettica tra alterità e identità, così come studio del sé e dimensione archetipica sono presenti nelle opere sveviane. Come in Joyce, gli elementi autobiografici che Svevo dissemina nei suoi testi lo conducono verso la rappresentazione della condizione dell'uomo moderno. L'esplorazione del sé diviene il principale strumento di indagine della realtà. Rigettato il mito dell'oggettivo propugnato dal Naturalismo, l'unica via che si pone di fronte a Svevo è quella della soggettività. Nel periodo compreso tra fine Ottocento e primi del Novecento intellettuali, artisti e scienziati avvertono l'impossibilità di ricorrere alla verità cartesianamente intesa: un insieme di conoscenze certe ed indubitabili che reggono l'impalcatura della conoscenza non esistono più. Allora, l'unica possibilità di poter ancora dare un senso al mondo è la scelta della soggettività, l'adottare un singolo punto di vista. Già Henry James parlava di punto di vista circoscritto e introduceva nei suoi romanzi tecniche narrative che scardinavano il tradizionale romanzo vittoriano. Il narratore onnisciente è abolito a favore di una narrazione che predilige il punto di vista di un singolo personaggio. Negli scritti su Joyce Svevo annota nel seguente modo l'innovatività del flusso di coscienza in Joyce:

In altri episodi i due personaggi principali, Bloom e Stefano, comunicano direttamente col lettore convertendo il loro pensiero solitario in un monologo. Camminano col teschio scoperto. Essi dicono la loro parola e subito dopo senza ulteriori spiegazioni vi è comunicato il loro pensiero che colora o scolora quella parola o la nega o la vanta o anche la dimentica. E per quei tali due teschi passa una parte importante di vita: Il presente frazionato come la luce da un prisma, il passato quando ancora duole o

quando si può riderne o quando come un lampo risorge per ripiombare nella nera notte<sup>13</sup>.

Svevo si avvicina senza giungere agli stessi esiti estremi delle tecniche narrative joyciane. Attraverso lo stile indiretto libero dà voce alla coscienza del protagonista adottando un punto di vista unico che giunge a piena maturazione nella *Coscienza di Zeno*.

Soggettività della narrazione e autobiografismo sono gli strumenti attraverso i quali lo Svevo apre le porte allo studio del sé per poi approdare ad una dimensione universale. Solo la coscienza del singolo può aprirci, secondo Svevo, alla visione dell'universale natura umana. Tale processo che conduce dal sé all'universale è ravvisabile anche nella rappresentazione di Trieste e dei suoi abitanti. Come nei *Dubliners*, lo scrittore si immerge nella realtà della sua città, mostra al lettore abitudini e mentalità della classe borghese triestina. Alfonso Nitti, Emilio Brentani e Zeno Cosini sono inscindibili dal tessuto sociale triestino, ma, proprio in virtù di tale radicamento, essi assurgono a emblemi di un'epoca, di un clima culturale che si respira nell'intera Europa. Trieste accompagna i protagonisti dei romanzi, subendo tuttavia una progressiva smaterializzazione da *Una vita* a *Coscienza di Zeno*. Presenza fondamentale in *Una vita*, essa viene completamente fagocitata dalla coscienza di Zeno che filtra ogni evento esterno riconducendolo ai propri meccanismi psichici.

In *Una vita* il protagonista si aggira per Trieste:

Ma Alfonso non ascoltava quel vano cicaliccio. Attraversando la via dei Forni guardò la casa Maller bruna come tutte le altre e triste nel colore indeciso dell'aurora, a cielo annuvolato. Nella via grigia, vuota, essa conservava l'aspetto signorile essendo di soli due piani, le finestre più larghe, con qualche tentativo di ornato, del resto priva di grazia<sup>14</sup>.

Trieste si offre ai lettori attraverso lo sguardo del protagonista. Le case hanno un colore scuro – “bruna come tutte le altre” – caratterizzate da quella stessa oscurità che invade l'animo di Alfonso. L'aurora, tanto cara ai poeti come simbolo di grazia e soavità, ma anche dell'arrivo di un nuovo giorno e delle promesse che esso reca con sé, si trasmuta in Svevo, diviene elemento che sottolinea ed enfatizza il carattere spento della città, aumentandone il senso di tristezza, mentre l'aggettivo “indeciso” segnala al

13 I. Svevo, *Racconti, saggi, pagine sparse*, op. cit., p. 728.

14 I. Svevo, *Una vita*, Milano, Mondadori, p. 54.

lettore che la descrizione dei luoghi nasce nella soggettività dell'osservatore. Anche l'ornato della casa è appena accennato. In una città in cui gli slanci vitali più autentici sono assenti, non può esserci spazio per l'ornamento, espressione per le estetiche europee di fine ottocento della bellezza e della vitalità; la decorazione tenta di affacciarsi timidamente, come un pallido fiore artico nella gelida tundra, ma è svilita e "priva di grazia". La città ha i tratti della lontananza, è un mondo estraneo che sottolinea l'isolamento e la diversità di Alfonso.

In *Senilità* Trieste si insinua tra le diverse vicende che si snodano tra Emilio, Stefano, Angiolina e Amalia. E' il luogo fisico degli incontri amorosi di Emilio ed Angiolina, dei dialoghi tra Emilio e il Balli, sino a contrarsi nella casa in cui si consuma la malattia di Amalia. Ma è anche un contesto sociale e culturale che emerge dagli atteggiamenti dei personaggi:

Leardi! Il bel giovane, biondo e robusto, dal colorito di giovinetta su un organismo virile, passava il Corso, serio come sempre, vestito di un soprabito chiaro che faceva proprio per quella tiepida giornata d'inverno. Il Brentani e il Leardi appena appena si salutavano, tutt'e due molto superbi quantunque per ragioni molto differenti. Emilio di fronte a quel giovanotto elegante ricordava d'essere il letterato di una certa riputazione; l'altro invece credeva di poter trattarlo dall'alto al basso perché lo vedeva vestito meno accuratamente e non l'aveva mai trovato in nessuna delle grandi case della città ove egli invece era accolto a braccia aperte<sup>15</sup>.

Svevo annota i diversi riti sociali nell'ambiente triestino, riti che vengono analizzati e decostruiti nell'interiorità di Emilio, mosso continuamente tra l'io ideale a cui vorrebbe conformarsi e le misere scelte che opera nella quotidianità. Trieste, oltre ad essere uno spazio fisico, diventa il Super io esteriorizzato del protagonista. Emilio, quando scopre i tradimenti di Angiolina, è sempre combattuto tra la volontà di realizzare un'immagine del sé coincidente con quella mera maschera imposta dai criteri di perbenismo della società e la spinta a cedere ai suoi impulsi meschini e codardi. I rivolgimenti interni di Emilio, così fortemente connessi con i valori di un preciso contesto sociale, trascendono i limiti geografici per testimoniare una più generale condizione dell'uomo moderno svuotato dalla crisi per lo sgretolamento di un assetto culturale, sociale e morale, incapace di un vero riscatto e condannato all'inettitudine, allo scacco. La Trieste di Svevo si nutre tuttavia di suggestioni europee. Svevo inserisce riferimenti

15 I. Svevo, *Senilità*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 79.

alla cultura europea di fine Ottocento mostrando l'ampio orizzonte transnazionale in cui Trieste si iscrive. Caso esemplare è la figura del Balli, che si ispira, talora in senso ironico e con intenti parodistici, al mito dell'artista *bohémien* della Francia *fin de siècle*. Negli occhi del protagonista Il Balli incarna quel mito, irraggiungibile per Emilio; l'autore Svevo, invece, attraverso un distanziamento ironico, ne mostra la meschinità e il fallimento, facendone trasparire germi di stereotipi e cliché che si svilupperanno nel Novecento.

Nella *Coscienza di Zeno*, Trieste subisce un'ulteriore smaterializzazione, divenendo estrema propaggine dell'interiorità del protagonista. I luoghi divengono l'inizio di una catena di associazioni di pensieri riguardanti i moti dell'animo di Zeno:

Senza esserci accordati sulla direzione della nostra passeggiata, avevamo finito come l'altra volta sull'erta di via Belvedere. Trovato il muricciolo su cui s'era steso quella notte, Guido vi salì e vi si coricò proprio come l'altra volta. Egli canticchiava, forse sempre oppresso dai suoi pensieri, e meditava certamente sulle inesorabili cifre della sua contabilità. Io invece ricordai che in quel luogo l'avevo voluto uccidere, e confrontando i miei sentimenti di allora con quelli di adesso, ammiravo una volta di più l'incomparabile originalità della vita<sup>16</sup>.

L'aspetto transnazionale di Joyce e Svevo non nasce solamente dal particolare legame che si instaura tra locale e universale, ma anche da modalità e strutture linguistiche. Si sviluppa in entrambi una lingua aperta a suggestioni ed intrusioni da più aree linguistiche. Nella *Coscienza di Zeno* si legge:

confessione fatta da me in italiano non poteva essere né completa né sincera. In un deposito di legnami ci sono varietà enormi di qualità che noi a Trieste appelliamo con termini barbari presi dal dialetto, dal croato, dal tedesco e qualche volta persino dal francese (*zapin* p.e. e non equivale mica a *sapin*). Chi m'avrebbe fornito il vero vocabolario? Vecchio come sono avrei dovuto prendere un impiego da un commerciante in legnami toscano?<sup>17</sup>.

Il passo citato restituisce in poche parole il crogiuolo di lingue e

---

16 I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano, Garzanti, p. 46.

17 I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, op. cit., p. 23.

culture presente a Trieste e come Svevo viva in prima persona, trasportando sulla carta, l'ambiente multiculturale della sua città. Svevo avverte di non padroneggiare realmente l'italiano ed addirittura di non possedere una lingua ben definita. Quando parla del proprio linguaggio sottolinea sempre la mescolanza di fonti diversi, data dall'ambiente triestino, ma anche dai suoi studi avvenuti in un collegio tedesco, così come il ruolo fondamentale svolto dal dialetto triestino che irrorava l'italiano degli abitanti della sua città. Nei suoi testi vi sono frequenti incursioni di espressioni straniere, nascono anche neologismi in lingua straniera:

pensava un *Knospenfrevel* e ne godeva nel sogno come tutti noi uomini<sup>18</sup>.

Ciò che emerge è una lingua viva, mobile, risultante dall'incrocio e dall'innesto tra aree linguistiche diverse. Da diversi critici sono state rintracciate presenze di componenti linguistiche diverse. La struttura della frase appare fortemente influenzata dal tedesco, lingua che Svevo apprese dall'infanzia; ne sono testimonianza la tendenza a usare "di" in costrutti tipici della lingua tedesca, lo scambio tra passato remoto con il passato prossimo, l'adozione della preposizione "da" con valore di "in". Frequenti sono i dialettismi e l'italiano regionale, che si manifestano in dialettismi lessicali come "tombola" nel senso di "caduta", oppure in particolari costrutti che si avvicinano al parlare quotidiano. Sono frequenti anche termini in lingua francese, la cui presenza rimanda ai cliché dell'eleganza borghese triestina, sottolineati anche da parole volutamente storpiate, in conformità con il distanziamento ironico che l'autore opera nei confronti del perbenismo raffigurato:

tutt'ad un tratto molto commossa, gli mormorò nell'orecchio: *Sce tèm bocù*<sup>19</sup>.

L'introduzione di termini stranieri e la deformazione degli stressi diviene funzionale alla Svevo per rappresentare lo sgretolamento di miti europei e la circolazione di ideali deprivati del loro spessore culturale e ridotti ormai a trite formule vuote: "Il suo pensiero volò ad *Ange!*"<sup>20</sup>, ove Svevo richiama il mito della *femme fatale*.

---

18 I. Svevo, *Racconti, saggi, pagine sparse*, Milano, Dell'Oglio, 1968, p. 771.

19 I. Svevo, *Senilità*, op. cit., p. 35.

20 Ibid., p. 21.

La lingua di Svevo, aperta a più suggestioni, adotta una veste che esce dai confini di una specifica letteratura nazionale per assumere i tratti di una letteratura transnazionale.

In Joyce la lingua subisce una mutazione ancora più accentuata, che la conduce non solo a trascendere i confini nazionali ma anche quelli del linguaggio stesso. Attraverso una smaterializzazione progressiva, Joyce smonta la lingua e la letteratura anglofona – egli stesso dirà che la sua non è più la lingua inglese – la scardina dall'interno, inserendo strutture e stilemi da altre lingue, sino ad approdare in *Finnegans Wake* all'estrema propaggine del linguaggio verso il magma caotico in cui tutto implode per poi risorgere a vita nuova. Tema di *Finnegans Wake* è infatti la rinascita, che si compie non solo nel livello contenutistico ma soprattutto in quello linguistico. La parola viene distrutta e, come in un processo alchemico, significante e significato si scindono e seguono vie diverse, talora opposte. Il nuovo linguaggio che ne risulta – non linguaggio secondo i criteri tradizionali che qui sono totalmente infranti – è un amalgama di diversi linguaggi, analogici e discreti, verbali e non verbali. *Finnegans Wake* ricomprende tutti i testi joyciani superandoli; per comprendere *Finnegans Wake* bisogna conoscere tutto Joyce, ma anche una singola pagina del *Finnegans Wake* apre la conoscenza al Tutto. Nel testo finale Joyce riassume, mescola, ricompono tutta la civiltà occidentale. Ogni parola è sovradeterminata e densissima di significati: è il puro significante che si apre ad ogni destinazione di senso. Si può affermare che *Finnegans Wake* non appartenga ad alcuna letteratura nazionale, ma, contenendole e radicandosi in tutte, le supera creando un linguaggio universale: esso si pone quale autentica realizzazione dell'intima essenza di quella *Weltliteratur* di cui parlava Goethe.

Svevo e Joyce incarnano il profondo dialogo tra locale e universale -nel senso indicato da Guillén nel suo *Entre lo uno y lo diverso* - realizzando ciò che André Gide sostenne, ovvero che lo scrittore più nazionale è anche il più universale. Il dibattito attuale negli studi di comparatistica comprende la complessa questione di ripensare l'idea goethiana di *Weltliteratur*, del concetto di letteratura mondiale, ed i rapporti tra essa e la letteratura generale<sup>21</sup>. Oggi i diversi sistemi letterari entrano in comunicazione, talvolta

---

21 Sul tema della letteratura mondiale si vedano: C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Critica, 1985, trad. it., *L'uno e il molteplice, Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 2008, H. Levin, *Towards Global Literature*, *TaR*, VI-VII, 1976, pp. 21-30. R. Huk, *A New Global Poetics?* *Literature compass*, vol 6, number 3, 2009, p. 758-784, B. Fouques (sous la direction de) *A propos de frontière*, Berne, P. Lang, 2003, D. H. Pageaux, *Le séminaire de 'Ain Chams*,

in conflitto, e la globalizzazione investe anche le modalità operative della letteratura stessa, che scardina dall'interno, attraverso modalità narrative, nuclei tematici e strutture linguistiche, l'appartenenza ad una singola area linguistica. Il modernismo, lontano dall'essere uno sterile esperimento rinchiuso in un intellettualismo avulso dalla Storia, contiene in sé quei germi di trasformazione che lo legano profondamente agli attuali scenari di una letteratura transnazionale e transculturale.

---

Paris, L'Harmattan, 2008, trad. it., *Le scritture di Hermes: introduzione alla letteratura comparata*, Palermo, Sellerio, 2010.