

Prospettivismo e modernismo: La rappresentazione del tempo nei racconti di Svevo

Teresa Valentini

Volume 42, Number 1, 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1088988ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/qi.v42i1.38466>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Valentini, T. (2021). Prospettivismo e modernismo: La rappresentazione del tempo nei racconti di Svevo. *Quaderni d'Italianistica*, 42(1), 73–101.
<https://doi.org/10.33137/qi.v42i1.38466>

Article abstract

Il saggio esamina il rapporto che intercorre tra la corrente filosofica detta prospettivismo e il modernismo al fine di rendere conto della natura contraddittoria di quest'ultimo. Il saggio si propone di giungere a questo scopo attraverso l'analisi della narrativa breve di Italo Svevo. La varietà dei racconti, spesso negletti dalla critica, permette di mostrare e teorizzare un prospettivismo sveviano ispirato dalla filosofia di Nietzsche e Schopenhauer e caratterizzato da una particolare rappresentazione prospettica del soggetto e del tempo. È questa natura prospettica, antiassolutistica e antidogmatica che permette di spiegare senza risolvere le contraddizioni costitutive del modernismo e, allo stesso tempo, di rivelare come attraverso queste potenzialità talora contrastanti del reale e dei soggetti che vi abitano, il fenomeno modernista parli ancora al mondo contemporaneo.

PROSPETTIVISMO E MODERNISMO:
LA RAPPRESENTAZIONE DEL TEMPO NEI
RACCONTI DI SVEVO

TERESA VALENTINI

Abstract: Il saggio esamina il rapporto che intercorre tra la corrente filosofica detta prospettivismo e il modernismo al fine di rendere conto della natura contraddittoria di quest'ultimo. Il saggio si propone di giungere a questo scopo attraverso l'analisi della narrativa breve di Italo Svevo. La varietà dei racconti, spesso negletti dalla critica, permette di mostrare e teorizzare un prospettivismo sveviano ispirato dalla filosofia di Nietzsche e Schopenhauer e caratterizzato da una particolare rappresentazione prospettica del soggetto e del tempo. È questa natura prospettica, antiassolutistica e antidogmatica che permette di spiegare senza risolvere le contraddizioni costitutive del modernismo e, allo stesso tempo, di rivelare come attraverso queste potenzialità talora contrastanti del reale e dei soggetti che vi abitano, il fenomeno modernista parli ancora al mondo contemporaneo.

La svolta prospettivista

In *Literary Modernism and Beyond* (2009), Richard Lehan apre la sua trattazione del modernismo in questi termini:

Modernism began where Nietzsche left off: with consciousness confronting an unmade (godless) universe. That consciousness took many forms, from a Jamesian sense of moral ambiguity, to Bergsonian intuition, to Proustian time spots, to Joycean epiphany, to Hemingway's amour fati of neostoicism, all of which were connected within Nietzschean theory of "perspectivism": the belief that reality stemmed from the way it was perceived, a modernist idea. (Lehan 4)

In questa introduzione, Lehan ha il merito di rendere esplicita la relazione tra la temperie culturale modernista e il prospettivismo. Alle soglie del Novecento, una rivoluzione nel modo di concepire la realtà si afferma in campo filosofico, guidata dal suo massimo esponente: Nietzsche. Nietzsche scardina le assunzioni su cui la metafisica aveva basato la possibilità di concetti trascendenti e assoluti per sostituirli con interpretazioni soggettive frutto della relazione tra le varie forze in cui il soggetto si trova diviso (Nietzsche, *La volontà di potenza* 308). La realtà diventa “*a matter of the way it was perceived*” (Lehan 21) e il modernismo, almeno in campo letterario, fa di questa massima il suo presupposto. Non si tratta di un'estemporanea corrente di pensiero che si afferma senza lasciare traccia sull'avvenire. Come osserva Mazzoni, “per la storia della cultura i nomi dei filosofi sono innanzitutto delle metonimie: indicano i flussi collettivi di pensiero che certi autori intercettano, perfezionano e trasmettono alle generazioni successive” (20). Nietzsche è una metonimia che rappresenta l'affermazione del prospettivismo come sistema di pensiero senza il quale “non si sa più pensare” (Svevo, *Teatro* 895).

Come a ogni svolta epistemologica, il prospettivismo è l'estremità di un processo le cui varie fasi si distribuiscono nei secoli precedenti. Si possono addirittura rintracciare le radici di questa rivoluzione filosofica nella crisi della totalità che Lukács faceva risalire alla nascita della filosofia nella Grecia classica. L'uomo moderno non è più capace di concepire la totalità rappresentata nel genere epico. Ciò significa il venir meno della possibilità che “qualcosa di conchiuso [possa] essere compiuto; compiuto in quanto tutto vi accade, nulla ne è escluso o accenna a una superiore exteriorità; compiuto in quanto ogni cosa vi matura nella propria compiutezza, e nell'atto di acquisire se stessa si salda all'insieme” (Lukács 28). La permeabilità tra “l'io e il mondo,” tra “l'interno e l'esterno,” tra “l'anima e l'azione” che un tempo caratterizzava l'individuo è svanita (23). Un abisso separa il senso – che non si dà più in maniera immediata – e l'individuo che da questo momento si è messo in cammino per ricercarlo. Quest'ultimo può ricorrere solo alla mediazione individuale per raggiungerlo, ma al prezzo di non poter mai considerarlo universale. Di conseguenza, ogni punto di vista individuale sul mondo non diventa altro che un'opzione tra tante altre numerose alternative.

La proliferazione delle prospettive che l'individuo moderno ha a disposizione è l'altra faccia della crisi della totalità che caratterizza “l'età secolare,” dove “*we live in a condition where we cannot help but be aware that there is a number of different construals, views which intelligent, reasonably undeluded people of good will, can and do disagree on*” (Taylor 11). Charles Taylor collega il moltiplicarsi delle prospettive sul reale all'emergere del miglioramento della condizione umana

come obiettivo primario nella vita di un individuo. Benché il filosofo si astenga dall'affermare che l'“*exclusive humanism*” è la causa della proliferazione delle alternative di interpretazione della realtà, egli ritiene tuttavia che solo dopo che l'individuo ha trovato, nello sviluppo umano, una risposta alla ricerca di quella pienezza di senso che un tempo veniva colmata attraverso la religione, è stato possibile cambiare le condizioni di fede (19).¹ Nell'età secolare il senso non viene imposto dall'esterno, né appartiene a una sfera trascendente. Le cose non hanno più un significato indipendentemente dall'esistenza dell'individuo; al contrario, il significato ora può essere trovato all'interno dell'individuo stesso e di conseguenza i punti di vista sul mondo si moltiplicano (39). L'avvento del modernismo avviene nell'alveo di questa rivoluzione filosofica epocale, le cui radici affondano nell'antichità classica e si protendono fino al mondo contemporaneo. Dal prospettivismo occorre dunque partire per comprendere la sensibilità modernista, sfaccettata e contraddittoria, e avanzare una definizione che rispecchi la sua ineluttabile carica prospettica.

Il termine *Prospektivismus* è adoperato da Nietzsche per definire il pensiero che si sviluppa in quella parte della sua opera che verrà pubblicata postuma. Tuttavia, le radici di questa corrente filosofica sono già in *nuce* nella filosofia di Arthur Schopenhauer; anzi, si può certamente ammettere che solo attraverso la mediazione della filosofia di Immanuel Kant e in seguito di Schopenhauer, Nietzsche sia giunto alla formulazione del prospettivismo. Ma qual è l'aspetto di questa filosofia che permette di rendere conto della natura discorde del modernismo? Attraverso le lenti del prospettivismo di Nietzsche, la realtà diventa il frutto della relazione tra gli interessi e i desideri dominanti all'interno dell'individuo, i quali determinano la prospettiva da cui osservare se stessi e il mondo (Nietzsche, *La volontà di potenza* 272). Ciò implica l'impossibilità di pervenire a una conoscenza o a una verità che possano essere considerate assolute (280). Niente esiste al di fuori della prospettiva soggettiva (308); per questo, per raggiungere il massimo grado di obiettività, occorre inglobare il maggior numero di prospettive possibili sul reale, anche qualora queste si contraddicano (*La genealogia della morale* 131). Per il prospettivismo, infatti, la relazione che intercorre tra i desideri che

¹ “Exclusive humanism” si riferisce al cambiamento nelle condizioni di fede provocato e caratterizzato da “activism, uniformization, homogenization, rationalization, and of course by its hostility to enchantment and equilibrium” (88). Questo cambiamento condusse all'emergere di un nuovo tipo di identità, “the buffered self.” Per questo nuovo io disincantato e distaccato da paradigmi religiosi, la ricerca di quello che Taylor definisce “the human flourishing” non è più assegnata da Dio e il suo raggiungimento si basa esclusivamente sulle capacità dell'individuo.

alternativamente dominano un individuo deve essere concepita come un conflitto per il dominio su un'aristocrazia di interessi (*La volontà di potenza*, 275). È questa coesistenza di visioni opposte all'interno di uno stesso individuo o di una stessa comunità, concessa dall'ottica prospettivista, che permette di comprendere la ragione della natura contraddittoria e antiassolutista del modernismo. Occorre dunque, in primo luogo, mostrare l'influsso che il prospettivismo ha esercitato sul fenomeno modernista – in particolar modo in letteratura – attraverso l'analisi delle opere dei suoi interpreti per poter avanzare una definizione che si presti a riconoscere, senza risolvere, le contraddizioni al suo interno.

L'influsso che il prospettivismo ha esercitato sulla sensibilità modernista ha fatto sì che gli autori modernisti inglobassero i suoi precetti nella loro poetica. Le opere di alcuni autori modernisti costituiscono così non soltanto il banco di prova per dimostrare la pervasività di questa corrente di pensiero anche in campo letterario, ma soprattutto si presentano come personali rielaborazioni e riformulazioni di una filosofia insofferente a ogni forma di sistema prescrittivo e dogmatico. Ettore Schmitz alias Italo Svevo è uno di questi autori che, al crocevia tra l'Italia e la Mitteleuropa, raccolse il modello prospettivista e ne offrì una personale interpretazione nella propria opera. Il contesto internazionale in cui Svevo si forma lo rende particolarmente ricettivo nei confronti della corrente di pensiero che si stava facendo largo alle soglie del Novecento. L'opera di Italo Svevo si inserisce all'interno di questo crogiolo di culture dell'Europa centrale. È questo sostrato culturale transnazionale che determina lo "strabismo" di Svevo e spiega il radicamento del prospettivismo nella poetica dell'autore (Mazzacurati, *Stagioni* 187). Al contempo, i vari influssi culturali e filosofici internazionali, i quali hanno giocato un ruolo essenziale nella formazione dell'autore, permettono di emancipare l'opera di Svevo dal ruolo marginale riservato alla singolarità nazionale ed elevarla alla funzione di esempio di una sensibilità modernista in senso lato. L'inquadramento dell'opera di Svevo all'interno di un orizzonte filosofico internazionale permette così di liberarsi dall'ottica miope che considera il discorso sul modernismo italiano esclusivamente da un punto di vista nazionale, e, al contrario, di aprirsi a una prospettiva più sfaccettata, che considera il fenomeno modernista in Italia attraverso lo spettro della cultura europea dell'epoca.²

² Sulla necessità di inserire il dibattito sul modernismo italiano in un contesto internazionale si vedano Luperini, "Modernismo e poesia del primo Novecento;" Luperini e Tortora; Somigli. Più recentemente si vedano i contributi di Ziolkowski e Pappalardo.

Lo “Svevo minore”³

Nel dicembre 1902, Svevo scrive in una pagina di diario: “Io, a quest’ora e definitivamente ho eliminata dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura” (Svevo, *Racconti* 736). È risaputo ormai che il periodo del presunto mutismo letterario, che Svevo colloca tra la notazione del diario e la stesura della *Coscienza* intorno al 1923, si caratterizza per una scrittura carsica costante, attestata non soltanto dall’epistolario ma dalle opere teatrali, dai saggi, dalle favole e dai racconti. È attraverso l’analisi di questi ultimi che il presente lavoro cerca di rivelare il prospettivismo di Svevo. La scelta è la conseguenza di una predilezione della critica sveviana per lo studio dei romanzi ogni qual volta si miri a un discorso comprensivo sulla poetica di Svevo. La bibliografia della critica sveviana sui racconti, mostra che questi ultimi sono stati trattati solitamente come “appendici” dei romanzi, come prova del nove che solo in seconda battuta verifica ciò che le narrazioni lunghe rappresentano in maniera apparentemente più chiara ed evidente. Il presente lavoro si colloca quindi all’interno di questa penuria di commenti e i racconti presi in considerazione in questa analisi risalgono agli anni Venti: in particolare *Vino generoso* (la cui prima stesura risale al 1914 per poi protrarsi fino al 1927); *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, scritto a partire dal 1919, anno in cui inizia anche la progettazione e stesura della *Coscienza*; *L’avvenire dei ricordi* (1925); *Una burla riuscita* (1925–26) e *Corto viaggio sentimentale* (scritto tra il 1925 e l’inizio del 1926).⁴ La scelta è giustificata dal fatto che è ancora dubbio se Svevo fosse a conoscenza della filosofia di Nietzsche agli inizi del Novecento, mentre i saggi risalenti alla seconda metà degli anni Venti dimostrano inequivocabilmente un interesse profondo verso il pensiero del filosofo (Sechi 44). Un obiettivo complementare di questo lavoro sarà dunque rivalutare il rapporto che intercorre tra la filosofia di Nietzsche e la poetica di Svevo alla luce del prospettivismo.⁵

³ Così Fiore intitolava la sua descrizione a volo d’uccello dei racconti.

⁴ Mi riferisco alle ipotesi di datazione di Clotilde Bertoni che ha curato l’apparato genetico e il commento ai *Racconti e scritti autobiografici*.

⁵ Non è possibile stabilire con certezza quali opere di Nietzsche Svevo avesse letto né quando fosse avvenuto il primo incontro con il filosofo. Sicuramente l’interesse che Svevo provava nei confronti del filosofo doveva essersi acuito nell’ultima fase della sua produzione letteraria. Ciò è confermato dal saggio “Soggiorno londinese,” scritto intorno al 1926. Inoltre, Nietzsche viene nominato altre due volte in due lettere indirizzate a Valerio Jahier rispettivamente il

Il prospettivismo di Svevo

L'analisi del prospettivismo di Svevo prende le mosse dalla constatazione che i personaggi dei racconti si costituiscono come un soggetto prospettico. Alle soglie della modernità, Nietzsche concepisce il soggetto come un fascio di forze

27 dicembre 1927 e il 1 febbraio 1928: “Il primo che seppe di noi è anteriore a Nietzsche: Schopenhauer, e considerò il contemplatore come un prodotto della natura, finito quanto il lottatore” (*Epistolario* 860); e in seguito: “Ma Freud non può avere per la letteratura altra importanza di quella ch’ebbero a suo tempo Nietzsche o Darwin” (863). Infine, lo ritroviamo menzionato in un passo delle *Confessioni del vegliardo* “(riprendevo allora la mia coltura filosofica e studiavo Nietzsche)” (*Romanzi* 1133), e in un frammento, intitolato “Nietzsche,” riconducibile anch’esso all’ultima fase della produzione sveviana: “E tu penserai e non con l’atteggiamento del pensatore. Se tu pensassi soltanto sapresti andare poco lontano mentre per raggiungere qualche cosa devi allontanarti molto da te. Non prenderai altro atteggiamento che quello di chi è disposto al lavoro a un lavoro che non sa quale sia. Quanto più inerte sarai stato, tanto meglio, a lavoro finito, potrai dire: Ecco, questo son io” (*Racconti* 781). Ciononostante, è stato ipotizzato che la conoscenza delle opere di Nietzsche risalisse a prima della fine degli anni Venti. Ad esempio, Curti accenna alla possibilità che Svevo conoscesse la volontà di potenza già “prima dell’esordio come romanziere” (90). Inoltre, alcuni passi tratti da *Senilità* hanno fatto pensare che la conoscenza del filosofo potesse risalire a questa altezza; mi riferisco, per esempio, all’allusione implicita al superuomo nietzschiano notata da Clotilde Bertoni nel seguente passo del romanzo: “Dicendo queste parole egli si sentì l’uomo immorale superiore che vede e vuole le cose come sono” (*Romanzi* 418). In aggiunta, nel saggio “Svevo e Nietzsche,” Mariani ipotizza una possibile derivazione del nome Angiolina da “Engelchen,” unico nome di donna che il filosofo utilizza negli *Idilli di Messina* per descrivere una “donna leggera e volubile, una gattina, tutta un vezzeggiativo,” la cui traduzione letterale suonerebbe proprio “Angiolina” (74). Inoltre, nello stesso saggio, Mariani mostra come “tutto il quadrilatero dei personaggi del romanzo pare trovare dei modelli nelle figure che popolano i testi del filosofo” (81). Per fare ancora un altro esempio, Matteo Palumbo presenta la concezione nietzschiana del tempo ricurvo come condizione del “volere a ritroso” che permette allo Zeno de *La coscienza* e allo Zeno senile di vedere il passato in una luce completamente nuova (89). Più in generale, Camerino afferma che “nel ricondurre il tema dell’identità individuale da un ambito metafisico, generale e astratto, a un ambito privato, concreto e particolare [...] Svevo poteva contare su concetti emersi ancora una volta in ambito tedesco per via di autori a lui più che familiari: alludo alle definizioni di ‘freie Seele’ e di ‘Freigeist’ espresse da Jean Paul e Nietzsche, le quali introducono bene quell’idea di libertà individuale che è il destino e l’aspirazione dell’uomo come singolo nell’opera di Svevo” (150). Senza dilungarci oltre, da questa breve e niente affatto esaustiva rassegna, non si può certo dedurre con certezza matematica quando Svevo lesse Nietzsche né quali testi conoscesse. Tuttavia, la possibilità di trovare numerosi riferimenti alle idee del filosofo anche nelle opere di Svevo che precedono gli ultimi anni della sua vita rende più probabile retrodatare la sua conoscenza della filosofia nietzschiana.

in conflitto tra loro, cui corrispondono distinte visioni sul reale. Svevo risente di questa concezione e rappresenta il soggetto come il frutto di una relazione di interessi e desideri, spesso contrastanti, che determinano la condotta di vita e la visione del mondo di ciascun personaggio. L'influsso di Nietzsche, tuttavia, è filtrato in Svevo attraverso quello di Schopenhauer, per cui le prospettive sul reale che i personaggi sveviani decidono di assumere coincidono con le due tipologie principali di essere umano contemplate dal filosofo: l'attore e il contemplatore. La formulazione sveviana del soggetto prospettico si pone dunque a un crocevia tra i due grandi pensatori, cui si aggiunge l'influenza della teoria dell'apparato psichico di Freud. Il destino di questo personaggio non è più predeterminato; piuttosto, ora è legato alle circostanze esterne e ai desideri predominanti nel soggetto in un preciso momento. Di conseguenza, il destino si sfaccetta in molteplici direzioni secondo il desiderio; esso si apre a numerose potenzialità che ciascuno dei protagonisti decide di mettere o non mettere in atto secondo i propri interessi.

Il cambiamento nella concezione del soggetto si iscrive in realtà in una rivoluzione epistemologica di grande portata. Quando i punti di vista da cui osservare la realtà si moltiplicano in corrispondenza di una scissione del soggetto in vari interessi e desideri, non è più possibile né auspicabile pervenire a una conoscenza assoluta, ma una serie di interpretazioni soggettive del reale e di se stessi si alternano all'interno del soggetto. La scrittura di Svevo rappresenta una verità che riflette l'ambiguità di un reale polivalente e prospettico. All'interno del discorso sullo statuto della conoscenza, la percezione del tempo gioca un ruolo essenziale. Uno degli aspetti fondamentali della rivoluzione culturale avvenuta alle soglie del Novecento riguarda infatti il tempo: da questo momento, non è più possibile parlare di un tempo assoluto, come avveniva in Kant, ma esso si differenzia in una pluralità di tempi secondo i punti di vista assunti dal soggetto (Kern 13). Anche la percezione del tempo, in Svevo, diventa un'interpretazione soggettiva frutto della prospettiva che il personaggio decide di adottare sulla base dei suoi interessi. Immerso nel flusso inarrestabile dell'esistenza, il personaggio non è capace di percepire altra dimensione al di fuori del presente, ma non appena il desiderio di allontanarsi dalla vita prende il sopravvento, la percezione del tempo si apre ad abbracciare la diacronia e lo sviluppo storico. La peculiarità della percezione del tempo in Svevo consiste nel fatto che, sotto l'influsso della filosofia di Schopenhauer, queste due prospettive sul tempo vengono a coincidere con il punto di vista dell'attore, cui al contrario spetta l'ottica miope di chi vive immerso nel fluire inarrestabile del tempo, e del contemplatore, cioè con il soggetto conoscente che osserva la realtà al di fuori del flusso della vita.

Alcuni critici hanno scritto che l'unica dimensione in cui il personaggio di Svevo vive è il presente, mentre il passato e il futuro sono vuote illusioni, prodotte dall'immaginazione.⁶ Quest'ultima è in particolare la tesi di Giacomo Debenedetti, forse il critico che si è soffermato maggiormente sull'analisi del tempo nei romanzi di Svevo. Riportiamo qui un passo cruciale da *Il romanzo del Novecento* (1971–72):

I romanzi di Svevo sono un abbastanza rallentato ma continuo succedersi di attimi, di momenti al tempo presente: un inesorabile, perpendicolare presente che crolla come una tromba d'aria in un passato senza recupero. Un presente pratico, che dovrebbe essere speso attivamente in maniera pratica e fatica, dovrebbe essere messo in qualche modo a frutto; e che invece conferma dolorosamente la sua consumabilità proprio perché il personaggio non sa metterlo a partito nemmeno come utile transitorietà. [...] In Svevo non c'è nessuna speranza: i suoi tre romanzi sono tre storie di fallimento, di frustrazione. [...] Quei personaggi sono fallimentari perché il loro tempo non ha altra dimensione che quell'assurdo nulla del presente, che è qualcosa di simile al punto della geometria, cioè un ente a una sola dimensione, e che tuttavia ci sfida a utilizzarlo come una quantità estesa, una porzione di durata, che bisognerebbe colmare di vita efficiente, di attività produttiva. Invece, essi lo colmano di uno sterile almanaccare: un passato dunque irrecuperabile perché non contiene nulla di concreto. Quell'almanaccare, quello smaniare ansioso insieme e torpido, semmai vanno in direzione del futuro, ma un futuro che non è progetto: non è il luogo ipotecato da una creazione che si contrapponga come qualche cosa di stabile e durevole allo svanire e vanificarsi del tempo, giacché sarà fatto anch'esso di tanti atomi di presente uguali a tutti gli altri, e quindi già perduti in anticipo. Ogni eventuale progetto si sgretolerà negli atomi di presente che dovrebbero attuarli, e invece non saranno che dei frammenti di nulla uguali a quelli che li hanno preceduti: quasi fotogrammi immobili, se presi a uno a uno, che nella loro successione proiettano sullo schermo un dimenarsi, un conato, un insensato muoversi che non fa azione. (540–41)

⁶ Si veda Jeuland-Meynaud, che afferma: “Egli si dimostra certo che la vera e unica esperienza della coscienza temporale è quella del presente, quel presente che dirige il passato e lo relativizza sì da farlo sembrare ora stagnante ora veloce come un cavallo imbizzarrito” (277).

La tesi del critico si basa sulla convinzione che i personaggi sveviani siano degli inetti: individui inerti e inattivi, incapaci di portare a termine i loro proponimenti che rimangono potenzialità mai concretizzate. Debenedetti ritiene infatti che la dimensione temporale della potenza sia solo il presente, e non il passato o il futuro, dove l'azione invece si è già compiuta o non compiuta, o è immaginata come compiuta o definitivamente non compiuta. Di conseguenza, si sostiene che questo personaggio, incapace di portare a termine qualsiasi azione e quindi immagine della potenzialità non ancora compiuta, viva e possa conoscere solo il momento attuale. In altre parole, il personaggio sveviano, secondo Debenedetti, non possiede una visione complessiva sulla sua vita e meno che meno sulla storia; è assente in lui quella progettualità che gli permetterebbe di attribuire un senso al passato e al futuro. Al contrario, "il passato, come ormai il futuro, è una dimensione che né lui [il vecchione], né gli altri personaggi di Svevo, non ha mai posseduta e conosciuta" (552).

L'irreparabile inettitudine che Debenedetti attribuisce ai personaggi sveviani sembra essere confermata da alcuni racconti degli anni Venti, dove i personaggi principali sono vecchi uomini dalle aspirazioni frustrate a causa della loro incapacità di affermarsi nella lotta per la vita e di portare a termine ciò che si erano ripromessi. Si pensi, ad esempio, a Mario Samigli in *Una burla riuscita*, scrittore mancato che per fuggire la consapevolezza del suo fallimento si rifugia nelle favole che gli permettono di vivere ancora nella speranza, già disattesa, di poter soddisfare il suo desiderio di notorietà; il protagonista di *Vino generoso*, invece, tenta invano durante l'intero banchetto per le nozze della nipote di affermare la sua autorità sugli invitati e sui suoi familiari, cercando di uscire così vincitore nella lotta per la vita, cui è da poco ritornato dopo la cura del medico. Si pensi ancora a *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, in cui Svevo ritrae una vicenda doppiamente fallimentare perché il "buon vecchio" non è capace di accettare che il benessere personale sia il desiderio trainante della sua esistenza né di arginare tale impulso attraverso l'isolamento dalla vita o la scrittura di un trattato pedagogico; infine, in *Corto viaggio sentimentale*, Aghios è un uomo frustrato e insoddisfatto della propria vita, il quale si rifugia nella propria immaginazione, dove coltiva desideri che non trovano sbocco nella realtà per la mancanza di forza del protagonista e per l'egoismo e la codardia che lo trattengono dall'assumersi qualsiasi responsabilità verso il prossimo.

Tuttavia, l'interpretazione che il critico dà del tempo in Svevo e legata all'ineffitudine del personaggio, vacilla al momento dell'incontro ravvicinato con la

scrittura sveviana. Che il passato e il futuro siano “fantasmi di vecchie utopie perdute” (Palumbo 88) caratterizzati dalla inazione, non sembra infatti negare al personaggio la possibilità di percepire entrambe queste dimensioni, anzi. Anche qualora il ricordo sia la memoria di un vano “almanaccare,” esso rimane la rievocazione di un evento, per quanto effimero, che è avvenuto nel passato, e per poterlo ricordare il personaggio deve dunque saper concepire il tempo in diacronia. L’insistenza del critico sull’inefficienza del personaggio sveviano lo porta a confondere la temporalità dell’inefficienza, ovvero della potenzialità ancora non realizzata, con quella del personaggio che decide di non agire: l’inazione, in quanto potenzialità ancora da realizzare, può esistere nel solo presente, ma la mancata azione drammatica del personaggio è già un’azione, che dunque può essere ricordata e proiettata nel futuro. Il personaggio può dunque percepire il passato, seppure in una nuova veste, secondo una sempre nuova interpretazione che non è mai l’unica vera, nel ricordo e nella scrittura. È dunque possibile che il personaggio “posseda” e “conosca” il passato, ma occorre interpretare questi termini prospetticamente se si vuole garantire tale possibilità. Debenedetti non è disposto a farlo; per lui il passato rimane irrecuperabile due volte: in quanto rievocazione dell’inazione, e in quanto ciò che si ricorda non coincide necessariamente con ciò che è avvenuto, e pertanto rimane inaccessibile. Dal punto di vista del prospettivismo sveviano, le due cose non si escludono: il ricordo del passato muta sempre e ciononostante noi possediamo il passato, consci del fatto che non sarà un passato storico assoluto, ma l’interpretazione individuale di un soggetto prospettico.

Occorre dunque una spiegazione diversa del perché il soggetto *viva e agisca* nel presente, che contemporaneamente garantisca al personaggio di adottare una visione storica del tempo.⁷ La motivazione per cui il presente è l’unica realtà in cui i personaggi vivono va probabilmente ricercata nel fatto che il presente è il tempo del desiderio, ossia della volontà che determina l’azione o l’inazione del protagonista. Tra i maestri di Svevo, Schopenhauer fu il primo a riconoscere che la dimensione corrispondente al fenomeno della volontà è solo il presente, dove ogni istante succede al precedente senza serbare traccia di ciò che lo ha preceduto. La volontà è infatti sempre presente a se stessa e il personaggio, in quanto atto volitivo, non conosce altra dimensione che il presente, su cui i motivi e i desideri

⁷ Massimiliano Tortora ha così riassunto ciò che qui abbiamo definito in termini prospettici di attore e contemplatore: “insomma il problema di Zeno [...] è quello di conciliare mutamento e permanenza, accesso all’età vegliarda (e inerte) e continuità con la vita attiva, convergenza tra identità passata identità presente” (161).

insistono. In quanto attore della volontà, egli vive nel “presente privo di durata, l’unico modo di esistere della realtà. [...] La nostra esistenza non ha alcuna base e fondamento su cui riposare se non il fugace presente. Perciò essa ha essenzialmente come forma il moto continuo, senza possibilità di raggiungere la quiete da noi sempre desiderata” (*Il mondo* 371–72). Di conseguenza, il soggetto che si trova immerso nel flusso della vita non può che assistere al succedersi instancabile degli eventi, senza distinguere il presente dal passato o dal futuro: “durante tutta la nostra vita noi possediamo sempre il solo presente, e nulla di più” (*Parerga e paralipomena* 645). Al massimo, l’attore può immaginarsi che la successione di istanti proceda all’infinito senza tuttavia riuscire a proiettare nessuna immagine che riempia l’avvenire.

Legare la dimensione del presente, in cui i personaggi sveviani vivono, al desiderio e non alla loro inettitudine permette di giustificare la rappresentazione di diverse prospettive sul tempo nei racconti. Sulla scia di Schopenhauer, due sono le prospettive principali che il personaggio sveviano sembra poter adottare, quella del contemplatore e dell’attore. Questi due punti di vista principali sul mondo sono anche alla base delle due prospettive sul tempo che il personaggio sceglie. La dimensione temporale del presente corrisponde cioè al personaggio in quanto fenomeno della volontà, immerso nel flusso del tempo di cui non riesce a percepire le estremità ma solo l’istante che si dissolve nel seguente senza lasciare traccia. Lo sviluppo storico o la diacronia, invece, è la prospettiva che il personaggio concepisce quando desidera estraniarsi dalla vita, quando si separa dal flusso vitale che lo imprigiona nell’ “assurdo nulla del presente” e gli permette di adottare un punto di vista privilegiato da cui osservare l’esistenza nel suo emergere dal passato per dileguare nel futuro. Si tratta dunque di due prospettive diverse sul tempo che emergono da esigenze distinte, entrambe però radicate nel presente.⁸

L’influsso del sentimento presente sul passato senza dover rinunciare alla prospettiva diacronica si spiega allo stesso modo in cui nella costruzione onirica i ricordi intercettano un desiderio vivo nell’individuo. Il desiderio attivo che domina il personaggio nel presente riscrive il passato senza inventarlo, dando un diverso arrangiamento agli avvenimenti e osservandoli in “una costante luce

⁸ La possibilità di questo tempo prospettico avvalorerebbe allora l’ipotesi di Saccone che l’opera di Svevo, in questo caso in particolare *La Coscienza*, reca “testimonianza di una nuova razionalità, cui il principio d’identità e anche quello della dialettica sono estranei, e dove invece operanti sono i principi diversi della ripetizione e della differenza,” ed il tempo “lungi dall’assicurare integrazione e omogeneità” è ciò che invece afferma questa differenza (71).

nuova,” quella del contemplatore (Fava Guzzetta 184). Come sostiene Svevo, “Un avvenimento è sempre grezzo, disordinato, stonato. La persona più cara sta morendo e nello stesso tempo si sente il gridio scomposto che sale dalla strada. Ciò diverrà musica intonata, grave, dolorosa nel ricordo” (*Racconti* 772). Nel presente, dunque, emergono le due principali prospettive dell’attore e del contemplatore che corrispondono alle due opposte percezioni del tempo rappresentate nei racconti. Nell’ottica dell’attore, immerso nel flusso della vita, ogni istante travolge quello precedente senza serbarne traccia. Da questa prospettiva, il personaggio o il narratore, rappresenta il fenomeno della volontà che parla, riflette e agisce nel solo presente, non vede oltre ai limiti della dimensione attuale in cui è rinchiuso, è “smemorato” (Mazzacurati 264) e non conosce lo sviluppo storico, né la diacronia. Ciò è riflesso nella narrazione attraverso il dialogo o il monologo, esposti al presente, nelle occasioni in cui il pensiero del protagonista non è mediato dalla voce narrante. In alternativa a questa prospettiva sul tempo si sostituisce il punto di vista del contemplatore, dello spettatore esterno al flusso dell’esistenza, il quale, diversamente da quanto riteneva Schopenhauer, in Svevo non ha nessun vantaggio sulla conoscenza rispetto all’attore, ma entrambi rappresentano due percezioni alternative del tempo, ugualmente parziali e frutto di un’interpretazione viziata dai desideri e dagli interessi dell’individuo nel presente.

Schopenhauer aveva già ammesso un altro punto di vista sul tempo a fianco a quello dell’attore. Egli riteneva che il tempo fosse una delle forme del principio di ragione che l’intelletto impone alla realtà, alla rappresentazione dell’oggetto (*Il mondo* 35), e in quanto tale coincidesse con lo scorrere inarrestabile del divenire, con la “successione numerica” in cui ogni istante segue al precedente cancellandolo. Ma il tempo inteso come successione infinita può essere conosciuto solo una volta che sia stato riempito dagli avvenimenti, dopo che sia stata posta una coscienza capace di cogliere un nesso temporale tra i fenomeni che si succedono. In altre parole, per concepire la successione temporale è necessario un soggetto conoscente, come illustra il seguente passo:

Ma poiché il tempo è la forma più generale della conoscenza, in cui tutti i fenomeni vengono a connettersi mediante il vincolo della causalità, anche il tempo comincia ad esistere, in tutta la sua bilaterale infinità, con la prima conoscenza. Il fenomeno che riempie questo primo presente deve esser conosciuto come causalmente collegato e dipendente da una serie di fenomeni, che si estendono all’infinito nel passato; il qual passato tuttavia è anch’esso altrettanto sotto

condizione di questo primo presente, come viceversa questo di quello. Sicché, come il primo presente, anche il passato da cui esso deriva dipende dal soggetto conoscente e non è nulla senza di questo (56).

Secondo Schopenhauer dunque la successione di passato, presente e futuro è propria soltanto della conoscenza, ovvero del soggetto che conosce, il contemplatore, che osserva la vita al di là di essa, senza parteciparvi, fino ad ammettere talvolta la sua autonomia dalla volontà stessa: “l’unico modo per poter concepire il tempo è quello di perdere la propria individualità e diventare puro soggetto della conoscenza” (249). Questo punto di vista privilegiato ‘al di sopra della realtà’ riesce ad abbracciare la vita nel suo scorrere, collegando il passato, il presente e il futuro.⁹

In Svevo, il contemplatore corrisponde alla prospettiva esterna che il soggetto assume rispetto alla vita e la percezione del tempo legata alla prospettiva del contemplatore corrisponde allo sviluppo storico e alla diacronia. Dall’analisi dei racconti sembra che solo quando il personaggio prenda le distanze dalla realtà egli riesca a concepire il passato, ossia il nesso tra il presente e ciò che lo precede. Ciò accade ogni volta che il personaggio ricorda o scrive:¹⁰ in entrambi i casi il personaggio adotta un punto di vista esterno rispetto allo svolgimento della vicenda o della sua vita, il quale gli permette di rievocare il passato e di concepire la favola – o una memoria inventata e trascritta – nel suo sviluppo storico.¹¹ D’altra

⁹ Ciò tuttavia non toglie che il tempo storico non sia “più un grande principio unificatore, in grado di conferire continuità alla segmentazione delle vicende” (Botti et al. 85); o meglio, la diacronia è un principio unificatore soltanto all’interno della prospettiva che il personaggio o il narratore adottano, da cui la possibilità di una narrativa frammentata a fianco di quella di una narrazione lineare più tradizionale.

¹⁰ A proposito del rapporto tra tempo e scrittura nella narrazione di Svevo, Guzzetta afferma: “La vita accade, continuamente, ed il tempo, sempre ulteriore, ne rivela la precarietà, solo la parola può essere di volta in volta, il vero, infinitesimale, punto di certezza, a patto che si collochi oltre il tempo, ponendosi cioè come atto, sia pure momentaneo, di sospensione e superamento del tempo stesso per fissarne la certezza. ‘Come la parola sa varcare il tempo’: è questo il vero significato di questa stupenda metafora non più pregnante, nel senso della capacità della parola, e di essa soltanto, ad andare oltre i *limiti* quantitativi del tempo, il suo continuo scorrere per bloccarne, per un attimo, la fluidità, fissandone, arrestandone, il flusso, sulla pagina e nella scrittura” (191).

¹¹ Secondo Mazzacurati la scrittura in Svevo, o almeno in *La coscienza*, invade il presente “per dilatarne i confini;” allo stesso modo, la prospettiva del contemplatore estende le estremità del

parte, il legame tra il soggetto della conoscenza e il punto di vista esterno rispetto allo scorrere del tempo è confermato anche da un frammento di mano sveviana risalente al 25 ottobre 1917: “Forse quando usciremo dallo spazio e dal tempo ci conosceremo tanto intimamente tutti che sarà quella la via alla sincerità” (*Racconti* 755). In maniera simile a quanto sostenuto da Schopenhauer, dunque, il personaggio sveviano nella veste di contemplatore assume il ruolo di soggetto della conoscenza che, esterno allo scorrere del tempo, può per questo motivo percepirlo nella sua diacronia.

In altri termini, si potrebbe dire che il personaggio può concepire le tre dimensioni temporali quando assume il ruolo di narratore.¹² Il narratore, infatti, è la figura che per ragioni strutturali possiede una percezione diacronica del tempo, per cui in quanto spettatore esterno della vicenda osserva di fronte a sé il fluire del passato nel presente e il suo dissolversi nel futuro. Il personaggio che ricorda o che scrive condivide con il narratore la posizione esterna rispetto alla *fabula* e dunque la prospettiva diacronica sulla vicenda, con l'unica importante differenza che narratore e personaggio sono due individui diversi e dunque motivi differenti li spingono ad adottare tale prospettiva. E tuttavia, anche il narratore è allo stesso tempo un personaggio, cui è possibile un secondo punto di vista sul tempo, opposto al primo, corrispondente al solo presente. Per motivi di spazio, qui ci soffermiamo solo sulle prospettive temporali adottate dai personaggi: irriducibili tra loro, esistono all'interno dello stesso soggetto, il quale di conseguenza sarà capace, alternativamente, di abbracciare con lo sguardo le tre dimensioni temporali.

In *Una burla riuscita*, sono due le prospettive sul tempo che il protagonista assume ogni volta che il narratore si ritira dal suo ruolo e lascia la parola direttamente al personaggio: una corrisponde alla prospettiva storica che caratterizza le favole, cui si alterna il presente del monologo del personaggio. Ciò significa che il protagonista può assumere diversi punti di vista sul tempo secondo i desideri che lo dominano in un dato momento. Ad esempio, ogni volta che Mario desidera spogliare la realtà della sua crudezza per attutire la propria sofferenza, sorge la favola. Ma questa favola ha un carattere particolare, sopravviene sempre come la rappresentazione di un evento passato. Il racconto favoloso, cioè, si colloca in un passato indeterminato narrato attraverso l'uso dell'imperfetto. Nonostante non

presente fino ad abbracciare il passato e il futuro (219).

¹² Lavagetto afferma che “Nella relazione fondamentale con se stesso [Zeno Cosini] è come tutti gli uomini, un narratore e si sforza di stabilire una serie di ‘allorché,’ ‘prima che’ e ‘dopo che’ (*L'impiegato Schmitz* 265).

ci siano indicazioni precise che permettano di definire di che passato si tratti, tuttavia le favole rappresentano la possibilità che il protagonista concepisca il tempo storico, o meglio lo sviluppo lineare del tempo. Non è, dunque, un caso che questa rievocazione del passato sia parallela all'invenzione della favola; al contrario, quest'ultima è una delle condizioni di possibilità perché ciò accada.¹³ Questo legame sembra confermare l'idea che il personaggio sveviano sia capace di percepire il passato quando si pone nella situazione dell'osservatore che si distanzia dall'evento per poterlo rappresentare. In questo senso, possiamo usare il termine "contemplatore" per descrivere il personaggio, il quale tuttavia non aspira né mira a una migliore comprensione della realtà. Quando scrive, Mario si pone in una posizione ulteriore rispetto al flusso della vita e per questo motivo riesce a concepire il passato, come si può vedere nella prima favola: "Un uomo generoso, regolarmente, per lunghi anni, aveva regalato ogni giorno del pane agli uccelletti, e viveva sicuro che l'animo loro fosse pieno di riconoscenza per lui. Non sapeva guardare costui: altrimenti si sarebbe accorto che gli uccelletti lo consideravano un imbecille cui, per tanti anni, avevano saputo rubare il pane senza che a lui fosse riuscito di catturare neppure uno di loro" (*Racconti* 205). D'altra parte, è significativo che la favola scompaia proprio nel momento in cui Mario sembra essere diventato un uomo di successo, cioè quando diventa un uomo d'azione, nuovamente partecipe, nel bene e nel male, del corso della vita; ed infatti, la prima favola successiva alla burla di Gaia appare disarticolata, priva dell'uso dell'imperfetto, dove prevale il presente del discorso diretto con cui Mario si rivolge ai passeri: "-Voi che non provvedete affatto per l'avvenire, dell'avvenire certo nulla sapete. E come fate ad essere lieti se nulla aspettate?-. [...] – Noi siamo il presente – dissero e tu che vivi per l'avvenire, sei tu forse più lieto?" (228). È forse altrettanto significativo il fatto che una volta che Mario rimpiange la perdita delle favole e accetta, prima che la burla sia completamente svelata, l'assenza della vita come la posizione a lui più appropriata nella lotta per l'esistenza, l'imperfetto ricompare e le favole si ristrutturano in una narrazione storico-lineare. Una serie composta da tre favole consolano Mario per la scoperta della burla:

"Un uccellino fu strozzato da uno sparviero. Non gli fu lasciato che il tempo sufficiente ad una protesta molto breve, un solo altissimo grido

¹³A proposito della scrittura nella *Coscienza di Zenò*, Piero Garofalo afferma: "*The act of writing is a diachronic process, similar to Mc Taggart's phenomenological conceptualization, the single events (the segments of Zenò's life) that the narrating voice relates are, for the most part, diachronic*" (224).

d'indignazione. All'uccellino parve di aver fatto tutto il suo dovere, e la sua animuccia se ne vantò, e volò superba verso il sole per perdersi nell'azzurro. [...] Un uccellino fu ferito da un colpo di fucile. L'ultimo suo sforzo fu dedicato a involarsi dal luogo ove era stato colpito con tanto fragore. Riuscì a ficcarsi nell'oscurità del bosco ove spirò mormorando: -Son salvo. [...] Un uccellino accecato dall'appetito si lasciò impaniare. Fu posto in una gabbiuccia ove le sue ali non potevano neppure stendersi. Sofferse orribilmente, finché un giorno la sua gabbia non fu lasciata aperta, ad esso poté riavere la sua libertà. Ma non ne godette a lungo. Reso troppo diffidente dall'esperienza, dove vedeva cibo sospettava l'insidia, e fuggiva. Perciò in breve tempo morì di fame. (256)

Ma la prospettiva del contemplatore adottata dal personaggio risalta particolarmente nei ricordi. È infatti attraverso la memoria che il protagonista riesce a riportare a galla il passato, sebbene in una veste diversa da quella che fu. I ricordi sono rievocati principalmente attraverso la terza persona del narratore, ma ciò non preclude la possibilità che anche il personaggio concepisca il passato. Infatti, sebbene il ricordo venga comunicato attraverso la voce narrante, la condizione per cui il narratore ricordi è proprio la possibilità del personaggio di assumere il ruolo di contemplatore nella *fabula* e di assumere la rispettiva prospettiva diacronica sugli avvenimenti. In questi casi, si può parlare di discorso indiretto o indiretto libero in cui il narratore, in quanto contemplatore, aderisce alla prospettiva del personaggio-contemplatore riportata all'imperfetto. Questa adesione è resa possibile proprio dal fatto che entrambi, personaggio e narratore, possono assumere una posizione distanziata rispetto alla vicenda:

Mario ebbe allora il pensiero tanto pronto e acuto che scoperse qualche cosa che dai suoi occhi era stato chiaramente percepito ma non ancora comunicato al suo cervello: quel pezzettino di carta tratto dal portafogli del tedesco, e che doveva scusare il riso cui i due compari s'erano abbandonati era coperto di uno stampatello gotico. Gotico, tutto rette e angoli. Ne era sicuro, come se lo vedesse allora. Perciò non poteva provenire da un postribolo di Trieste. Mentitori! E mentitori che gli avevano denotato il loro disprezzo non curandosi neppure d'essere accorti. (252)

Ricordi e favole sono dunque accomunati dall'essere entrambi il prodotto dell'angolatura privilegiata, occupata dal personaggio per osservare la vita, la quale gli permette di percepire la successione temporale. Colui che ricorda, così come colui che scrive, osservano la realtà come se fossero all'esterno di essa. Ma questa esteriorità riguarda il punto di vista da cui i personaggi osservano il mondo e non i personaggi stessi che non riescono mai a distaccarsi completamente dal presente. I personaggi sono sempre motivati da un interesse radicato nel presente quando decidono di assumere una certa prospettiva sul reale, perciò continuano a partecipare della vita ma estraniandosi per poter abbracciare il fluire del tempo.

Il punto di vista del contemplatore è però *una* delle due principali prospettive sul tempo. Il personaggio in quanto attore, cioè in quanto individuo che agisce e che mette in atto la propria volontà, vive nel solo presente. Anche in *Una burla riuscita* si può ritrovare questa diversa prospettiva in quei momenti in cui i pensieri del personaggio vengono restituiti al lettore attraverso il dialogo o senza la mediazione del narratore nel monologo:

L'espressione più lieta della natura: negli uccellini neppure la paura è verde e abietta come nell'uomo, e non mica perché celata dalle penne, ché appare anzi evidente, ma non altera in alcun modo il loro elegante organismo. Si deve anzi credere che il loro cervellino non la sappia mai. L'allarme viene dalla vista o dall'udito, e nella fretta passa direttamente alle ali. Gran bella cosa un cervellino privo di paura in un organismo in fuga! Uno degli animalucci ha trasalito? Tutti fuggono, ma in modo che pare dicano: Ecco una buona occasione per aver paura. Non conoscono le esitazioni. Costa tanto poco fuggire quando si hanno le ali. E il volo loro è sicuro. Evitano gli ostacoli rasentandoli, ed attraversano il più fitto groviglio di rami d'alberi senza mai esserne arrestati o lesi. Pensano soltanto quando son lontani, e cercano allora d'intendere la ragione della fuga, studiando i luoghi e le cose. Inclmano con grazia la testina a destra e a sinistra, e aspettano con pazienza di poter ritornare al luogo donde son fuggiti. Se ci fosse della paura ad ogni loro fuga, sarebbero morti tutti. (204)

Che questa sia un'osservazione di Mario e non del narratore lo conferma non soltanto la passione che Mario nutre per le piccole creature, che il narratore condivide solo secondariamente, ma anche le parole con cui la voce narrante contestualizza il passo, introdotto dal seguente periodo: "Ma Mario spiegava

ch'erano essi stessi [gli uccellini] un'espressione della natura, un complemento delle cose che giacciono o camminano, al di sopra di esse, come l'accento sulla parola, un vero segno musicale" (203–04). L'accento a Mario poco prima della riflessione sugli uccelletti è un espediente usato frequentemente dal narratore per distinguere i propri giudizi da quelli del personaggio, entrambi non a caso esposti al presente. Si noti per esempio quest'altro passo in cui il narratore in maniera simile presenta i pensieri di Mario che poi scivolano nel monologo:

La guerra aveva portato nel cortile dei passeri la grande novità, la penuria, e il povero Mario aveva inventato un metodo per far durare più a lungo il pane scarso. Di tempo in tempo appariva nel cortile e rinnovava nei passeri la diffidenza. Sono animali lenti quando non volano, e per eliminare una diffidenza abbisognano di lungo tempo. La loro anima è come una bilancetta, su un piatto della quale pesa la diffidenza e sull'altro l'appetito. Questo cresce sempre, ma, se si rinnova anche la diffidenza, essi non abboccano. Con un metodo rigido si potrebbero far morire di fame accanto al pane. (207)

Anche in questo caso, il narratore antepone un cappello descrittivo che permette di riconoscere la voce del personaggio nella riflessione che lo segue. Ben altra è la natura delle riflessioni del narratore, ironiche o dal carattere di massima universale, cui peraltro è estraneo l'uso frequente di diminutivi e vezzeggiativi. Si prenda come esempio il seguente passo: "è difficile di conoscere le origini di una favola. Il titolo solo rivela che questa dev'essere nata nella stanza dell'ammalato ove Mario aveva trovato il suo successo. Chi conosce le vie per cui si muove l'ispirazione, non si meraviglierà che dal successo tanto semplice avuto da Mario col fratello, si sia saltati a quel successo del buon diavolo della favola, che aveva avuto bisogno di ammalare per arrivarci" (213). In questo caso, il narratore si abbandona a una riflessione personale che ironizza sulla ingenuità di Mario e che non può essere confusa con quella del personaggio, più volte menzionato.

Il legame tra la prospettiva del contemplatore e dell'individuo che ricorda è presente in tutti i racconti, ma è particolarmente esplicito in *L'avvenire dei ricordi*. In questo caso, il ricordare è mediato dalla voce del narratore. Ancora una volta, però, la possibilità di riportare i ricordi nella narrazione è condizionata dalla possibilità del personaggio di assumere la prospettiva storica sul tempo. Ispirato dal desiderio di "rinnovare" le memorie della giovinezza, Roberto assume la posizione

dello spettatore che vive al di fuori del flusso temporale, dove passato e presente sono dimensioni distinte, per poter compiere il rinnovamento e recuperare quelle “isole” di ricordi sopravvissute alla dimenticanza, collegandole tra loro in un ordine logico-temporale. Solo in questo modo è possibile abbracciare le isole nella loro interezza: “Eccone una di queste isole: Piena di luce e di dolore e proprio marcata in modo da poterla vedere tutta e nello spazio suo” (438).

Questo racconto inoltre permette di cogliere un altro aspetto che caratterizza il punto di vista diacronico: alla prospettiva del contemplatore si associa la figura del “vecchio” che in virtù degli anni e dell’esperienza accumulati, ossia in virtù del suo essere sulla soglia finale della propria esistenza, si trova in una posizione privilegiata per osservare lo sviluppo storico della propria vita. L’accostamento tra la posizione privilegiata del soggetto conoscente e il punto di vista della vecchiaia lo troviamo già in Schopenhauer:

come il viandante domina e riconosce nella sua unità la via percorsa, con tutte le sue deviazioni e le sue curve, soltanto quando sia giunto a un’altitudine dominante, così anche noi riconosciamo soltanto alla fine di un periodo della nostra vita, o addirittura alla fine della vita stessa, la vera connessione delle nostre azioni, delle nostre prestazioni e delle nostre opere, la coerenza e la concatenazione precise di queste, anzi il loro stesso valore. (*Parerga e paralipomena*, 559)

In altre parole, sebbene per Schopenhauer il carattere rimanga sempre identico, è possibile che la percezione dello scorrere del tempo cambi con le età della vita. Il filosofo afferma inoltre che “dal punto di vista della gioventù, la vita è un avvenire infinitamente lungo; dal punto di vista della vecchiaia, un passato brevissimo. Da principio essa ci si presenta dunque come le cose viste ponendo l’occhio all’obiettivo di un binocolo, alla fine invece come quelle viste dal suo oculare” (653). Questo passo mette nuovamente in discussione l’unità del soggetto schopenhaueriano. Questo soggetto sempre identico a se stesso, cui dovrebbe spettare un’unica prospettiva sul tempo, può invece percepire il tempo diversamente secondo l’età che gli compete. Si affaccia dunque anche a questo livello, la possibilità di una percezione del tempo prospettica, che muta secondo il mutare dei desideri legati, in questo caso, all’età anagrafica. La metafora dell’individuo che osserva la realtà dall’obiettivo o dall’oculare del binocolo per spiegare la differenza tra i due punti di vista del vecchio e del giovane, sembra significativa di come l’idea di una percezione prospettica del tempo fosse tutt’altro che estranea al filosofo: Schopenhauer

ammette due punti di vista all'interno del soggetto, cui corrispondono due diverse percezioni del tempo e, come se non bastasse, due età della vita. Il prospettivismo nietzschiano che sembrava così lontano dalle teorie del suo predecessore trova invece in quest'ultimo una sua prima formulazione, la quale avrà un influsso fondamentale sul prospettivismo sveviano. Anche in Svevo, il vecchio condivide con il soggetto conoscente il punto di vista 'sopraelevato' rispetto alla vita che gli permette di cogliere connessioni – in questo caso temporali – tra gli eventi che al giovane o all'attore altrimenti sfuggirebbero. Il nesso tra la prospettiva storica e quella del vecchio è confermato da una pagina del diario di Svevo del 13 giugno 1917: "Un uomo vecchio è necessariamente un uomo ordinato. Adesso a 56 anni io devo badare a tre qualità di occhiali e ciò m'abituò all'ordine. Perciò con piena fiducia di condurlo a fine ricomincio il mio libro di ricordi" (*Racconti* 754). In questa riflessione, Svevo sottolinea l'associazione tra il contemplatore e la figura del vecchio che sul limitare della vita si accinge a scrivere un libro di ricordi.

Che il vecchio riesca ad abbracciare la vita nella sua diacronia, data dall'altezza anagrafica da cui osserva l'esistenza, emerge anche da un passo di *Corto viaggio sentimentale*, dove Aghios osserva la sua vita "con l'esperienza di chi molto amò e desiderò ma nello stesso tempo con la parola pacata del vecchio ch'è simile all'uomo oggettivo chiuso nel laboratorio con gli elementi che rubò alla vita" (583). Anche in questo racconto si può notare che il personaggio percepisce la sua vita in diacronia nel momento in cui ricorda. La rievocazione del passato viene riportata dal narratore alternando il discorso diretto al discorso indiretto libero. Claudio Magris spiega bene la necessità di un punto di vista prospettico che ordini gli eventi, nonostante la natura fittizia, interpretativa, della ricomposizione: "La pace, ossia l'ordine e il senso imposti alla vita, possono essere soltanto effetto della distanza, come l'illusoria immobilità delle luci tranquille di una borgata lontana che si vede dal finestrino del treno; è l'arbitraria assunzione di un punto di vista prospettico, nel quale l'io orgogliosamente si pone, che consente la fittizia composizione del caos" (195). L'ordine che chi ricorda impartisce alla realtà è anche di carattere temporale, ma la diacronia che viene stabilita non è altro che un'interpretazione dettata da necessità soggettive. Dunque, il ricordo, che dipende da uno sguardo distanziato sulla vita, non può che essere raccontato in terza persona da un narratore in questi momenti indistinguibile dal personaggio principale che si racconta dall'esterno, cioè dall'unico punto di vista da cui il suo passato è concepibile, come si vede ad esempio in questo passo:

Egli era ora col pensiero tutto in un piccolo luogo della Carnia, Torlano, ai piedi della Carnia, un luogo che a lui che allora era capitato per la prima volta in una parte nuova del Friuli, sembrava non friulano e neppure italiano. I tetti delle case erti, vicini alla perpendicolare, sembravano fatti per coprire delle case nordiche. *Il signor Aghios non ricordava dettagli ma ricordava tutto l'insieme nitido e sorridente, con tanto colore italiano sulle linee quasi gotiche. Accanto a lui il pittore guardava con gli occhi socchiusi, e ambedue associavano la loro ammirazione, la società più intima umana. C'era anche un ruscello, imponente per certi strati azzurri nell'acqua qua e là profondissima e per la foga dell'acqua viva per la sua recente caduta di montagna.* (Svevo, *Racconti* 533–34, corsivo mio)

Il narratore, poco oltre, aggiunge che “ora che guardava indietro [Aghios] era anche immobile come una fotografia. Pare che ricordare non sia una vera azione. Il ricordo lo si subisce immobile. Chi ricorda e chi è ricordato s'immobilizzano” (535). In questo passo, in primo luogo, si può notare che il punto di vista dell'attore, immerso nella situazione attuale, corrisponde al solo presente, riflesso poi nella scelta del tempo in cui il personaggio esprime i suoi giudizi e le sue riflessioni. È certamente vero che non è possibile sapere con sicurezza se la riflessione al presente, nel passo appena citato, appartenga al personaggio o al narratore. Il dubbio rimane, ciononostante è probabile che con queste parole il signor Aghios concluda una riflessione che il narratore aveva introdotto precedentemente in terza persona. In secondo luogo, nel brano, si riconosce che il contemplatore, o più in generale il soggetto che conosce, è necessariamente – sebbene temporaneamente – immobile, in quanto si pone all'esterno del fluire del tempo per poterlo percepire in diacronia. Un episodio particolare di questo racconto, inoltre, affronta il problema dell'impossibilità di poter vedersi vivere mentre si vive e dunque di assumere simultaneamente la prospettiva dell'attore e del contemplatore:

La fanciulla scoppiò in pianto: - No vedo el treno. Il Borlini scoppiò in una risata e i genitori risero anche loro un po' imbarazzati dalla bestialità della figliuola. Il solo Aghios fu commosso. Egli solo sentiva e sapeva il dolore di non poter vedere se stesso come viaggiava. Il piacere del viaggio sarebbe stato tutt'altro se si avesse potuto vedere il grande treno con la sua macchina come procedeva traverso alla campagna come un

serpe veloce e silenzioso. Vedere la campagna, il treno e se stessi nello stesso momento. Quello sarebbe stato il vero viaggio. (541)

Lo stesso problema di vedere il treno e se stessi nello stesso tempo viene riproposto, in seguito, quando Aghios si trova su una gondola, mentre il suo treno è in sosta a Venezia: “Aghios parve di trovarsi di nuovo a guardare sul destino umano da un treno lanciato a piena velocità e di non arrivar a vederne altro che quella parte comune a tutti i mortali. Nel grande silenzio della Laguna [...] egli non scorgeva altra vita che quella rinchiusa in quella gondola ch’era in certo modo non la vita stessa ma l’occhio che la guardava” (577). Ciò che interessa in questi due passi sono le implicazioni derivanti dall’affermazione che non sia possibile osservare contemporaneamente il treno e se stessi, ovvero se stessi mentre si vive; vagheggiando una visione completa della vita, attraverso cui essa possa essere osservata contemporaneamente dall’esterno e dal suo interno, il personaggio ammette che la realtà che egli vede dal treno o dalla gondola è necessariamente parziale perché non permette, allo stesso tempo, di osservare se stessi. La visione dal treno e dalla gondola è dunque limitata al solo scompartimento in cui si è rinchiusi, così come la nostra interpretazione del reale è limitata al nostro io. Di conseguenza, la prospettiva dell’attore che si trova sul treno non arriva a conoscere cosa succede al di fuori del proprio orizzonte visivo e perciò a essa appartiene la sola visione del presente; mentre alla prospettiva esterna, che osserva il treno, la gondola, e la vita nella loro corsa, corrisponde una visione storica sul reale.

Una simile alternanza tra la prospettiva storica del personaggio-contemplatore e la prospettiva al presente dell’attore si trova anche in *Corto viaggio sentimentale*. Qui il personaggio sembra vivere in due dimensioni differenti: una marcata dalla percezione storica del tempo e l’altra dalle riflessioni legate alla situazione attuale, che sfuggono alla mediazione del narratore. Non si può parlare di un uso spericolato del flusso di coscienza; piuttosto di un monologo annunciato e contestualizzato dal narratore, come si può notare nel seguente passo:

Però la donna – il signor Aghios lo sapeva – non è mai a buon mercato. Vuole i denari, il cuore, la vita. Invece non costava nulla di guardarla e desiderarla e questo, certamente, era troppo a buon mercato. *Perché la donna, quand’è bella, dà subito molto e in primo luogo il sentimento dell’umanità allo straniero, e a tutti. Altro che il saluto scimmiesco fra sconosciuti! Bisogna trovarsi per vari mesi in un paese ove si parla una lingua incomprensibile, evitati dal prossimo solo perché non vi*

conosce e vi sospetta perciò capace di furti e di omicidii, e scoprire ad un tratto l'intimo vostro nesso con tutti costoro, la vostra appartenenza a quel paese, il vostro innato diritto di cittadinanza nello stesso alla vista di un occhio luminoso, di un piedino nervoso e di una capigliatura dal colore o dall'aspetto sorprendente. (520, corsivo mio)

La riflessione è strettamente vincolata alla circostanza presente in cui Aghios, colto dal desiderio di tradire la moglie, si vanta di non avere mai concretizzato tale impulso; il rispetto verso la moglie non c'entra, piuttosto ciò che l'ha frenato accanto al desiderio di libertà, che può rimanere tale solo nell'inazione, è la consapevolezza misogina che le donne vogliono qualcosa in cambio, ed è perciò meno dispendioso guardarle da lontano senza che l'azione segua il desiderio. Il soggetto in questo momento è immerso nella situazione presente che non gli permette di adottare una visione d'insieme, storica sulla sua vita, che tuttavia subentra non appena il personaggio si distanzia a sufficienza per poter adottare la prospettiva diacronica del contemplatore. Infatti, non appena la riflessione al presente termina, sorge il ricordo e con esso, l'imperfetto e la terza persona dello spettatore esterno:

Più giovine allora, la prima sua occhiata era stata un vero e proprio inizio di una relazione sociale. Un inizio entusiastico: Era come se fosse entrato nella casa di un intimissimo amico adobbata per farvi onore con tanto di benvenuto stampato sulla porta. Con quell'occhiata il signor Aghios diceva: - Ti conosco perché sei bella -. E l'inglesina rispondeva in lingua intellegibilissima cioè con un'occhiata: - Come sei amabile tu cui piaccio tanto. Più amabile di colui cui diedi tutto e che non sa più che farsene -. Dopo un discorso simile il signor Aghios non aveva più bisogno dell'assenzio perché gli pareva di trovarsi nella patria ideale dove tutti s'intendono e s'amano. (520)

Conclusion

La rappresentazione di un soggetto prospettico, cui corrispondono un tempo e una narrazione a loro volta dipendenti dalla prospettiva dominante in un determinato momento, serve a Svevo non solo a mostrare che esistono molteplici punti di vista sul reale, ma soprattutto che una rappresentazione del reale deve includere una varietà di prospettive per poter restituire un'immagine della realtà più veritiera possibile.

Ed ecco dunque che la scrittura sveviana definisce il luogo di un conflitto interno al soggetto tra le molteplici forze che lo animano e che determinano la pluralità di punti di vista sul reale che ogni volta può adottare; lo spazio delle potenzialità inerenti all'individuo che continuano a perseguirlo e, contemporaneamente, a garantire alla sua vita l'apertura verso molteplici direzioni. In questa concezione del reale e del soggetto, intesi come dimensioni in cui prospettive opposte coesistono, in quanto potenzialità che possono essere ugualmente attualizzate, consiste la sensibilità modernista di Svevo. Il prospettivismo dell'autore permette di mettere in luce il carattere potenziale alla base della sensibilità modernista e in questo modo di avanzare un'ipotesi di definizione che non appiani le contraddizioni che animano il modernismo in un'ottica univoca, ma le riconosca come costitutive di un'esperienza culturale insofferente a qualsiasi forma di pensiero assolutista e dogmatica.¹⁴ In questa luce, il rapporto di continuità e rottura tra modernismo e tradizione, su cui spesso è stata basata la definizione di questa temperie culturale, potrà essere rivalutato all'interno di un'ottica che non voglia privilegiare uno dei due aspetti, ma li consideri come due punti di vista equivalenti, coesistenti in quanto potenzialità ugualmente fruibili.

Sostenere che il modernismo instauri un rapporto dialettico con la tradizione è il primo passo verso una nuova sistemazione delle contraddizioni che lo animano.¹⁵ Tuttavia, nonostante una considerazione dialettica del modernismo permetta di evitare la logica disgiuntiva che impone la scelta tra la continuità e la rottura, questa interpretazione fonda ancora la natura del fenomeno sul rapporto che intrattiene con la tradizione e continua a concepire la tradizione e l'innovazione come due momenti separati, che per coesistere necessitano di una sintesi o periodizzazione che li giustifichi. Senza sminuire il valore di un ordine dialettico degli elementi di continuità e rottura tra il modernismo e ciò che lo precede e segue, occorre però emancipare la definizione del modernismo dal rapporto di rottura

¹⁴ Si veda su questo punto Harrison: "The European mind welcomes contradiction just so long as its terms can be resolved into a productive new position, a new form of consonance, as it were – a third 'revelation' beyond the opposition of the original two. And this is precisely what does not happen with the dissonant arts of 1910. The contradictions they embody [...] The antagonisms simply 'coexist, unresolved,' allowing for no dialectical advancement" (217–18).

¹⁵ Nel tentativo di definire i limiti storico-culturali della modernità, Jameson spinge per una modernità che è "*at once 'break' and 'period'*" perché si differenzia "*from what happens before but at the same time it creates a new place for itself in the succession with what has happened before*" (27).

o continuità con la tradizione in modo da restituire al fenomeno il carattere di apertura e potenzialità che gli compete.

Che la ricerca sulla natura del modernismo si stia muovendo in questo senso è confermato da alcuni studiosi che hanno rivalutato in chiave diversa il rapporto tra modernismo e tradizione. Pericles Lewis riconosce che il fenomeno del modernismo in campo letterario riguarda quegli autori della prima metà del Novecento che cercarono tecniche e modi innovativi per far fronte a quella che è stata denominata una crisi della rappresentazione. Gli autori modernisti percepivano “i limiti” delle convenzioni stilistiche tradizionali e cercavano di rimediare attraverso lo sperimentalismo formale (5). L’accento che Lewis pone sui “limiti” della convenzione gli permette di discostarsi dall’opposizione binaria che è stata descritta.¹⁶ Dopo aver preso atto che la critica modernista per la maggior parte si è schierata in due fazioni – da un lato, chi afferma che il modernismo rifiuta in toto le convenzioni della rappresentazione, e, dall’altro, chi sostiene che esso miri a produrre nuove forme di convenzione – Lewis opta per una posizione meno estremista, che gli permette di affrontare la questione del rapporto tra modernismo e tradizione senza far ricorso a termini come “rottura” o “continuità.” Il critico riconosce infatti che *“the originality of modernism consists, perhaps, not in its introduction of just one more set of conventions [...]. Rather, its specificity lies in the recognition that the conventions of art needed constant renewal, a sort of permanent revolution, to borrow a phrase from the political world”* (5). Attraverso il riconoscimento che le forme dell’arte hanno bisogno di un rinnovamento costante, Lewis sposta la discussione dal rapporto conflittuale, che il modernismo apparentemente intrattiene con la tradizione, sulla necessità modernista di far sì che la convenzione non si fossilizzi, ma prolifichi sempre in nuovi stilemi e forme. In maniera simile, anche alcuni critici italiani sottolineano l’insofferenza modernista a ogni

¹⁶Anche Baldi legge il modernismo attraverso le lenti della convenzione. Trattando del rapporto tra modernismo e realismo, il critico afferma che “Il realismo modernista [sta] [...] nella presa di coscienza che le convenzioni del realismo letterario esistono e devono essere palesate. In altri termini, è come se gli scrittori modernisti mantenessero bene in vista quello “strappo” nel palcoscenico della convenzione letteraria. [...] Ecco, dunque, che le convenzioni moderniste inondano le pagine dei nuovi romanzi sperimentali.” La differenza rispetto a ciò che sostiene Lewis consiste nel fatto che per Baldi, la rottura con le convenzioni del passato scaturisce nella formazione di una nuova serie di convenzioni. In questo modo, tuttavia, non è possibile sottolineare che l’insofferenza del modernismo è diretta verso “la convenzione” in quanto regola prescrittiva e non in quanto soluzione formale che appartiene al passato (78). V. Baldi, “A cosa serve il modernismo italiano” *Allegoria*, 63, 2011, p. 78.

forma di dogmatismo che erroneamente viene fatto coincidere con la tradizione. Tortora afferma, ad esempio, che “di fatto, l’avversione dei modernisti va al fissarsi di convenzioni narrative quali che siano: il naturalismo è scavalcato in quanto scuola e retorica scienziata dell’oggettività; D’Annunzio, perché ammantato nel ‘paludamento’ di ‘una continua letteratura’ (Pirandello) e produttore di ‘favoloni’ mistificanti (Gadda)” (Luperini e Tortora 24). Attraverso questa interpretazione, il critico suggerisce che il modernismo non rifiuti veramente la tradizione né semplicemente si ponga in continuità con essa; piuttosto, che l’esperienza modernista nasca dall’insofferenza a sistemi di pensiero totalizzanti. Non è sul rifiuto della convenzione che occorre volgere lo sguardo per capire che cosa il modernismo contesti, ma sul “*fissarsi*” della convenzione e sui “*favoloni*” dal carattere totalitario. Il correlativo di questo rifiuto verso ogni forma di pensiero che si impone come assoluta e totalizzante è l’emergere di un sistema filosofico che esclude il formarsi di sistemi dogmatici o ideologici, il prospettivismo. È per questo che attraverso il prospettivismo è possibile offrire una lettura diversa della compresenza di aspetti contraddittori all’interno del fenomeno modernista.

È a questo punto che l’analisi del prospettivismo sveviano è utile per avanzare una definizione del modernismo che consideri come costitutive le contraddizioni al suo interno. Attraverso una personale formulazione del prospettivismo, Svevo infatti ha potuto concepire un soggetto, una conoscenza, un tempo e una scrittura come fasci di punti di vista coesistenti e spesso contrastanti tra loro. In questo modo, la narrazione si apre a molteplici direzioni di sviluppo secondo le esigenze che deve soddisfare, evitando di appiattare la plurivocità all’interno di una prospettiva univoca e assoluta. Questa ricerca in senso antiassolutista e antidogmatico, la quale dà spazio a molteplici visioni del reale, è il marchio di una sensibilità modernista in senso lato. Come per Svevo la realtà non può essere ridotta a una singola interpretazione soggettiva, parziale ed estemporanea, ma occorre prendere in considerazione il maggior numero di punti di vista possibili sul reale per avvicinarsi a comprenderne l’essenza, allo stesso modo, per giungere alla comprensione della natura del modernismo, non è possibile fare ricorso al “concetto,” che corrisponde a una visione unilaterale delle cose, la quale esclude o stempera la compresenza di interpretazioni opposte, ma occorre invece adottare una visione *spregiudicata*, prospettica, per poter coglierne tutte le sfumature e le opposizioni che contraddistinguono il fenomeno modernista. Ed è proprio attraverso questa possibilità di costituirsi come comunità intellettuale edificata sulla compresenza

di prospettive opposte, sulle potenzialità talora contrastanti del reale e dei soggetti che vi abitano, che il modernismo parla ancora al mondo contemporaneo.

University of Toronto

OPERE CITATE

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi, 1995.
- Baldi, Valentino. "A cosa serve il modernismo italiano." *Allegoria*, no. 63, 2011, pp. 66–82.
- Botti Francesco Paolo, Matteo Palumbo e Giancarlo Mazzacurati. *Il secondo Svevo*. Liguori, 1982.
- Camerino, Giuseppe. A. *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*. Liguori, 2002.
- Curti, Luca. *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di Una vita*. edizioni ETS, 2016.
- Debenedetti, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Garzanti, 1971.
- Fava Guzzetta, Lucia. "Tempo e scrittura nell'ultimo Svevo." *Forum Italicum* vol. 20, no.2, 1986, pp. 182–97, <https://dx.doi.org/10.1177/001458588602000204>.
- Fiore, T. "Svevo minore." *Il Ponte*, XV, no. 12, 1959, pp. 1567–76.
- Freud, Sigmund. *L'interpretazione dei sogni*. Newton Compton, 1995.
- Garofalo, Piero. "Time-Consciousness in Italo Svevo's *La Coscienza di Zeno*." *Quaderni d'Italianistica* vol. 18, no. 2, 1997, pp. 221–233, <https://doi.org/10.33137/q.i.v18i2.9690>.
- Ghidetti, Enrico. *La coscienza di un borghese triestino*. Editori Riuniti, 1980.
- Harrison, Thomas. *The Emancipation of Dissonance*. University of California Press, 1996.
- Jameson, Fredrich. *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*. Verso, 2002.
- Jeuland-Meynaud, Maryse. *Zeno e i suoi fratelli: la creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo*. Pàtron, 1985.
- Kern, Stephen. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Bologna: Il Mulino, 1988.
- Lavagetto, Mario. *Cronologia*. In Italo Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*. A cura di Mario Lavagetto, Meridiani Mondadori, 2004.
- _____. *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*. Einaudi, 1975.
- Lehan, Richard. *Literary Modernism and Beyond*. Louisiana State UP, 2009.

- Lewis, Pericles. *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge UP, 2007, <https://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511803055>.
- Lukács, Georg. *Teoria del romanzo*. Sellerio, 2004.
- Luperini, Romano e Massimiliano Tortora. *Sul modernismo italiano*. Liguori, 2012.
- Luperini, Romano. “Modernismo e poesia del primo Novecento.” *Allegoria*, no. 63, 2011, pp. 92–100.
- Luti, Giorgio. *L'ora di Mefistofele. Studi sveviani vecchi e nuovi (1960–1987)*. La Nuova Italia, 1990.
- Magris, Claudio. “La scrittura e la vecchiaia selvaggia.” In *L'anello di Clarisse*. Einaudi, 1984.
- Mariani, Maria Anna. “Svevo e Nietzsche.” *Allegoria*, no. 59, 2009, pp. 71–91.
- Mazzacurati, Giancarlo. *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*. Einaudi, 1887.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Il Mulino, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogia della morale*. Newton Compton, 1977.
- _____. *La volontà di potenza*. Bompiani, 1994.
- Palumbo, Matteo. “La gaia coscienza.” In *Il secondo Svevo*. A cura di Francesco Paolo Botti et al., Liguori, 1982.
- Pappalardo, Salvatore. *Modernism in Trieste. The Habsburg Mediterranean and the Literary Invention of Europe, 1870–1945*. New York: Bloomsbury, 2021, <https://dx.doi.org/10.5040/9781501369995>.
- Saccone, Edoardo. *Commento a Zeno. Saggio sul testo di Svevo*. Bologna: Il Mulino, 1973.
- Schopenhauer, Arthur. 1819–59. *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Laterza, 1968.
- _____. 1851. *Parerga e paralipomena*. A cura di Giorgio Colli, vol. 1, Adelphi, 2012.
- _____. 1851. *Parerga e paralipomena*. A cura di Mario Carpitella, vol. 2, Adelphi, 2012.
- Sechi, Mario. *Una saggezza selvaggia. Italo Svevo e la cultura europea nel vortice della “Krisis.”* Carocci, 2016.
- Somigli, Luca. “Dagli ‘Uomini del 1914’ alla ‘Planetarietà.’ Quadri per una storia del concetto di modernismo.” *Allegoria*, no. 63, 2011, pp. 7–29.
- Svevo, Italo. *Epistolario*. A cura di Bruno Maier, in *Opera Omnia*, vol. 1, Dall’Oglio, 1966.

- _____. *Racconti e scritti autobiografici*. A cura di Clotilde Bertoni, Meridiani Mondadori, 2004.
- _____. *Romanzi e continuazioni*. A cura di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, Meridiani Mondadori, 2004.
- _____. *Teatro e saggi*. A cura di Federico Bertoni, Meridiani Mondadori, 2004.
- Taylor, Charles. *A Secular Age*. Harvard UP, 2007, <https://dx.doi.org/10.2307/j.ctvxrpz54>.
- Tortora, Massimiliano. *Non ho scritto che un romanzo solo. La narrativa di Italo Svevo*. Franco Cesati Editore, 2019.
- Ziolkowski, Saskia Elizabeth. *Kafka's Italian Progeny*. University of Toronto Press, 2020, <https://dx.doi.org/10.3138/9781487533793>.