

Capitolo VI

1. Il carnevale di Emilio

Come ci testimonia una lettera alla moglie del 14 maggio 1897, Svevo pensava in un primo tempo di intitolare il romanzo *Il carnevale di Emilio* («... E fumai l'ultima. Il mondo si schiarì e trovai il titolo del mio romanzo: *Il carnevale di Emilio*»)¹. Il significato di tale titolo può essere illuminato dalla riflessione di Balli che apre il capitolo: «Intanto ricordava d'assistere al preludio di una triste commedia. Incominciava a formarsi il vortice che per un istante avrebbe sottratto l'operaio, la sartina, il povero borghese alla noia della vita volgare per condurli poi al dolore. Ammaccati, sperduti, alcuni sarebbero ritornati all'antica vita divenuta però più greve; gli altri non avrebbero trovato mai più la quaresima». L'avventura con Angiolina ha per Emilio un affetto analogo a quello del carnevale per l'operaio o la sartina: grazie ad essa anch'egli è strappato al vuoto e alla monotonia di una vita «incolore e uniforme» per assaporare la gioia vitale e il godimento. Ma è solo una breve parentesi, dopo di che ritornerà all'antica esistenza. Nell'esperienza di Emilio vi è però una differenza, rispetto al paragone del carnevale, che deriva dalla particolare struttura psicologica del personaggio: la vita di prima non gli sembrerà «più greve» dopo la parentesi del godimento, grazie alla sua costitutiva 'senilità' ed ai meccanismi dell'autoinganno e del sogno, come si vedrà in chiusura del romanzo. Il paragone del carnevale si attaglia anche all'avventura di Amalia con Balli; e sarà lei a bruciarsi interamente in essa e a non ritrovare mai più la «quaresima». Balli non sospetta ancora nulla dei sentimenti di Amalia per lui, mentre conosce bene ciò che sta avvenendo all'amico: e poiché la riflessione sul carnevale è propriamente un suo pensiero indiretto libero, si può supporre in Svevo l'intento di suggerire che quelle idee siano ispirate segretamente allo scultore dall'esempio di Emilio, anche se egli non ne è consapevole.

¹ I. SVEVO, *Epistolario*, cit., p. 64.

2. Il gioco dei punti di vista

La scena che apre il capitolo e che vede Angiolina al caffè e a passeggio con l'ombrellaio è presentata mediante la focalizzazione sulla prospettiva di Balli, la quale, come si è già avuto modo di osservare, in alcune zone limitate del romanzo viene in primo piano, sostituendosi a quella largamente dominante del protagonista. L'alternanza dei punti di vista di Balli e di Emilio possiede in questo capitolo una funzione di rilievo: vale cioè a mettere in evidenza, in forma direttamente drammatizzata, i due modi antitetici di rapportarsi alla realtà che sono propri dei due personaggi, l'«inetto» e il «superuomo». È vero che anche qui si conferma come per tanti aspetti essenziali Balli non sia che il «doppio» di Emilio. Per la sua falsa coscienza in primo luogo. Lo scultore infatti si sdegna moralisticamente del carnevale, ma in realtà solo perché non corrisponde ai suoi bisogni di fasto e di eleganza: «Quel carnevale, perché meschino, gli dava un'ira da moralista»; ma il narratore non gli risparmia la sua osservazione caustica: «Più tardi, molto più tardi, anche lui vi avrebbe partecipato, dimentico del tutto di quell'ira, innamorato del lusso e dei colori». Nell'ira di Balli, poi, così come nella commiserazione per l'operaio, la sartina e il povero borghese, sottratti alla «noia della vita volgare» dal «vortice» del carnevale, da sotto la maschera del moralista affiorano chiaramente l'estetismo e il disprezzo superomistico per la vita comune. L'estetizzazione totale della realtà, che interessa a Balli solo in quanto può divenire materia di un'opera d'arte, emerge anche dalle riflessioni suscitategli dalla vista di un uomo tozzo e piccolo in mezzo a due donne slanciate: «Pareva un'ironia ch'egli si propose di scolpire. Avrebbe vestite le due donne alla greca, l'uomo in una giubba moderna; avrebbe dato alle donne il riso forte delle baccanti, all'uomo avrebbe stampato in faccia la fatica e la noia». Questo Balli che filtra tutta l'esperienza attraverso la scultura è davvero affine ad Emilio, che la filtra attraverso gli schemi letterari. Non solo, ma nella contrapposizione tra il «riso forte» da baccanti delle donne vestite alla greca e la «fatica e la noia» stampate in faccia all'uomo in abito moderno si legge una contrapposizione tra la pienezza gioiosa della vita nel mondo antico ed il vuoto, la desolazione della vita moderna, che è un luogo comune della cultura decadente, da Baudelaire a Louÿs a D'Annunzio. Anche l'associazione delle due donne alle baccanti vale a definire la fisionomia intellettuale di Balli, perché rimanda al bagaglio stereotipato di una formazione classica e al tempo stesso, richiamando lo spirito dionisiaco, si collega indiret-

tamente a Nietzsche. Infine l'aristocraticismo che traspare dal disprezzo per l'ombrellaio («- L'ombrellaio di via Barriera! - rise il Balli. Un ombrellaio rivale di Emilio Brentani») è del tutto identico a quello che per il «rivale» dimostrerà Emilio.

Tuttavia a connotare la figura di Balli in questo episodio valgono soprattutto il distacco lucido, la sicurezza delle scelte, il dominio delle situazioni, l'acutezza realistica nel leggere i comportamenti altrui, che lo collocano in netta antitesi nei confronti di Emilio. Ad esempio lo scultore capisce al primo sguardo, alla vista del terzetto al caffè, che l'uomo fa la corte ad Angiolina, non all'altra donna, ed è sicuro di saper rendere l'avventura tanto ridicola da guarire Emilio. Poi, entrato nella sala, si accorge che le mani dei due sono unite sotto il tavolo. E, uscendo senza dire una parola e senza sorridere ad Angiolina che lo guarda «con grandi occhi espressivi», «rannicchiata al suo posto per sembrare lontana dal suo compagno», è sicuro di aver colto il messaggio della ragazza e di averne lanciato anch'egli uno chiarissimo («- Come siamo stati espressivi! -, pensò. - Ella m'ha pregato di non parlare ad Emilio di quest'incontro e io le ho risposto che gliene avrei parlato non appena lo avessi veduto -»). Infine, con pronta decisione, invia il servo a cercare Emilio, perché veda di persona la scena, ma è convinto di saper impedire che l'amico se la prenda con l'ombrellaio o con Angiolina. Al contrario, nel resto del capitolo, a caratterizzare Emilio saranno la cecità e gli autoinganni, l'incoerenza, l'ossessività nevrotica, i procedimenti mentali coatti, l'incapacità di conformare i comportamenti ai propositi. Il punto di vista di Balli, contrapponendosi a quello dell'amico, assume anche la funzione di presentare Angiolina (o per dir meglio «Giolona») come è realmente, senza i filtri idealizzanti che sono propri della prospettiva di Emilio, con un forte effetto di straniamento sul modo di vedere la realtà proprio dell'«inetto». Però, sia che domini l'ottica di Emilio, sia che si affermi quella di Balli, anche in questo capitolo Angiolina è sempre vista dall'esterno, definita solo attraverso i suoi comportamenti.

3. I labirinti ossessivi dell'eroe

Se l'inizio del capitolo è dominato dal punto di vista di Balli, come entra in scena Emilio, che sopraggiunge ben presto chiamato dall'amico, la focalizzazione si sposta subito su di lui. Ha inizio qui una delle sequenze più straordinarie del romanzo, do-

ve la pagina assume una sottigliezza analitica incomparabile nell'esplore i labirinti mentali in cui si avvolgono le ossessioni del protagonista. Appare quindi indispensabile addentrarsi a fondo nella costruzione narrativa sveviana, seguendone passo a passo gli svolgimenti, per tentare di districarne la tortuosità ma anche di metterne in luce la sorvegliatissima tessitura e gli snodi sapientemente costruiti.

Per difendersi dal dolore del tradimento Emilio si chiude naturalmente entro la barriera protettiva di una serie di alibi e di finzioni. Innanzitutto attribuisce il dolore ad un motivo che non intacca il suo senso di superiorità, come avverrebbe se confessasse a se stesso che le cause sono il suo amore e la sua dipendenza dalla donna: il ridicolo («Poi comprese: il nodo che gli serrava la gola era prodotto dal duro ridicolo che lo colpiva. Oh, prima di tutto liberarsi da quello!»). Emilio ha sempre paura del ridicolo, che è poi paura che venga scoperta la sua inadeguatezza alla vita. In secondo luogo dinanzi all'amico, «giudice severo delle sue azioni, del cui giudizio si vergogna, simula il contegno distaccato e indifferente dell'uomo superiore, che sa già tutto e ne ride: « - Tutto quanto me ne puoi dire tu non arriva certo a quanto ne so io - e rise». L'indifferenza è una simulazione a cui Emilio si costringe in modo tale che diviene quasi meccanica, sinché si trova di fronte a Balli («Non aveva più neppure bisogno di sforzo per simulare indifferenza; si era quasi cristallizzato nel primo sforzo e avrebbe potuto dormire conservando stereotipato quel sorriso e quella calma. Era tale quella simulazione da penetrare molto più in là dell'epidermide»). La simulazione finisce per ingannare lui stesso: «Invano egli cercava in sé qualche cosa d'altro fuori di essa, e non trovava che una grande stanchezza. Nient'altro! Forse la noia di sé, del Balli e d'Angiolina. E pensò: - Quando sarò solo starò certo meglio di così - ». In realtà questa pretesa «noia» è uno stato depressivo che prelude allo scatenarsi delle farneticazioni coatte che seguiranno. Alla fine, Emilio accetta il suggerimento dell'amico, di dire subito all'indomani poche parole d'addio ad Angiolina.

Invece, appena egli rimane solo, a infrangere lo strato protettivo di simulata indifferenza irrompe un desiderio irresistibile di vedere subito la donna. Naturalmente può emergere solo in forma distorta e dissimulata, attraverso il pretesto di arrivare subito alla rottura, per trovare veramente la calma (« - Eppure - pensò e pensò l'idea e le parole - sarebbe bello ch'ella passasse per di qua ed io potessi subito dirle che fra di noi tutto è finito. Allora sì che tutto sarebbe finito ed io potrei andare a dormire veramente calmo. Per di qua deve passare!»).

Comincia di qui il rovello ossessivo di idee coatte, che a lungo assiederà la sua mente. Emilio si prefigura già anche le parole del commiato: «Dolci. Perché no? - Addio Angiolina. Io volevo salvarti e tu mi hai deriso». Come si vede, Emilio, per cancellare la sofferenza, ricorre allo strumento da lui più volte sperimentato, costruire di sé la gratificante e rassicurante immagine dell'uomo superiore, che non si fa coinvolgere emotivamente e sa conservare un distacco imperturbabile, non abbassandosi a meschine recriminazioni. E per autogiustificarsi e autoassolversi, fa riferimento al tentativo da lui intrapreso di «salvare» Angiolina e di «rieducarla» alla virtù: la frase enfatica e melodrammatica da lui pensata per un verso tradisce tutto il suo moralismo, per un altro è un significativo esempio del suo stile di letterato. Ma un indizio illuminante è anche il proposito di pronunciare parole «dolci»: è il termine chiave che rivela in Emilio il bisogno disperato di fuggire i conflitti traumatizzanti della realtà e di rifugiarsi nel grembo materno. In fondo è sempre questo che ha chiesto al rapporto con Angiolina. Quindi, nel momento stesso in cui vagheggia il più dignitoso e fermo distacco dalla donna, confessa in realtà il bisogno insopprimibile della sua 'dolcezza'.

Ma l'idea della derisione, che viene incautamente evocata dal pensiero dell'eroe («... e tu mi hai deriso), distrugge quell'idea rassicurante di superiorità, richiamando la sua reale inettitudine. Il contrasto non può essere tollerato, e scatena un'ira incontenibile, che fa cadere definitivamente la maschera di indifferenza indossata dinanzi al Balli: «Deriso da lei, deriso dal Balli! Una rabbia impotente gli gonfiò il petto. Finalmente egli si destava e tutta la rabbia e la commozione non lo addoloravano tanto come l'indifferenza di poco prima, una prigionia del proprio essere impostagli dal Balli. Dolci parole ad Angiolina? Ma no! Poche e durissime e fredde», dove alla rabbia per il ridicolo che ha compromesso la sua dignità di uomo superiore si mescola anche l'animosità verso la figura del rivale per eccellenza. E qui, rivelatosi il vero volto del personaggio sotto la maschera, interviene puntuale il caustico giudizio del narratore, che compendia in un'antitesi densa di sarcasmo le contraddizioni di Emilio: «Camminò per calmarsi perché al pensare quelle fredde parole s'era sentito bruciare».

Per reagire al senso di impotenza, Emilio si abbandona, sia pure in forme tortuosissime, ad un sogno violento, quello di uccidere la donna: «Non offendevano abbastanza! Con quelle parole non offendeva che se stesso; si sentiva venire le vertigini. - Così si uccide - pensò - non si parla. - Una grande paura di se stesso lo calmò. Sarebbe stato egualmente ridicolo anche ucci-

dendola, si disse, come se egli avesse avuto un'idea da assassino. Non la aveva avuta; ma assicuratosi, si divertì a figurarsi vendicato con la morte di Angiolina». Vediamo qui in atto un classico processo di *Verneinung* freudiana: la preoccupazione di negare il proposito omicida tradisce la sua effettiva presenza nel profondo; e, una volta operata la negazione, l'atto riprovevole, privato delle sue cariche emotive, può essere contemplato in forma puramente teorica, col compiacimento garantito della riuscita 'innocentizzazione'. È un processo che ricorda i sogni di furto, di stupro e di assassinio incontrati al capitolo III. Però, attraverso un meccanismo già sperimentato, la fantasia da delittuosa si fa sentimentale, generando una «commozione» che è la costante cifra connotativa dell'eroe: «Quella sarebbe stata la vendetta che avrebbe fatto obliare tutto il male di cui ella era stata l'origine. Dopo, egli avrebbe potuto rimpiangerla, e lo pervase una commozione che gli cacciò le lagrime agli occhi».

Grazie al diversivo del sogno, che ha scaricato la tensione, Emilio può arrivare a pensare alle parole «durissime e fredde» del commiato: «A lei egli avrebbe detto che non l'abbandonava causa il tradimento ch'egli s'era atteso, ma per il sozzo individuo ch'ella aveva scelto a suo rivale. Egli non voleva più baciare dove aveva baciato l'ombrellaio. Finché s'era trattato del Balli, del Leardi e magari del Sorniani, aveva chiuso un occhio, ma l'ombrellaio! Nell'oscurità studiò la smorfia di schifo con cui avrebbe detta questa parola». In tal modo, con questo aristocraticismo sprezzante per gli inferiori nella scala sociale, Emilio riesce a ricostruire una sua immagine di superiorità. Ma essa non basta a rassicurarlo. In uno sprazzo di lucidità, si avvede di essere precipitato in un vero e proprio delirio ossessivo, ma lo strumentalizza subito, facendone un alibi per il bisogno irresistibile di vedere l'oggetto amato: «Qualunque parola egli immaginasse di dirigerle, sempre veniva colto da un convulso riso. Avrebbe continuato a parlarle così tutta la notte? Era dunque necessario di parlarle subito». Per questo si mette a correre con l'intenzione di raggiungerla, ed il movimento fisico per un attimo gli dà sollievo, sfogando la tensione mentale. La configurazione spaziale della scena, le strade interminabili attraverso cui si aggira in percorsi tortuosi nel buio della notte contribuiscono a rendere il senso dell'incubo in cui Emilio è prigioniero: è come se il labirinto delle sue idee ossessive si obiettivasse dinanzi a lui nel labirinto delle strade che percorre affannosamente e la loro tortuosità fosse la proiezione di quella dei suoi roveli mentali. La rete delle strade cittadine non è qui uno spazio aperto, come in altri luoghi, ma al contrario dà l'idea di uno spazio costrittivo, soffocante, claustrofobico, che

entra in opposizione, a distanza, con lo spazio aperto e libero dei primi incontri felici con Angiolina.

L'ossessione lo spinge per ben tre volte a scorgere la figura di Angiolina in estranee passanti, dando origine a un delirio allucinatorio («Un riflesso, un'ombra, un movimento, tutto assumeva la forma, l'espressione del fantasma che lo fuggiva»). Gli impulsi violenti che ormai lo dominano si rivolgono contro lui stesso. La caduta e la ferita alle mani non sono eventi casuali, ma gesti simbolicamente autodistruttivi; la prova è che scatenano meccanismi proiettivi: «Il dolore fisico lo agitò, aumentò il suo desiderio di vendetta. Si sentiva più deriso che mai, come se quella sua caduta fosse stata una nuova colpa di Angiolina». Ma lo stesso personaggio sembra averne coscienza: «Allo sciagurato parve che tutta la violenza cui era stato in procinto di abbandonarsi, fosse ora diretta contro se stesso, gli chiudesse il respiro e gli togliesse ogni possibilità di pensare e di frenarsi. Si morse una mano come un forsennato». L'aggettivo «sciagurato» tradisce una forma di pietà del narratore, ma prevale, in questa sequenza, la consueta ironia: «Un'altra volta pensò le frasi ch'egli le avrebbe dette quella notte stessa o la mattina appresso. Dignitosamente (quanto più aumentava la sua agitazione, tanto più calmo egli si sognava) dignitosamente le avrebbe detto che per liberarsi di lui le sarebbe bastato di dirgli una parola, una sola parola. Non sarebbe occorso deriderlo. — Io mi sarei ritirato subito. Non mi occorreva di esser cacciato dal mio posto da un ombrellaio. — Ripeté più volte questa frase, modificandone qualche parola e cercando di perfezionare anche il suono della voce che diveniva sempre più ironico e tagliente. Cessò quando si accorse che, per lo sforzo di trovare l'espressione, urlava». Le osservazioni sarcastiche del narratore valgono a mettere in luce il contrasto tra il comportamento reale del personaggio, la sua agitazione e le sue urla, e l'immagine di calma e dignità che vorrebbe costruirsi. Così avviene poco oltre, quando Emilio arriva finalmente alla casa di Angiolina: «A vederlo in quello stato si sarebbe potuto credere che quella sera egli fosse stato avvisato del tradimento di una donna fedele».

Il giungere alla meta ossessivamente cercata concede a Emilio la pausa di un momento di lucidità: «Pensò con dolore: — Se l'avessi posseduta non soffrirei tanto. — Se egli avesse voluto, voluto energicamente, sarebbe stata sua. Invece era stato solo intento a mettere in quella relazione un'idealità che aveva finito col renderlo ridicolo anche ai propri occhi [...]. Tutta la colpa era sua. Era lui l'individuo strano, l'ammalato, non Angiolina. E questa conclusione avvilente lo accompagnò fino a casa». Emilio vede

l'assurdità della propria idealizzazione dell'oggetto amato e, attribuendo il proprio comportamento ad una diversità patologica dalla normalità, arriva ad intuire confusamente come tale idealizzazione abbia radici nevrotiche e come le ossessioni che ne scaturiscono siano manifestazioni di una 'malattia'. Ma di qui, inarrestabilmente, prende le mosse un altro autoinganno: l'idea che il possesso della donna possa guarirlo, mentre aprirà la strada a un'altra serie di ossessioni.

4. I sogni di Amalia

L'ultima parte del capitolo propone un nuovo aspetto del fondamentale parallelismo che lega Emilio ad Amalia all'interno del sistema dei personaggi. Si sono già sottolineati in precedenza la 'senilità', il bovarismo, l'avventura con un essere diverso, forte e vitale, l'idealizzazione dell'oggetto amato e la sua trasfigurazione in simbolo: ora interviene anche il sogno. Qui appare come entrambi gli inetti alla vita cerchino nei sogni una soddisfazione ai loro desideri che è impossibile per altra via e una compensazione alle loro delusioni. Vi è però una differenza: Emilio sogna durante la veglia, ad occhi aperti; per Amalia invece le barriere inibitorie sono ben più forti, a causa della rigida educazione subita in quanto donna, e non possono essere superate dalla coscienza: cedono solo quando la coscienza viene meno, durante il sonno. Solo nel sogno notturno Amalia può trovare soddisfazione al suo desiderio. In questa luce, acquista di nuovo il valore di indizio significativo il particolare della «mano cerea», «incantevole sulla coperta grigia»: si ricordi che, nel capitolo I, la cura delle mani, unica parte bella del suo corpo, tradiva in Amalia il bisogno di piacere agli altri, il suo desiderio d'amore; ed è parimenti significativo che la bella mano spicchi sul colore grigio della coperta, il colore emblematico della 'senilità' di Amalia.

Si può notare che la soddisfazione del desiderio, pur ottenuta quando le barriere inibitorie cadono, rispetta tuttavia le norme della morale e le convenzioni borghesi: Amalia sogna di abbandonarsi alla volontà dell'uomo amato, traendone una grande dolcezza (« - Sì; sì, è proprio quello ch'io voglio - [...] Ella parlava con persona che amava molto. Nel suono e nel senso v'era una grande dolcezza, una grande condiscendenza. Per la seconda volta ella disse che l'altra persona [...] aveva indovinati i suoi desideri: - È proprio così che faremo? Non lo speravo! - »), ma

sempre nella cornice legittima del matrimonio («In viaggio di nozze tutto è permesso»). In ciò si conferma quanto fossero forti gli schemi assorbiti attraverso l'educazione familiare: Amalia aveva preso coscienza, grazie al nascente sentimento per Balli, dell'inganno contenuto in quegli schemi, ma la consapevolezza intellettuale non arriva a modificare i meccanismi profondi. Anche Emilio d'altronde, pur nella tortuosità della sua falsa coscienza, al di là della sua paura della donna aspira in segreto alla realizzazione coniugale (si ricordi il sogno dell'astronomo). La simmetria tra i due personaggi è sottolineata dalle coincidenze cronologiche: mentre Emilio è prigioniero del delirio coatto nel suo notturno inseguimento attraverso le vie cittadine, anche Amalia, nel chiuso del 'nido', si immerge totalmente nei suoi sogni: entrambi sono coinvolti contemporaneamente nella stessa «avventura», posseduti dalla stessa «malattia». Le due avventure, pur parallele, sono però per un certo aspetto sfasate: Emilio ha già subito dolorosamente la delusione; Amalia non ancora, e può abbandonarsi fiduciosamente al sogno di amore e di nozze.

Se Amalia nel sonno rivela il fondo segreto della sua psiche, che l'educazione repressiva le ha imposto di tenere rigorosamente celato, Emilio, prodotto della stessa repressione, prova istintiva vergogna a spingere lo sguardo in quella zona intima: «Disgraziata! Ella sognava nozze. Egli si vergognò di sorprendere a quel modo i segreti della sorella e chiuse la porta. Avrebbe dimenticato di aver udite quelle parole. Mai la sorella avrebbe dovuto sospettare ch'egli sapesse qualche cosa di quei suoi sogni». Così Svevo sottolinea come la repressione puritana generi anche chiusura gelosa del singolo nella propria interiorità, incapacità di comunicare, di scambiare calore umano ed esperienze affettive.

La figura di Amalia richiama irresistibilmente ad Emilio quella di Angiolina, per quel legame che nella sua mente stringe sempre le due donne («Rotta la relazione con Angiolina egli si sarebbe potuto dedicare interamente alla sorella. Sarebbe vissuto al dovere»). Ma ora, nella prospettiva dell'eroe, le due figure femminili sono accostate per antitesi, si escludono a vicenda. Poiché il tentativo di uscire dal guscio della 'senilità' è fallito e l'illusione del libertinaggio e del godimento si è deleguata, Emilio è invaso dai sensi di colpa per essere venuto meno al «dovere», alle responsabilità di *pater familias*, particolarmente incumbenti ora che si profila un pericolo per la sorella. Rinunciando alla donna-sesso, Emilio si propone così di rientrare nel 'nido', di riassumere i suoi compiti all'interno della sua falsa «famigliuola», come avveniva prima che la ventata dell'eros sopraggiungesse a sconvolgerne la tranquillità. I sensi di colpa sono così tacitati e si offre il ri-

CAPITOLO VI

paro di un alibi solido e rassicurante. La nuova maschera di superiorità indossata cela la bruciante sconfitta subita dall'«uomo immorale» ed Emilio può trovare un appagamento, quasi la felicità («Stanco, la mente chiusa a qualunque emozione, egli si sentì quasi felice»).