

Introduzione

1. EMILIO

1.1. La 'senilità' e l'uscita dal 'nido'

Senilità si colloca nell'ambito di quella svolta della narrativa di fine secolo che segna il passaggio dal romanzo naturalistico, inteso a tracciare la «storia naturale e sociale» (come suona il sottotitolo dei *Rougon-Macquart* zoliani) di un dato *milieu*, al romanzo cosiddetto 'psicologico', concentrato esclusivamente sull'analisi minuziosa della coscienza, di cui si offre come caposcuola Paul Bourget, ripreso in Italia dal D'Annunzio del *Piacere*, dell'*Innocente*, del *Trionfo della morte*. Difatti il secondo romanzo sveviano abbandona la rappresentazione diretta della società, ancora largamente presente in *Una vita*, e, a differenza di quel romanzo, non offre più il quadro articolato di un ambiente, colto nei suoi vari aspetti e fitto di figure tipiche, ma si restringe rigorosamente ai quattro personaggi fondamentali, i cui rapporti reciproci e le cui vicende vengono a comporsi in una struttura essenziale, di geometrico rigore, mentre i pochi altri personaggi che si profilano sono più che altro comparse e rivestono una funzione subordinata e marginale. In secondo luogo *Senilità*, a differenza di *Una vita*, non affronta più direttamente ed esplicitamente determinati problemi sociali, quali il disagio del giovane provinciale inurbato e lo scontro dell'intellettuale piccolo borghese ambizioso, di tradizionale cultura umanistica, con la città commerciale ed affaristica che lo schiaccia, né l'alienazione provocata dal lavoro in quella struttura tipica del mondo capitalistico moderno che è la banca; di conseguenza i fatti esteriori, l'intreccio romanzesco, la descrizione di ambienti fisici e sociali in *Senilità* hanno scarso rilievo, e per contro vi assume assoluto dominio la dimensione psicologica dei personaggi, in particolare quella del protagonista, che è l'oggetto che il romanziere si preoccupa in primo luogo di indagare. Pertanto non vi si rinviene tanto una

trama di fatti, quanto una serie di eventi interiori, che sono il riflesso, parossisticamente dilatato, della realtà esterna entro una coscienza. Se cioè fatti si producono, essi sono offerti attraverso la particolare coloritura ad essi prestata dall'ottica del personaggio che è sistematicamente il centro focale del racconto, Emilio, per cui si può dire che la vicenda narrata si svolge in effetti nella mente dell'eroe, con una radicale soggettivazione del racconto.

Il profilo di Emilio e l'anatomia della sua coscienza si vengono costruendo in forma drammatica nello svolgersi stesso della vicenda, ma le linee essenziali della sua fisionomia sono già fissate nel ritratto iniziale, tracciato proprio nella prima pagina del romanzo dalla voce narrante 'autorale'. Della sua figura vengono ancora delineate, in obbedienza ai codici del romanzo realistico ottocentesco, alcune sommarie ma illuminanti coordinate sociali: è un piccolo borghese, la cui squallida condizione («un impieguccio di poca importanza presso una società di assicurazioni»)¹ è effetto di un processo di declassazione, poiché, come si apprenderà poco più avanti, la famiglia Brentani era stata un tempo agiata (in questo, Emilio è omologo al protagonista di *Una vita*: la declassazione appare dunque un tratto costante degli 'inetti' sveviani, ed è un fatto a cui occorrerà dedicare molta attenzione); al tempo stesso è un intellettuale: ha scritto in gioventù un romanzo, che gli ha assicurato una «riputazioncella» in ambito locale, provinciale, ma da anni non scrive più nulla, per «inerzia». Dal punto di vista psicologico si presenta subito come un debole, un insicuro, che ha paura della propria debolezza e non osa affrontare la realtà, e per questo si è costruito un solido sistema protettivo, conducendo una vita cauta e prudente che lo preserva dai «pericoli», assicurandogli calma e sicurezza, ma comporta anche la rinuncia al godimento, la mortificazione di ogni desiderio, di ogni impulso vitale². È una sorta di limbo, di sospensione della vita, che il titolo del romanzo, ed anche il protagonista più avanti, definiscono «senilità». Il sistema protettivo si oggettiva nella chiusura entro il 'nido' domestico (la metafora pascoliana esprime compiutamente la somma di significati che la cultura di

¹ Tutte le citazioni da *Senilità* sono tratte dall'edizione critica a cura di B. Maier, Studio Tesi, Pordenone 1986.

² È una repressione antitetica a quella che caratterizza il borghese nella fase della sua ascesa (si pensi al Mazzarò o al Mastro-don Gesualdo di Verga): non è una forma di ascesi, un sacrificio in vista di un fine più alto, il successo, la fortuna economica, il potere, ma pura rinuncia a vivere, abdicazione per paura; non è strumento di dominio sul reale, ma fuga dal reale.

fine Ottocento attribuiva alla casa³, quindi si può usare a proposito di quel perfetto *homo pascolianus*⁴ che è Emilio), entro i confini rassicuranti della realtà familiare, che esclude dalla realtà esterna, sentita come insidiosa e densa di ignote minacce; il 'nido', a sua volta, si impernia intorno alla figura materna della sorella Amalia, che accudisce Emilio con premura e abnegazione.

Il sistema di rinunce e di repressione degli istinti, tuttavia, non assicura affatto all'eroe la tranquillità dell'asceta, del puro «contemplatore» schopenhaueriano. La rinuncia, infatti, non riesce in lui ad essere totale (come non lo era in Alfonso Nitti, ad onta delle sue illusioni). Restano in Emilio un'irrequietudine, un'insoddisfazione, che nascono da un desiderio irresistibile di godimento, di felicità («A trentacinque anni si trovava nell'animo la brama insoddisfatta di piaceri e di amore, e già l'amarezza di non averne goduto»). Alla frustrazione nel campo del soddisfacimento istintuale si associa poi una frustrazione parallela nel campo intellettuale e sociale: Emilio vive, nonostante la sua sterilità creativa, in un'aspettativa «non paziente» della grande opera che dovrà uscire dal suo cervello «geniale» e dovrà assicurargli il successo e la fortuna. La non-vita che egli conduce nell'ambito del 'nido' familiare grava su di lui in modo soffocante. Il suo destino gli appare «disperantemente incolore e uniforme», quindi egli avverte in modo prepotente il bisogno di uscire da quell'ambito chiuso, che è protezione ma anche prigionia, e di sperimentare la vita in tutta la sua pienezza. La vita e il godimento sperati assumono agli occhi di Emilio le sembianze di Angiolina, che incarna subito per lui un'immagine di salute, di forza, di pienezza vitale, di giovinezza. Con lei Emilio conta di avere un'avventura «facile e breve», che sazi il suo bisogno di godimento senza compromettere il sistema di vita costruito con tanta cura, che è la garanzia della sua sicurezza e del suo equilibrio. Con lei Emilio comincia ad assaporare il piacere; la sua esistenza riceve una carica di vitalità nuova, intensa, che lo strappa dall'inerzia e dall'abulia consuete; egli esce dalla cerchia monotona della famiglia e del lavoro, entro cui era stata confinata la sua vita sino a quel momento, e comincia a saggiare esperienze nuove, ad entrare in contatto con il mondo esterno, un mondo più ricco e più vario di sensazioni e di esperienze psicologiche: in

³ Sul motivo del 'nido' in Pascoli resta fondamentale G. BARBERI SQUAROTTI, *Interpretazione della simbologia pascoliana*, in *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze 1966, pp. 10-71.

⁴ La formula è stata proposta da E. SANGUINETI, *Introduzione a G. PASCOLI, Poemeti*, Einaudi, Torino 1971, pp. X-XXI.

donna può amare solo l'angelo, mentre l'unione fisica è possibile solo con un essere degradato e degno di disprezzo, ed il possesso carnale è vissuto con disgusto e senso di colpa⁹. L'amore, per Emilio, è «puro grande desiderio divino», mentre «nell'effettuazione» la «piccola natura umana» si trova «bruttata, avvilita».

Nonostante questa dissociazione nevrotica, il possesso fisico finisce egualmente per scatenare il desiderio di Emilio, ma non è questa una svolta verso uno stadio psichico più adulto, una maturazione: al desiderio si accompagna immediatamente l'ossessione nevrotica della gelosia, cioè la contrapposizione al fantasma aggressivo del «rivale». E la gelosia individua essenzialmente il rivale nella figura «paterna» di Stefano Balli, l'amico che ha su di lui, appunto, un'«autorità paterna». Tutti gli altri rivali scompaiono dinanzi al Balli, o, meglio, si riassumono simbolicamente in lui. In questa rivalità «edipica» si manifesta sempre, con angoscia, un senso di inadeguatezza e di inferiorità di fronte al rivale per eccellenza, più forte e potente, «uomo nel vero senso della parola», si tradisce il senso dell'impossibilità di competere con la sua virilità piena.

Emilio non ha il coraggio di guardare direttamente in faccia la propria immaturità, quindi tenta di mascherarla ai propri stessi occhi costruendosi fittiziamente quell'immagine virile che non sa incarnare nella realtà. Già all'interno del «nido» si compiaceva di recitare la parte del *pater familias* sulle cui spalle gravava la pesan-

magini femminili, la figura materna, la donna-giocattolo e la donna-tigre, offre interessanti osservazioni P. ROBINSON, «Senilità»: *The Secret of Svevo's Weeping Madonna*, in «Italian Quarterly», XIV, 1971, n. 55, pp. 73-84. Sul problema cfr. anche M. RICCIARDI, *L'educazione del personaggio nella narrativa di Italo Svevo*, Flaccovio, Palermo 1972, pp. 79 ss, che sottolinea la scissione tra tendenze sublimanti ed idealizzanti da un lato e sperimentazione erotica deludente dall'altro, con la conseguente creazione di un'immagine sdoppiata della donna, «Ange» e «Giolona»; si veda ancora L. BENEDETTI, *Vivere ed essere vissuti. Amalia in Svevo's «Senilità»*, in «Italice», LXVIII, 1991, n. 2, p. 212.

⁹ Sull'«angelismo» di Emilio cfr. N. JONARD, *Svevo et la crise de la bourgeoisie européenne*, «Les belles lettres», Paris 1969, p. 125, ed E. SCHÄCHTER, *Schmitz, Svevo and Sexuality*, in AA.VV., *Moving in Measure. Essays in honour of Brian Moloney*, edited by J. Bryce and D. Tompson, Hull University Press, Hull 1989, p. 141; per l'analogo «angelismo» di Alfonso Nitti in *Una vita* cfr. B. MOLONEY, *Italo Svevo. A critical introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1974, p. 36. Significativo, in questa prospettiva, è il seguente passo di *Una vita*: «Non aveva conosciuto la sensualità che nell'esaltazione del sentimento. La donna era per lui la dolce compagna dell'uomo nata piuttosto per essere adorata che abbracciata, e nella solitudine del suo villaggio, ove il suo organismo era giunto a maturità, ebbe l'intenzione di serbarsi puro per porre ai piedi di una dea tutto se stesso» (I. SVEVO, *Una vita*, edizione critica a cura di B. Maier, Studio Tesi, Pordenone 1985, p. 75).

te responsabilità di tutelare un essere fragile e indifeso, la sorella. Poi, nel rapporto amoroso con Angiolina, ama rappresentarsi la donna, che è pienamente emancipata e perfettamente capace di muoversi nella realtà, come una creatura debole e ingenua, bisognosa di cure e di protezione, e nei confronti di questa immagine da lui costruita prova «qualche cosa che somigliava a un affetto paterno». Facendosi forte poi della sua superiorità intellettuale, assume veramente un ruolo «paterno» nei confronti di Angiolina, proponendosi di «educare la fanciulla onesta e non astuta», di insegnarle la «conoscenza della vita», guidandola ad affrontare la dura «lotta per la vita» dall'alto della sua «esperienza». Nei confronti della sorella, il suo ruolo «paterno» ha modo di entrare pienamente in azione quando essa scopre l'amore nella persona del Balli. Così Emilio si propone di «guarirla» dai suoi sogni d'amore e di distogliere l'amico dal frequentare la sua casa, ripromettendosi di apparire un «buon padre di famiglia» che agisce solo per «proteggere i suoi cari». Si ripromette anche di rompere la propria relazione con Angiolina al fine di tornare a vivere per il «dovere», per circondare di cure la sorella da lui trascurata, e dinanzi alla sua malattia si impegna a dedicare a lei il resto della vita, tenendola presso di sé «non più come una sorella ma come una figlia».

In realtà l'immaturità messa in luce dal rapporto con Angiolina rivela come Emilio non riesca più a coincidere con una certa immagine di uomo, l'uomo virile, forte, sicuro, capace di dominare e dirigere perfettamente se stesso e la realtà fuori di lui. È quello che la psicanalisi potrebbe definire, in termini psicologici, come mancato superamento del complesso edipico, come fallimento dell'introiezione della figura paterna, vista appunto come modello di forza e di sicurezza virile. Ma queste categorie psicologiche generali assumono una precisa fisionomia storica nel contesto in cui si collocano il romanzo e la vicenda da esso narrata, e la dimensione puramente psichica viene a compendiare in sé una condizione più vasta, che si radica nella dimensione della società¹⁰. L'impossibilità di identificarsi con un'immagine «pater-

¹⁰ I rapporti fra struttura psichica individuale e struttura economico-sociale sono stati ben messi in rilievo dagli studi ormai classici dell'Istituto per la Ricerca Sociale di Francoforte. Osserva Erich Fromm: «Se anche un individuo è psichicamente diverso dagli altri membri del suo gruppo, a causa della sua costituzione individuale e delle proprie personali esperienze [...], un vasto settore della sua struttura psichica è il prodotto dell'adattamento alla situazione della propria classe e dell'intera società in cui si trova a vivere» (E. FROMM, *La teoria del diritto patriarcale e i suoi rapporti con la psicologia sociale*, in *Amore, sessualità e patriarcato*, trad. it., Mondadori, Milano 1994, pp. 63 s).

na' rivela in Emilio l'impossibilità di coincidere con un'idea di uomo storicamente determinata. Quella figura paterna che l'eroe sveviano, nella sua patologica fragilità, non riesce più ad incarnare non è altro che il modello di uomo proposto dalla società borghese ottocentesca nella sua fase di pienezza, quella originaria, costruttiva ed 'eroica', del capitalismo concorrenziale, un valore che si è tramutato in un vero e proprio mito, cristallizzandosi ulteriormente in uno stereotipo culturale: è l'*individuo* borghese, libero, energico, sicuro di sé e delle sue forze, capace di crearsi il suo mondo con la sua iniziativa e la sua volontà, entro la sua sfera d'azione che è costituita dalla famiglia e dall'attività produttiva¹¹. Se la famiglia era al centro della vita borghese e della sua rappresentazione ideologica del mondo, il mitico individuo si offriva essenzialmente nelle vesti del *pater*, dotato di una sorta di potere demiurgico, di un dominio autorevole e incontrastato.

L'inettitudine di Emilio si inserisce quindi in una crisi generale della nozione di uomo e dell'identità maschile che caratterizza la fine secolo¹², e che la letteratura non manca di registrare ampiamente, nelle sue forme specifiche, come testimonia il pullulare di

¹¹ Sul mito dell'individuo borghese è fondamentale G. MOSSE, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, trad. it., Einaudi, Torino 1997, in particolare pp. 3-51.

¹² Sulla crisi dell'identità maschile a fine secolo cfr. A.-L. MAUGUE, *La crise de l'identité masculine au tournant du siècle*, Rivage, Paris-Marseille 1987, e, della stessa autrice, «Nuova Eva e vecchio Adamo». *Identità sessuali in crisi*, in G. DUBBY-M. PERROT, *Storia delle donne. L'Ottocento*, a cura di G. Fraisse e M. Perrot, trad. it., Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 532-537. Ricco di osservazioni e di rimandi è anche P. GAY, *L'educazione dei sensi. L'esperienza borghese dalla regina Vittoria a Freud*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1986, pp. 137-181; cfr. inoltre, per i riflessi letterari, H. FISCH, *Un futuro ricordato*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1988, pp. 143-178; molto utile è anche G. MOSSE, *op. cit.*, pp. 75-141; si può vedere infine K. THEWELEIT, *Fantasie virili*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1997.

La crisi dell'identità maschile determina anche il frantumarsi dell'unità psichica coerente, la crisi del soggetto tradizionale. Sul problema cfr. A. GARGANI, *L'io insalvabile (das unrettbare Ich)*, *Introduzione a La crisi del soggetto. Esplorazione e ricerca del sé nella cultura austriaca contemporanea*, a cura di A. Gargani, La casa Usher, Firenze 1985, pp. 8-23; cfr. anche C. MAGRIS, *Grande stile e totalità*, in *L'anello di Clarisse*, Einaudi, Torino 1984, pp. 3-31. Sulla frantumazione dell'io nei personaggi dannunziani, ma con fondamentali osservazioni sul contesto europeo, cfr. V. RODA, *Totalità ed anti-totalità nel ciclo della «Rosa»*, in *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Patron, Bologna 1984, pp. 243-273, e dello stesso, più in generale, *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Il Mulino, Bologna 1991.

personaggi 'inetti' che popola le pagine degli scrittori del periodo. Questa crisi è evidentemente il prodotto dei grandi processi di trasformazione della società borghese dalla fase concorrenziale a quella della concentrazione monopolistica e della società di massa, che da un lato, con i suoi meccanismi implacabili, declassa i ceti medi tradizionali, e dall'altro, con l'espansione dei servizi, in obbedienza alle esigenze di una società infinitamente più complessa, crea un nuovo, sterminato ceto medio, riducendolo però ad una massa anonima e appiattita, in cui l'individuo nella sua particolarità personale non conta più ma appare solo come una funzione insignificante in un meccanismo e vede l'organizzazione economica e sociale ergersi di fronte a sé come una potenza arcana, che non può essere conosciuta nella sua totalità e tanto meno controllata e dominata dal singolo. Questi processi hanno una precipua incidenza su un determinato settore dei ceti medi, sugli intellettuali, che si trovano anch'essi, in conseguenza dell'ormai completo trionfo del mercato culturale, declassati rispetto al ruolo ben più prestigioso di cui godevano in altre formazioni sociali precedenti, emarginati dai processi produttivi e dai meccanismi del potere, ridotti a una meschina condizione piccolo borghese, a mansioni puramente esecutive e poco gratificanti, costretti a vendere i prodotti del loro ingegno come merci, ad operare in un contesto dominato da principi opposti e inconciliabili con il loro culto della bellezza disinteressata: l'interesse, il profitto, la razionalità produttiva¹³.

Si può capire allora perché l'impotenza sociale dei ceti medi, la declassazione del ruolo intellettuale e la crisi della nozione di individuo, che scaturiscono da questi processi, si trascrivano in impotenza psicologica, nell'impossibilità di incarnare in sé la figura del Padre, e di conseguenza sarà evidente perché, nella traduzione letteraria, il rapporto reale dell'intellettuale declassato con la nuova organizzazione sociale e con le nuove forme del potere si metaforizzi nel rapporto con la fantasmatica figura paterna, perché la sconfitta dinanzi a questa divenga l'equivalente

¹³ Una precisa definizione delle coordinate sociali entro cui si inserisce il personaggio di Emilio è fornita da A. LEONE DE CASTRIS, *La coscienza di Svevo, tra scienza e società*, in *Il decadentismo italiano. Svevo Pirandello D'Annunzio*, De Donato, Bari 1974, pp. 116-126: Emilio è «portatore oggettivo» di un «sistema di coordinate psicologiche e morali» di un mondo «sostanzialmente piccolo borghese», «emarginato dalla produzione e dal dominio», «un mondo segnato dalla miseria incipiente, dal depauperamento, dal grigiore morale, dalla generale mediocrità del costume e della vita ideale» (*ivi*, p. 121).

simbolico di una effettiva sconfitta sociale¹⁴. Non a caso l'incapacità, da parte di un antieroe debole e malato (di norma un intellettuale), di coincidere con l'immagine paterna forte e dominatrice è un tema ricorrente nella letteratura europea a cavallo dei due secoli: basti pensare a Thomas Buddenbrook, che non ritrova più in sé la forza dei suoi avi borghesi, al Pietro Rosi di Tozzi, oppresso dalla soverchiante figura del padre castratore, allo stesso Zeno sveviano, in perenne ricerca di una figura paterna in cui trovare appoggio e sicurezza, a quel documento di straordinaria lucidità e crudeltà che è la *Lettera al padre* di Kafka, con la figu-

¹⁴ Notava Giacomo Debenedetti (in un saggio ormai lontano nel tempo ma che occupa una posizione fondamentale nella bibliografia sveviana), come negli 'inetti' si ritrovino «i segni fisionomici di quell'astratto individuo psicologico, che per essere astratto non è meno cocente e vivo, delineato da OTTO WEININGER in *Sesso e carattere*, sotto il nome di 'ebreo'» (G. DEBENEDETTI, *Svevo e Schmitz*, in *Saggi critici. Nuova serie*, Mondadori, Milano 1955, p. 84; il saggio è del 1929). L'influenza di Weininger su Svevo è evidente e va tenuto conto che effettivamente Emilio Brentani è ebreo, come lo scrittore riteneva di dover precisare nella prima stesura della prefazione alla seconda edizione di *Senilità*, nel 1927: «Mi sembrerebbe proprio di mutilare il libro privandolo del suo titolo. Io non so neppure l'origine di esso, non so se attribuire un carattere senile al protagonista del romanzo, alla sua razza (a proposito: mi accorgo di non aver mai trovato il modo di dire che era un ebreo)» (*op. cit.*, p. 483). Ma la componente ebraica dell'«inetto» sveviano è un aspetto che non va a nostro avviso assolutizzato, trascurando le altre componenti più essenziali, che si inquadrano nei processi sociali europei di fine secolo a cui abbiamo fatto cenno, e di cui Svevo dà una rappresentazione molto precisa, attraverso la mediazione del campione di indagine prescelto. Debenedetti però osserva come Weininger stesso riconosca che quel tipo è più generale e si riscontra anche in non ebrei, e che nell'ebraismo storico ha trovato solo la realizzazione più grandiosa. Quindi semmai il discorso andrebbe rovesciato: Weininger non fa che applicare l'etichetta di «ebreo» (in obbedienza, tra l'altro, al suo antisemitismo) a un tipo ben più generale, il «controtipo» dell'individuo borghese che nasce dalla crisi del capitalismo ottocentesco, per usare l'espressione di Mosse (*op. cit.*, pp. 75-102).

Obiezioni analoghe si potrebbero rivolgere a Giuseppe Antonio Camerino, che identifica nella tradizione ebraica orientale la fonte prima della visione del mondo di Svevo (G. A. CAMERINO, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Le Monnier, Firenze 1974, in particolare le pp. 58-96). Per una critica che ci sembra fondata a tali tesi, cfr. E. GHIDETTI, *Introduzione a Il caso Svevo. Guida storica e critica*, a cura di E. Ghidetti, Laterza, Bari 1984, p. XVIII, nota 22, che si fonda su G. VOGHERA, *Presenza e spirito ebraici nella letteratura triestina*, in *Gli anni della psicanalisi*, Studio Tesi, Pordenone 1980, pp. 129-147: «Sugli ebrei distinti a Trieste nel campo della letteratura non può aver influito in alcun modo [...] lo spirito del giudaismo rabbinico e 'orientale' che in pratica essi non conoscevano nemmeno o conoscevano pochissimo».

ra fragile del figlio intellettuale schiacciato dall'immagine possente del padre, solido mercante¹⁵.

Per simili individui dall'identità maschile in crisi l'unico rifugio da una realtà esterna non solo mortificante, ma che si ha paura di affrontare perché non si possiedono più le forze necessarie, è il grembo chiuso e protettivo del 'nido' familiare: ed è questa esattamente la via scelta da Emilio. Ma, come si è constatato, la chiusura nel 'nido', per una sorta di circolo perverso, arresta ancor maggiormente l'evoluzione della persona verso un ideale grado di maturità e la blocca definitivamente ad una condizione di immaturità infantile. Ormai Emilio può solo indossare la *maschera* del buon padre di famiglia e dell'individuo produttivamente inserito nella società. La sua «carriera» e la sua «famiglia», che egli mette innanzi a sé con grande rispetto, non sono che simulacri falsi e vuoti, ridicole parodie: come il narratore si affretta subito a precisare, la carriera è un «impieguccio» senza importanza e senza rilievo sociale, ed il lavoro di scrittore ristagna nell'inerzia e nell'impotenza creativa; la famiglia non è composta da una moglie devota e da numerosi figli, secondo il *cliché* patriarcale, ma è la triste convivenza con un'unica sorella nubile e ingrigità anzi tempo.

In *Senilità* il ritratto 'psicanalitico' dell'immaturità dell'eroe non è dunque la semplice diagnosi clinica di un caso di patologia individuale, ma indagine su una fisionomia sociale altamente rappresentativa. La struttura psichica di Emilio fa parte integrante del ritratto complessivo di un tipo sociale inserito entro precise coordinate storiche, e l'analisi psicologica non è che un momento di una più vasta critica ideologica e culturale, condotta con straordinaria acutezza.

¹⁵ Sul motivo del conflitto tra figlio e padre nella letteratura del primo Novecento ha pagine acutissime G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1976², pp. 232 ss. Si vedano anche le egualmente illuminanti considerazioni di E. GIOANOLA, *Italo Svevo: un esemplare della rivolta borghese contro il padre nella letteratura europea del Novecento*, in AA.VV., *Italo Svevo. Ein Paradigma europäischer Moderne*, herausgegeben von R. Behrens und R. Schwaderer, Königshausen & Neumann, Würzburg 1990, pp. 175-187. Gioanola osserva che «i figli dei borghesi si nevrizzano nella forzata emulazione. La nevrosi è una modalità di fuga dalla competizione, da quell'autentica legge della giungla che è la libertà di mercato. Il rapporto padre-figlio, non più gerarchizzato nell'immobile armonia patriarcale, ma rifondato ogni volta nell'ansia dell'imitazione, crea i presupposti del conflitto nevrotico, tra volontà di emancipazione dalla tutela paterna e interiorizzazione nell'inconscio super-egotico del modello ineludibile. La nevrosi, in fondo, ripete patologicamente il conflitto competitivo a cui obbliga la libera concorrenza mercantile» (*ivi*, p. 184). Al quadro tracciato da Gioanola andrebbe però a nostro avviso aggiunta la crisi della nozione di individuo generata dalle trasformazioni sociali di fine secolo, che mina la forza competitiva dei 'figli' nei confronti dei 'padri' borghesi.

1.3. Gli schemi letterari di Emilio

Il romanzo infatti è anche la radiografia della struttura ideologica dell'intellettuale piccolo borghese. In primo luogo sotto la luce cruda dell'indagine sono collocati gli schemi letterari attraverso cui Emilio si rappresenta tutta la realtà¹⁶. Sulla sua condizione di «letterato» il narratore insiste più volte con sarcasmo, tanto che la parola, con i suoi sinonimi, finisce per suonare come termine spregiativo, usato a dileggio: Emilio è un «rètore», un «pedante solitario», un «letterato ozioso»; ed è per una «sentimentalità da letterato» che attribuisce ad Angiolina l'appellativo di *Ange*. L'immagine della ragazza è da lui creata secondo evidenti stereotipi letterari. La trasformazione della donna in una creatura angelica, purissima e ideale, se ha radici nelle nevrosi profonde di Emilio, come si è verificato, prende poi le sue forme specifiche da vecchi miti letterari, risalenti ancora alla cultura romantica, ad un romanticismo di second'ordine, sentimentale e banalizzato, a cui Emilio, nella sua arretratezza culturale di letterato di provincia, resta manifestamente tributario (e lo stesso termine francese, *Ange*, è la spia della provenienza letteraria dell'immagine). Ma la donna è per lui anche la Musa ispiratrice, colei che stimola le più elevate forze spirituali dell'uomo, fecondando la creazione artistica. Sin dal primo incontro Emilio ha il sentimento, non più provato da tanti anni, «di comporre, di trarre dal proprio intimo idee e parole», e fa piovere sulla sua testa bionda una serie di «dichiarazioni liriche», come i poeti con le loro donne ideali, o meglio ancora come gli eroi di romanzi con le loro eroine; ritrovando poi Angiolina dopo la separazione, il desiderio gli fa sentire d'aver accanto «la dea capace di qualunque nobiltà di suono o di parola». Questa sublimazione letteraria di Angiolina trionfa nella pagina conclusiva del romanzo, in cui la donna, nella mente di Emilio, assume un «occhio limpido e intellettuale», è posta su un altare, come «personificazione del pensiero e del dolore», e rappresenta «tutto quello di nobile ch'egli in quel periodo avesse pensato od osservato», sino a divenire il simbolo di una futura,

¹⁶ Barberi Squarotti osserva che Emilio è incapace di spogliarsi «degli schemi di comportamento e di pensiero di quell'intellettuale e letterato che è», e «vuole sovrapporre continuamente l'arte alla vita»; il suo fallimento perciò «nasce dall'incapacità di comprendere che i due modi di conoscenza, arte e vita, sono alternativi, onde non possono essere scambiati l'uno per l'altro» (G. BARBERI SQUAROTTI, *Prefazione* a I. SVEVO, *Senilità*, Bompiani, Milano 1985, p. IX).

radiosa palingenesi dell'umanità. Letteraria è anche la trasfigurazione, operata da Emilio, di Angiolina in un simbolo solare di sanità, forza, vitalità, giovinezza: lo rivelano le immagini ricercate e compiaciute che egli impiega, il ricorso continuo alla metafora dell'«oro» ad indicare i suoi capelli, la bocca che diviene «uno scrigno di pietre preziose legate e distribuite da un artefice inimitabile, la salute».

Ma, inversamente, Angiolina può anche essere vista da Emilio, in conseguenza di quella dissociazione nevrotica che si è sottolineata, secondo lo stereotipo romantico simmetricamente opposto alla donna angelo, quello della donna fatale, la donna vampiro che col sesso succhia il sangue e la vita agli uomini: quando, dopo la prima rottura, riprende la relazione con lei, sente «la paura di vederne compromessa vieppiù la propria vita» e scorge nella donna il proposito «d'attaccarglisi, comprometterlo, succhiargli lo scarso sangue che aveva nelle vene». La presenza di questa attardata mitologia romantica nella visione di Emilio è confermata anche dal romanzo da lui scritto in gioventù. L'eroina è immaginata «secondo la moda di allora», «un misto di donna e di tigre», che ha del felino «le movenze, gli occhi, il carattere sanguinario». Ma neppure nel presente Emilio ha superato questa mitologia: nell'abbozzo di romanzo in cui cerca di trascrivere la propria attuale avventura, l'eroina, che è poi Angiolina stessa, conserva «qualche cosa della donna-tigre del primo romanzo». È una sensibilità profondamente radicata in Emilio: lo conferma, al termine del loro primo incontro, il fatto che, nel guardare la ragazza mentre si allontana, ammira le sue «movenze sicure come quelle di un felino». Emilio filtra attraverso schemi letterari la realtà non solo quando scrive, ma anche quando vive.

Emilio concepisce parimenti la propria condizione di intellettuale secondo schemi letterari riconducibili ad un inconfondibile clima tardo romantico. Egli pensa che la sua «inferiorità» rispetto alla gente normale, agli «imbecilli privi di idee», ma che hanno «la vera scienza della vita», derivi dall'«abbondanza d'immagini» nel suo cervello, cioè dalla sua superiore sensibilità d'artista. Senza evidentemente rendersene ben conto, egli pensa se stesso nei termini dell'«albatros» baudelairiano, simbolo del poeta, a cui le «ali da gigante» impediscono di camminare sulla terra. Una concezione romantica della figura dell'intellettuale, ridotta ormai a luogo comune, traspare anche dal «sogno» dell'astronomo che conduce le sue ricerche sulla cima di una montagna: l'uomo di scienza e di studio è colui che si isola dall'umanità comune, che con sublime ed eroico ascetismo sacrifica la vita al sapere. Men-

tre un estetismo dannunzianeggiante si rivela nell'episodio della rappresentazione wagneriana: Emilio si reca a vedere la *Valchiria* nella speranza che «il suo amore e il suo dolore» possano trasformarsi «nel pensiero del genio», cerca cioè nell'arte la sublimazione della sua esperienza vissuta. Si tratta di una serie di schemi letterari consunti, che ribadiscono come la cultura di Emilio sia mediocre e contesta di luoghi comuni.

Anche la natura e il paesaggio sono percepiti da Emilio secondo una sensibilità tutta letteraria: mentre si avvia all'ultimo appuntamento con Angiolina, lungo il mare tempestoso, è l'abito letterario che gli suggerisce il paragone tra lo spettacolo delle onde e l'«impassibilità del destino» che regola la sua vita. Così la bianchezza della luce lunare che si «incarna» nella faccia di Angiolina, in uno dei primi incontri, diventa simbolo dell'immaginata purezza della fanciulla («Baciava la bianca, casta luce»). Rivelatrici di un abito letterario sono anche le sinestesie attraverso cui Emilio coglie la realtà: nella stessa scena crede di «percepire con le labbra» il giallo diffuso del volto di Angiolina; nella scena del capitolo IV in cui Angiolina passeggia per via, lanciando intorno sguardi provocanti, sente la luce dei suoi occhi «crepitare»; a letto con Angiolina, appoggia il volto sul «guanciale d'oro» dei suoi capelli per «fiutarne il colore». In tutti questi casi la sensibilità letteraria induce Emilio ad una preziosa confusione delle sensazioni olfattive, tattili, cromatiche, acustiche, che rimanda ad un ambito culturale tipicamente decadente.

1.4. Gli schemi ideologici di Emilio

Con eguale puntigliosità e crudeltà sono portati alla luce da Svevo anche gli schemi filosofici e politici a cui Emilio fa riferimento nella sua esperienza, orecchiando approssimativamente i grandi temi intellettuali dell'epoca e riducendoli a inerti stereotipi¹⁷. Emilio affetta un superiore scetticismo, che ha i suoi ascendenti in un pessimismo vagamente schopenhaueriano: si

¹⁷ Anche per Maxia nel romanzo «non c'è pietà» per «i luoghi comuni «culturali» di cui Emilio si rivela portatore: «l'idea che Eros parli in francese; la concezione consolatoria e narcisistica dell'arte come riappropriazione di sé, ultima trincea dell'individualità insidiata dalle masse, ecc.» (S. MAXIA, *Il primo Svevo*, in AA.VV., *Il caso Svevo*, a cura di G. Petronio, Palumbo, Palermo 1976, p. 96).

crede «più forte dello spirito più alto, più indifferente del pessimista più convinto», ed ostenta di ritenere che la vita sia «priva di qualsiasi contenuto serio», che tutto sia «insignificante». Il perno del suo sistema ideologico però è una forma di immoralismo che lo induce a disprezzare le norme morali comuni: un immoralismo che ha confuse radici filosofiche, in parte in una sorta di superomismo nietzschiano (o forse più dannunziano), in parte in un naturalismo positivistico e scienziato, che lo porta a vedere la realtà in modo disincantato, nei suoi meccanismi più brutali: infatti, nell'«educare» Angiolina ad affrontare con cinismo la «lotta per la vita», egli si sente «l'uomo immorale superiore che vede e vuole le cose come sono». Inoltre si atteggiava a scienziato che studia con rigorosa impassibilità il comportamento di Angiolina, vuole analizzarla «nelle cose e nelle persone» che l'attorniano, evidentemente nella convinzione che l'individuo non è che il prodotto dell'ambiente; esamina la posizione della sua testa, secondo le teorie di Gall, «con la serietà dello scienziato che fa degli esperimenti»; da «naturalista convinto» attribuisce il comportamento immorale di Angiolina a «leggi di natura» («Era perduta già nel ventre della madre»); perciò affetta in materia il distacco dello studioso che non si erige a giudice di chi è vittima di una «legge universale». Le sue convinzioni, infatti, sono rigidamente deterministiche: secondo lui il male «avviene», non «viene commesso», per cui «non c'è colpa», anche se c'è «tanto danno»; ed è convinto che anche la propria infelicità e la propria «triste inerzia» siano il prodotto di un destino immutabile.

Accanto al pessimismo schopenhaueriano, all'immoralismo dell'uomo «superiore», al naturalismo e al determinismo positivistici, a completare la fisionomia intellettuale di Emilio interviene infine la sua ideologia rivoluzionaria in politica. Egli vagheggia «idee socialiste», come è tipico di tanti intellettuali piccolo borghesi che, in questi anni di fine secolo, sfogano in velleità rivoluzionarie le frustrazioni della loro condizione sociale declassata. La qualità della sua ideologia socialista si rivela nel sogno che sviluppa accanto ad Angiolina nel capitolo X: è un socialismo che da un lato appare intriso di umanitarismo e sentimentalismo piccolo borghesi, ignorando autentiche categorie di classe e riferendosi solo a «poveri» e a «ricchi», dall'altro tradisce un fondamento deterministico, proclamando fatale il crollo del capitalismo, secondo gli schemi del socialismo del tempo, fortemente influenzato dalla mentalità positivistica, ed infine si risolve in un astratto utopismo («Le parlò dell'annientamento del capitale e del mite e breve lavoro che sarebbe stato l'obbligo di ognuno»).

1.5. La falsa coscienza di Emilio

Svevo è impietoso con il suo eroe non solo perché i suoi principi filosofici e politici sono ridotti a stereotipi, a banali luoghi comuni, ma anche perché sono falsi¹⁸. Caratteristica vistosa dell'«inettitudine» di Emilio, come già provava l'assunzione da parte sua di un'immagine «paterna», è anche il fatto che egli non sappia guardare direttamente in faccia la propria inettitudine. Benché sia sempre intento ad analizzarsi, con ossessiva insistenza, Emilio non è affatto lucido nello studiare la propria debolezza, o meglio non ha il coraggio di esserlo e frappone continue barriere alla scoperta del vero se stesso, costruendo di sé immagini più nobili e dignitose, capaci di consolarlo della sua miseria¹⁹. Attraverso gli schemi letterari, filosofici, politici, tende infatti a crearsi maschere gratificanti, che occultino la sua effettiva personalità. Però tali maschere sono sistematicamente smentite dai suoi comportamenti, perché l'ideologia che effettivamente lo dirige nell'azione è del tutto diversa²⁰. Se egli ostenta una scettica in-

differenza verso il mondo, il narratore si preoccupa di sottolineare che il preteso pessimismo «filosofico» non è che «una grande diffidenza ed un grande disprezzo dei propri simili», per di più non acquisiti attraverso l'esperienza, ma, come è proprio di «coloro che non vivono», semplicemente «succhiate dai libri». Se si atteggiava a libertino cinico ed esperto della vita, a «corruttore» che vuole avere con la donna solo «un'avventura facile e breve» e intende trattarla come un «giocattolo», oppure a scienziato naturalista freddo e distaccato, che si propone di studiarla come un fenomeno retto da leggi di natura, si rivela poi un sentimentale, che si innamora perdutamente della ragazza di liberi costumi, lasciandosi trascinare dalla più cieca e irrazionale passionalità, non sa più rinunciare a lei e la idealizza trasformandola in un angelo. Il punto centrale è infatti questo: mentre Emilio si compiace di vedersi come «uomo immorale superiore», in realtà è schiavo di un moralismo estremamente tradizionalista e perbenista. Si è visto che, dinanzi al «pericolo» di un'avventura erotica, chiama subito a sua difesa l'alibi della «carriera» e della «famiglia», che sono proprio i due capisaldi del perbenismo borghese. Il culto della famiglia non si manifesta soltanto nella preoccupazione ossessiva di proteggere la sorella: anche il rapporto con Angiolina, ad onta dei propositi libertini, è tutto permeato di una mitologia «coniugale». Emilio vorrebbe prendersi «la sua bionda tra le braccia» e, stringendola «al petto», portarla «attraverso la vita»: dove lo stereotipo dell'unione eterna si associa al mito patriarcale dell'uomo protettore della donna, debole creatura indifesa (ed abbiamo già visto le radici psichiche di questa maschera «paterna» che Emilio pretende di indossare). Ma il mito coniugale di Emilio si esprime soprattutto nel sogno dell'astronomo che, vivendo isolato nel suo osservatorio sulla montagna, sposa la fanciulla che per anni gli ha portato giornalmente il cibo, restando poi con lei in solitudine, a mille metri di altezza sopra gli altri uomini. Emilio è particolarmente commosso da questa storia e pensa che a quelle condizioni «sarebbe stato capace di legarsi definitivamente» ad Angiolina: è facile vedere in questo sogno ad occhi aperti il mito sentimentale (qui, poi, veramente degradato a livello di romanzo «rosa») del matrimonio come coronamento di un «sogno d'amore»,

dunque ancora tanto dell'amicizia di Macario da addolorarsi a quel modo per averla perduta?; «Sorrise quando dovette confessarsi che ci teneva tanto a quella riconoscenza da fare delle commedie per accrescerla. Sempre ancora egli si trovava nelle sue azioni in contraddizione con le sue teorie. Quel desiderio inteso di venir ringraziato e ammirato non somigliava punto né a serietà né a rinunzia» (ivi, p. 342 e p. 354).

¹⁸ La menzogna è la chiave di lettura assunta da D. DEL GIUDICE nella sua *Introduzione a Senilità*, Feltrinelli, Milano 1991, p. VII. Sulle menzogne di Emilio, sui suoi mascheramenti e sulla sua cecità insiste A. DOLFI, *Italo Svevo. Crisi della vita, nevrosi della scrittura, in Del romanzesco e del romanzo. Modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 135-137.

¹⁹ Dei meccanismi dell'autoinganno messi in azione da Emilio offre una puntuale analisi G. LANGELLA, *Italo Svevo*, Morano, Napoli 1992, pp. 123 ss. Sulle implicazioni semiotiche della menzogna in *Senilità*, vista come lo spunto per una «critica serrata di Svevo alle falsità del linguaggio», si vedano le sottili argomentazioni di G. P. BIASIN, *Un «Deo gratias» qualunque: Svevo, il linguaggio, il sapere*, in *Italice*, LXI, 1984, n. 2, pp. 134-146.

²⁰ Come Emilio, anche Alfonso, per occultare la propria miseria, si costruisce una maschera più dignitosa, quella del saggio schopenhaueriano che rinuncia al mondo estraniandosi dalla lotta per la vita e collocandosi nella posizione moralmente più elevata del «contemplatore»: «Si trovava, credeva, molto vicino allo stato ideale sognato nelle sue letture, stato di rinunzia e di quiete [...]». Con la sua ultima rinunzia egli s'era salvato, per sempre, credeva, da ogni bassezza a cui avrebbe potuto trascinarlo il desiderio di godere; «Non era lui l'inferiore come per tanto tempo aveva creduto. Egli poteva giudicare gli altri dall'alto, serenamente [...]». Provava una compassione commossa tanto per i vinti quanto per i vincitori» (I. SVEVO, *Una vita*, ed. cit., pp. 327 s. e p. 336). In realtà questo preteso distacco filosofico è subito smentito dall'irritazione provata dinanzi al disprezzo di Macario, che lo tratta come un «piccolo impiegatuccio», e dal desiderio inteso di essere ringraziato dai Lanucci per la dote donata a Lucia. In entrambi i casi però l'eroe è perfettamente cosciente dell'autoinganno: «Dovette ben presto ridere di sé vedendo evidente il contrasto fra' suoi propositi e il suo modo di sentire. Gli premeva

come paradiso di felicità ineffabile che si colloca in una dimensione estranea alla realtà comune e costituisce un universo assoluto, fondato sul legame eterno e sul possesso esclusivo.

Il preteso immoralismo da superuomo proprio di Emilio si coniuga con l'esibizione di idee quanto mai libere sulla donna e sul rapporto tra i sessi, che provengono dalla sua ideologia socialista («la donna uguale all'uomo e l'amore un dono reciproco»: Emilio ha sicuramente letto Bebel²¹). In realtà proprio in questo campo si manifesta nel modo più vistoso il suo moralismo benpensante: Emilio è disgustato dalla libertà sessuale di Angiolina ed è dominato in forma maniacale dall'idea della fedeltà della donna. Il filo conduttore di tutta la sua vicenda è proprio la sua gelosia patologica, che si trasforma in un'ossessione coatta. Si pensi alla scenata violenta che infligge ad Angiolina quando scopre che, prima di trovarsi con lui, ha appena avuto un rapporto con un altro uomo (capitolo X), agli sforzi da lui compiuti per ricostruire la fisiologia dei suoi ignoti rivali dai comportamenti di Angiolina che ne hanno conservata l'impronta, al rancore profondo che viene a dividerlo dall'amico Balli perché suscita l'interesse di Angiolina, alla parola ingiuriosa che scaglia in faccia alla donna nel loro ultimo incontro. La gelosia viene così ad essere in Emilio la fusione di una componente inconscia, la contrapposizione alla figura del rivale più forte e più virile, e di una componente culturale, ideologica, lo stereotipo moralistico della fedeltà assoluta della donna. Il rigido moralismo spinge Emilio a sostenere che quando una ragazza permette ad un giovane di dirle che l'ama, già non è più libera. E proprio lui che, in un primo tempo, voleva «educare» Angiolina al cinismo più immorale, si atteggia poi nei confronti della ragazza (che definisce «perduta»: sempre il moralismo di Emilio si esprime attraverso l'enfasi del luogo comune) a salvatore, vuole «segnarle la via retta», educarla alla virtù, farle comprendere la bellezza del rispetto di se stessa.

Il perbenismo di Emilio si manifesta ancora nel culto della rispettabilità, del decoro esteriore: ha sempre il timore che la relazione con Angiolina possa «comprometterlo» agli occhi della società, che i tradimenti della ragazza possano attirargli il ridicolo. Parimenti, quando scopre il vizio della sorella, la sua prima preoccupazione è di «conservarne intatta la reputazione». Tutto l'immoralismo di Emilio si manifesta non in gesti eversivi nei

²¹ Il libro di August Bebel, *La donna e il socialismo*, uscito nel 1878, fu a fine secolo una delle opere più lette della letteratura socialista, ed era sicuramente ben noto a Svevo.

confronti della morale comune, ma in sogni innocui, che mai prendono corpo nell'azione: egli arriva a sognare «persino il furto, l'omicidio e lo stupro», e del delinquente sente «il coraggio e la forza e la perversità», immaginando dei delitti «i risultati, l'impunità prima di tutto». Ma poi, «soddisfatto del sogno», si calma, e soprattutto è ben contento di ritrovare immutati «gli oggetti che aveva voluto distruggere», perché ciò gli consente di avere la «coscienza tranquilla»: il preteso immoralista eversore è un perfetto uomo d'ordine.

Un altro elemento fondamentale dell'immagine gratificante che Emilio si crea di se stesso è il suo ateismo da *esprit fort*, che è il corollario del suo scettico pessimismo, del suo immoralismo e del suo naturalismo. Egli ritiene «l'opera più importante della sua vita» l'aver scacciata la religione «di casa sua e dal cuore d'Amalia». In realtà prova una «gioia ineffabile» quando scopre il sentimento religioso in Angiolina («Oh la dolce cosa che era la religione»), tanto da dimenticare le foto dei suoi amanti sul muro della camera, che provano la vita 'immorale' della ragazza («Accanto alla religione delle donne oneste, gli uomini sul muro parvero meno aggressivi [...]. Tutti i documenti raccolti erano inceneriti dalla fiamma di un cero sacro»). Così, quando immagina il primo fidanzato di Angiolina, Merighi, assorto a «guardare quella testa bionda, lucente anche nella penombra», mentre la ragazza recita le preghiere inginocchiata dinanzi all'altare, si commuove profondamente, pensando: «Due adorazioni!». Come si vede, nel fascino che la religione esercita su Emilio, nonostante tutte le sue pretese di ateismo, confluiscono le più varie componenti della sua visione effettiva della realtà: moralismo tradizionalistico (la religione diviene immediatamente garanzia di onestà, nella donna), adorazione romantica della donna angelo, mitologia della purezza femminile, sentimentalismo letterario e compiacimento estetizzante.

Anche il socialismo di Emilio è una maschera, che contrasta in modo stridente con la realtà effettuale. In primo luogo, data la sua natura di «pedante solitario», nonché di inguaribile sognatore, egli non ha mai mosso un dito per dare attuazione ai suoi principi: «le sue sole azioni» sono «desideri» e «idee». Ma, quel che più conta, il 'socialista' Emilio, lungi dal dimostrarsi egualitario nei rapporti sociali, manifesta un aristocraticismo molto classista nei confronti dei ceti inferiori. Dopo aver accennato alle sue idee socialiste, il narratore ci avverte subito che egli non sa conformare il suo linguaggio a interlocutori poco colti e che, falliti i tentativi di uscire dal suo «guscio» di intellettuale e di «comunicare con la folla», si ritrae «indispettito e sprezzante». Di questo disprezzo è oggetto Angiolina stessa, nonostante l'immagine idealizzata che Emilio si

crea dell'oggetto amato. Affiora spesso in lui un atteggiamento di superiorità nei confronti dell'ignoranza della «figlia del popolo». Ad esempio, quando Emilio apprende che Angiolina si è recata a teatro per la rappresentazione della *Valchiria*, commenta sprezzante fra sé: «Wagner e Angiolina!», immaginando che «la sera seguente» la ragazza «non ci sarebbe andata neppure se le fosse stato pagato di nuovo il posto». Più chiaramente ancora, di fronte al fatto che Angiolina lo tradisce con un ombrellaio, è preso da sdegno e disgusto, come dinanzi ad una contaminazione: «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 o magari del Sorniani, aveva chiuso un occhio, ma l'ombrellaio! Nell'oscurità studiò la smorfia di schifo con cui avrebbe detta questa parola».

Poiché molti elementi che caratterizzano la cultura di Emilio sono gli stessi che compongono la cultura di Svevo (Schopenhauer, Nietzsche, il naturalismo di Darwin, Marx), si sarebbe tentati di pensare che, con la sua costruzione narrativa, lo scrittore prenda le distanze, con una sorta di processo di straniamento, dal patrimonio culturale stesso in cui si è formato; ma sarà più esatto dire che prende le distanze da quanto di stereotipo e falso poteva annidarsi in quel patrimonio attraverso l'assimilazione da parte di una prospettiva piccolo borghese e provinciale, che stravolgeva i grandi temi del pensiero contemporaneo e li degradava a semplici luoghi comuni. Si pensi alla polemica contro la «ridicola concezione del superuomo come ci è stata gabellata (soprattutto a noi italiani)», che comparirà ancora nella nota letteraria a Valerio Jahier del 27 dicembre 1927²², in cui si allude evidentemente alle distorsioni operate dal dannunzianesimo (di D'Annunzio stesso e degli imitatori) ai danni della filosofia di Nietzsche. Ma non si tratta solo di questo. È stato osservato²³ che Emilio Brentani è più rassegnato, rinunciatario, socialmente integrato di quanto non fosse Alfonso Nitti, che conservava una forte carica di antagonismo sociale²⁴. In realtà le maschere che l'inetto cerca di indossare, l'«albatros» bau-

²² I. SVEVO, *Opèra omnia*, a cura di B. Maier, vol. I, *Epistolario*, Dall'Oglio, Milano 1966, p. 860.

²³ Cfr. A. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, pp. 116-118, pp. 122 s.

²⁴ Sul carattere antagonistico del personaggio di Alfonso Nitti rispetto ad una società cristallizzata e meccanizzata, che ha la ripetitività della morte, offre considerazioni molto penetranti L. FAVA GUZZETTA, *Il primo romanzo di Italo Svevo. Una scrittura della scissione e dell'assenza*, D'Anna, Messina-Firenze 1991, pp. 152 ss.

delairiano, l'«uomo immorale superiore», il «naturalista convinto», il pessimista schopenhaueriano, il marxista rivoluzionario sono i tentativi, da parte dell'intellettuale piccolo borghese, di autoinvestirsi ancora di un ruolo che era tradizionale dell'intellettuale sin dall'affacciarsi della modernità, cioè dal primo romanticismo: un ruolo di opposizione e di antagonismo all'esistente, alla società massificante e omologante delle merci e del profitto e alla sua ideologia. È un tentativo che a fine secolo non ha più senso, perché quella funzione, carica di un'«aura» di tragica dignità, è definitivamente cancellata dai processi in atto e non può che consumarsi sterilmente entro la coscienza, limitarsi a velleitaria illusione autogratiificante. Quindi Svevo, attraverso le maschere assunte dal suo personaggio, non critica solo la riduzione parodistica dei grandi temi culturali del tempo da parte dell'intellettuale piccolo borghese di provincia, ma anche la mistificazione che quella falsa coscienza costituisce dell'oggettiva condizione del «letterato ozioso» e del «rètore» Brentani, l'occultamento della sua reale declassazione e della sua perdita di ruolo. Tirando le somme, anche se ha al centro il rapporto sentimentale di un uomo e di una donna, solo in superficie *Senilità* è il racconto di un'ossessione amorosa, accostabile alle infinite vicende analoghe che ci ha offerto la letteratura moderna, dal Sette al Novecento. Attraverso la vicenda amorosa Svevo riesce a ritrarre con mirabile acutezza e complessità la struttura psichica di un tipo sociale, l'intellettuale nell'età dell'avvento di un capitalismo avanzato, e poi, operando su questo campione limitato, attraverso quello che può sembrare un puro romanzo «psicologico», un *roman d'analyse* tutto inteso allo scandaglio dell'interiorità, anche nei suoi livelli oscuri e inconsci (che, a differenza di quanto avveniva in *Una vita*, esclude il mondo materiale esterno e la sfera sociale), fornisce una lucida indagine critica di tutta una mentalità e di tutta una cultura in un dato momento storico, dei suoi falsi valori, dei suoi miti, dei suoi stereotipi ideologici e letterari.

2. ANGIOLINA

2.1. Salute e malattia

Il reagente che fa venire alla luce tutta la miseria dell'«inetto», i suoi schemi culturali, i suoi autoinganni e le sue maschere mistificanti, è la donna. La figura di Angiolina è inseparabile dal pro-

tagonista, è costantemente al suo fianco, come presenza fisica o virtuale, ed è nel rapporto amoroso con lei che passano in atto tutte le tendenze potenziali del carattere di Emilio. Tra i due personaggi si crea un'opposizione paradigmatica che viene a definirsi come una vera struttura portante del romanzo. La critica ha visto spesso in Angiolina il polo positivo²⁵ di questa opposizione, in antitesi al polo negativo costituito da Emilio: una creatura solare, piena di vita, in contrasto con la povertà vitale dell'eroe, la «salute» contro la «malattia», la «gioventù» contro la «senilità». Ma non si è notato che quell'immagine positiva di Angiolina è solo una costruzione mentale di Emilio: come potremo verificare puntualmente nelle analisi che seguono, è sempre solo attraverso la sua ottica soggettiva che Angiolina appare come un simbolo di salute, forza, giovinezza e gioia di vivere. È un'immagine mitica che Emilio si costruisce come antidoto sperato alla propria «triste inerzia», segretamente sentita come malattia, all'impoverimento vitale che scaturisce dalla rinuncia e dalla mortificazione dei bisogni istintuali: è insomma un sogno evasivo come tanti altri di Emilio. L'opposizione salute *vs* malattia è dunque *del personaggio*, non dell'autore. Di conseguenza, lungi dal rispondere alla visione di Svevo stesso, in quanto è il prodotto del punto di vista di Emilio è anch'essa *oggetto di critica*, come tutto ciò che appartiene alla prospettiva inattendibile del personaggio²⁶. L'equivoco scaturisce dalla scarsa attenzione che molta critica dedica abitualmente ai procedimenti tecnici con cui è costruito un racconto, per cui si attribuisce all'autore stesso ciò che è invece proprio del punto di vista del personaggio²⁷, di cui il personaggio solo è responsabile, e da cui magari l'autore prende le distanze.

Si può dire allora che nel romanzo vi sono due Angioline, che hanno quasi lo stesso peso narrativo: una è l'Angiolina fittizia, il simulacro costruito dai sogni e dalle ossessioni di Emilio,

²⁵ Un esempio di interpretazione in positivo di Angiolina è offerto da G. BORGHELLO, *La coscienza borghese. Saggio sulla narrativa di Svevo*, Savelli, Roma 1977, pp. 141-149, che leva un vero e proprio inno a celebrazione del personaggio «solare e vivificante» (*ivi*, p. 142).

²⁶ Borghello rimprovera a Maxia l'«ostilità palese» e «immotivata» nei confronti di Angiolina e ritiene «gratuiti» i «ricorrenti giudizi di moralistica condanna» (BORGHELLO, *op. cit.*, p. 146); evidentemente non si avvede che la «condanna» non è del critico, ma di Svevo.

²⁷ Un critico sveziano particolarmente attento a non cadere in tal genere di equivoci è Saccone, che nella sua lettura di *Senilità* distingue sempre opportunamente tra visione del personaggio e visione dell'autore (E. SACCONI, *Un'educazione sentimentale? in Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*, Pacini, Pisa 1977, pp. 133-200).

l'angelo puro e ideale, la «dolce» figura materna, l'immagine della salute e della giovinezza, l'altra è l'Angiolina reale. Ma questa seconda Angiolina non ha praticamente modo di esprimersi. La sua fisionomia si delinea solo attraverso i suoi comportamenti, perché il personaggio, a differenza di Emilio (ma anche in parte di Balli e di Amalia), non è mai visto dall'interno: i moventi psicologici delle sue azioni non sono oggetto di analisi da parte del narratore onnisciente, e tanto meno essa è il centro focale di una visione, la portatrice di una prospettiva che funga da filtro degli eventi narrati. Il suo retroterra psicologico si può desumere solo da ciò che essa fa o dice, in una forma per così dire 'behavioristica'. Si è sostenuto che Angiolina è una creatura enigmatica e sfuggente. In realtà non lo è in sé, per sue caratteristiche intrinseche, ma può apparire tale solo perché, data l'impostazione narrativa, il lettore non è in grado di attingere direttamente ai suoi pensieri. Di per sé, in realtà, non è affatto misteriosa: anzi, i suoi comportamenti sono spesso quanto mai chiari, trasparenti. Tutto ciò determina effetti narrativi di fondamentale portata, in quanto contribuisce a rendere ancora più stridente il contrasto con le immagini su di lei sovrapposte dalla prospettiva di Emilio ed a far risaltare la tortuosità nevrotica delle costruzioni mentali dell'eroe. La focalizzazione esterna attraverso cui è sistematicamente presentata Angiolina e la rinuncia all'introspezione da parte del narratore assumono così una funzione straniante nei confronti della visione distorta di Emilio: solo lui non sa leggere ciò che il comportamento di Angiolina rivela a chiare lettere, perché è schiavo delle sue ossessioni, dei suoi miti, dei suoi stereotipi culturali (raramente, come verificheremo, e solo in condizioni particolari, Emilio riesce a vedere Angiolina con lucidità).

2.2. L'Angiolina reale

Da quanto possiamo comprendere dall'immagine puramente comportamentistica che ci viene offerta dell'Angiolina reale, risulta confermato che il personaggio non è affatto il polo positivo di un'opposizione con Emilio; anzi, appaiono in una luce cruda tutti i suoi limiti, tutte le sue piccole e grandi miserie. La rozzezza e la volgarità, in primo luogo, l'insensibilità nei confronti di Emilio, l'incapacità di comprenderlo, il dono di dire sempre le parole sbagliate o di compiere i gesti sbagliati nei momenti cruciali del loro rapporto. Insensibilità che diviene anche crudeltà, come nel-

la battuta a lungo pensata, al termine del primo convegno amoroso nella stanza d'affitto, con cui Angiolina, che ha conosciuto uomini che l'hanno «soddisfatta meglio», congeda sarcasticamente Emilio: «Andiamo, bell'uomo!». Per altro verso, Angiolina rivela una personalità molto debole, tanto da subire l'influenza di tutti i suoi amanti, da imitarli nei gesti, nel frasario, nelle intonazioni, ricavando da essi gusti e giudizi. Emilio, abitualmente così poco perspicace dinanzi ad Angiolina, in conseguenza del disgusto che scaturisce dal rapporto sessuale, e sotto lo stimolo ossessivo della gelosia, diviene invece acutissimo nell'individuare questi modelli e sa ricostruire perfettamente la personalità e persino la cultura e la professione degli amanti di Angiolina dall'impronta che essi hanno lasciato su di lei. E si rende conto che solo da lui essa non ha ricevuto influenze. Angiolina infatti ha il culto della forza e della virilità: nell'uomo vuole il maschio dominatore, dinanzi a cui è pronta a sottomettersi, felice e soddisfatta. È quindi l'esatto complemento femminile di una mentalità maschilista e autoritaria da parte dell'uomo, non ha alcun senso della dignità e dell'autonomia della donna. Per questo è immediatamente conquistata dal maschio Balli, dal suo comportamento di brutale dominatore. E, puntualmente, l'unica volta che Emilio la sente del tutto sua, e si accorge di essere da lei ammirato, è la sera in cui la possiede con la violenza: «Quando, senza fiato, cominciava a pentirsi di tanta brutalità, ebbe il conforto di un'occhiata d'ammirazione d'Angiolina. Per tutta quella sera ella fu ben sua, la femmina conquistata che ama il padrone».

Una domanda che sorge spontanea è che cosa induca una donna come Angiolina a legarsi ad un uomo come Emilio. La risposta, come ha suggerito Saccone, si può trovare nella situazione familiare di Angiolina, nella miseria e nello squallore tra cui vive, che la spingono a cercare negli uomini di una certa condizione sociale una forma di riscatto, una difesa dalla sua insicurezza e dal suo disagio²⁸. Al di là della sua libertà sessuale, che la spinge a cercare sempre nuovi maschi e che nasce dalla sua condizione di proletaria, dalla sua estraneità alla morale puritana della classe dominante, in Angiolina, fondamentale, si cela un sogno di promozione piccolo borghese: ciò può spiegare perché si leghi con il modesto impiegato di assicurazioni Emilio Brentani. La conferma sembra venire dai maneggi per il matrimonio con il sarto Volpini, dalla preoccupazione per la propria onorabilità, ma anche dal gesto con cui essa esce definitivamente dalla scena del romanzo, la fuga con il «cassiere infedele di una

²⁸ SACCONE, *op. cit.*, pp. 173 s., nota 44.

banca». Una conferma indiretta è data anche dall'odio che dimostra per la propria classe: al sogno di una palingenesi socialista che Emilio cerca di comunicarle, essa reagisce stizzosamente, sostenendo: «Se tutto venisse diviso, non ci sarebbe niente per nessuno. Gli operai sono degli invidiosi, dei fannulloni, e non riusciranno a niente»: dove si può vedere certo la traccia delle idee reazionarie di qualcuno dei suoi amanti borghesi, da lei docilmente e acriticamente assorbite, come al solito, ma si possono leggere anche l'orrore istintivo per una condizione di miseria e di subalternità, che scaturisce da un'esperienza vissuta, e il bisogno prepotente di una promozione sociale («La figlia del popolo teneva dalla parte dei ricchi»). Svevo, dunque, non ci offre l'opposizione mitica tra la donna del popolo sana, naturale, 'solare' e l'intellettuale nevrotico, complicato, minato nella sua vitalità dall'eccesso dell'attività mentale (opposizione tante volte ripetuta nella letteratura del Novecento: basti pensare al Moravia della *Romana*): come ci propone con Emilio il ritratto critico dell'intellettuale piccolo borghese, così ci dà con Angiolina il ritratto critico della ragazza proletaria 'sana' sì ma solo fisicamente, volgare, mediocre, superficiale, grettamente conservatrice, schiava dei miti della forza e della virilità, e al tempo stesso succube di aspirazioni perbenistiche al salto di classe. Svevo non è scrittore da proporre miti populistici (anzi, miti in assoluto).

3. STEFANO BALLI

3.1. L'inetto' e il 'superuomo'

Un'altra opposizione fondamentale, su cui si regge la struttura del romanzo, è quella che contrappone Emilio a Balli. Anche Stefano sembra proporsi come l'esatta antitesi di Emilio: quanto questi è debole, insicuro, immaturo psicologicamente, lontano dall'incarnare un'autentica immagine virile, dominato da pregiudizi moralistici che lo ossessionano e lo paralizzano, incapace di un rapporto adulto ed equilibrato con la donna, destinato sistematicamente alla sconfitta, pronto sempre ad evadere dalla realtà nel sogno, incapace persino di riconoscere le proprie contraddizioni e i propri autoinganni, tanto Balli appare virile, forte, dominatore, «durissimo» nella lotta per la vita, destinato come naturalmente alla vittoria ed al successo, almeno nei rapporti con le

donne, libero da remore moralistiche in quanto artista *bobémien*, saldamente radicato nella realtà, lucido nel leggere psicologie e comportamenti, pronto e deciso nelle scelte e nell'azione. Tant'è vero che Emilio, nella sua debolezza ed immaturità psicologica, lo elegge ad immagine paterna, lo prende come modello e si sforza costantemente di imitarlo, specie nella relazione con la donna, ricorre al suo consiglio, sottoponendo sempre a lui, come ad una guida infallibile, le proprie azioni, cerca la sua approvazione, a volte lo vede persino, nei suoi tortuosi roveli mentali, come «giudice severo» dei propri comportamenti: prima di compiere una qualunque azione, Emilio si chiede sempre come la giudicherà il Balli, e agendo ha la sensazione di agire sotto i suoi occhi. Si direbbe che Emilio cerchi il possesso di Angiolina solo per avere di fronte al Balli una patente di virilità, per sentirsi anch'egli «uomo nel vero senso della parola» dinanzi al proprio modello e giudice. Subito dopo il primo rapporto carnale corre infatti a raccontargli tutto, senza il minimo scrupolo di discrezione: «Senti una grande soddisfazione di poter raccontare al Balli d'aver posseduto quella donna. Fu una soddisfazione intensa, importante, che gli levò qualunque nube dalla fronte».

Anche per questa opposizione fondamentale, però, vale il discorso fatto per quella che si instaura tra Emilio ed Angiolina: non bisogna pensare che Svevo presenti Balli come personaggio positivo in antitesi all'«inetto» che è oggetto della sua indagine critica. In realtà Balli non è affatto l'alternativa positiva ad Emilio, ma sostanzialmente il suo doppio. L'ostentazione della sua forza dominatrice scaturisce dalla stessa matrice della debolezza di Emilio, è una risposta, sia pure in direzione contraria, ad una stessa condizione sociale di partenza negativa e frustrante. Se Emilio è uno scrittore di provincia che non è arrivato ad un vero successo e che non scrive più, adattandosi alla grigia vita dell'impiegato, Balli è un artista fallito, le cui sculture sono state respinte da tutte le giurie. A questa condizione affine reagiscono però in maniera opposta: Emilio si adagia nel suo fallimento e nella sua impotenza, escludendosi dalla realtà e cercando riscatto solo nel sogno; Balli al contrario trova proprio nel fallimento un motivo di gratificazione e di autoesaltazione; è convinto infatti che «l'approvazione delle masse» gli sia preclusa dall'originalità estrema delle sue concezioni estetiche e del suo stile: così occulta le oggettive frustrazioni sociali rovesciandole in un segno di genialità, di superiorità sulla massa anonima e spregevole. In secondo luogo trova compensazione al fallimento in una forma di attivismo aggressivo, compiacendosi di imporre la sua personalità a tutti coloro che lo circondano, di dimostrarsi il padrone, il più

forte, colui che si fa obbedire e servire. In una parola, Balli reagisce all'impotenza reale della sua condizione, da un lato attraverso il culto smodato del proprio io, della propria superiorità geniale, dall'altro esercitando la sua potenza dominatrice, sia pur nell'ambito ristretto dei rapporti interpersonali: è insomma una sorta di superuomo²⁹, ma 'in scala', una scala ridotta, provinciale e privata. È chiaro, a questo punto, che la sua forza e la sua sicurezza sono esattamente speculari rispetto all'inefficienza di Emilio, rivelando lo stesso disagio sociale.

Queste fisionomie diverse èppur affini dei due personaggi sveviani trovano riscontro in tematiche ampiamente diffuse nella letteratura del tempo. Alla condizione generale di declassazione e di frustrazione sociale per la «perdita d'aureola» vengono date dagli intellettuali europei due risposte: il ripiegamento vittimistico a contemplare la propria sconfitta e impotenza, oppure il rovesciamento immaginario dell'impotenza in onnipotenza, attraverso velleitari atteggiamenti attivistici, aggressivi, superomistici. Queste tendenze si riflettono chiaramente nelle tematiche letterarie dominanti. Non è un caso che nella letteratura europea tra fine Ottocento e primi del Novecento proliferino i personaggi di «inetti»³⁰, esseri deboli, sconfitti, malati nella volontà, incapaci di scegliere e di agire, di realizzarsi nei rapporti con gli altri uomini, chiusi nella contemplazione del proprio io, nell'analisi tormentosa e paralizzante della propria interiorità, ossessionati da angosce e paure, consci della propria inutilità e impotenza, pronti sempre ad evadere dalla realtà nel sogno. Contemporaneamente però compaiono nelle pagine degli scrittori figure di uomini d'eccezione, privilegiati da una sensibilità straordinaria, superiori alla massa, tesi al culto del proprio io e capaci di vivere in una dimensione diversa da quella comune, estetica o mistica, oppure ancora eroi dell'azione, superuomini non sottoposti alla morale corrente, aggressivi, dominatori, dotati di una forza barbara e belluina o di magnetismo trascendente. Sono due tendenze che, pur apparentemente

²⁹ Osserva opportunamente Palumbo: «Non sarà difficile riconoscere, oltre la figura di Balli, l'immagine di un modello etico, culturale e storico che aggregava frammenti di Darwin e Nietzsche e che proprio in quegli anni di calante ottocento, tra i bagliori del centralismo crispino e le leggi d'eccezione di Pelloux [...] si produceva come il nuovo sogno politico delle classi medie: si tratta evidentemente del superuomo dannunziano» (M. PALUMBO, *La coscienza di Svevo*, Liguori, Napoli 1976, p. 183).

³⁰ Per un quadro generale, si veda L. ABRUGIATI, *Il volo del gabbiano. Fenomenologia dell'inefficienza nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Carabba, Lanciano 1982, nonché JONARD, *op. cit.*, pp. 48-60.

antitetiche, sono in realtà complementari e affini, perché scaturiscono da una stessa matrice. Esempi significativi di entrambe le risposte alla crisi del ceto intellettuale si possono trovare in D'Annunzio, che esordisce nel romanzo con personaggi 'inetti' del primo tipo (Andrea Sperelli, Tullio Hermil, Giorgio Aurispa), per poi rovesciarne l'immagine nei superuomini dei romanzi e dei drammi successivi³¹. I due personaggi sveviani rientrano perfettamente in questo quadro: è facile collegare Emilio al primo tipo di eroe e Balli al secondo. A differenza di tanti altri scrittori, tuttavia, Svevo non si identifica in nessuno di quei due tipi di personaggi, trasformandoli in figure mitiche, eroiche e affascinanti, ma assume nei confronti di ambedue un fermo distacco critico³².

3.2. Dongiovannismo e ginofobia

Si è detto che il campo in cui Balli esercita il suo superomismo è quello dei rapporti personali e privati. Ciò si può misurare soprattutto nel suo «successo personale inaudito» con le donne.

³¹ Sul motivo dell'inetitudine in D'Annunzio ci sia consentito rinviare a G. BALDI, *L'inetto e il superuomo. D'Annunzio tra «decadenza» e «vita ascendente»*, Scriptorium, Torino 1996.

³² Spesso gli interpreti non hanno colto quanto sia critico e negativo il ritratto che Svevo traccia di Balli. Ad esempio Fusco sostiene che «a ragione Silvio Benco ha potuto definirlo un 'personaggio solare'. Bastano poche righe per caratterizzare l'uomo pieno di vitalità e di brio» (M. FUSCO, *Italo Svevo. Coscienza e realtà*, trad. it., Sellerio, Palermo 1974, p. 97). La negatività del personaggio è sottolineata da Borghello, ma solo in quanto egli rappresenta «un'accettazione piena, serena, totale dell'ideologia borghese del successo» (*op. cit.*, p. 133). In realtà il «successo» è cercato da Balli solo in campo erotico, quale compensazione e rivalse del fallimento come artista; quindi non ci sembra che possa essere definito «tipico rappresentante di un costume borghese», ma semmai della declassazione del ruolo intellettuale nella tarda età borghese. Al contrario Saccone precisa come la «forza» di Balli sia «tutta illusoria» e come «di tanto in tanto un'angoscia sottile, quasi un confuso affioramento di coscienza, metta in crisi, sia pur solo superficialmente, questa sicurezza» (*op. cit.*, pp. 172 s.). Per parte sua Moloney coglie puntualmente come Balli non sia il contraltare positivo dell'«inetto» ma sia un fallito, un personaggio sostanzialmente negativo, e quindi tra lui ed Emilio vi sia una «fundamental similarity» (*op. cit.*, p. 46). Analogamente De Castris sottolinea come Balli sia un «falso antagonista di Emilio [...] in realtà privo di alcuna funzione antagonista reale, anch'egli frustrato nelle sue ambizioni artistiche, e anch'egli, con maggior fortuna, in cerca di compensazioni erotiche» (*op. cit.*, p. 122).

Ebbene, come in Emilio l'inetitudine e l'impotenza dell'intellettuale piccolo borghese sono portate alla luce dal rapporto con Angiolina, così anche per Balli il rapporto con le donne è un *test* rivelatore: semplicemente, però, per lui il *test* funziona a rovescio. Se in Emilio la debolezza si manifesta direttamente, in Balli appare mascherata dall'ostentazione dell'aggressività virile e della superiorità dominatrice sulla donna, dal disprezzo nei suoi confronti, dal bisogno di sottometerla, di averla ai propri piedi umile e adorante. Ma proprio l'assunzione di questa maschera, la deliberata estremizzazione di un comportamento, si può leggere come la confessione di un'insicurezza, di una sostanziale immaturità, si può supporre di una paura inconscia. È evidente, ed è il narratore stesso ad avvertircene, che Balli cerca le donne solo per dimostrare a se stesso di valere qualche cosa, ad onta del proprio fallimento come artista, per erigere una barriera agli urti della realtà oggettiva che comprometterebbero traumaticamente la sua immagine di sé. L'angelismo idealizzante di Emilio e il dongiovannismo brutalmente desublimante di Balli sono dunque sostanzialmente equivalenti, scaturiscono dalla stessa radice, sono anch'essi, come l'inerzia e l'attivismo aggressivo, due risposte contrarie e complementari alle stesse insicurezze di fondo, rivelano la stessa immaturità psicologica nel rapporto con la donna e, attraverso di esso, con la realtà intera. Per compensare la propria inetitudine Emilio idealizza la donna, cercando nel rapporto la «dolcezza» materna, Balli la degrada ad oggetto, cercando in essa un mezzo per provare la propria superiorità, per imporre il proprio dominio sulla realtà: ma nessuno dei due ha un vero interesse per la donna in quanto tale (il narratore sottolinea con crudele acutezza come Balli «non sapesse amare»). I due comportamenti sono equidistanti da un ideale centro, costituito da un rapporto maturo, equilibrato, paritetico con l'altro sesso, che sappia rispettare la persona e stabilire una comunicazione autentica e reciproca.

L'indifferenza e il disprezzo per la donna hanno come corrispondente inevitabile il culto della solidarietà virile. L'unico rapporto umano che Balli sa instaurare è l'amicizia con Emilio; ed il rapporto resiste, fondandosi su un sincero affetto, nonostante Balli sia portato dal suo egoismo e dal suo narcisismo a ridurre anche Emilio ad oggetto, a strumento per affermare la sua superiorità, come avviene con le donne. Solo il rapporto virile è soddisfacente, pienamente appagante. Continue sono da parte di Balli le affermazioni di gelosia nei confronti della donna che gli ha strappato l'amico, distruggendo le belle consuetudini del loro legame. Non a caso Balli usa, sia pur sotto il velo dello scherzo,

un frasario che è proprio della gelosia amorosa («È capitata fra noi a dividerci»; «Io resto lì solo ad aspettarlo [...]. Ci eravamo trovati tanto bene insieme!; «È lui che non vuole più saperne di me!»); e si compiace quando Emilio abbandona Angiolina («Guarda come siamo liberi ora tutt'e due; non è meglio così? – e s'appoggiò affettuosamente al braccio dell'amico»). Il debole Emilio e l'esperto dongiovanni Stefano si cercano a vicenda, accomunati, nel profondo, dalla stessa indifferenza e dalla stessa paura per la donna.

3.3. *La comune fisionomia intellettuale dell'eroe e dell'antagonista*

A confermare come i due personaggi siano più simili di quanto non appaia a prima vista, si può anche rilevare, al di là delle antitesi, una larga zona di coincidenze negli orientamenti culturali e psicologici. Comune è in primo luogo l'estetismo, il porre il bello artistico come valore supremo, superiore ad ogni altro. Come Emilio filtra costantemente la sua esperienza attraverso schemi letterari, così Balli la percepisce di regola attraverso il diaframma della sua arte. Analogo, ad esempio, è il loro egocentrismo estetizzante di fronte all'agonia di Amalia. Emilio, «nella ricerca di commozione», va «alla ricerca di immagini e di traslati», cioè traduce l'esperienza in termini estetici, vivendo nella dimensione letteraria anziché in quella reale; Balli, a sua volta, dimenticando la tragicità del momento, guarda «con evidente ammirazione» il volto di Amalia, su cui si riflette la luce della candela, ed il suo occhio d'artista coglie subito il gioco luministico («La luce gialla della candela si rifletteva luminosissima sulla faccia umida d'Amalia, tanto che pareva luminosità sua»), nonché la conformazione plastica della figura, con le sue forti valenze espressive, come se Amalia morente fosse già un'opera d'arte compiuta, una scultura: «Il nudo così brillante e sofferente gridava. Pareva la rappresentazione plastica di un grido violento di dolore»; dopo di che resta trasognato a vagheggiare una possibile traduzione artistica della scena: «S'era seduto e guardava in aria con quell'occhio da sognatore con cui cercava le idee». In questo il Balli è presentato dal narratore in una luce ancor più negativa di Emilio ed è fatto oggetto di una critica più spietata, pur nella semplice, impassibile registrazione del fatto: Emilio si vergogna di creare «immagini» e «traslati» di fronte alla sorella agonizzante, dimo-

strando una forma di consapevolezza del proprio vizio di letterato; Balli, tutto chiuso nel suo estetismo, non ha questa sensibilità né questi problemi di coscienza: è qui completamente opaco a se stesso. Inoltre, come si sarà colto nel passo appena citato, anche Balli, dietro il suo attivismo aggressivo di uomo forte, è tutto sommato un sognatore, al pari di Emilio: continuamente, nel corso della vicenda, lo si vede astratto dalla realtà e immerso nei suoi sogni d'artista, intento a vagheggiare le forme immaginarie della sua fantasia. Evidentemente anche lui evade nel sogno della sublimazione artistica per cancellare la presenza inquietante della sua sconfitta sociale e umana. Su questa strada, può persino arrivare ad idealizzare Angiolina, in forme non molto distanti da quelle di Emilio, proprio lui, lo spregiatore e il dominatore delle donne, che con esatta penetrazione aveva subito colta al primo incontro la vera natura della ragazza, ribattezzandola «Giolona». Vede infatti in Angiolina il soggetto artistico che potrebbe salvarlo dall'impotenza creativa, e per questo non fa che idoleggiare l'immagine sognata, che diviene nella sua mente come un'ossessione; ed anche lui, come Emilio, è inevitabilmente deluso e disturbato dalla mediocrità e dalla volgarità dell'Angiolina reale. Tenendo presenti tutte queste equivalenze di fondo al di là delle differenze esteriori, si può dire che, se Svevo con Emilio offre un ritratto critico dell'intellettuale piccolo borghese in un'età di crisi, con Balli, lungi dal presentare l'alternativa di un personaggio positivo e immune da ogni tara, porta a termine perfettamente l'operazione su un versante complementare e speculare. Dietro la maschera del 'lottatore' anche Balli, in fondo, è un 'inetto'.

3.4. *L'impostazione narrativa: il 'superuomo' costruzione mentale degli 'inetti'*

A conferma del fatto che Balli non è il polo positivo di un'opposizione con Emilio interviene anche l'impostazione del discorso narrativo. Si verifica per lui quanto si osservava per l'altro personaggio che nel romanzo appare perfettamente 'adatto alla vita' in antitesi all'inetto', Angiolina: anche Balli è proposto come immagine di superiorità, vitalità gioiosa, forza sicura e serena *dalla prospettiva soggettiva dei personaggi inetti*, Emilio ed Amalia; in tale veste è anch'egli una semplice costruzione mentale. Come nota opportunamente Schulz-Buschhaus: «La superiorità del Balli

dipende dallo sguardo degli altri [...]. L'autenticità esiste sempre solo nell'immaginazione degli altri e mai veramente in modo sostanziale³³. Ciò risulta in piena luce, ad esempio, nell'episodio del pranzo in casa Brentani in cui Amalia scopre l'amore per lui: «Il Balli era la virtù e la forza [...]. Come era bello il destino del Balli [...]. La ricchezza e la felicità erano i portati del suo destino [...]. Ella ammirò la felicità del Balli e amò in lui la forza e la serenità che erano le sue prime grandi fortune!», dove, mediante l'indiretto libero e la psiconarrazione, l'immagine dello scultore appare interamente filtrata attraverso la visione soggettiva di Amalia, che la idealizza in obbedienza ai propri bisogni istintuali, non solo per costruirsi un oggetto amoroso, ma anche per dare corpo ad un'idea di esistenza piena e ricca, totalmente antitetica alla propria, in cui trovare compensazione e consolazione.

Al contrario il narratore onnisciente a più riprese nel romanzo si preoccupa di correggere le illusioni dei personaggi inetti a proposito di Balli e di ristabilire le autentiche proporzioni: si compiace infatti di smascherare lo scultore con caustici interventi nel narrato, mettendone in luce l'egocentrismo mostruoso, il cinismo impiegato nel ricercare unicamente il proprio piacere, il narcisismo. Così sottolinea come il ruolo di consolatore da lui assunto nei confronti di Amalia alla morte del padre fosse dettato solo da compiacimento di se stesso, e come egli, tornando in casa Brentani, assapori con soddisfazione il senso della propria bontà, che lo conferma nell'idea di essere un uomo superiore: «Egli era venuto di frequente, compiacendosi di quella parte di confortatore da lui tanto bene intuita. Cessato quello stimolo, egli s'era ritirato [...]. Gustava il ricordo della propria bontà, e pensava d'aver avuto torto d'evitare per tanto tempo quel luogo ove si sentiva più che mai uomo superiore [...]. Come si stava meglio là, fra quelle persone miti che lo ammiravano e amavano!». Ma ancor più corrosivo è il contegno del narratore nei confronti degli autinganni con cui Balli, dopo un'azione del tutto egoistica, tacita i suoi deboli rimorsi, per il bisogno di sentirsi del tutto innocente. Quando Emilio gli rimprovera di averlo ridicolizzato e schiacciato dinanzi ad Angiolina durante la «cena dei vitelli», l'amico se

³³ U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Point of View und 'Inettitudine' in Svevos 'Senilità'*, in AA.VV., *Italo Svevo. Ein Paradigma europäischer Moderne*, cit., p. 138 e p. 140 («Ballis gütige Überlegenheit eben von den Blicken der anderen abhängig ist [...]. Authentizität immer nur in der Vorstellung der Anderen und niemals substantiell wirklich existiert»). Anche Moloney osserva: «Whenever he is seen as strong and attractive, it is always through the eyes of another character who is dominated by him, Brentani, Amalia or Angiolina» (*op. cit.*, p. 46).

ne sorprende e sostiene che le sue intenzioni «erano state tali che avrebbe creduto di meritare un inno di ringraziamento». A questo punto interviene il narratore che osserva perfidamente come il personaggio metta in atto un oscuramento della coscienza e una rimozione dei suoi reali moventi e impulsi: «Per reagire meglio all'attacco perdette subito la coscienza dei propri torti e si sentì puro di ogni macchia». Quindi anche l'uomo 'adatto alla vita' appare portatore di falsa coscienza esattamente come l'inetto, ed è fatto segno dello stesso sguardo acutamente demistificatore da parte del narratore onnisciente. Non solo l'inetto e il 'superuomo' appaiono simili, dietro le loro maschere, ma analogo nei loro confronti risulta anche l'atteggiamento 'autorale'.

4. AMALIA

4.1. La 'senilità' di Amalia

Angiolina e Balli sono personaggi in certa misura antagonisti rispetto ad Emilio (anche se, come si è visto, non rappresentano il positivo in opposizione alla negatività dell'inetto). A chiudere il perfetto quadrilatero su cui insiste l'intreccio narrativo si offre invece un personaggio omologo ad Emilio, la sorella. Amalia, come sembra anche alludere l'affinità fonetica dei nomi, è l'equivalente femminile dell'eroe. Anche la sua esistenza, all'aprirsi del racconto, è 'senile', nel senso in cui lo è quella di Emilio: è un'esistenza vuota, inerte, che esclude il desiderio, il godimento; una non-vita che si svolge interamente entro i confini di uno spazio chiuso, costrittivo, quello del 'nido' familiare, di cui Amalia è ancora più prigioniera di Emilio, in grazia della condizione femminile, che le preclude, in nome delle regole della convenienza borghese, il contatto con il mondo esterno, e limita ogni sua funzione e attività all'interno delle pareti domestiche, alle mansioni 'femminili'. La stessa disposizione spaziale della casa sottolinea allusivamente la sua condizione di prigioniera del 'nido': poiché alle tre stanze del quartierino dei Brentani si accede dal corridoio attraverso un'unica porta, «Amalia si trovava prigioniera della propria ch'era l'ultima» (corsivo nostro). Fuori dello spazio della casa Amalia, nel racconto, compare solo due volte: la prima, al capitolo V, durante la passeggiata con Emilio e Stefano, dopo il pranzo in cui, ai discorsi dello scultore, ha scoperto

la realtà nuova dell'amore e della gioia vitale; la seconda, al termine del capitolo IX, quando Emilio la scorge, vestita di colori chiari, mentre passeggia sola e triste sul corso. Nel campo di un'analoga 'senilità' la condizione femminile implica dunque un di più di repressione dei bisogni vitali e dei desideri istintuali, in confronto con l'uomo. Svevo sente la necessità di mettere in risalto esplicitamente questo aspetto, sottolineando come in Amalia la repressione affondi le sue radici nell'educazione familiare: «Ella aveva parlato altre volte d'amore, ma altrimenti, senza indulgenza, perché non si doveva. Come aveva preso sul serio quell'imperativo che le era stato gridato nelle orecchie sin dall'infanzia. Aveva odiato, disprezzato coloro che non avevano obbedito e in se stessa aveva soffocato qualunque tentativo di ribellione». La diagnosi vale evidentemente anche per Emilio, e lo dimostra tutto il suo comportamento nella relazione con Angiolina, dominato da un rigido moralismo, dal culto della purezza femminile e dal disgusto per la profanazione causata dal rapporto fisico. Ma Emilio, come uomo, ha la libertà di uscire dal 'nido', alla ricerca della soddisfazione dei desideri a lungo repressi: proprio di qui prende le mosse tutta la sua vicenda.

La vita di Amalia è una vita di sacrificio. L'unica sua ragione di esistenza è la dedizione al fratello. Si è visto che, all'interno di quel falso simulacro di famiglia che è il *ménage* del fratello scapolo e della sorella nubile, la funzione di Amalia è reciproca rispetto a quella di Emilio: se questi si sente gravato da una responsabilità 'paterna' verso la sorella, Amalia ricopre invece il ruolo di 'madre' nei confronti del fratello. Della madre possiede la funzione primaria, quella di dispensatrice di nutrimento («In quella casa si mangiava molto bene. Da anni Amalia passava una buona parte della sua giornata al focolare e s'era fatta una buona cucciniera quale occorreva al palato delicato di Emilio»); ed al compito di procurare il nutrimento ritorna ossessivamente nel suo delirio, quando la malattia le impedisce di compiere i suoi abituali doveri. L'unica alternativa alla condizione di non-vita in cui si trova è per lei la lettura. Dai libri, «quel mezzo migliaio di romanzi» che fanno bella mostra di sé «nel vecchio armadio adattato a biblioteca», le viene, in forma mediata e artificiosa, quell'esperienza vitale che le è negata nella realtà. Anche Amalia quindi, come il fratello, risponde all'archetipo bovaristico; e, come l'eroina flaubertiana, oltre che con la lettura evade dalla sua grigia esistenza vagheggiando la vita più intensa e splendida delle classi ricche, occupandosi «di quelle tante donne più felici ed eleganti di lei» che segue «con tanto interessamento da trovar piacere già nel parlar di loro», nel farsi descrivere le foggie dei loro abiti.

4.2. L'irruzione dell'eros: Amalia e Balli

L'avventura di Emilio con Angiolina sconvolge dalle fondamenta il sistema del 'nido', che è prigione ma anche riparo protettivo e rassicurante, e, facendo irrompere la realtà esterna entro le sue barriere, ha riflessi inevitabili pure su Amalia. Non tanto nel senso che, sottraendole la cura materna del fratello, le toglie l'unica ragione di esistenza, ma perché viene investita anch'essa dall'onda dell'eros: «Il proprio destino intensamente si ravvivava. L'amore era entrato in casa e le viveva accanto, inquieto, laborioso». Sentendo dal fratello il racconto del suo incontro con Angiolina, Amalia vede per la prima volta ciò che aveva sempre sepolto sotto una coltre pesante di rimozione, cioè che la mortificazione istintuale non è scritta nelle leggi naturali, e scopre, all'opposto, che nella sua natura c'è un prepotente bisogno di vita e di godimento: «Con un solo soffio [l'amore] aveva dissipata l'atmosfera stagnante in cui ella, inconscia, aveva passati i suoi giorni ed ella guardava dentro di sé sorpresa ch'essendo fatta così, non avesse desiderato di godere e di soffrire». Il narratore, proprio in chiusura del primo capitolo, sottolinea puntualmente che «fratello e sorella entravano nella medesima avventura».

Effettivamente il rapporto tra Amalia e Balli reduplica quello tra Emilio e Angiolina³⁴. Anche qui una creatura psicologicamente debole, povera di vitalità, chiusa nella soffocante cerchia familiare, incapace di agire nella realtà, si innamora di un essere esteriormente forte e vitalmente esuberante. Anche Amalia, conoscendo Balli, compie la scoperta sconvolgente di una dimensione esistenziale totalmente diversa dalla sua, fondata sulla possibilità di soddisfare liberamente il desiderio, una vita piena e intensa, ricca di godimento, non intristita e impoverita dalla rinuncia e dalla mortificazione degli istinti, e si rende conto del fatto che l'educazione repressiva impostata dalla famiglia l'ha privata di un diritto fondamentale: «Era stata truffata! Il Balli era la virtù e la

³⁴ Saccone avverte però che sarebbe un «errore pericoloso» ritenere che Amalia costituisca solo «una sorta di complemento o di eco del fratello»: Amalia accetta il suo destino, offrendosi come personaggio tragico, di una tragedia «borghese», «si rassegna all'ordine, di cui ha riconosciuto la necessità, e cessa di sperare»; per lei «ci sarà la morte, la giusta conclusione della tragedia, e naturalmente la catarsi», in cui porterà a compimento il suo essere: «Emilio, invece, non ha alcun essere da attuare, non riesce a riconoscersi del pari alcuna natura determinata»: «invece che sotto la categoria della sostanzialità – come il personaggio dell'epopea e della tragedia – egli resta per tutto il tempo sotto quella della contingenza» (op. cit., pp. 175-183).

forza, il Balli che dell'amore parlava tanto serenamente, dell'amore che per lui non era stato mai un peccato [...]. Amalia, incantata, stava a sentire quel racconto che le confermava la vita essere ben differente di quella che aveva conosciuta». Questa immagine ideale che Amalia si crea del suo oggetto amoroso è perfettamente simmetrica a quella che Emilio si crea di Angiolina: anche Balli, nella sua ottica, diventa un simbolo di forza, serenità, gioia vitale, godimento sgombro da ogni senso del peccato. Sappiamo bene quanto questa immagine di Balli sia difforme dalla realtà effettiva: ma anche in questo funziona la simmetria rispetto alla coppia Emilio-Angiolina.

Tuttavia Amalia, a differenza di Emilio, non tenta di trasformare effettivamente la propria esistenza adeguandosi alla scoperta di una diversa dimensione vitale. Anche in questo caso la condizione femminile si rivela svantaggiosa: nella donna le barriere repressive appaiono più forti che nell'uomo: Amalia non concepisce neppure l'idea di confessare il suo sentimento al Balli, di tentare di conquistare l'oggetto amato, ed ottiene la soddisfazione del desiderio soltanto nel sogno. E neppure nel sogno cosciente, ad occhi aperti, come il fratello, ma nel sogno notturno: solo il sonno, annullando la coscienza, permette di sormontare la barriera ferrea della censura. Solo nel sogno, a quanto si può dedurre dalle sue frasi smozzicate, Amalia si dona interamente, senza ritrosie né pudori, all'uomo da lei amato. Motivo ricorrente dei discorsi che Amalia pronuncia durante il sonno è infatti la piena sottomissione alla volontà dell'uomo: «- 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 - quella cui ella immaginava di parlare - aveva indovinati i suoi desideri: - È proprio così che faremo? Non lo speravo! - ».

Dopo che il sogno viene reso impossibile dall'incauto intervento del fratello che, in nome della sua responsabilità 'paterna', si assume il compito di 'guarirla' dalla sua passione, Amalia, che non può più rinunciare al godimento né rientrare semplicemente nella totale mortificazione di prima, come se nulla fosse successo, cerca l'evasione in un altro tipo di sogno, un sogno artificiale, inebriandosi di etere profumato. Così, per un amaro paradosso, proprio colei che aveva uniformato tutta la sua vita alla più rigida repressione di ogni bisogno istintuale, di ogni godimento, sarà condotta alla morte dagli eccessi del vizio. Le è bastato essere sfiorata indirettamente dall'eros per veder sconvolto dalle radici tutto l'assetto della sua esistenza. Nel delirio provocato dalla malattia il desiderio riesce di nuovo a varcare le barriere della

censura. È il narratore stesso a sottolineare che «rinascevano con le identiche parole gli antichi sogni»: torna infatti la piena disponibilità, l'abbandono compiacente al desiderio dell'uomo amato («Se tu lo vuoi voglio anch'io»). Tuttavia, in questi 'sogni', si insinua la percezione oscura di un ostacolo insormontabile, di una sconfitta, di un'inevitabile rinuncia: nel delirio la mente sconvolta di Amalia si crea la figura di una rivale; e questa rivale ha il nome, evidentemente emblematico, di Vittoria. Non solo, ma dal delirio di Amalia affiora anche, a testimoniare quali forze contrastanti si agitino nella sua psiche, il senso di colpa per aver violato l'ordine sacro del 'nido', il bisogno angoscioso di ripristinarlo, di ristabilire, al di là del disordine e della sofferenza causati dall'avventura, la tranquillità rassicurante del legame col fratello. Con il procedere dell'agonia compare poi un elemento nuovo nel 'sogno' di Amalia: il desiderio insoddisfatto di maternità. L'ultima immagine che affiora dalle sue parole, poco prima della morte, è quella dei «bimbi rosei» che danzano nel sole; e questo sfondo solare della scena rivela che l'immagine dei figli non avuti si identifica con il desiderio di vita piena.

4.3. Amalia e Angiolina

Il personaggio di Amalia si definisce nel rapporto di omologia con Emilio e di opposizione col Balli. Ma poiché i quattro personaggi fondamentali di *Senilità* si raggruppano a coppie, i 'senili' Emilio e Amalia contro i 'vitali' Balli e Angiolina, appare importante anche il rapporto di opposizione che lega Amalia ad Angiolina (benché si tratti di un rapporto solo virtuale, in quanto le due donne non si incontrano mai di persona). Funzionalmente, Amalia è l'antitesi di Angiolina: l'una è la «figlia del popolo», sessualmente libera ed emancipata (se non a livello di coscienza, almeno nei fatti), attiva e intraprendente nel conquistarsi i propri piaceri; l'altra è la piccolo-borghese, vittima di un'educazione familiare severissima che ha soffocato in lei ogni desiderio, trasformando la rinuncia quasi in una seconda natura; l'una è sana e forte, l'altra è debole fisicamente, facile preda della malattia; l'una si muove libera per gli aperti spazi cittadini, offrendosi compiaciuta agli sguardi e provocando i desideri; l'altra vive prigioniera nello spazio chiuso del 'nido', da cui raramente osa uscire; l'una è individuata continuamente dalla cifra del colore, l'oro dei capelli, la pelle rosea e dorata, il rosso vivo delle labbra, l'azzur-

ro luminoso degli occhi; l'altra è connotata sempre dalla tonalità del grigio e del pallore («Una sorella non ingombrante né fisicamente né moralmente, piccola e pallida»; «Il Balli diceva ch'era nata grigia»; «la pallida sorella»; «grigia fanciulla»; «Ella ritornò al suo vestito abituale, grigio come la sua figura e il suo destino»).

Eppure, nonostante questa opposizione netta, apparentemente insuperabile, una sottile rete di parallelismi e rimandi unisce Amalia ed Angiolina per tutto il corso del romanzo; sinché, nella pagina conclusiva, le due immagini vengono a fondersi, o meglio Amalia si annulla in Angiolina, perché questa assume anche le sue caratteristiche, la tristezza pensosa e il dolore. Ad istituire questi sorprendenti legami, sino all'identificazione finale, è sempre la prospettiva di Emilio. E si capisce perché: le due donne della vita dell'eroe incarnano le due immagini femminili tra cui è divisa la sua psiche nevrotica, la donna-angelo, spirituale e pura, materna dispensatrice di dolcezza e sicurezza, e la donna-sesso, contaminata dall'impurità della carne, pericolosa e inquietante. Ma in verità Emilio cerca anche nella donna-sesso le prerogative della donna-madre: per questo idealizza costantemente Angiolina e vagheggia nel rapporto con lei solo una dolcezza carezzevole e rassicurante. Insomma, Emilio associa continuamente Angiolina e la sorella perché vorrebbe che le due donne fossero una sola: in Angiolina non cerca altro che Amalia.

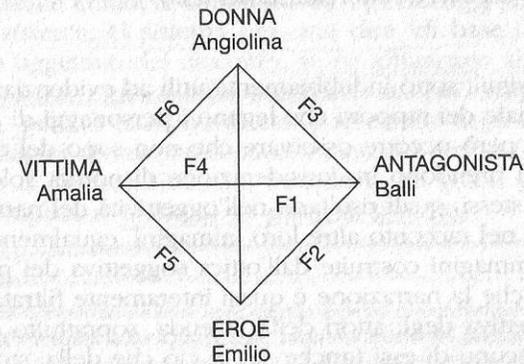
5. LE FORME DEL CONTENUTO: IL SISTEMA DEI PERSONAGGI

5.1. Esempi di sistemi

Come è emerso dal discorso sin qui condotto, nessuno dei quattro personaggi principali di *Senilità* può essere studiato in sé, nella sua semplice individualità: ciascuno di essi si definisce attraverso le relazioni (reali o solo virtuali, come nel caso di Angiolina ed Amalia) che lo legano agli altri. I quattro personaggi costituiscono cioè un *sistema*, in cui ciascun elemento entra in precisi rapporti con tutti i rimanenti e assume nei loro confronti una determinata funzione³⁵. Se questo è valido in generale per

ogni racconto, lo è a maggior ragione per un testo narrativo come *Senilità*, in cui le forme del contenuto si organizzano in una struttura rigorosamente geometrica ed in cui lo scrittore punta scopertamente a far scaturire i significati dalle relazioni funzionali tra i personaggi.

Del sistema dei personaggi in *Senilità* sono state proposte diverse formalizzazioni. Possiamo ricordare quella molto articolata della De Lauretis, che individua nel romanzo quattro *ruoli*: l'Eroe (Emilio); l'Antagonista (Balli, nella duplice configurazione di Padre e di Rivale), amato e odiato dall'Eroe, preferito a lui dalla Donna, 'carnefice' della Vittima; la Donna (Angiolina), desiderata dall'Eroe ed attratta dall'Antagonista; la Vittima (Amalia), controfigura dell'Eroe, alla mercé dell'Antagonista, complementare alla Donna³⁶. Tra questi quattro ruoli si instaurano, secondo la De Lauretis, sei relazioni funzionali, che si possono rappresentare graficamente con un quadrilatero tagliato dalle due diagonali:

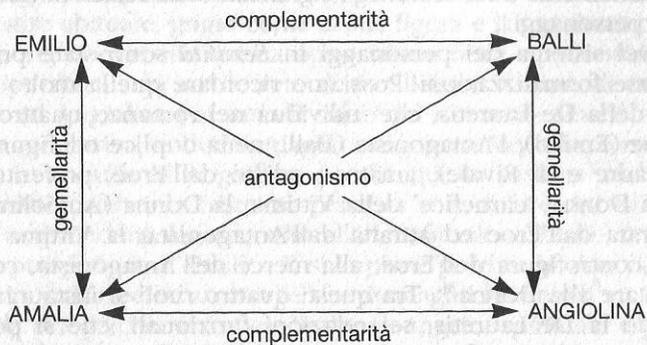


Dove F1 = desiderio (Emilio desidera Angiolina); F2 = antagonismo (tra Emilio e Balli); F3 = tradimento (Angiolina e Balli legati dalla gelosia di Emilio); F4 = desiderio (Amalia ama Balli); F5 = sostituzione (fratello e sorella entrano «nella medesima avventura»); F6 = assimilazione (tra Amalia e Angiolina). Anche la Jeu-

³⁵ Il primo a metterlo in rilievo adeguatamente, valendosi degli strumenti dello strutturalismo da poco entrati in circolo nella cultura italiana, è stato Saccone (*op. cit.*, pp. 142 s.; il suo saggio su *Senilità*, giova ricordarlo, è del 1966).

³⁶ T. DE LAURETIS, *La sintassi del desiderio. Struttura e forme del romanzo sveviano*, Longo, Ravenna 1976, pp. 32 ss.

land Meynaud³⁷ ha proposto una configurazione quadrangolare del sistema dei personaggi, schematizzando in questo modo le relazioni tra i quattro ruoli:



5.2. Schemi astratti e concretezza del testo

Schemi simili sono indubbiamente utili ad evidenziare il carattere funzionale dei rapporti che legano i personaggi di *Senilità* in un sistema, però occorre osservare che non sono del tutto esaurienti: infatti prendono in considerazione di norma solo i personaggi in se stessi, quali risultano nell'oggettività del narrato, mentre esistono nel racconto altre loro immagini, egualmente rilevanti, cioè le immagini costruite dall'ottica soggettiva dei personaggi stessi, dato che la narrazione è quasi interamente filtrata attraverso la prospettiva degli attori della vicenda, soprattutto del protagonista. Ciascuno di essi (anche se, in ciò che della 'storia' passa nel racconto in atto, di Angiolina non si è ammessi a conoscere il punto di vista, se non in misura puramente comportamentistica, come si osservava) si forma degli altri una certa idea, più o meno corrispondente al reale, talvolta in radicale antagonismo con esso³⁸; abbiamo visto l'immagine idealizzata che Emilio si crea di

³⁷ M. JEULAND MEYNAUD, *Zeno e i suoi fratelli. La creazione del personaggio nei romanzi di Italo Svevo*, Pàtron, Bologna 1985, p. 81.

³⁸ Il piano del reale, in opposizione alla visione soggettiva e spesso deformata dei personaggi, è garantito dalla presenza del narratore che, come vedremo meglio più avanti, con i suoi commenti e giudizi è un punto di riferimento certo e stabile, ma anche dall'autore implicito, a differenza di quanto avverrà nell'universo

Angiolina, che risponde poco o nulla all'Angiolina in sé; lo stesso si può dire dell'immagine che Amalia si costruisce del Balli. Nel romanzo non vi sono dunque soltanto Emilio, Amalia, Angiolina, Balli, ma Angiolina come è vista da Emilio, da Amalia, da Balli, Balli come è visto da Emilio, Amalia, Angiolina, e così via. Senza contare che ciascuno dei quattro propone anche un'immagine di sé, spesso ben diversa dal reale: si pensi solo all'inetto Emilio che si vede come «uomo immorale superiore», come libertino corruttore, come padre educatore, ecc. Ebbene, le relazioni funzionali si instaurano allo stesso modo tra i personaggi reali e tra le loro immagini soggettive. Così avviene ad esempio per l'opposizione, costruita dalla prospettiva di Emilio, tra l'intellettuale 'malato' e la figlia del popolo sana e vitale, tra «senilità» e «gioventù», oppure tra il libertino corruttore e l'innocenza; o per l'opposizione, proposta dalla prospettiva di Amalia, tra Amalia stessa e l'immagine di Balli come simbolo forza e serenità innocente dell'eros; si pensi poi all'assimilazione tra Amalia ed Angiolina nel finale del romanzo, che è tutta costruita da Emilio combinando due entità puramente fantasmatiche e mentali. Con questo vogliamo dire che non è possibile chiudere i rapporti tra i personaggi di *Senilità* in un unico sistema. Al sistema per così dire 'di base', offerto dal montaggio oggettivo del racconto, se ne affiancano altri paralleli, almeno uno per ogni visione soggettiva dei personaggi, ma anche di più, perché ciascuno di essi può crearsi degli altri o di se stesso immagini diverse nella successione del tempo (è il caso sicuramente di Emilio). I sistemi, insomma, nel gioco dei punti di vista si moltiplicano come in un gioco di specchi.

ambiguo della *Coscienza di Zeno* (per questo aspetto ci permettiamo di rinviare a G. BALDI, *Da «Senilità» alla «Coscienza»: inattendibilità del personaggio focale e inattendibilità dell'io-narratore*, in AA.VV., *Italo Svevo scrittore europeo*, a cura di N. Cacciaglia e L. Fava Guzzetta, Olschki, Firenze 1994, pp. 325-351). Di diverso parere è Leonelli, secondo cui in *Senilità* «il mondo, secondo un processo che si svelerà e trionferà pienamente nel terzo romanzo di Svevo, *La coscienza di Zeno*, perde ogni consistenza noumenica, tende a dissolversi nell'analisi della coscienza» (G. LEONELLI, *La coscienza di Emilio. Postfazione a I. SVEVO, Senilità*, Frassinelli, Firenze 1995, p. 216; sono pagine che riprendono e ampliano un precedente articolo, apparso in «Paragone» n. 438, 1986, pp. 109-112). Ci sembra al contrario che il punto di vista del narratore, garante della consistenza del mondo, sia alternativo alla visione soggettiva del protagonista e si opponga ad essa sino all'ultima pagina, come cercheremo di dimostrare. Per *Senilità* anche la Jeuland Meynaud sostiene: «Svevo non cerca di evidenziare il carattere poliedrico della verità grazie al montaggio in serie di pareri contrastanti ed egualmente validi. C'è una sola verità sul personaggio, per complesso che questi sia, quella che il narratore reputa di essere il solo in grado di poterci restituire» (*op. cit.*, p. 94).

Occorre fare ancora un'osservazione: non bisogna mai dimenticare che gli schemi in cui si fissano i sistemi dei personaggi sono delle astrazioni, e che il racconto concreto è una realtà infinitamente più complessa, multiforme, sfumata, dinamica, che non si lascia in alcun modo chiudere una volta per tutte ed esaustivamente in qualsivoglia schema. Il modello astratto del sistema esige che ogni polo di un'opposizione sia un'entità discreta, abbia cioè un'identità rigidamente definita, distinta con un margine netto da quella del polo opposto; in realtà il testo letterario è un *continuum*, ed ogni suo elemento costitutivo può contenere in sé anche aspetti del suo contrario, per cui due elementi diversi, lungi dall'essere irriducibilmente contrapposti, possono trapassare insensibilmente l'uno nell'altro, o essere congiunti da infinite gradazioni intermedie. Un esempio significativo è l'opposizione Emilio *vs* Balli, che appare così centrale in *Senilità*: è indispensabile metterla in evidenza, come si fa abitualmente, ma poi non si può trascurare tutta la vasta zona di analogie che lega i due personaggi. Se ne può ricavare un'avvertenza generale di lettura: se è giusto costruire modelli astratti di sistemi, utili per individuare lo scheletro funzionale su cui si regge il racconto, i sistemi vanno poi sempre calati, 'sciolti' nella sfumatissima complessità del testo concreto.

6. LE FORME DELL'ESPRESSIONE: IL DISCORSO NARRATIVO

6.1. La focalizzazione e i suoi procedimenti

L'importanza della soggettività dei personaggi, che è emersa dall'analisi precedente, rende necessario passare dall'esame delle 'forme del contenuto', cioè in questo caso il sistema dei personaggi, all'esame delle forme del 'discorso' narrativo attraverso cui quel sistema si presenta, vale a dire i punti di vista, le focalizzazioni del racconto. Seguendo le indicazioni ormai classiche di Genette, è indispensabile la distinzione preliminare tra 'voce' e 'prospettiva' di una narrazione; occorre cioè distinguere bene tra la domanda 'chi parla?' e la domanda 'chi vede?', tra la domanda 'a chi appartiene la voce che racconta?' e la domanda 'a chi appartiene la prospettiva che orienta la narrazione?'³⁹. Infatti gli

³⁹ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it., Einaudi, Torino 1976, p. 233.

eventi e gli esistenti che costituiscono la vicenda narrata in un romanzo possono essere visti tutti dall'angolo visuale soggettivo di uno degli attori stessi, senza che sia questi a 'parlare', a raccontare la storia. È tale sostanzialmente il caso di *Senilità*: la voce che narra non è quella di un personaggio che appartenga all'intreccio, è una voce estranea, impersonale, 'fuori campo', però i fatti sono visti quasi sempre attraverso l'ottica soggettiva di Emilio (in zone limitate anche attraverso l'ottica di Balli e di Amalia; mai attraverso quella di Angiolina). *Senilità* è quindi un romanzo di impianto eterodiegetico, ma 'attoriale'⁴⁰, a focalizzazione interna pressoché fissa, in cui cioè il centro focale del racconto, il punto da cui parte la 'visione', è collocato entro la coscienza di un personaggio.

Questo effetto di «restrizione di campo»⁴¹ della narrazione al punto di vista di un personaggio è ottenuto attraverso i procedimenti tecnici abituali del romanzo di fine Ottocento, a partire da *Madame Bovary*. Il più rilevante è il classico discorso indiretto libero, che è largamente presente in *Senilità*; anzi, poiché si tratta essenzialmente di discorsi interiori, non pronunciati ad alta voce, sarebbe più opportuno usare la formula «pensiero indiretto libero» proposta da Chatman⁴². Strettamente affine al pensiero indiretto libero è la «percezione indiretta libera»⁴³, o, secondo la terminologia della Bal, «vue transposée»⁴⁴, in cui, in forma indiretta, non vengono rese le parole dette o pensate dal personaggio, ma le sue *percezioni sensoriali*, in genere ciò che egli vede. Sostanzialmente essa consiste in questo: la descrizione di una figura, di un paesaggio o di un oggetto viene proposta non dal punto di vista neutro ed equidistante del narratore, ma attraverso gli occhi del personaggio, come egli la vede dalla sua particolare angolatura soggettiva, senza che per altro la descrizione sia introdotta direttamente da un verbo di percezione (del tipo «vide che...»). Un bell'esempio in *Senilità* è il passo del capitolo XI in cui Balli contempla Angiolina avanzare lungo il mare, tutta illuminata dal sole meridiano: «Così il Balli si trovava

⁴⁰ Usiamo il termine nell'accezione proposta da J. LINTVELT, *Essai de typologie narrative: le «point de vue»*, Corti, Paris 1981, pp. 67 ss.

⁴¹ È la formula usata da G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, Paris 1954.

⁴² S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it., Pratiche, Parma 1981, p. 195.

⁴³ CHATMAN, *op. cit.*, pp. 237 ss.

⁴⁴ M. BAL, *Narratologie*, Hes Publishers, Utrecht 1984, p. 41.

a faccia a faccia col suo capolavoro ch'egli, dimenticando il contorno, vide in tutti i suoi dettagli. Ella s'avanzava con quel suo passo fermo che non toglieva niente della sua grazia alla figura eretta. La gioventù incarnata e vestita si sarebbe mossa così alla luce del sole». La frase «Ella s'avanzava ecc.» non costituisce una descrizione oggettiva da parte del narratore, ma presenta ciò che percepisce Balli, attraverso il suo modo di vedere soggettivo: ce ne rendiamo conto dai particolari che vengono individuati della figura di Angiolina, che sono evidentemente quelli che affasciano lo scultore e gli offrono l'ispirazione per la sua creazione artistica, il passo fermo, la grazia dell'incedere, la figura eretta. Da questi particolari capiremmo che la figura femminile è vista con l'occhio di Balli anche se in precedenza non ci fosse il verbo di percezione («vide in tutti i suoi dettagli»; la percezione comunque è 'libera' perché il verbo non introduce direttamente la frase descrittiva). L'ultima frase poi, che paragona Angiolina alla «gioventù incarnata» che si muove alla luce del sole, trasformandola in una sorta di allegoria vivente o di statua animata, potrebbe essere interpretata addirittura come una riflessione del Balli: in tal caso la percezione indiretta libera trapasserebbe in pensiero indiretto libero. Il caso di un'osmosi tra due procedimenti così affini non è infrequente. Si veda questo passo del capitolo I, in cui Emilio contempla Angiolina che si allontana dopo il loro primo appuntamento: «Egli la seguì a qualche distanza non sapendo ancora staccarsene del tutto. Oh, la gentile figura! Ella camminava con la calma del suo forte organismo, sicura sul selciato coperto da una fanghiglia sdruciolevole»: qui, inversamente rispetto al caso precedente, è il pensiero indiretto libero che trapassa in percezione indiretta libera; ed è proprio la presenza dell'*erlebte Rede* (inequivocabilmente segnalata dall'esclamazione: «Oh, la gentile figura!», che, come è proprio di quel procedimento, riproduce le movenze del discorso diretto) a farci comprendere che la descrizione di Angiolina, che segue immediatamente, riflette la visione soggettiva di Emilio. Anche qui però sono eloquenti i particolari che vengono colti e messi in rilievo, la calma, la forza, la sicurezza, che sono evidentemente le qualità della donna che hanno subito colpito il debole protagonista.

Uno strumento molto usato in *Senilità* è anche la «psico-narrazione»⁴⁵. In tal caso non si ha una vera e propria registrazione,

⁴⁵ È la formula proposta da D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978.

sia pur indiretta, di ciò che il personaggio pensa, in forma mimetica, ma la descrizione dei contenuti e dei processi della sua coscienza, o della sua condizione psicologica, dei suoi sentimenti, delle sue sensazioni, condotta dall'esterno da parte del narratore, in forma quindi diegetica⁴⁶. Se ne veda un esempio indicativo: «Avrebbe voluto baciarla subito ma non osò ad ontà ch'ella, che non aveva detto parola, gli sorridesse incoraggiante. Già l'idea che osando avrebbe potuto posarle le labbra sugli occhi o sulla bocca, lo commosse profondamente, gli tolse il fiato»: come si vede, qui non viene riportato un preciso discorso detto o pensato dal personaggio, ma è il narratore che, dalla sua prospettiva, analizza lo stato d'animo di Emilio. Vi è un metodo per distinguere senza ombra di dubbio la psico-narrazione dall'indiretto libero: mentre questo può sempre essere tradotto in un discorso diretto, cambiando i pronomi personali, i tempi dei verbi e i deitici, l'operazione non è assolutamente possibile con la psico-narrazione: se si prova con il passo appena citato si vedrà che il risultato è privo di senso.

Si ritiene in genere che il racconto focalizzato, caratteristico della svolta narrativa del secondo Ottocento, si regga esclusivamente sulle forme 'oblique' dell'indiretto libero (discorso, pensiero o percezione), e si assegna la psico-narrazione alle forme più tradizionali del racconto autoriale onnisciente. Genette ad esempio ritiene che in tali casi di analisi introspettiva non esista «focalizzazione interna nel senso stretto della parola»⁴⁷. In realtà anche la psico-narrazione vale a introdurre, in forme diverse, il punto di vista del personaggio, a presentare i fatti narrati dalla sua angolazione soggettiva: è pur sempre la visione del personaggio che viene veicolata attraverso il filtro dell'analisi del narratore, per cui, sia pur grazie ad una mediazione (ma in fondo anche nell'indiretto libero vi è la mediazione della 'voce' del narratore, che è colui che 'parla'), il personaggio è comunque la *fonte* della visione, anzi, della prospettiva centrale del racconto, quella che lo orienta. Di conseguenza, dal punto di vista funzionale, e guardando agli effetti, ci sembra legittimo porre la psico-narrazione accanto alle forme dell'indiretto libero come strumento della focalizzazione e soggettivazione del racconto.

⁴⁶ Per la distinzione tra «mimesi» e «diegesi», cfr. sempre GENETTE, *op. cit.*, pp. 209 ss.

⁴⁷ GENETTE, *op. cit.*, p. 240.

6.2. Il personaggio focale inattendibile

Il fatto che mediante questi procedimenti pressoché tutta la vicenda sia filtrata attraverso gli occhi di Emilio è fondamentale nel determinare il significato della costruzione narrativa. Infatti se, come si è visto nell'analizzare il personaggio, Emilio è portatore di una falsa coscienza, mente costantemente a se stesso, indossa maschere fittizie, si costruisce speciosi alibi giustificativi, rimuove accuratamente i reali moventi delle sue azioni, ne deriva che, assumendo la funzione di filtrare i fatti narrati, la sua prospettiva risulta sistematicamente *inattendibile*: passando attraverso la sua ottica, situazioni, gesti, sentimenti propri ed altrui subiscono una costante, vistosa deformazione. Una volta appurato ciò che è da attribuire alla sua prospettiva, il lettore implicito (e naturalmente anche quello reale) non può mai abbandonarsi a prestar fede intera a ciò che essa presenta, ma è indotto ad assumere un atteggiamento sospettoso, è costretto a stare molto attento a cogliere la realtà effettiva che si nasconde dietro le maschere del personaggio, i reali moventi dei suoi atti che egli cela mediante i suoi alibi.

La teoria narratologica ha molto insistito, sin dalla fondamentale *Rhetoric of Fiction* di Wayne Booth⁴⁸, sul concetto di «narratore inattendibile» (*unreliable narrator*), cioè di una voce narrante che, venendo meno al 'patto' narrativo che vuole il narratore depositario per definizione della verità, presenta eventi ed esistenti in modo distorto, parziale o menzognero; ma, a quanto risulta, non si è tenuto il debito conto, sia teoricamente sia nell'analisi concreta di testi⁴⁹, del fatto che, quando il narrato sia filtrato integralmente o parzialmente attraverso il punto di vista del personaggio, può verificarsi il caso dell'*inattendibilità del personaggio focale*, simmetricamente omologo a quello dell'*inattendibilità del narratore*: anche in tal caso, infatti, eventi ed esistenti dell'intreccio sono presentati attraverso una prospettiva deformante, a cui non si può prestare interamente fede. Certo bisogna tenere ben presente, come ha avvertito Genette, la distinzione tra «voce» e «modo» del racconto, tra «chi parla» e chi semplicemente

⁴⁸ W. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago University Press, Chicago 1961 (ora in traduzione italiana, La Nuova Italia, Firenze 1997).

⁴⁹ Un'eccezione è costituita dall'eccellente studio di F. GOYET, *La nouvelle (1870-1925)*, Presses Universitaires de France, Paris 1993, pp. 185 s., che dedica al problema la necessaria attenzione.

«vede», cioè tra *racconto* del narratore e *prospettiva* del personaggio; ma, poiché la voce è sempre anche portatrice di una particolare prospettiva, cioè introduce anch'essa una forma di focalizzazione o di restrizione di campo, per cui non può mai darsi, contrariamente a quanto ritiene Genette, una vera «focalizzazione zero»⁵⁰, gli effetti deformanti generati dalla presenza di un personaggio focale inattendibile sono legittimamente paragonabili (al di là degli elementi di distinzione) a quelli generati da un narratore inattendibile.

Il problema che si pone in entrambi i casi, sia dinanzi ad un narratore, sia dinanzi ad un personaggio focale *unreliable*, è stabilire quali siano le strategie testuali che consentono al lettore implicito di cogliere tale inattendibilità: vi deve cioè essere *nella compagine del testo* qualche elemento che smentisca la prospettiva inattendibile e per converso faccia emergere in qualche modo la prospettiva 'corretta', quella che il lettore implicito deve far propria. Il problema è di particolare rilevanza nel caso di *Senilità* perché cogliere l'inattendibilità della prospettiva di Emilio implica anche determinare quanto lo scrittore assuma una distanza critica dal suo personaggio, in che misura sia teso a smascherarne la falsa coscienza, a demistificare le sue fittizie costruzioni mentali: è in gioco cioè l'interpretazione complessiva del senso del romanzo.

6.3. La funzione critica della voce narrante

Crediamo di poter individuare tre procedimenti fondamentali, attraverso i quali viene messa in luce e denunciata l'inattendibilità di Emilio come centro focale del racconto. Il primo, e il più immediatamente percepibile, è costituito dagli interventi della voce narrante. La focalizzazione sul personaggio infatti non è totale⁵¹. *Senilità*, pur rispondendo sostanzialmente alla fisionomia del romanzo a focalizzazione interna che diviene dominante nella narrazione del secondo Ottocento, non adotta il modulo dell'assoluta impersonalità, che inibisce alla voce narrante ogni intrusione nel

⁵⁰ Per la discussione di questo punto delle teorie genettiane ci sia concesso rinviare a G. BALDI, 'Narratologia della storia' e 'narratologia del discorso', in «Lettere italiane», 1988, n. 1, pp. 125-127.

⁵¹ Lo sottolinea opportunamente anche SCHULZ-BUSCHHAUS, *op. cit.*, pp. 131-134.

narrato (non vi si attengono, peraltro, neppure i teorici più rigorosi dell'impersonalità, Flaubert e tanto meno Zola, nei cui romanzi è dato rinvenire non infrequenti intromissioni narratoriali). Il narratore sveviano si riserva uno spazio non trascurabile per importanza, anche se di estensione quantitativamente limitata, ed interviene nei punti fondamentali con commenti e giudizi, spesso secchi ed essenziali, ma quanto mai incisivi, sul comportamento del personaggio, sui suoi processi interiori e sul suo carattere complessivo (lo stesso si verifica nei più rari momenti in cui il centro focale è un altro personaggio dalla falsa coscienza come Balli). Non è più, certo, il narratore onnisciente tradizionale, quello di Manzoni o di Balzac, che con le sue intrusioni occupava grande spazio nel discorso narrativo, che forniva dall'esterno e dall'alto ampi ragguagli, spiegazioni, descrizioni, anticipazioni, che si abbandonava a lunghe digressioni, instaurava dialoghi con i lettori o con i personaggi, costellava il narrato di riflessioni generalizzanti, tuttavia è pur sempre un narratore «autoriale»⁵², cioè l'*auctor*, colui che conduce attendibilmente e autorevolmente il racconto. Accanto alla prospettiva centrale del protagonista si delinea quindi con significativa frequenza, attraverso queste intrusioni, anche una prospettiva del narratore. E si tratta di una prospettiva superiore, dotata di una lucidità infinitamente maggiore di quella del personaggio, dall'alto della quale il narratore può giudicare implacabilmente, quasi crudelmente Emilio, segnando così il proprio distacco critico dalle sue menzogne e dai suoi alibi⁵³. La narrazione si costruisce su questa doppia dimensione, da un lato

⁵² Ci riferiamo alla terminologia di LINTVELT, *op. cit.*, pp. 41 ss.

⁵³ La critica ha in genere messo in risalto questo atteggiamento impietoso del narratore verso il personaggio. Basti citare S. MAXIA, *Italo Svevo*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, vol. IX, tomo primo, Laterza, Roma-Bari 1976, p. 533: «La tecnica narrativa di Svevo toglie al lettore ogni possibilità di identificazione col protagonista. In nessun luogo del romanzo, infatti, l'autore fa appello alla nostra simpatia. Egli, al contrario, non sollecita che il nostro senso critico, conducendo il racconto [...] non come un'obiettiva esposizione dei fatti, ma come un vero e proprio atto d'accusa a carico del protagonista»; oppure FUSCO, *op. cit.*, p. 63: «Non è possibile trovare condanna più radicale e severa della sua evasione costante nel sogno e nell'ideale»; oppure ancora M. LAVAGETTO, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Einaudi, Torino 1975, p. 13: «Emilio Brentani è un 'uomo di troppo'. Svevo lo tratta con assoluta crudeltà, affastellandogli intorno predicati impietosi [...]. Non gli risparmia nulla: non viltà, non ridicolo, né ipocrisia, né contraffazione». Non ci sembra però che si siano messe sufficientemente in luce le motivazioni di questo atteggiamento critico di Svevo verso il suo personaggio.

la prospettiva del protagonista che mente a se stesso o deforma la realtà o è spinto da moventi profondi che a lui restano oscuri, dall'altro la voce del narratore (portavoce e delegato dell'autore reale entro la finzione narrativa), che interviene puntigliosamente a correggere, smentire, giudicare, chiarire (anche se si limita ad una funzione puramente negativa e critica e non propone esplicitamente, in alternativa, un'interpretazione complessiva del mondo, come è proprio, ad esempio, del narratore dei *Promessi sposi* nei confronti della negatività dell'oggetto narrato).

Talora le smentite sono taglienti, quasi brutali, come se il narratore provasse un acre compiacimento a rimbeccare il suo personaggio. «Son tutte cose che mi commuovono perché mi riconducono col pensiero al passato», dice Emilio al Balli per giustificare la commozione che lo invade nell'avviarsi all'ultimo appuntamento con Angiolina; ed il narratore ribatte: «Egli mentiva. Era il presente che s'era accalorato meravigliosamente». Parimenti quando Emilio, dinanzi alla golosità di Angiolina, pensa: «Poveretto colui che se la sarebbe addossata», il narratore commenta implacabile: «Qui poi mentiva sfacciatamente perché egli amava altrettanto di vederla mangiare che di vederla ridere»⁵⁴. Oltre alle smentite esplicite, si registrano i giudizi sul personaggio, affidati a volte a minime sfumature ironiche, ad intrusioni della voce narrante appena percettibili: «In passato egli aveva vagheggiato delle idee socialiste, naturalmente senza mai muover dito per attuarle», dove l'avverbio «naturalmente» esprime tutto il disprezzo sarcastico del narratore per le velleità dell'intellettuale piccolo borghese escluso dall'azione, perso nei suoi astratti ideologismi e incapace di agire nella realtà. Talvolta il gioco tra le due prospettive è molto sottile: «Gli venne la magnifica idea di educare lui quella fanciulla». Qui l'aggettivo «magnifica» è ambiguo, ha come due facce: da un lato riproduce il giudizio che Emilio stesso dà del suo proposito, quindi si presenta come un frammento di *oratio obliqua*; ma, in quanto è riecheggiato, 'citato' dalla voce narrante, si carica di corrosiva ironia verso gli autoinganni di Emilio, che vuole presentarsi nei confronti di Angiolina come uomo superiore, esperto della vita; basta così un aggettivo a denunciare, con estrema economia di

⁵⁴ Dinanzi ad esempi come questi, di assoluta evidenza, e a molti altri simili, non comprendiamo come Carla Benedetti possa sostenere che il narratore di *Semilità* si sforza «di ingombrare il meno possibile il racconto», che il suo compito si limita a «farci diffidare dell'*arrière pensée* del personaggio» e che «egli potrebbe ancora avere una funzione se si trattasse di ristabilire, prima o poi, la verità che sfugge a Emilio [...]». Ma Svevo non mira al gioco verità/menzogna» (C. BENEDETTI, *La soggettività nel racconto. Proust e Svevo*, Liguori, Napoli 1984, p. 104).

mezzi e straordinaria efficacia, la sua debolezza e impotenza di uomo immaturo, incapace ormai – per ragioni storiche oltre che individuali, come si è visto – di coincidere con una sicura e autorevole figura paterna. In altri casi invece il giudizio è del tutto esplicito, privo di ironia, diretto e graffiante: «Io in pericolo, alla mia età e con la mia esperienza? – Il Brentani parlava spesso della sua esperienza. Ciò ch'egli credeva di poter chiamare così era qualche cosa ch'egli aveva succhiato dai libri, una grande diffidenza e un grande disprezzo dei propri simili». Così, quando Emilio si propone di penetrare nella casa di Angiolina per studiare la ragazza in relazione al suo *milieu*, il narratore commenta: «Già cieco, egli conservava tuttavia il contegno delle persone che vedono bene»⁵⁵. E ancora, nella conclusione dell'avventura, il narratore così introduce il processo di metamorfosi idealizzante a cui Emilio sottopone l'immagine di Angiolina: «Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana». Grazie a queste intrusioni della voce narrante, che punteggiano tutto il racconto, addensandosi particolarmente nelle zone dove più forti sono le mistificazioni di Emilio, il personaggio è continuamente sottoposto come ad una lente implacabile, che mette in evidenza i suoi autoinganni, i suoi pretesti, i suoi alibi, facendo risaltare l'innattendibilità della sua prospettiva e sottoponendo la sua inettitudine ad un giudizio duro e impietoso, che rivela in modo inequivocabile l'atteggiamento critico dello scrittore nei suoi confronti⁵⁶.

o. ancora, del personaggio?

⁵⁵ A proposito di questo passo la Jeuland Meynaud osserva puntualmente come il narratore lasci che «il personaggio si crei da sé, con le proprie povere astuzie e i propri ingingimenti riguardo al suo io, salvo poi intervenire ogni tanto a smascherare il fariseo portandone a galla le contraddizioni e a rilevarne il versipellismo con pareri moralistici intinti di mordace ironia» (*op. cit.*, p. 89).

⁵⁶ È evidente la funzione essenziale assunta dalla presenza continua della voce narrante nella struttura narrativa di *Senilità*, che da essa trae il suo significato fondamentale. Non appare quindi più sostenibile la tesi di Giuseppe Pontiggia (a cui pure va riconosciuto un ruolo pionieristico nell'indagine sulle tecniche narrative di Svevo), secondo il quale l'inserzione della voce narrante in un racconto focalizzato sul protagonista, come è quello di *Senilità*, ottiene un risultato negativo, in quanto «errore tecnico», «passo indietro nella linea ideale dell'evoluzione tecnica del romanzo», ma anche «errore espressivo», «stonatura», poiché in Svevo il «punto di vista unico» è una «fatale necessità espressiva» (G. PONTIGGIA, *La tecnica narrativa di Italo Svevo*, in «Il Verri», IV, 1960, n. 5, pp. 155 ss.). Pontiggia si rivela qui vittima del pregiudizio che considera il romanzo a focalizzazione interna un progresso irreversibile rispetto a quello «autoriale», con narratore onnisciente, palese e intrusivo. È la posizione sostenuta teoricamente da un «jamesiano» intransigente come J. W. BEACH, *Tecnica del romanzo novecentesco*, trad. it., Bompiani, Milano 1948. Ma l'insostenibilità di posizioni del genere ed il dogmatismo assurdo dell'esclusiva celebrazione del *well-made novel* sono stati persuasivamente dimostrati da BOOTH, *op. cit.*, pp. 25 ss.

Dato questo continuo «dialogo» tra voce narrante e personaggio, in cui il narratore si pone come giudice inflessibile delle mistificazioni di Emilio e come alternativa assoluta al suo universo mentale e alla sua interpretazione della realtà, *Senilità* rivela una struttura squisitamente dialogica e polifonica, per dirla con Bachtin⁵⁷. Due prospettive si fronteggiano, in un costante duello, portatrici di due visioni tra loro irriducibili. Per questo non ci sembra possibile, come è stato pur suggestivamente proposto, parlare di «monologo» che diventa «dialogo in interiore homine»⁵⁸: non si tratta di un dialogo che si verifichi all'interno della coscienza del personaggio, tra due voci che siano entrambe espressione dei suoi processi interiori conflittuali, ma di un dialogo-scontro tra due istanze estranee e contrapposte proprio sul piano della costruzione narrativa.

Non è nemmeno vero, come si è sostenuto, che, data la focalizzazione interna al protagonista, la narrazione in terza persona (eterodiegetica) di *Senilità* equivalga ad una narrazione in prima persona (autodiegetica), in cui sia il protagonista stesso a raccontare la sua storia⁵⁹: questa interpretazione trascura la presenza

⁵⁷ M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it., Einaudi, Torino 1968.

⁵⁸ M. GUGLIELMINETTI, *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Editori Riuniti, Roma 1986, p. 110 (nuova edizione riveduta e ampliata di *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Silva, Milano 1964).

⁵⁹ Cfr. GUGLIELMINETTI, *op. cit.*, p. 118: «L'impiego della prima persona, come soggetto narrante, non genera nella *Coscienza di Zeno* alcun mutamento di rapporti tra autore ed attore, rispetto a quelli affermatasi con sempre maggior evidenza in *Una vita* e *Senilità*»; LAVAGETTO, *op. cit.*, pp. 32 s. sostiene a sua volta che fra i tre romanzi sveviani «la parentela non investe solo le caratteristiche psicologiche dei protagonisti, costanti sotto le differenze sociali [...]». È anche una questione di tecnica: come Henry James, Svevo esautorata il proprio narratore da qualsiasi onniscienza e adotta una prospettiva scrupolosamente «ristretta» [...]. E se qualcuno volesse tentare l'esperimento di trascrizione in prima persona, suggerito da Barthes, il successo non gli lascerebbe dubbi»; SACCONI, *op. cit.*, p. 184: «In un certo senso si può affermare che questo è un libro scritto in una falsa terza persona: in una prima persona dissimulata»; parimenti S. AGOSTI, *Derealizzazioni narrative: da Manzoni a Gadda e da Stendhal a Svevo*, in *Critica della testualità*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 49: «Il testo di *Senilità* è passibile, proprio per l'assenza (simulata) della voce narrante, di venire interamente trascritto alla prima persona». Date le intromissioni frequenti della voce narrante e la funzione fondamentale che rivestono i suoi giudizi taglienti sul personaggio (in modo vistoso, che è difficile non cogliere, come sta a provare gran parte della critica), non riusciamo a capire su quali fondamenti si possa sostenere che la narrazione di *Senilità* è trascrivibile in prima persona: in tal caso, che fine farebbero proprio quegli interventi narratoriali, che non potrebbero certo essere messi sulla bocca del personaggio narratore?

continua della voce del narratore e la sua funzione determinante di coscienza critica, che stabilisce un punto di vista esterno e superiore da cui giudicare il personaggio e permette di ripristinare, contro la sua prospettiva inattendibile, la 'giusta' visione dei fatti⁶⁰, cosa evidentemente impossibile là dove si ode solo la voce del personaggio, come nel racconto in prima persona. Non si può di conseguenza neppure sostenere che vi è perfetta continuità di soluzioni narrative tra *Senilità* e *La coscienza di Zeno*,

Evidentemente, si attribuiscono anche queste intromissioni del narratore al protagonista. Così sembra interpretare Agosti: «Qualora si diano punti di riflessione d'ordine generalizzante, ebbene essi rivestono altrettante forme di discorso indiretto libero, da attribuire al protagonista» (*ibidem*); un giudizio analogo è pronunciato da A. L. LEPSCHKY, *Voce e focalizzazione in «Senilità»*, in AA.VV., *Moving in Measure*, cit., p. 127: «È del resto possibile vedere, anche restando alla narrativa in terza persona, i commenti del narratore come se fossero riflessioni di Emilio, in stile indiretto libero». Ci chiediamo però come possano essere considerate indiretti liberi affermazioni narratoriali come: «Egli mentiva. Era il presente che s'era accalorato meravigliosamente», dove il narratore seccamente rimbecca e smentisce il suo eroe, smascherando le sue menzogne. Se è un errore pericoloso attribuire al narratore ciò che appartiene al punto di vista e alla voce del personaggio, egualmente imperdonabile è attribuire al personaggio ciò che appartiene al narratore. Come puntualizza perfettamente J. GATT RUITER, «*Senilità and the Un-said*, in AA.VV., *Essays on Italo Svevo*, a cura di T. F. Staley, University of Tulsa, Department of English, Monograph Series 6, Tulsa 1969, p. 32, Svevo «writes omnisciently, and that he judges Emilio from above is incontrovertibly clear from phrases like 'he was lying', when the lie is an unconscious one».

⁶⁰ Non comprendiamo su quali basi la Lepschky e la Palmieri possano sostenere che il narratore di *Senilità* sia inattendibile. LEPSCHKY, *op. cit.*, p. 126: «Il narratore pare conoscere i sentimenti e i pensieri di Emilio meglio di quanto non li conosca Emilio stesso, eppure non è un narratore onnisciente, e lascia un margine di incertezza, di ambiguità e di soggettività in quello che ci comunica»; N. PALMIERI, *Note e varianti a «Senilità»*, in I. SVEVO, *Romanzi*, Einaudi-Gallimard, Torino 1993, pp. 1117 s.: «Gli interventi correttivi e le interpretazioni proposte dal narratore mantengono un carattere provvisorio e sono passibili di ulteriori rettifiche o smentite. La particolarità di questa tecnica narrativa, che ha il suo punto di forza proprio nella presenza di un narratore inattendibile (Booth), consiste sostanzialmente nel trattare la voce narrante come una delle tante voci dei personaggi che si muovono sulla scena: una voce, pertanto, soggetta a errori di valutazione, ora complice, ora antagonista sia del protagonista sia dello stesso lettore, che si trova costretto, una volta constatata l'incostanza e l'inattendibilità degli interventi, a diffidare delle sue indicazioni». In realtà è evidente ad ogni pagina che il narratore è il punto di riferimento certo della verità, contro le menzogne dei personaggi, e che nessun elemento del testo smentisce mai i suoi giudizi, condizione indispensabile perché un narratore possa essere definito inattendibile (sul problema, dell'inattendibilità fondamentale resta CHATMAN, *op. cit.*, p. 155): in *Senilità* narratore e autore implicito coincidono perfettamente.

che è appunto raccontato dal protagonista stesso in prima persona: al contrario, stante quanto si è visto sull'intervento della voce narrante in *Senilità*, la frattura è netta. Se l'inattendibilità non è più soltanto del personaggio focale, ma si estende a coinvolgere anche il narratore, la voce narrante inattendibile di Zeno è cosa ben diversa dalla sola prospettiva inattendibile di Emilio: questa in ogni momento può essere smentita dalla voce esterna del narratore che rappresenta una prospettiva antagonista e che, secondo il 'patto' narrativo proprio di tutta la tradizione del romanzo ottocentesco, è il depositario per definizione della verità; Zeno invece, in quanto portatore della voce narrativa, non può essere smentito da nessun'altra voce, da nessuna istanza narrativa data in atto nel testo, è l'unica fonte del narrare. Il passaggio dall'impianto eterodiegetico a quello autodiegetico determina un vero salto qualitativo nello statuto narrativo dell'ultimo romanzo sveviano⁶¹: il personaggio inattendibile, assumendo la responsabilità del racconto, vi introduce un fondamentale elemento di indeterminazione; filtrato attraverso la sua voce tutto il testo diviene ambiguo, aperto, passibile delle più varie interpretazioni; ciò che dice Zeno può essere «verità» o «bugia», o tutt'e due le cose insieme, e non vi è più alcun punto di riferimento fisso che permetta di stabilirlo con definitiva certezza⁶².

Tanto meno si può sostenere, come pure è stato fatto, che il narratore di *Senilità* è in realtà Emilio stesso e che tutta la narrazione è filtrata attraverso la sua memoria⁶³. Non solo nessun elemento del testo, dato l'impianto rigorosamente eterodiegetico, autorizza l'identificazione tra narratore e personaggio, ma, al contrario, proprio dalla costruzione del testo è sottolineata una

⁶¹ Sulla questione ci sia concesso di fare riferimento ancora al nostro *Da «Senilità» alla «Coscienza»*, cit., pp. 338 ss.

⁶² È quanto viene sottolineato anche da SCHULZ-BUSCHHAUS, *op. cit.*, p. 133, nota 7: «Wie aber soll sich Zeno als ein 'vecchio bugiardo' [...] erweisen, wenn er gleichzeitig auf keine - wie auf immer fiktive - Realitätsnorm referiert und folglich weder falsifiziert noch verifiziert werden kann?».

⁶³ Cfr. SACCONI, *op. cit.*, p. 186: «Chi narra *Senilità* non può essere altro che Emilio Brentani [...]: la narrazione è tutta tradotta, filtrata attraverso la memoria di Emilio». Né appare convincente, a giustificare la durezza critica del narratore verso il personaggio, che in conseguenza di tale interpretazione apparirebbe piuttosto strana e incongruente, la spiegazione secondo cui «chi racconta sta parlando di una pena che ancora duole, di ferite non ancora rimarginate, di un se stesso non troppo lontano nel tempo». Anche la DE LAURETIS, *op. cit.*, p. 132, si chiede: «È dunque Emilio Brentani, come Zeno Cosini, il narratore-creatore della sua autobiografia?», però la sua risposta appare incerta.

netta distinzione di livelli di coscienza, di orientamenti ideologici, di funzioni: per tutto l'arco del racconto la prospettiva del narratore è antagonistica, irriducibile a quella di Emilio; né Emilio, al termine della vicenda, assume una superiore consapevolezza, per cui si possa dire che si volga con occhio critico a considerare il proprio passato: come dimostra a chiare lettere la finale, ridicola trasfigurazione di Angiolina in «personificazione del pensiero e del dolore» e in simbolo di una palingenesi sociale del mondo, Emilio dalla sua avventura non ha imparato nulla.

Se l'atteggiamento del narratore è la prova fondamentale del distacco fermamente critico di Svevo dal suo eroe, ne deriva che, ai fini di una corretta interpretazione del testo, durante la lettura è necessario essere sempre ben attenti a distinguere la prospettiva del personaggio da quella del narratore e a non attribuire all'una ciò che spetta all'altra, confondendo responsabilità che la struttura narrativa separa nettamente. Se è buona norma in generale, in un'opera narrativa, discernere accuratamente, per quanto riguarda concezioni e linguaggio, ciò che appartiene al personaggio da ciò che è proprio del narratore-autore, a maggior ragione il principio è valido per un romanzo come *Senilità*, che ha come centro focale un protagonista dalla falsa coscienza. Occorre riconoscere che in certi casi è difficile sceverare le due prospettive, specie in quella costruzione così sfumata e spesso ambigua che è l'indiretto libero, in cui le due ottiche si fondono e non è agevole fissare tra di esse il punto di confine⁶⁴. Eppure, alla luce delle considerazioni che precedono, appare assolutamente indispensabile attribuire correttamente certi enunciati al personaggio, poiché, se venissero attribuiti al narratore, il senso del racconto, come è facile intuire, cambierebbe sensibilmente. Si veda un esempio: «Perché disperarsi, perché indignarsi di leggi di natura? Angiolina era stata perduta già nel ventre della madre [...]. Perciò essa non meritava rimbrotti, vittima essa stessa di una legge universale. Rinasceva finalmente in lui l'antico naturalista convinto. Non seppe però rinunciare alla vendetta». Le prime tre proposizioni appartengono senza dubbio ad un pensiero indiretto libero di Emilio. Il problema è costituito dalla frase: «Rinasceva finalmente in lui l'antico naturalista convinto»: se la si attribuisce al narratore, essa non è che una constatazione oggettiva, che descrive una realtà di fatto; se la si attribuisce al personaggio, prendendola come continuazione del suo indiretto libero, essa esprime

me il giudizio che Emilio dà di sé e rivela il modo in cui egli ama vedersi, costruendosi maschere dignitose e gratificanti per occultare ai propri occhi la propria debolezza, in questo caso la maschera del freddo e rigoroso scienziato che osserva i fatti dall'alto, senza farsi coinvolgere emotivamente. Nel primo caso il narratore darebbe credito al personaggio e questi apparirebbe in una luce positiva; nel secondo l'affermazione sarebbe tutta avvolta dall'ironia, perché entrerebbe in stridente contrasto con la realtà, e di conseguenza il personaggio sarebbe presentato in una luce negativa e critica. Noi pensiamo che quest'ultima sia l'interpretazione corretta, in base a varie considerazioni: in primo luogo bisogna tener presente il contesto generale del romanzo, in cui vediamo spesso Emilio costruirsi delle maschere fittizie che sono smentite dalla realtà effettiva e presentate in una luce ironica (è un punto già toccato, e su cui dovremo tornare tra breve); in secondo luogo l'espressione viene al termine di un pensiero indiretto libero di Emilio, per cui è naturale supporre che ne sia la continuazione; ciò è confermato in modo a nostro avviso inequivocabile dall'avverbio «finalmente», che non avrebbe senso in bocca al narratore, mentre esprime evidentemente la visione soggettiva del personaggio, compiaciuto di veder rinascere in sé quel distacco scientifico dall'esperienza vissuta di cui è fiero e che temeva di aver perduto, nel delirio ossessivo della notte precedente, durante l'inseguimento di Angiolina per le vie cittadine; su questa linea si potrebbe ancora addurre come prova l'uso dei tempi verbali: l'imperfetto «rinascere» è il tempo tipico dell'indiretto libero, il tempo relativo che rapporta il fatto alla visione soggettiva del personaggio nel momento in cui lo vive, mentre il perfetto è di norma il tempo assoluto delle affermazioni oggettive proposte dal narratore; infine l'ultima frase, «Non seppe però rinunciare alla vendetta», che è sicuramente del narratore, sottolinea perfidamente il contrasto tra la pretesa freddezza scientifica di Emilio e la passionalità incontrollabile che lo trascina alla vendetta contro Angiolina, smascherando il suo autoinganno. Come si vede, scegliere l'una o l'altra attribuzione comporta interpretazioni diverse di tutto il passo, con riflessi sull'interpretazione complessiva dell'opera. Ciò mette in evidenza come sia indispensabile l'uso di accurati strumenti narratologici per penetrare la sottile tessitura di un romanzo come *Senilità*, tutto giocato sul contrappunto tra la prospettiva del personaggio e quella del narratore. Purtroppo, però, gli interpreti spesso non si sono posti adeguatamente il problema di distinguere ciò che è da assegnare alla soggettività del personaggio da ciò che appartiene all'oggettività del discorso della voce narrante, e ciò ha dato luogo a no-

⁶⁴ Su questo aspetto si vedano le considerazioni molto pertinenti di M. LAVAGETTO, *Introduzione a I. SVEVO, Romanzi*, ed. cit., pp. XXXVI s.

stro avviso e gravi equivoci. Nella lettura che segue cercheremo costantemente di operare le necessarie distinzioni e di risolvere nel senso più probabile i casi dubbi.

6.4. L'ironia oggettiva e l'autore implicito

L'intervento esplicito della voce narrante è il procedimento più vistoso mediante cui viene fatta risaltare l'inattendibilità del personaggio focale, ma, accanto ad esso, si collocano altri procedimenti più sottili e sofisticati. In molti casi, dinanzi alle menzogne e agli alibi più impudenti di Emilio, il narratore tace, non interviene direttamente a smentire, a correggere, a commentare; a smentire la prospettiva inattendibile dell'eroe basta il contrasto che si crea tra le sue mistificazioni e la realtà effettiva, quale scaturisce con evidenza dal contesto narrativo⁶⁵. Così avviene, sin dalle prime pagine, quando Emilio mediante un indiretto libero propone di sé l'immagine dell'uomo abile ed esperto, che può educare la fanciulla ingenua ad affrontare spregiudicatamente la «lotta per la vita»: «In compenso dell'amore che ne riceveva, egli non poteva darle che una cosa soltanto: la conoscenza della vita, l'arte di approfittarne. Anche il suo era un dono preziosissimo, perché con quella bellezza e quella grazia, diretta da persona abile come era lui, avrebbe potuto essere vittoriosa nella lotta per la vita». Qui, come si vede, non vi è alcun commento esplicito e diretto del narratore sul pensiero indiretto libero del personaggio, ma la convinzione, propria di Emilio, di essere «persona abile» si scontra in modo risibile con l'immagine dell'uomo di cui le pagine precedenti hanno fornito un esauriente ritratto, sempre vissuto nel chiuso del «nido» domestico, ignaro della realtà ester-

⁶⁵ Anche Moloney sottolinea in *Senilità* (come in *Una vita*) la presenza di una «Irony of Events»: «The discrepancy between declared intentions and actual conduct is a major source of irony in *Senilità*» (op. cit., p. 119). Osserva però anche che «the narrator is able to avoid altogether the formal verbal irony [...]; he avoids seeming to impose his judgement of his characters on the reader. They stand condemned by virtue of what they are and do, or fail to be and do, not by virtue of a moral code imposed on them from above» (ivi, p. 118); mentre si è vista l'importanza centrale assunta anche dall'ironia «verbale», data dagli interventi della voce narrante. Ma Moloney è convinto che «the narrator, after the initial pages, seldom needs overtly to interpose his judgement between the reader and his characters» (ivi, p. 42).

na, la cui esperienza è tutta «succhciata dai libri»⁶⁶. Lo stesso avviene quando Emilio si ritiene «uomo immorale superiore» e «potente macchina da pensiero», quando si sente «più corruttore che mai» baciando sul volto di Angiolina «la bianca, casta luce», e più ancora nella pagina conclusiva del romanzo quando trasfigura Giolona, la ragazza volgare, ignorante e avida di piaceri sensuali, ponendola come su un altare a rappresentare tutto ciò che di nobile egli in quel periodo avesse pensato od osservato, e trasforma la «figlia del popolo» ferocemente reazionaria e ostile alla sua classe, smaniosa di promozione sociale, in simbolo del socialismo. In nessuno di questi momenti il narratore si affaccia a smentire Emilio con la durezza che si è constatata precedentemente, eppure mai come qui il personaggio è avvolto da un alone di caustica ironia, che mette a nudo senza pietà le sue mistificazioni.

In questo caso, l'ironia è provocata solo dalla presenza dell'autore implicito. Il concetto di «autore implicito» (*implied author*), proposto sempre dal grande libro di Wayne Booth del 1961, che ha veramente tracciato la via a tutta la successiva naratologia «del discorso», è stato molto discusso, ed è stato oggetto di diverse interpretazioni. Secondo la recente impostazione del problema offerta da Seymour Chatman, l'autore implicito non è da intendersi quale soggetto di un'enunciazione, come lo è il narratore: non è una voce che parla a qualcuno, ma è il montaggio stesso del testo, la strategia con cui esso è costruito, l'insieme delle regole interne che lo governano, aspetti che veicolano determinate posizioni ideologiche e determinate direzioni di senso del testo stesso. Chatman osserva che l'autore implicito diviene in certo modo visibile proprio quando vi è un narratore inattendibile: infatti «ciò che rende un narratore inattendibile è il fatto che i suoi valori divergono notevolmente da quelli dell'autore implicito; cioè che il resto della narrativa – 'la norma dell'opera' – è in conflitto con la presentazione del narratore», in modo che siamo indotti a sospettare «della sua sincerità o della sua competenza a raccontare la 'versione vera'»; in altri termini, «la storia scredita il discorso»⁶⁷. Chatman osserva ancora che la narrazione inattendibile è una forma essenzialmente ironica, in cui si viene a determinare una complicità tra autore e lettore impliciti alle spalle del narratore, una superiorità, a livello di conoscenze, dei pri-

⁶⁶ L'ironia che sorregge l'impostazione narrativa di questo passo è ben sottolineata da LANGELLA, op. cit., p. 113.

⁶⁷ CHATMAN, op. cit., p. 156 e p. 255.

mi rispetto al secondo. Ci sembra che un meccanismo omologo si venga a istituire quando, in luogo del narratore inattendibile, si abbia, come nel caso di *Senilità*, un *personaggio focale* inattendibile: anche qui l'inattendibilità deriva dal conflitto di una prospettiva, quella del personaggio, con la presenza dell'autore implicito, in modo che l'interpretazione che il personaggio offre della realtà risulta smentita e screditata: in tal caso la complicità si viene a creare tra autore e lettore impliciti alle spalle del personaggio focale⁶⁸, anziché del narratore. In *Senilità*, dunque, la superiorità dell'autore implicito nei confronti del personaggio focale inattendibile dà origine ad un implacabile meccanismo ironico⁶⁹; e poiché l'inattendibilità di Emilio emerge dall'urto sapientemente provocato con la realtà oggettiva dei fatti, presentata dal montaggio narrativo, il procedimento può essere definito *ironia oggettiva*: la quale, nella sua fredda impassibilità, può raggiungere effetti ancora più corrosivi dell'intervento correttivo esplicito della voce narrante.

6.5. La registrazione del linguaggio di Emilio

Un terzo procedimento usato da Svevo per smascherare le mistificazioni di Emilio e definire il proprio atteggiamento critico nei suoi confronti è la semplice registrazione del suo linguaggio, procedimento che nella sua impassibilità è affine all'ironia oggettiva. Il modo di esprimersi di Emilio, il suo 'stile', si delinea non solo attraverso le battute del discorso diretto, ma affiora anche dalle più ampie zone di discorso indiretto libero: è infatti caratteristica peculiare dell'*erlebte Rede*, come sempre hanno sottolineato gli studiosi di tale strumento stilistico, conservare i tratti salienti dell'idioletto del personaggio, le sue espressioni tipiche, in modo molto simile al discorso diretto. Dalla registrazione effettuata dall'autore risulta che il linguaggio di Emilio è stereotipato come le idee che veicola, contesto di espressioni enfatiche, melodrammatiche, ad effetto e al

⁶⁸ Osserva puntualmente Lavagetto: «La macchina crudele e millimetrica costruita da Svevo si basa, infatti, sulla sempre rinnovata e calcolata capacità del lettore di vedere quello che Emilio non vede» (*Introduzione* cit., p. XXXIV).

⁶⁹ Come sottolinea Moloney, «a corrosive irony is ever present, and if we smile it is with tight lips, and more frequently at the characters than with them» (*op. cit.*, p. 55).

tempo stesso banali, che talora sembrano prese di peso dalla letteratura edificante o dalla più trita letteratura romanzesca di second'ordine. Anche da questo indizio, dunque, si può desumere la mediocrità, la chiusura provinciale della cultura di Emilio.

Limitandoci ad una sommaria campionatura, possiamo trovare nella forma diretta una serie di frasi come queste: «Addio Angiolina. Io volevo salvarti e tu mi hai deriso»; e ad Amalia, spiegandole il motivo che lo spinge ad uscire di casa: «Volevo portare a spasso la mia disperazione»; ancora ad Angiolina, dinanzi all'arsenale: «La città del lavoro!» (dove sembra di veder affiorare la retorica della stampa propagandistica socialista); dinanzi poi alla fuga di Angiolina con il cassiere disonesto: «M'è fuggita la vita!». Una serie ancora più significativa si può ricavare dalle forme dell'indiretto libero: «Baciava la bianca, casta luce»; «Due adorazioni!»; «Si sarebbe presa la sua bionda fra le braccia, se la sarebbe stretta al petto e l'avrebbe portata attraverso la vita» (dove sembra quasi di leggere una Liala); «La donna ch'egli amava non era soltanto dolce e inerme; era perduta»; «Era stata già perduta nel ventre della madre»; «Succhiargli lo scarso sangue che aveva nelle vene»; «La dea capace di ogni nobiltà di suono o di parola»; «L'amore [...] restava il puro grande desiderio divino»; «Andando da Angiolina egli portava subito un olocausto ad Amalia»; «Nella penombra la stanza della vedova Paracci divenne un tempio»; «Unica via per salvarsi da tanta immondizia – un atto d'energia sovrumana». Sarebbe quanto mai fuorviante attribuire allo scrittore stesso uno stile del genere. È evidente che Svevo, in questi casi, mima con perfida abilità il linguaggio caratteristico del suo personaggio, che è lo specchio più diretto della sua cultura, della sua ideologia, della sua psicologia, e così la riproduzione del suo 'stile' diviene uno dei più efficaci strumenti per sottolineare l'angustia dei suoi schemi mentali e dei suoi orizzonti culturali. Usando questo procedimento Svevo mostra di aver colto la grande lezione di Flaubert, che, soprattutto in *Madame Bovary*, denuncia lo squallore delle *idées reçues* dei suoi personaggi piccolo borghesi semplicemente appuntandole sulla pagina, con un'impassibile e crudele precisione, senza alcuna parola di commento: il luogo comune, così isolato e messo in piena luce, rivela tutta la sua irredimibile *bêtise*. Viene il sospetto che l'accusa, ricorrentemente mossa a Svevo, di 'scrivere male'⁷⁰, derivi in parte anche dall'at-

⁷⁰ Per una rigorosa analisi del linguaggio sveviano, che costituisce un punto fermo sul problema, cfr. S. VANVOLSEM, *La lingua e il problema della lingua in Svevo: una polimorfia che non piacque*, in AA.VV., *Italo Svevo scrittore europeo*, cit. pp. 433-450.

tribuzione di uno stile quale quello di Emilio all'autore anziché al personaggio: chi commettesse un errore del genere dimostrerebbe la stessa ingenuità e sprovvedutezza dei giudici che incriminarono Flaubert, attribuendo all'autore le frasi che appartenevano invece all'eroina di *Madame Bovary* e ai suoi indiretti liberi.

Questa durezza impietosa nei confronti dell'antieroe⁷¹ appare propria di un contesto culturale ancora ottocentesco, che vuole chiarire senza lasciare ambiguità le motivazioni degli atti, che oppone punti di riferimento certi e opzioni di valore 'forti' contro il negativo di una data realtà⁷², criticando gli 'inetti' in rapporto ad una nozione di uomo ancora integro (come dimostra, ad esempio, l'analogo atteggiamento di D'Annunzio, negli stessi anni,

⁷¹ Schulz-Buschhaus depreca l'accanimento con cui una parte della critica è solita scagliarsi contro Emilio Brentani, finendo così, a suo avviso, per non cogliere la più profonda realtà del testo. Osserva infatti che già nei primi due romanzi sveviani l'"inetto" non rappresenta semplicemente l'oggetto di una critica, perché, contrariamente alla monotonia psichica dell'uomo 'superiore', quale è Balli, la sua mancanza di certezza provoca una mobilità interiore che è feconda generatrice di narrazione. Il tipo dell'"inetto", riflessivo, ricco di idee e di immagini, merita, a differenza della pretesa 'salute' della 'superiorità', di essere minuziosamente raccontato con una mescolanza di presa di distanza e di empatia (*op. cit.*, pp. 143 s.). Si potrebbe obiettare che l'accanimento nei confronti di Emilio non è tanto della critica, quanto di Svevo stesso, come già si rilevava a proposito di Angiolina. Certo l'"inetto" è narrativamente più interessante e fecondo dell'uomo 'normale' e si offre come oggetto affascinante di analisi per lo scrittore: ciò non sminuisce tuttavia la necessità sentita da Svevo di considerarlo in una severa prospettiva critica. Per questo motivo restiamo convinti che vi sia effettivamente un salto qualitativo nell'atteggiamento verso l'"inetto" tra *Senilità* e *La coscienza di Zeno*.

⁷² Secondo Peter Carravetta la rappresentazione sveviana dell'"inetto" riesce a «scandire i paradossi della condizione dell'uomo moderno», mentre in una prospettiva postmoderna i suoi tratti sono recuperabili «in chiave positiva»; di conseguenza Svevo «risulta essere molto più radicato nel moderno che nel postmoderno» (P. CARRAVETTA, *Svevo soggetto postmoderno*, in AA.VV., *Italo Svevo tra moderno e postmoderno*, a cura di M. Buccheri e E. Costa, Longo, Ravenna 1995, pp. 32 s.). Ci sembra tuttavia che queste classificazioni siano quanto mai problematiche, data l'estrema incertezza ed instabilità delle categorie di «moderno» e «postmoderno» quali si rinvencono nel dibattito contemporaneo, e come testimonia, con le sue oscillazioni e le sue tortuosità, lo stesso saggio di Carravetta. Infatti certi aspetti che egli classifica come tipici del postmoderno, quali il soggetto «debole», «decentrato», «scevro di certezze», «indifferente ai Valori Unici», potrebbero essere benissimo riferiti agli eroi della grande avanguardia primonovecentesca, cioè all'«High Modernism»: ne fa fede proprio lo Zeno sveviano. Dato il ventaglio disparatissimo di definizioni che prolifera intorno a «moderno» e «postmoderno», ci sorge il dubbio che non siano categorie storiograficamente utilizzabili, almeno sino a quando non avranno raggiunto una definizione più stabile, su cui possa concordare la maggioranza degli interpreti.

verso gli eroi malati dei romanzi «della Rosa»). La durezza sfumerà in un contegno infinitamente più aperto nella *Coscienza di Zeno*, in cui si rifletterà la visione tipicamente novecentesca (testimoniata da eroi romanzeschi che rifiutano ogni «forma» come il pirandelliano Vitangelo Moscarda o dall'uomo «senza qualità» di Musil) di un personaggio «inetto» che, in opposizione alla normalità e alla «salute», appare come essere ambiguo, mobile, mercuriale, disponibile ad ogni trasformazione, capace di adattarsi ad un universo non più chiuso ma dotato di molteplici possibilità in divenire, aperto e plurivalente; un personaggio in cui la stessa inettitudine non è marchio di inferiorità ma privilegio, che riesce ad essere un solo oggetto, ma anche soggetto di un approccio critico al mondo e si offre come antidoto ai «veleni» di ogni forma di immobilità e cristallizzazione che lo inquinino. Ma, venticinque anni dopo, saranno cambiate molte cose nel contesto culturale e nei moduli di interpretazione del mondo⁷³.

⁷³ Ci sembra quindi che Renato Barilli abbia ragione nel sottolineare una soluzione di continuità tra *Senilità* e la *Coscienza* (cfr. R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, Mursia, Milano 1972, pp. 77-85): *Senilità* è indubbiamente più legato a coordinate ottocentesche, rispetto all'ultimo romanzo. Tuttavia ciò non può in alcun modo comportare, a nostro avviso, una svalutazione di *Senilità* rispetto alla *Coscienza*, né può autorizzare a vedervi una perdita di «lucidità» e di «autoconsapevolezza» (*ivi*, p. 78): semplicemente, i due romanzi sono espressione di due climi culturali diversi, ma ciascuno è perfetto nel suo ambito.