



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

L'umanità malata.
Letteratura e psicanalisi nei romanzi di Svevo

Relatore
Prof. Fabio Magro

Laureanda
Mariachiara Vignaga
n° matricola 2038833 / LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024

A Lucia.

*Ci ha mostrato che, infine, la luce
penetra nelle tenebre e le fa diventare giorno.*

Dormiamo i nostri sonni su illusioni distrutte, desideri dimenticati [...].

E tuttavia ricominciamo accatastando vita sulla morte credendo
di avere l'esperienza mentre non la si ha che quando è finita.

Italo Svevo, *Ottimismo e pessimismo*

Indice

Indice	7
Introduzione	9
Capitolo 1. Malattia, interiorità e psicanalisi tra XIX e XX secolo.....	11
1.1) <i>La valenza della malattia come tema letterario fra XIX e XX secolo</i>	11
1.2) <i>La malattia fra neurologia e psichiatria</i>	14
1.3) <i>La nascita della psicanalisi</i>	17
1.4) <i>Riserve sveviane nei confronti della terapia</i>	20
Capitolo 2. <i>Una vita</i>	23
2.1) <i>Intreccio e tematiche</i>	23
2.2) <i>Il ruolo della volontà e delle illusioni nella malattia di Alfonso Nitti</i>	29
Capitolo 3. <i>Senilità</i>	34
3.1) <i>Intreccio e tematiche</i>	34
3.2) <i>Amalia e l'isteria come nuova malattia fin de siècle</i>	43
Capitolo 4. La coscienza di Zeno	48
4.1) <i>Intreccio e tematiche</i>	48
4.2) <i>La vita come malattia</i>	53
Conclusione.....	66
Opere di Svevo in sigla.....	68
Bibliografia	69

Introduzione

Tutti e tre i protagonisti dei romanzi sveviani hanno una caratteristica comune: il percepirsi profondamente e quasi irrimediabilmente ammalati.

In tutti e tre i casi, la malattia non è definita in maniera precisa e si mantiene al livello di una generica nevrosi, assume però di volta in volta accezioni particolari: la depressione completa di straordinari viaggi mentali che affligge Alfonso Nitti; il “vizio” ossessivo-compulsivo di Emilio Brentani, che lo rende costantemente nervoso e smanioso di controllo; infine, il disturbo ansioso e ipocondriaco di Zeno Cosini (senza dimenticare però che al termine del “suo” romanzo il concetto stesso di malattia viene completamente ridimensionato).

In questo quadro di disagio generale, è però necessario comprendere meglio cosa Svevo intenda, precisamente, quando presenta i propri eroi come “malati”.

L’idea di malattia, in Svevo e successivamente per tutto il XX secolo, è strettamente legata all’emergere della psicanalisi e allo svilupparsi di discipline mediche quali psichiatria, psicologia e neurologia; se intesa come tema letterario, inoltre, assorbe pensieri e concezioni propri di vari altri campi del sapere, come la filosofia (nello specifico, quella di Schopenhauer) e l’evoluzionismo (rifacendosi in particolare a Darwin).

Lo stesso Svevo, in *Soggiorno londinese*, commenta la propria proficua interazione con le diverse dottrine scientifiche e filosofiche: «Noi romanzieri usiamo baloccarci con grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle: le falsifichiamo ma le umanizziamo»;¹ a cui fa seguito: «Il destino vuole che l’artista venga ispirato dal filosofo ch’egli non perfettamente intende, e che il filosofo non intenda lo stesso artista ch’egli ispirò».²

Tale scambio avviene a motivo del fatto che la letteratura riesce spesso a cogliere con esattezza la natura profonda delle diverse epoche in cui si inserisce: come sostiene Kahler,

The arts are forms of expression for human life and experience, and as such they register changes in the condition of man over the ages. But they are also more of forms of expression, and they do more than merely register. By giving expression to latent reality, and thus bringing it to consciousness, they make wholly real what has been only potential.³

¹ Maier 1968, 686.

² *Ivi*, 687.

³ Kahler 1973, 3.

Quest'ultima riflessione ben rappresenta il ruolo assunto dall'opera di Svevo fra Ottocento e Novecento. I suoi romanzi, come precursori del Modernismo, non solo convogliano in sé alcune delle maggiori innovazioni teoriche da svariati campi del sapere, riflettendo dunque il cambiamento della società, delle forme di pensiero e della conoscenza, ma contribuiscono anche indirettamente al suddetto cambiamento. Basandosi in particolare su un approccio psicologico e psicanalitico nei confronti del reale, il corpus sveviano si inserisce perciò nella galassia di testi letterari che hanno descritto e insieme creato l'uomo moderno.

Capitolo 1. Malattia, interiorità e psicanalisi tra XIX e XX secolo

1.1) *La valenza della malattia come tema letterario fra XIX e XX secolo*

Il periodo compreso fra XVIII e XX secolo registra il verificarsi di un complesso di importanti scoperte e avanzamenti in ambito medico-scientifico: la psichiatria si evolve e si definisce nella sua accezione moderna, la psicologia si afferma come scienza autonoma e nasce la psicanalisi. Questi progressi, sommati al graduale spostamento tematico che avviene in letteratura da argomenti della sfera pubblica a questioni concernenti la sfera privata e individuale, fanno sì che a partire dalla seconda metà dell'Ottocento si affermi un nuovo romanzo psicologico che ha, come protagonisti, “malati immaginari” e come oggetto privilegiato la loro interiorità.

Giroto afferma: «Considerando le opere prodotte in questo periodo, risulta evidente come la dimensione privata e intima, psicologica oscuri progressivamente quella dei grandi eventi storici collettivi»⁴ e porta come esempio la *Coscienza di Zeno*, in cui l'interiorità del protagonista è così pregnante nella sua relazione con l'esterno, che tutti i personaggi che gli stanno intorno sembrano diventare una proiezione della sua mente.

Non a caso, si collega proprio alla dimensione psicologica la definizione di malattia impiegata successivamente dall'autrice, che la delinea come una «tendenza al dubbio, al pensiero critico»,⁵ sostenendo che «Chi è sano nel romanzo è, in ultima battuta, immune all'introspezione».⁶ La malattia, in quest'ultima accezione, è perfettamente in sintonia con il contesto letterario-culturale del XX secolo, a proposito del quale Giroto parla infatti di «passaggio dal paradigma ottocentesco al realismo psicologico, che fonda i presupposti del modernismo».⁷

⁴ Giroto 2022.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

Sulla stessa materia riflette Biasin il quale, collegando la malattia dei personaggi sveviani al medesimo tema sviluppato da autori come Mann (ne *I Buddenbrook*), Musil (*L'uomo senza qualità*) e Tozzi (*Tre croci, Il potere*),⁸ la definisce «ontological category of twentieth century man»,⁹ aggiungendo che «Disease is used by the writers as a particularly effective means of expressing [...] inadequacy».¹⁰

La patologia viene quindi impiegata nella letteratura otto-novecentesca come una sorta di lente attraverso cui indagare il disagio umano: in questo senso, può essere paragonata a quella che, nell'analisi di Foucault, è la funzione giocata dalla follia al tramonto del XV secolo. Nella sua *Storia della follia nell'età classica*, Foucault esamina infatti le modalità in cui la simbologia della follia sostituisce progressivamente quella della morte:

Fino alla seconda metà del XV secolo [...] il tema della morte regna da solo. La fine dell'uomo, la fine dei tempi prendono l'aspetto delle pesti e delle guerre. Invece alla fine del secolo il ruolo della morte cessa di essere effettivo ed essa viene sostituita dalla simbologia della follia.¹¹

Al fenomeno viene data la seguente interpretazione: «dalla scoperta di quella necessità che riduceva l'uomo a niente, si è passati alla contemplazione sprezzante di questo nulla che è l'esistenza stessa».¹²

Successivamente, Foucault sostiene che

La sostituzione del tema della follia a quello della morte non segna una rottura ma piuttosto una torsione all'interno della stessa inquietudine. È sempre in causa il nulla dell'esistenza [...].¹³

Completa poi il proprio pensiero con un'enunciazione che può facilmente essere ricondotta all'opinione di Svevo, per cui l'uomo si è ammalato in seguito all'essersi troppo allontanato dalla natura, la quale al contrario è sempre sinonimo di salute:

⁸ Biasin 1967, 90.

⁹ *Ivi*, 102.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Foucault 2002, 22.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, 23.

Ma il folle rivela la verità terminale dell'uomo: egli mostra fino a dove possono spingerlo le passioni, la vita di società, tutto ciò che lo allontana da una natura primitiva che non conosce la follia. Quest'ultima è sempre legata a una civiltà e al suo malessere.¹⁴

Un'altra affermazione foucaultiana può essere utilizzata per rendere conto della particolare condizione di Amalia in *Senilità*:

la follia si distingue dalle malattie del corpo inquantoché manifesta una verità che in quelle non appare; essa fa sorgere un mondo interiore di cattivi istinti, di perversità, di sofferenze e di violenza, fino allora rimasto in dormiveglia.¹⁵

È infatti solo all'interno della dimensione del sogno o dell'attacco isterico (equiparabili alla follia), che la signorina Brentani manifesta le proprie reali pulsioni, rimosse dalla coscienza in quanto riguardanti la sfera erotica. E se può sembrare paradossale che sia proprio la follia, ossia una condizione di razionalità deviata, a rivelare alcune delle più grandi verità dell'anima individuale, Foucault precisa, citando Hegel che

Proprio come la malattia non è la perdita completa della salute, così la follia non è «perdita assoluta della ragione», ma «contraddizione nella ragione che esiste ancora».¹⁶

Affermazione, quest'ultima, che ricorda moltissimo il filone dell'antinomia fra malattia e salute presente nella *Coscienza*. Sempre alla *Coscienza*, nello specifico all'epilogo, si collega l'ultima sentenza foucaultiana qui presa in esame, in cui l'autore fa riferimento alla «malattia mentale come istituzione, degenerazione e scivolamento progressivo verso il punto zero della natura umana»: ¹⁷ come dichiarerà Zeno, la nevrosi insomma altro non è che la base naturale di ogni personalità umana.

¹⁴ Foucault 2002, 445.

¹⁵ *Ivi*, 446.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, 447.

1.2) *La malattia fra neurologia e psichiatria*

Nell'Ottocento, si afferma a livello culturale una «nuova immagine del corpo come incontrollabile e fantasmagorico “teatro dei nervi”». ¹⁸ Quest'affermazione di Alessandra Violi, sommata a quella immediatamente successiva, ovvero che Thomas Trotter, all'inizio del XIX secolo, dichiara che «i disturbi nervosi [...] costituiscono i due terzi delle malattie che affliggono le società civilizzate» ¹⁹ sembra riferirsi a un vero e proprio «mutamento antropologico» ²⁰ che implica la malattia nervosa come presenza ricorrente nella vita umana. Violi si concentra poi sull'importanza della scoperta, nel corso del Settecento, della funzione dei nervi: infatti, mentre durante il Seicento si dà più importanza agli umori corporei, nel XVIII secolo si capisce finalmente che sono i nervi i veri responsabili della ricezione delle informazioni esterne e della loro elaborazione sotto forma di sensazioni provate dall'organismo. Si comprende inoltre che, avendo la loro sede ultima nel cervello, i nervi sono fondamentali per l'analisi della razionalità e finanche dell'“anima” di una persona. ²¹

Violi ribadisce:

G.S. Rousseau ha [...] parlato in proposito di una vera e propria cultura dei nervi che attraversa il Settecento, giungendo a identificare nell'io nevrotizzato una delle componenti che definiscono il mito dell'individualismo affermatosi nel corso del secolo. ²²

Quest'affermazione risulta valida poiché

la comunicazione della “macchina nervosa” con l'esterno presuppone effettivamente una nuova nozione di soggettività, capace di modulare i propri “organi” sensibili per costruire uno spazio interno, ossia privato, più ricco di sfumature, di tonalità individuali del sentire. ²³

¹⁸ Violi 2004, 1.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ivi*, 1-4.

²² *Ivi*, 4.

²³ *Ibidem.*

Nel Settecento, la malattia nervosa è considerata come una «malattia mimetica, la quale in assenza di cause organiche tend[er]e a riprodurre i sintomi di altre malattie rendendo l'io camaleontico e proteiforme».²⁴ Questa esplicazione ridefinisce l'approccio all'isteria, che dall'essere intesa solamente come una patologia femminile dovuta alla natura passionale e carnale della donna, oltre che alla specificità del suo organo riproduttore, passa a essere pensata come provocata dalla tendenza dei nervi ad essere plasmati da immagini e sensazioni esterne.

Dipoi, Violi continua con il suo percorso analitico prendendo in esame la declinazione delle conoscenze neurologiche in epoca romantica:

L'impatto di questo materialismo neurologico sull'immaginario ottocentesco è di portata straordinaria: in un certo senso, è come se il sonnambulismo diventasse la condizione normale dell'interscambio tra i corpi, ciò che li rende a un tempo più governabili [...] e più anarchici nel loro statuto di "posseduti" dalla logica inconscia delle sensazioni. La modernità viene a configurarsi in quest'ottica come un grande teatro dei nervi, in cui [...] è abolita ogni distinzione tra interiorità ed esterno per dar spazio a un unico corpo culturale mesmerizzato e alle forme della sua malattia.²⁵

A questo punto, è opportuno ripercorrere la storia dell'altra disciplina medica che, dal Settecento, affina le proprie modalità di approcciarsi alla malattia: la psichiatria.

Alexander e Selesnick, nella loro *History of Psychiatry*, individuano come punto di svolta il momento in cui il manicomio inizia ad essere considerato alla stregua di un ospedale, in quanto ciò comporta un sostanziale miglioramento nell'approccio terapeutico alle malattie psichiatriche; inoltre, la fondazione di istituti per malati mentali dà un ulteriore impulso allo sviluppo della ricerca in ambito psichiatrico.

I due autori citano poi lo psichiatra francese Philippe Pinel, il quale, oltre ad essere stato direttore del manicomio che diventerà la scuola della Salpêtrière (in cui opererà Charcot), è il primo a difendere il diritto dei malati di essere curati, piuttosto che internati e abbandonati in una struttura chiusa:

²⁴ Violi 2004, 15.

²⁵ *Ivi*, 40.

His primary contribution was to change society's attitude toward the insane so that these patients could come to be considered as sick human beings deserving and requiring medical treatment.²⁶

Pinel rappresenta un innovatore perché ritiene che le patologie che affliggono i malati psichiatrici siano causate principalmente da cause psicologiche (e infatti «Pinel had praise only for those psychiatrists [...] who pursued the psychological approach»²⁷): nel suo *Traité Médicophilosophique* afferma infatti che

in addition to heredity, a patient's faulty education could cause mental aberration, as might also insupportable passions like fear, anger, sadness, hate, joy, and elation; he thus leaned toward ascribing mental disturbance to emotional experience.²⁸

La psichiatria vede una definitiva trasformazione con il Romanticismo, per gli stessi motivi enunciati a proposito della neurologia, ovvero l'alta attenzione dedicata nei confronti dell'indagine dell'individualità e della specificità dell'io, con un grande entusiasmo per lo studio della psiche, dell'inconscio, dei sogni e degli istinti. Grazie all'apporto romantico, nell'Ottocento la psichiatria inizia dunque ad assumere la forma con cui la conosciamo oggi;²⁹ nel Novecento, infine, un ulteriore sviluppo viene apportato da Freud. È particolarmente rilevante il fatto che una delle figure centrali nell'evoluzione della materia sia lo stesso fondatore della psicanalisi, per giunta nello stesso periodo in cui all'università nascono le prime cattedre di psicologia.³⁰ Prima di Freud, infatti, comprendere le malattie legate alla psiche risulta complicato in quanto nevrotici e psicotici non si comportano secondo la stessa causalità psicologica di chi non è ammalato; in altre parole, i malati mentali agiscono in un modo che non segue le leggi della causalità e sembra dunque non avere alcun senso. Freud, invece, riesce a introdurre in psichiatria un approccio di tipo psicologico, rendendo effettivo ciò che i suoi predecessori (ad esempio, Pinel) hanno solo vagheggiato.³¹

A tale opinione si associa Foucault, il quale ritiene che «tutta la psichiatria del XIX secolo converge davvero verso Freud»,³² in quanto Freud

²⁶ Violi 2004, 153.

²⁷ *Ivi*, 152.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, 195.

³⁰ *Ivi*, 233.

³¹ *Ivi*, 234-35.

³² Foucault 2002, 436.

ha sfruttato la struttura che avvolge il personaggio medico; ha ingrandito le sue virtù di taumaturgo, preparando uno statuto quasi divino alla sua onnipotenza. Ne ha fatto lo Sguardo assoluto [...]. Il medico [...] resta la chiave della psicanalisi.³³

1.3) *La nascita della psicanalisi*

La psicanalisi è una scienza di importanza capitale per la cultura novecentesca, ed è strettamente legata alla letteratura, dato che assume fin dalla sua nascita un'impostazione di tipo narrativo (la letteratura, da parte sua, per la gran parte del secolo costituisce una delle forme attraverso le quali vengono rappresentati e compresi i meccanismi dell'inconscio). Produce una rivoluzione dell'epistemologia della mente e dà vita a una nuova visione dell'uomo, indagandone le pulsioni (specificatamente quelle di matrice sessuale), l'inconscio, e i sogni come manifestazione di quest'ultimo.

In Italia, la spinta originale alla diffusione della disciplina viene data da Trieste, a motivo dei forti legami che la città presenta nei confronti di Vienna, dove circolano le opere freudiane; Trieste dà inoltre i natali a Edoardo Weiss, psicanalista allievo di Freud che ha in cura Svevo e Saba, e che con i suoi *Elementi di psicoanalisi*, del 1932, è il primo italiano a pubblicare un'opera di argomento psicanalitico. Al principio degli anni Venti dunque la psicanalisi è a Trieste una pratica molto diffusa, se non una vera e propria moda, in larga parte anche grazie all'opera di proselitismo portata avanti dall'intellettuale Bobi Bazlen con amici e conoscenti. Svevo inizia ad interessarsi alla materia psicanalitica già negli anni Dieci, insieme a Joyce (al tempo residente a Trieste). In *Soggiorno londinese* chiarisce di averla conosciuta attraverso un amico in cura a Vienna:³⁴ quell'amico è in realtà suo cognato, Bruno Veneziani, che effettivamente viene seguito da Freud per qualche anno, ma che «uscì dalla cura [...] addirittura distrutto».³⁵

Durante il primo conflitto mondiale Svevo approfondisce lo studio della disciplina ed è probabilmente partendo dal modello dei *Casi clinici* freudiani che arriva a concepire *La coscienza di Zeno* (spostando la prospettiva da quella del medico a quella del paziente).

³³ Foucault 2002, 437.

³⁴ Maier 1968, 688.

³⁵ Maier 1966, 857-58.

Uno degli elementi centrali che assorbe da Freud è il meccanismo del sogno illustrato nell'opera capitale freudiana, *L'interpretazione dei sogni*, che prende appunto in esame il materiale onirico in quanto canale privilegiato per accedere a contenuti psichici inconsci. Nell'*Interpretazione*, l'assioma basilare è che «ogni sogno si rivela come una formazione psichica densa di significato»: ³⁶ da qui, «tutto il materiale che costituisce il contenuto del sogno deriva in qualche modo da ciò che abbiamo vissuto e viene riprodotto, *ricordato* nel sogno». ³⁷ Se non riusciamo a rammentare a che episodio della nostra vita si sta rifacendo, è perché «Una delle fonti a cui il sogno attinge per la sua attività riproduttiva elementi in parte non ricordati né utilizzati dall'attività psichica dello stato di veglia, è la vita infantile»; ³⁸ ossia, utilizzando le parole dello stesso Freud (che a sua volta cita Hildebrandt): «a volte il sogno restituisce fedelmente alla psiche, con una forza riproduttiva straordinaria, avvenimenti del tutto remoti e persino dimenticati». ³⁹

Questo esempio sul funzionamento dell'attività onirica mostra chiaramente quanto la psicanalisi possa rappresentare un utile strumento non solo per l'analista, ma anche per lo scrittore, a cui offre dei preziosissimi strumenti per scandagliare l'animo umano: Svevo dunque non può che ritenere la neonata scienza assai utile per il proprio lavoro di romanziere. Soprattutto, non può in alcun modo ignorarla, poiché costituisce un fenomeno così significativo da avere addirittura un peso su cambiamenti epocali nella cultura novecentesca. In questo senso, per cogliere appieno la portata della rivoluzione psicanalitica nella cultura e nell'antropologia del Novecento, si fa riferimento alla *Storia della psicoanalisi* di Silvia Vegetti Finzi. L'opera si apre con una citazione di Thomas Mann, che celebra gli ottant'anni di Sigmund Freud:

mai più potranno essere messi a tacere gli interrogativi che Sigmund Freud ha posto all'umanità; le sue scoperte scientifiche non si possono né negare né occultare. [...] non da ultimo nella stessa creazione poetica, la sua opera ha lasciato un'impronta profonda [...]. Noi tutti non potremmo neppure immaginare il nostro mondo spirituale senza la coraggiosa opera che Freud ha svolto nell'arco della sua esistenza. ⁴⁰

³⁶ Freud 1899, 15.

³⁷ *Ivi*, 26.

³⁸ *Ivi*, 31.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Vegetti Finzi 2005, 4.

La psicanalisi non è dunque solamente una scienza medica, ma una «scienza dell'uomo»,⁴¹ in quanto non si occupa della singola patologia, che colpisce magari un solo organo, ma di ciò che del soggetto si manifesta attraverso tale patologia. Nata inizialmente per curare le pazienti isteriche, è in questa sede che acquisisce il suo tratto fondamentale, ovvero la convinzione che ogni azione umana, seppur inconscia, abbia un significato.

Attraverso quest'ultimo aggettivo, "inconscia", abbiamo già introdotto l'oggetto di studio fondamentale della ricerca psicanalitica: l'inconscio, appunto. Esso non è una vera e propria entità, bensì «una esperienza concreta e una necessità logica»: ⁴² in altre parole, solo se si ammette la sua esistenza si riesce a dare senso a frammenti di esperienza che, in caso contrario, rimarrebbero inspiegabili. Il materiale inconscio può essere conosciuto solo se mediato, sotto varie forme: sono infatti il sogno, il sintomo, il lapsus, il motto di spirito, o il gioco a veicolare quasi incensurati i desideri umani più profondi e irrazionali (e di conseguenza, più autentici).

Freud definisce la psicanalisi nel modo seguente:

Psicoanalisi è il nome: 1) di un procedimento per l'indagine di processi psichici cui altrimenti sarebbe pressoché impossibile accedere; 2) di un metodo terapeutico (basato su tale indagine) per il trattamento dei disturbi nevrotici; 3) di una serie di conoscenze psicologiche acquisite per questa via che gradualmente si assommano e convergono in una nuova disciplina scientifica.⁴³

L'importanza chiave della nuova scienza psicanalitica è data dal fatto che il suo campo d'azione non è limitato alla medicina, ma si allarga a toccare diversi campi del sapere, come la letteratura, la filosofia, la religione, dato che «con la sua capacità di decostruzione»⁴⁴ può «apportare una maggior consapevolezza della complessità negli scambi dell'uomo con l'uomo e dell'uomo col mondo».⁴⁵

Vegetti Finzi afferma che la cultura classica, di fronte alla psicanalisi, non può far altro che venire «smascherata»⁴⁶ nel suo tentativo di rassicurare l'uomo dalla certezza della morte e del nulla: l'umanesimo classico infatti illude l'uomo di essere al centro del mondo per consolarlo,

⁴¹ Vegetti Finzi 2005, 5.

⁴² *Ivi*, 6.

⁴³ *Ivi*, 7.

⁴⁴ *Ivi*, 8.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, 10.

ma con l'incedere della scienza e delle sue scoperte, questi si rende conto che non solo non occupa davvero una posizione centrale nel complesso del reale, ma ne costituisce addirittura un minuscolo atomo.⁴⁷ Le scoperte di Copernico, Darwin e Freud, infatti, provocano il crollo di certezze perdurate secoli e lasciano il genere umano nello sconforto e nella paura: prima Copernico scopre che la Terra non è al centro dell'Universo ma, al contrario, ne occupa uno spazio infinitesimale; poi Darwin fa sprofondare il mito della discendenza divina dell'uomo, dimostrando che si è evoluto dalle scimmie; Freud, da ultimo, approfondendo le dinamiche dell'inconscio rende manifesto come non siamo neanche in grado di conoscere e controllare chiaramente la nostra interiorità.

È per questi motivi che Vegetti Finzi parla di psicanalisi come «pensiero negativo» che segna la fine della sintesi classica, la crisi della ragione unitaria e normativa che aveva dominato per secoli il pensiero occidentale».⁴⁸

1.4) *Riserve sveviane nei confronti della terapia*

A quest'altezza, è indubbia la grande considerazione in cui Svevo pone la psicanalisi: ciononostante, la sua posizione nei confronti della pratica terapeutica non è di totale consenso, ma alquanto scettica.

Questa posizione di critica emerge evidente nel capitolo finale della *Coscienza*, in cui Zeno, come doppio dell'autore, ribadisce di essere perfettamente sano e definisce una «sciocchezza» il fatto che il dottore si ostini a volerlo guarire:

Non è per il confronto ch'io mi senta sano. Io sono sano, assolutamente. Da lungo tempo io sapevo che la mia salute non poteva essere altro che la mia convinzione e che era una sciocchezza degna di un sognatore ipnagogico di volerla curare anziché persuadere. Io soffro bensì di certi dolori, ma mancano d'importanza nella mia grande salute. [...] Dolore e amore, poi, la vita insomma, non può essere considerata quale una malattia perché duole.⁴⁹

⁴⁷ Vegetti Finzi 2005, 10.

⁴⁸ *Ivi*, 19.

⁴⁹ CZ, 410.

Precedentemente, Zeno ha inoltre affermato:

Ma io, in verità, credo che col suo aiuto [del Dottor S., NdA], a forza di studiare l'animo mio, vi abbia cacciato dentro delle nuove malattie.⁵⁰

Insomma, il protagonista abiura la sua scelta di affidarsi a un analista, elaborando un giudizio negativo nei confronti della terapia fino a sostenere che la psicanalisi tutta sia dannosa. Contemporaneamente, mette in dubbio l'idea stessa di salute come canone di comportamenti consueti e standardizzati, teorizzando che la salute non è altro che una costruzione mentale, e sono proprio le piccole storture della psiche a rendere originale e unico ogni individuo.

Il motivo per cui Zeno (sempre come doppio dell'autore) si comporta in maniera così oppositiva nei confronti dell'analisi è sicuramente da rintracciare, almeno in parte, nell'esperienza problematica del cognato di Svevo, "vittima" di cure inutili e costose. Il problema potrebbe però non risolversi in modo così semplice: in altre parole, Svevo sta qui introducendo il concetto del rischio portato dalla guarigione:⁵¹ se Zeno guarisse veramente, perderebbe la sua intera personalità, allo stesso modo in cui se il poeta guarisse veramente, perderebbe la sua vena artistica. A che pro, dunque, cercare di reprimere i sintomi di una nevrosi che sembra corrispondere piuttosto a uno slancio vitale?

La medesima questione ritorna nel quinto capitolo di Vegetti Finzi, intitolato rappresentativamente «La vita è sintomo»,⁵² in cui si chiarisce che Freud non individua nessuna differenza significativa (se non a livello quantitativo) tra il funzionamento di una mente nevrotica e una sana, in quanto ritiene che la salute sia in realtà un mito costruito dall'uomo, qualcosa che non rispecchia la concretezza dei fatti. Nella *Psicopatologia della vita quotidiana* Freud dichiara infatti: «non esiste un confine netto fra anormalità e normalità nervosa, [...] siamo tutti un po' nevrotici».⁵³

È per tutti questi motivi che, al termine della *Coscienza*, per Zeno è impossibile continuare a soffrire l'atteggiamento taumaturgico del «sognatore ipnagogico»⁵⁴ in questione, il Dottor S., e prende la decisione di interrompere la cura:

⁵⁰ CZ, 395.

⁵¹ Il quale concetto verrà approfondito meglio nei capitoli successivi (Cfr cap. 4, par. 4.2).

⁵² Vegetti Finzi 2005, 60.

⁵³ *Ivi*, 67.

⁵⁴ CZ, 410.

L'ho finita con la psico-analisi. Dopo di averla praticata assiduamente per sei mesi interi sto peggio di prima. Non ho ancora congedato il dottore, ma la mia risoluzione è irrevocabile.⁵⁵

⁵⁵ CZ, 380.

Capitolo 2. *Una vita*.

2.1) *Intreccio e tematiche*

Nell'*Epistolario*, in una lettera del 1927 ad Enrico Rocca, Svevo critica ironicamente il suo romanzo d'esordio dal punto di vista della lingua: «È stato scritto in un'epoca in cui varii romanzieri scrivevano altrimenti ma non meglio di me»; aggiunge che l'opera contiene già in potenza l'intero suo universo immaginativo, la sostanza della sua poetica: «Forse s'accorgerà ch'io non ho scritto che un romanzo solo in tutta la mia vita».⁵⁶

In una nota di diario del 1889 scritta il giorno del suo ventottesimo compleanno, spende parola amare per quel romanzo iniziato due anni prima, «che doveva essere Dio sa cosa», collegandolo al suo stato d'animo di profondo «malcontento».⁵⁷ La questione chiave dell'opera sarà proprio il malcontento del protagonista Alfonso Nitti, inteso come quell'insoddisfazione generale provata dall'uomo debole, inadatto a lottare, il quale però prova ugualmente il desiderio di vincere.

Nel *Profilo autobiografico*, riprendendo la recensione di Montale del 1925,⁵⁸ vengono ulteriormente chiariti i temi dell'opera: essa, oltre a trattare l'educazione sentimentale di Alfonso, analizza la routine della vita degli impiegati, è un affresco dell'esistenza di una famiglia piccolo-borghese, un saggio su un caso disastroso di inurbamento, e infine il racconto del ritorno del figliuol prodigo al paese d'origine.⁵⁹

Massimiliano Tortora afferma che *Una vita*, grazie alla «sua posizione liminale, tra Ottocento positivista e sensibilità modernista dell'autore»,⁶⁰ si costruisce a partire dall'incontrarsi di livelli sociali e rappresentazioni della coscienza: più in generale, il nodo sostanziale dell'opera è costituito dal confronto tra un individuo con le sue aspirazioni e la società con le sue leggi. È proprio volta a dare corpo alla sfera individuale del protagonista la lettera con cui si apre il romanzo, che mette fin da subito in risalto il background valoriale di Alfonso Nitti: il paese lontano percepito come un *locus amoenus* inarrivabile, puro e semplice, diametralmente contrapposto ai disvalori intrinseci all'ambiente cittadino, il quale invece è grigio e inquinato

⁵⁶ Maier 1966, 846.

⁵⁷ Maier 1968, 813-14.

⁵⁸ Montale 1925.

⁵⁹ Maier 1968, 802.

⁶⁰ Tortora 2019, 38.

anche al livello dei rapporti fra le persone, che godono solamente nell'esercitare la superbia e la violenza sui sottoposti. Alfonso entra così immediatamente in scena immerso nelle proprie illusioni, un velo di Mayer schopenhaueriano che lo caratterizzerà fino alla sua morte. Il narratore, che segue la sua educazione sentimentale e umana, non è più quello imparziale proprio del naturalismo: al contrario, giudica abbondantemente il personaggio, facendogli presto perdere credibilità di fronte al lettore e mettendo in luce i suoi passi falsi; inoltre, l'adozione del punto di vista di Alfonso non è prodotto da solidarietà nei suoi confronti, bensì da disinteresse verso la sua vicenda.

Il testo può essere diviso in tre parti: la prima, la più ottocentesca, in cui il narratore si mantiene più eterodiegetico, descrive gli ambienti, i personaggi e le condizioni di vita di Alfonso; la seconda segue lo svilupparsi della relazione con Annetta; infine, la terza è quella dei due viaggi, dalla città al paese natio e poi l'inverso, e si conclude con il suicidio tragico del protagonista.⁶¹

Alfonso è un impiegato: appartiene a una classe subalterna e priva di originalità, assolutamente anonima, addetta a un lavoro elementare e alienante, e i cui componenti ciononostante sembrano non nutrire alcuna solidarietà gli uni verso gli altri.

Dapprincipio, l'eroe viene presentato come completamente fuori posto nell'ambiente della banca: disordinato, disattento e privo di metodo, fatica ad abituarsi al cambiamento di "habitat" rispetto alla sua campagna. Invece il secondo personaggio presentato dopo di lui, ovvero il suo collega Luigi Miceni, in base all'immanente ambivalenza dei personaggi sveviani è il suo opposto: perfettamente adattato all'ambiente in cui si muove e privo di incertezze nel comportamento da seguire, si veste con abiti eleganti e ricercati, è ordinato, meticoloso e si adatta docilmente alle regole dell'ufficio. In tutte queste cose sta la sua forza.

Alfonso, di contro, si sente sempre da meno nel confronto con gli altri in qualunque ambiente in cui si trovi, che sia in ufficio o nel salotto dei Maller. È proprio questo sentimento di inferiorità, questa presa di coscienza del divario tra le sue aspettative e lo stato delle cose, che successivamente lo spingerà ad agire e a ribellarsi: Tortora cita a questo proposito il pensiero di Adorno ripreso da Ware, per cui l'eroe modernista è tipicamente conscio di un «gap between the 'actual' and the 'possible' – the 'now' and the 'non-yet'».⁶²

L'«actual», il «now» è per Alfonso il tedante lavoro d'ufficio, il cui effetto è quello di non esaurire le sue energie, impedendogli dunque di sfogarsi fisicamente e mentalmente:

⁶¹ Tortora 2019, 41.

⁶² *Ivi*, 43.

Verso sera la mano, l'unica parte del suo corpo veramente stanca, si fermava, l'attenzione non stimolata si distraeva e qualche volta doveva gettare la penna e lasciare il lavoro, per una nausea da persona che ha preso troppo di un solo cibo.⁶³

L'eroe tenta di reagire adoperando compulsivamente il cervello per sognarsi in una situazione diversa, fabbricandosi illusioni «da megalomane»⁶⁴, che però gli fanno perdere progressivamente il contatto con la realtà. Il narratore descrive con analitica precisione i suoi stati d'animo, come in un referto medico, restituendoci l'immagine di un personaggio debole, malato e fuori posto, tanto che egli stesso, auto-analizzandosi, giunge al medesimo verdetto: «Sono ammalato!».⁶⁵

La malattia, negli eroi sveviani, viene sempre provata in contrapposizione con la salute degli altri personaggi: un esempio è in questo caso Gustavo, il figlio della povera famiglia Lanucci (presso la quale Alfonso abita, in affitto). Ignorante e svogliato, perennemente senza lavoro e occupato unicamente a passeggiare per la città, ha però il pregio di essere sicuro di sé e soprattutto di non farsi domande, ragioni per cui Alfonso si sente inferiore anche nei suoi confronti:

Era volgo lui, ma parlava con calma delle cose che profondamente commovevano e turbavano Alfonso, e questi lo invidiò. [...] La sua forza disordinata era malattia e debolezza, mentre nella faccia anemica e magra di Gustavo brillava la salute, la pace.⁶⁶

Mazzacurati lo definisce «l'uomo-natura, pre-politico e in qualche modo pre-storico, che si colloca al di sotto ed oltre ogni sussulto della coscienza, oltre le contraddizioni del desiderio».⁶⁷

Così sono anche gli altri personaggi “sani” di *Una vita*, che riflettono la descrizione di certi uomini nel saggio *L'uomo e la teoria darwiniana*: in loro, quelle «qualità inferiori [...] che immediatamente servono alla lotta per la vita»⁶⁸ sono sviluppatissime, facendoli somigliare «a certi animali che hanno un maggior numero di gambe di noi»;⁶⁹ ovvero sono effettivamente

⁶³ UV, 59.

⁶⁴ *Ivi*, 61.

⁶⁵ *Ivi*, 75.

⁶⁶ *Ivi*, 66.

⁶⁷ Mazzacurati 1974, 241.

⁶⁸ Maier 1968, 638.

⁶⁹ *Ibidem*.

più forti del resto degli uomini, ma questa superiorità corporea si accompagna sempre ad una spiccata inferiorità dell'anima. La loro salute si rispecchia limpidamente sulla loro fisionomia: ad esempio il Signor Maller, direttore della banca, è un uomo forte, grasso, alto di statura, tutto costruito all'insegna della forza e della solidità, e il suo comportamento va nella stessa direzione.

Un altro personaggio di questo genere è Macario, cugino di Annetta e suo pretendente, il quale costituisce l'opposto di Alfonso, dato che i due sono portatori di modi di esistere diametralmente alternativi: Macario incarna la salute animale, semplificata e disinvolta, mentre Alfonso vive con estremo disagio, imbarazzato, come un inetto. La loro opposizione viene esplicitata in un episodio in cui Alfonso viene invitato a fare un giro in barca dal rivale che, commentando il volo dei gabbiani, gli dà implicitamente del perdente:

Fatti proprio per pescare e per mangiare. [...] Quanto poco cervello occorre per pigliare pesce! [...] E lei che studia, che passa ore intere a tavolino a nutrire un essere inutile! Chi non ha le ali necessarie quando nasce non gli crescono mai più.⁷⁰

L'unica via di fuga che Alfonso trova dal continuo ragionare sulle sue sfortunate condizioni è lo studio: nelle sue frequentazioni alla biblioteca civica, si pone come obiettivo il componimento di un trattato di filosofia che dovrebbe sconvolgere e rinnovare la materia, offrendo un impianto teorico rivoluzionario e dandogli finalmente la fama che ritiene di meritarsi: «Avrebbe lui fondato la moderna filosofia italiana con la traduzione di un buon lavoro tedesco e nello stesso tempo con un suo lavoro originale».⁷¹ Tale progetto però rimane allo stadio di mera intenzione, dato che la sua scrittura consiste in pochi abbozzi di carattere generale e superficiale.

Un'altra occasione per scrivere gli viene offerta da Annetta, la figlia del Signor Maller, che forma un circolo di intellettuali gravitante attorno al suo salotto, e, inclusovi Alfonso, gli propone di scrivere un romanzo a quattro mani. Egli, benché la giudichi un'illeterata incapace di produrre alcunché degno di interesse, non è in grado di rifiutare la proposta, in parte perché subisce il fascino della ragazza, in parte a causa della sua normale abitudine a reprimere ogni sentimento autentico. Inizia perciò a collaborare all'opera con il ruolo secondario di offrire le idee.

⁷⁰ UV, 92.

⁷¹ *Ivi*, 82.

È così che dal nono capitolo comincia la scrittura del romanzo con Annetta e, parallelamente, l'opera di seduzione della giovane, facilitata dalla cameriera di lei, Francesca. Inesperatamente, Annetta finisce per coinvolgersi nella relazione faticosamente instaurata da Alfonso, e i due arrivano a consumare un rapporto sessuale, di cui però l'eroe si pente immediatamente: «La costrinse bruscamente, frettoloso e brutale, e in apparenza almeno fu un tradimento, un furto». ⁷²

A questo punto il protagonista ha ormai ottenuto ciò che desiderava, ovvero, attraverso la conquista della figlia del suo datore di lavoro, ha dimostrato a sé stesso di essere in grado di lottare, esattamente come le persone che lo facevano sentire inferiore, ad esempio Macario e Maller. Annetta è il mezzo attraverso cui il Nitti rivendica la propria superiorità nei confronti del mondo circostante, perché «rappresenta il potere economico, autoritario e fisico che nega al protagonista la libertà e la piena realizzazione di sé». ⁷³

Ma una volta scoperto di poter entrare anch'egli nella lotta, non è più soddisfatto e se ne tira fuori, in quanto si rende conto che

Ora invece questi lottatori ch'egli disprezzava l'avevano attirato nel loro mezzo e senza resistenza egli aveva avuto i loro stessi desideri, adottato le loro armi. ⁷⁴

Alfonso realizza di non essere interessato a coltivare una relazione sentimentale con Annetta, e contemporaneamente di essere terrorizzato dalla prospettiva di dover riparare al proprio atto sposandola: è questa una delle occasioni di autocoscienza in cui capisce di aver fino a quel momento abbellito e distorto la realtà a tal punto, da rendere il sogno privato qualcosa di completamente staccato dallo stato oggettivo delle cose.

Lo stesso meccanismo malato si verifica al momento del ritorno al paese d'origine (a cui decide di tornare per fuggire dalla scomoda situazione in città), in cui con bruciante delusione scopre che tutte le sue idee sulla genuinità e bontà della campagna sono le ennesime illusioni: le dinamiche cittadine si ripetono uguali anche nel paese, in quanto la logica del lavoro e del denaro che degrada i rapporti umani investe qualunque luogo, senza via di fuga.

È proprio in questa terza parte del romanzo, tornato al suo paesello, che Alfonso matura l'attonita consapevolezza della vacuità dell'esistenza: emblematico a questo proposito è l'episodio in cui ricorda i pensieri avuti in occasione della morte di tifo della famiglia Carli:

⁷² UV, 197.

⁷³ Tortora 2019, 49.

⁷⁴ UV, 203.

«In faccia a tutti quegli organismi sani e forti distrutti o creati inutilmente, egli aveva avuto i primi dubbi». ⁷⁵

Qualche pagina più avanti avviene il fatidico evento, la morte della madre, già malata al momento del suo arrivo al villaggio: precedentemente, durante la malattia, Alfonso si è reso conto della profonda scissione tra anima e corpo della vecchia, che si trova come sdoppiata fra la comprensione cosciente della morte che si sta avvicinando e l'impossibilità fisica di sostenere l'enorme peso di ciò che le sta accadendo (tanto da fare esperienza di allucinazioni sensoriali).

Dunque, quando si accosta al corpo della genitrice per darle l'estremo saluto, realizza che

Non era più la fisionomia ch'egli aveva amata e allibì baciando una fronte già gelida. Aveva baciato una cosa non una persona. ⁷⁶

Dopo il grande dolore di questa morte, e già disilluso nei confronti di Annetta, gli sembra che il solo modo per ritrovare la pace interiore sia la vita contemplativa: Svevo ricalca qui con grande fedeltà *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, predicando il distacco dalla vita sociale e dalle passioni quale via per liberarsi dalla forza della volontà.

La decisione di Alfonso è presa:

Se Annetta non lo amava più egli usciva dalla vita, vi perdeva ogni interesse e nella vita contemplativa cui intendeva di dedicarsi non avrebbe avuto il bisogno di adulare o di fingere. ⁷⁷

Il Nitti però non sa recepire appieno la lezione schopenhaueriana e non riesce a liberarsi del desiderio di piacere agli altri, di ricevere un riconoscimento esterno: inizialmente pensa quindi a come riconquistarsi l'amore di Annetta (che improvvisamente, visto che non gli appartiene più, desidera) e la stima di Maller e dei colleghi:

Col suo lavoro si sarebbe reso indispensabile alla banca e gli balenò alla mente la speranza di farsi amare da Maller come impiegato poiché come uomo ne veniva odiato. ⁷⁸

⁷⁵ UV, 249.

⁷⁶ *Ivi*, 265.

⁷⁷ *Ivi*, 274.

⁷⁸ UV, 290.

Presto però si rende conto dell'assurdità del suo desiderio e di quanto esso sia in contrasto con il proposito di ascesi:

Sempre egli si trovava nelle sue azioni in contraddizione con le sue teorie. Quel desiderio intenso di venir ringraziato e ammirato non somigliava punto né a serietà né a rinuncia.⁷⁹

Infine, compie la scelta più estrema di tutte: si suicida. Di nuovo, è evidente che non ha compreso la lezione schopenhaueriana, dato che darsi la morte non corrisponde a indifferenza nei confronti del mondo, ma al contrario è l'atto caratteristico di chi desidera la vita, «soltanto non è soddisfatto delle condizioni in cui gli si offre».⁸⁰ In definitiva, l'eroe inetto non può che uscire dal mondo confermando la propria impotenza: l'universo della banca continua ad essere l'unico vincitore.

2.2) *Il ruolo della volontà e delle illusioni nella malattia di Alfonso Nitti*

Egli invece si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa, che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva amare e non godere; nelle migliori circostanze aveva sofferto più che altri nelle più dolorose. [...] Bisognava distruggere quell'organismo che non conosceva la pace; vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella lotta perché era fatto a quello scopo.⁸¹

Queste le parole di auto-descrizione di Alfonso Nitti all'altezza della chiusura del romanzo, che viene poi lapidariamente sigillato da una lettera spedita dalla banca Maller al notaio Mascotti per annunciare il suicidio dell'impiegato.

Alfonso si sente ammalato di una malattia che gli impedisce di godere della vita, un male di vivere che lo ostacola quotidianamente: Gabriella Contini, nella *Prefazione* all'edizione Garzanti, la definisce come «il disagio e la diversità rispetto agli altri di un personaggio che si analizza troppo».⁸² Seguendo il filo del pensiero di Contini, la malattia, più che essere un problema oggettivo, si configura come una auto-proclamata diversità rispetto a qualunque

⁷⁹ UV, 330.

⁸⁰ Schopenhauer 1969, 440.

⁸¹ UV, 355.

⁸² UV, XXI.

gruppo di persone, e ha una relazione con il contesto sociale:⁸³ sostiene la stessa tesi Contarini, per cui tutti i sogni «da megalomane»⁸⁴ di Alfonso sono causati, in una logica di compensazione, dall'avvilente realtà della vita impiegatizia. Come accade nei sogni, il Nitti, con un'ingenuità quasi infantile, si crea un immaginario mondo alternativo che lo soddisfa più di quello in cui è concretamente e dolorosamente immerso tutti i giorni.⁸⁵ A far scattare la logica compensativa sono l'energia repressa e la frustrazione causate dalla prolungata immobilità del lavoro da impiegato; lo psicologo sperimentale Delboeuf, contemporaneo di Svevo, descrive lo stesso fenomeno citando *Le Nabab* di Daudet, in cui si afferma che un «destinée trop restreinte»⁸⁶ trasforma quanti lo subiscono in «dormeurs éveillés».⁸⁷

È fondamentale il fatto che il protagonista viva la sua malattia e la sua esclusione sempre nel confronto con altri personaggi, che percepisce invece come sani; è altresì interessante notare come la contrapposizione con questi ultimi non gli provochi solamente un senso di inferiorità, ma anche la paradossale convinzione di essere in realtà superiore ad essi, “affetto” da una genialità latente che giustifica quindi la sua emarginazione (che di fatto è un'auto-emarginazione).⁸⁸

Quello che inizialmente si potrebbe identificare semplicemente come il carattere tormentato di Alfonso diviene in effetti una vera patologia, che consiste in un'inquietudine diffusa di origine nervosa: un'«hystérie légère», per usare le parole del medico Charles Richet.⁸⁹

D'altra parte Svevo non ritiene davvero che la salute perfetta esista, giacché il concetto di salute non si rifa alla realtà dell'esistenza umana, ma piuttosto ad una norma teorica: a questo proposito si ricordano le sue parole nella recensione della *Joie de vivre* di Zola, in cui afferma che la «gioia di vivere astratta» del romanzo «sembra una logica consigliata al lettore, un insegnamento morale».⁹⁰

Sulla scia di questo concetto si pone la profonda impronta della filosofia schopenhaueriana in *Una vita*: in una lettera del 1928 a Valerio Jahier, il romanzo viene infatti descritto come «fatto tutto nella luce della teoria di Schopenhauer».⁹¹ Il suddetto orizzonte filosofico è l'impianto teorico all'interno del quale Svevo cala questioni psicologiche e fisiologiche: in

⁸³ UV, XXII.

⁸⁴ *Ivi*, 61.

⁸⁵ Contarini 2018, 21.

⁸⁶ Delboeuf 1885, 63.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ UV, XXII.

⁸⁹ Richet 1880, 342.

⁹⁰ Maier 1968, 577.

⁹¹ Maier 1966, 863.

particolare, al capitolo settimo viene introdotto il *topos* del *taedium vitae* del Nitti, un grigiore che gli impedisce di apprezzare le cose e di provare emozioni spontanee e che è causato dalla rottura del suo equilibrio fisico, ovvero dall'incompatibilità fra bisogni del suo corpo e illusioni della sua mente. Questa narrazione, che risente delle declinazioni tardo ottocentesche del vitalismo, ricorda *Les maladies de la volonté* di Ribot, in cui stati psicopatologici vengono collegati a problematiche organiche, come alterazioni nell'alimentazione, disturbi circolatori o respiratori,⁹² desideri sessuali:⁹³ in generale, Ribot afferma che, essendo l'Io composto dalla «coordinazione più o meno perfetta»⁹⁴ delle funzioni fisiologiche del corpo, nel momento in cui tale coordinazione viene meno, si crea una «dissoluzione della personalità»⁹⁵ che provoca l'ammalarsi del soggetto.

Una delle questioni principali che *Una vita* eredita da Schopenhauer è quella della volontà, «impulso incosciente, cieco ed irresistibile»:⁹⁶ la volontà è nel pensiero del filosofo tedesco una forza irrazionale che condiziona tutte le azioni umane, provocando nell'uomo desideri e bisogni che servono all'unico scopo della conservazione della specie.

Schopenhauer, riferendosi alla vita animale (che in questo caso equivale a quella umana), descrive gli scopi della specie con le seguenti parole:

La procreazione è il suo culmine [della vita animale/umana, N.d.A.]: raggiunto questo fine, la vita del primo individuo si estingue più o meno rapidamente, mentre un essere nuovo garantisce alla natura la conservazione della specie e ricomincia lo stesso fenomeno.⁹⁷

E ancora, spiegando la natura velleitaria ed effimera delle pulsioni umane:

Di tal natura sono infine gli sforzi e i desideri umani, che ci fanno brillare innanzi la loro realizzazione come fosse il fine ultimo della volontà; ma non appena soddisfatti, cambiano fisionomia; dimenticati, o relegati tra le anticaglie, vengono sempre, lo si confessi o no, messi da parte come illusioni svanite.⁹⁸

⁹² Ribot 1885, 65.

⁹³ *Ivi*, 71.

⁹⁴ *Ivi*, 115.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Schopenhauer 1969, 316.

⁹⁷ *Ivi*, 203.

⁹⁸ Schopenhauer 1969, 316.

Il «perpetuo passaggio dal desiderio all'appagamento al nuovo desiderio»⁹⁹ che ne deriva è lo stesso meccanismo che fa sì che Alfonso, dopo aver sedotto Annetta e ormai sicuro del coinvolgimento sentimentale della giovane, non sia soddisfatto e al contrario provi disgusto e ribrezzo verso le proprie azioni (pur rendendosi conto dell'assurdità del proprio sentire): il Nitti infatti prova un «malessere profondo»,¹⁰⁰ ed è inutile il suo tentativo di ragionare: «Non [...] avrebbe dovuto sentirsi l'uomo più felice della terra? Egli aveva lungamente desiderato Annetta, l'aveva amata».¹⁰¹ Schopenhauer insegna però che l'amore non esiste, e che l'uomo si illude di provare un sentimento per la donna quando in realtà l'unico motivo per cui la desidera (ma non lo sa) è la procreazione, in vista della continuazione del genere umano. Alfonso, pur negando tale realtà, ne ha appena fatto esperienza: la mattina dopo, appena sveglio, si ritrova infatti in compagnia di «quell'istesso malessere».¹⁰²

Tutto gli dispiaceva, dal primo abbraccio che egli aveva rubato fino a quell'ultimo saluto cui egli aveva risposto costringendosi ad una finzione che, per quanto facile, gli era costata dello sforzo.¹⁰³

Nel passaggio in questione, sempre in ottica schopenhaueriana, sono già visibili gli inganni che si frappongono fra la percezione umana del mondo e l'effettiva assenza di senso dell'esistenza materiale, della quale Alfonso comincerà a prendere consapevolezza dopo la morte della madre Carolina, che costituisce un punto di snodo fondamentale nel romanzo. Durante la malattia della madre, emergono due processi paralleli e opposti: la natura che persegue il suo obiettivo – in questo caso la distruzione del corpo di un individuo ormai anziano –, e al contempo la volontà individuale (sia della donna, che del figlio) di mascherare il naturale epilogo con delle illusioni. In seguito, morta la madre, è come se anche Alfonso fosse già morto nell'anima: non è più in grado di provare sentimenti vitali, è pietrificato, perde ufficialmente il controllo sulla realtà. L'intero capitolo sedicesimo è infatti percorso da prefigurazioni della tragica fine del protagonista, come nel passaggio in cui esce da casa propria per andare a trascorrere la notte in casa Mascotti:

⁹⁹ Schopenhauer 1969, 316.

¹⁰⁰ UV, 201.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² UV, 202.

¹⁰³ *Ibidem*.

La neve ghiacciata scricchiava sotto ai loro piedi e la luna piena nel cielo sereno inondava dei suoi raggi la vallata bianca, abbagliante in tanta luce fredda. La cima del monte di ghiaia, al di là dal villaggio, sembrava incendiata, circondata da un fuoco pallido, immoto. Nel villaggio erano stati fatti dei tentativi meschini di spazzare via la neve e poche macchie più oscure della terra denudata interrompevano finalmente la terribile uniformità bianca.¹⁰⁴

L'ambiente descritto è immobile, eccessivamente quieto, privo di qualsiasi colore e anticipa lo scenario che accoglie Alfonso al suo rientro a Trieste:

L'arrivo in città fu triste. Mentre fuori fioccava la neve bianca e allegra, dal mare soffiava lo scirocco e in città pioveva monotonamente. Alfonso ebbe il triste sentimento che quel tempo non avesse più a cessare. Non erano nubi distinte su quel cielo, ma fino all'orizzonte un solo strato grigio sucido.¹⁰⁵

I due paesaggi, con il loro uniforme grigiore, rispecchiano la pietrificazione del soggetto sotto l'influsso del trauma subito, tanto che al concludersi della vicenda il suicidio del Nitti non viene nemmeno descritto, perché, in fondo, dentro di lui, la vita è già cessata da tempo. Si è già menzionato il suicidio e la conseguente, definitiva sconfitta del personaggio al termine dello scorso paragrafo;¹⁰⁶ si vuole in questa sede solamente precisare l'interpretazione dell'atto in luce della teoria pessimista di Schopenhauer: quest'ultimo ritiene l'infliggersi la morte un gesto stupido, poiché «chi si sente oppresso dal fardello della vita [...] non può dalla morte sperare la liberazione, né dal suicidio la salvezza [...]. Il suicidio ci appare dunque già come un atto inutile e stolto».¹⁰⁷

¹⁰⁴ UV, 265.

¹⁰⁵ *Ivi*, 279.

¹⁰⁶ Cfr cap. 2, par. 2.1.

¹⁰⁷ Schopenhauer 1969, 322.

Capitolo 3. *Senilità*

3.1) *Intreccio e tematiche*

Nel *Profilo autobiografico*, Svevo descrive il suo secondo romanzo con le seguenti parole:

È il racconto dell'avventura amorosa che il trentenne Emilio Brentani si concede cogliendola di proposito sulle vie di Trieste. Emilio è un impiegatuccio che gode nei circoli cittadini di una piccola fama letteraria e si duole di aver sprecata (e di non aver goduto) tanta parte di vita. Vorrebbe vivere come fa lo scultore Balli, suo amico, ch'è indennizzato dell'insuccesso artistico da un grande successo personale, con le donne specialmente.¹⁰⁸

In queste poche righe sono già esplicitati alcuni dei punti nodali dell'opera: Emilio, come il suo precedente omologo Alfonso Nitti, è un impiegato; conduce una vita insoddisfacente ed è invidioso del suo amico scultore, il quale in realtà è suo rivale poiché incarna le qualità di cui Emilio è privo, ovvero la decisione, la forza, la disinvoltura con le donne.

Più avanti, l'autore procede ad enumerare gli altri personaggi cardinali, nonché la componente femminile: Amalia, sorella del protagonista, e Angiolina, che diverrà la sua amante. Amalia viene descritta come «agitata»¹⁰⁹ al pensiero che il fratello si dedichi «al giuoco pericoloso e proibito dell'amore»,¹¹⁰ che per lei è invece oggetto di censura e rimozione. Angiolina viceversa viene presentata come una donna profondamente immorale, abituata a bassezze e tradimenti, i quali però esercitano su di Emilio una sorta di tossica energia attrattiva che lo avvince sempre di più all'amante.

Successivamente nel *Profilo autobiografico*, Svevo ammette di non aver inizialmente pensato *Senilità* per la pubblicazione, avendolo invece dapprincipio concepito per «l'educazione»¹¹¹ della propria amante: il personaggio di Angiolina infatti è ispirato a una vicenda autobiografica dell'autore, la sua relazione con la donna del popolo Giuseppina Zergol.¹¹² Schmitz aggiunge che nel romanzo «non ci sono propositi di filosofia, né le debolezze umane

¹⁰⁸ Maier 1968, 803.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ivi*, 804.

¹¹² «Del resto a Trieste si sanno i nomi di tutt'e quattro i protagonisti di *Senilità*» (*Ibidem*).

[...] sono sublimati da teoremi»:¹¹³ l'opera si differenzia quindi da *Una vita*, che è in certa maniera più collegato all'assetto teorico e filosofico proprio dei saggi sveviani.

Senilità si apre con un'affermazione laconica:

Subito, con le prime parole che le rivolse, volle avvisarla che non intendeva compromettersi in una relazione troppo seria. Parlo cioè a un dipresso così: - T'amo molto e per il tuo bene desidero ci si metta d'accordo di andare molto cauti. –

Emilio, compensando la sua incapacità nell'azione, smania per dichiarare, riempire i vuoti attraverso il linguaggio, illudendosi di controllare in questo modo la realtà. È assolutamente privo di calma, nervoso e incostante, e questi aspetti vengono rispecchiati nel frequente ritorno del termine «subito», che compare nel romanzo più di centotrenta volte.¹¹⁴ Fin dal principio è inquadrato dal narratore come immeritevole di fiducia, tanto che le prime parole che dice ad Angiolina vengono immediatamente corrette con il loro vero significato:

La parola era tanto prudente ch'era difficile di crederla detta per amore altrui e un po' più franca avrebbe dovuto suonare così: - Mi piaci molto, ma nella mia vita non potrai essere giammai più importante di un giocattolo. Ho altri doveri io, la mia carriera, la mia famiglia.¹¹⁵

È un'abitudine del protagonista quella di tenersi per sé quello che pensa davvero (in questo è identico ad Alfonso Nitti), e naturalmente ciò contribuisce alla totale mancanza di comunicazione non solo con l'amante, ma anche con Stefano e Amalia.

Avendo delineato il carattere di Emilio, appare chiaro che il lettore non può conoscerlo attraverso le sue azioni, ma solo attraverso ciò che prova, pensa e sente dentro di sé, nel caos di impulsi e passioni indecifrati che lo muovono. In effetti la scrittura di Svevo, prodromo del Modernismo, ritrae sempre meno il tempo oggettivo della storia e sempre più il tempo mentale ed emotivo della coscienza del personaggio.

La trama del romanzo è dunque molto statica, come d'altra parte viene anticipato nel titolo che allude non all'età concreta di Emilio, ma alla sua incapacità di coinvolgersi nelle situazioni, di appassionarsi, di vivere appieno le passioni. *Senilità* è il racconto di ciò che non

¹¹³ Maier 1968, 804.

¹¹⁴ Brogi 2021, 45.

¹¹⁵ S, 9.

accade all'eroe, è l'elenco delle scuse che egli utilizza per sottrarsi alla vita: è la «contemplazione statica dello spettacolo [...] della propria vita».¹¹⁶

Emilio oscilla continuamente fra l'entusiasmo dello slancio e l'impulso di fuggire e ciò caratterizza la sua intera relazione con Angiolina. Il punto di vista della donna di contro non viene mai espresso, dal momento che non è un personaggio autonomo, ma la personificazione materiale dei desideri mentali di Emilio, che infatti nei suoi racconti alla sorella e al Balli modifica le caratteristiche dell'amante fino a plasmarla a immagine e somiglianza delle proprie aspirazioni romantiche.

Occorre a questo punto specificare che la vicenda amorosa tra Angiolina ed Emilio, contrariamente a quello che ci si potrebbe aspettare, non costituisce il centro del romanzo: esso è in realtà la storia di Amalia. Infatti, nonostante il motivo principale del romanzo sia il «plot usurato che compare in primo piano, diviso tra la parodia del Verga borghese, e [...] la riscrittura del tema *fin de siècle* dell'educazione della donna»,¹¹⁷ (l'educazione della donna è una tematica importante anche nell'autobiografico *Diario per la fidanzata*), il suo nucleo vitale e imprescindibile è costituito dalla storia di Amalia, una sorta di romanzo nel romanzo: tanto che qualche studioso ne ha ipotizzato perfino una stesura separata rispetto al testo portante.¹¹⁸

Amalia viene così descritta in apertura di *Senilità*:

non ingombrante né fisicamente né moralmente, piccola e pallida, di qualche anno più giovane di lui, ma più vecchia per carattere o forse per destino. [...] ella viveva per lui come una madre dimentica di se stessa, ma ciò non impediva a lui di parlarne come di un altro destino importante legato al suo e che pesava sul suo¹¹⁹

Qualche pagina dopo, la descrizione si arricchisce di ulteriori particolari:

La signorina Amalia non era mai stata bella: lunga, secca, incolore – il Balli diceva che era nata grigia – di fanciulla non le erano rimaste che le mani bianche, sottili, [...] alle quali ella dedicava tutte le sue cure.¹²⁰

¹¹⁶ Brogi 2013, 4.

¹¹⁷ Contarini 2018, 61.

¹¹⁸ *Ivi*, 60-61.

¹¹⁹ S, 9.

¹²⁰ *Ivi*, 19.

Brogi la definisce «la figura più defilata, fisicamente»,¹²¹ ma aggiunge che «appena Emilio prende la parola lei comincia a esistere di prepotenza».¹²²

Amalia è in effetti il personaggio più ai margini nel quadrilatero Emilio-Amalia-Angiolina-Stefano, ma possiede una grande importanza nella storia, e una grande importanza per il fratello: non è un caso che quest'ultimo la adduca come scusa per non impegnarsi con Angiolina. Già i nomi dei due fratelli, talmente simili da suonare quasi uguali, mostrano lo strettissimo intreccio che tiene insieme le loro vite: intreccio nel quale i piani del reale e del simbolico si confondono e sovrappongono, tanto che Emilio, dopo la morte di Amalia e abbandonata Angiolina, farà finalmente coesistere nel ricordo le qualità delle due donne fuse insieme.

Secondo Brogi, i due fratelli hanno reciprocamente una «funzione perturbante»,¹²³ perché rappresentano l'uno il rimosso dell'altro, e «contemporaneamente, protettiva»¹²⁴ e di quest'ultima è simbolo parlante la stanza di Amalia, a cui si accede soltanto attraverso la camera di Emilio.

I due sono tanto avvinti l'uno all'altra che Emilio non riesce a non menzionare l'incontro con Angiolina alla sorella ed essa reagisce in maniera profondamente spaventata; allo stesso tempo però si sente stranamente coinvolta nella storia, al punto tale da sentirsene un'altra protagonista, vivendola sulla sua stessa persona:

L'amore era entrato in casa e le viveva accanto, inquieto, laborioso. Con un solo soffio aveva dissipata l'atmosfera stagnante in cui ella, inconscia, aveva passati i suoi giorni ed ella guardava dentro di sé sorpresa che essendo fatta così, non avesse desiderato di godere e di soffrire.

Fratello e sorella entravano nella medesima avventura.¹²⁵

Ad Amalia, diversamente che ad Angiolina, la voce narrante concede un privilegio che è prerogativa del protagonista: la focalizzazione interna. Perciò il lettore, nonostante la posizione liminare della donna, può accedere al suo mondo interiore e comprenderne la celata centralità.

¹²¹ Brogi 2013, 2.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ivi*, 9.

¹²⁴ *Ibidem.*

¹²⁵ S, 20.

Dopo i capitoli terzo e quarto, in cui è prevalentemente assente poiché viene dato più spazio alle vicende di Emilio con Angiolina, riappare all'inizio del capitolo quinto, quando il Balli si presenta a casa Brentani:

- S'accomodi, signor Stefano – disse Amalia lieta. – Emilio! – gridò. – C'è il signor Stefano. – Poi fece al Balli un rimprovero: - Da tanto tempo non si aveva il piacere di vederla! Anche lei ci dimentica?¹²⁶

La sollecitudine con cui Amalia riceve Stefano Balli esplicita come questi costituisca per lei una sorta di «sostituto paterno»:¹²⁷ la donna infatti dopo averlo incontrato per la prima volta in occasione della morte del padre, si affida a lui, che è un «confortatore squisito»,¹²⁸ per sfogare il suo dolore. Significativamente, la morte del padre, che è forse uno degli eventi più importanti per capire il comportamento dei fratelli Brentani come conseguenza del trauma, viene menzionata pochissime volte nel romanzo (come effettivamente succede nel meccanismo inconscio della rimozione del trauma). È descritta solo attraverso un'analessi che si concentra in realtà maggiormente sul primo incontro tra Amalia e il Balli in occasione del funerale; in questo passaggio il narratore, infrangendo il canone del realismo ottocentesco, racconta il tempo della memoria, o meglio, la «durata psichica dei fatti negli strati più profondi della coscienza».¹²⁹

Dopo il pranzo in compagnia del Balli e del fratello, Amalia ottiene di accompagnarli a passeggiare lungo il corso e in quest'occasione il suo aspetto esteriore si fa portatore di tutto il disagio, il malessere che la attanaglia:

aveva trovato anche il tempo di rassettare sulla fronte i ricci dei capelli fini ma piuttosto variamente macchiati che coloriti. Quando, infilando i guanti, invitò il Balli ad uscire, ebbe per lui un sorriso col quale pregava di piacerle.

Sulla via ella era più insignificante che mai, vestita tutta di nero, una piccola piuma bianca nel cappellino.¹³⁰

¹²⁶ S, 68.

¹²⁷ Brogi 2013, 21.

¹²⁸ S, 69.

¹²⁹ Contarini 2018, 92.

¹³⁰ S, 78.

Nel capitolo sesto, protagonisti diventano i sogni ansiogeni di Amalia, che ne rispecchiano le segrete fantasie sessuali e di sottomissione verso lo scultore. Amalia è però talmente schiava del meccanismo inconscio della rimozione da non accorgersi di ciò che sta sognando; se ne accorge invece Emilio, che la sente parlare nel sonno e comprende quel che ella non riesce ad ammettere a se stessa:

Amalia parlava con qualcuno: - Sì, sì, è proprio quello ch'io voglio – aveva detto con voce chiarissima e calma. [...] Il sogno che, a quanto potevasi arguire dalla voce, doveva essere lieto, non era altro che la naturale reazione alla triste realtà. [...] Quando stava per ritirarsi una frase completa lo fermò: - In viaggio di nozze tutto è permesso.

Disgraziata! Ella sognava nozze. Egli si vergognò di sorprendere in quel modo i segreti della sorella e chiuse la porta.¹³¹

Amalia, nel segreto notturno, subisce uno sdoppiamento della personalità: sogno e veglia rimangono per lei sempre dimensioni distinte, e infatti non si desta nemmeno quando il fratello entra nella camera; in più, il giorno dopo non ricorda di aver sognato. Il sogno è d'altra parte l'unica, fondamentale manifestazione di una sua forza nascosta, di un suo «desiderio latente».¹³²

Senonché questo desiderio non gode dell'approvazione di Emilio, che anzi si prende l'impegno di guarire la sorella, quantunque il suo vero scopo sia inconsapevolmente quello di guarire Angiolina dall'influenza del Balli. Come sempre, il protagonista è vittima di impulsi inconsci indecifrabili, che lo lasciano in una perenne, ingarbugliata confusione.

Qualche capitolo dopo, al capitolo ottavo, il disagio di Amalia viene finalmente nominato per quello che è, ovvero una condizione patologica: il Balli definisce infatti Amalia la «sorella isterica» di Emilio,¹³³ dopo che l'amico lo ha pregato di smettere di frequentare la loro casa, sperando così di porre un freno alle illusioni sentimentali della sorella.

Brogi afferma che «l'isteria di Amalia non è solo un tema romanzesco, ma un dispositivo narrativo»,¹³⁴ poiché è il mezzo con cui la donna resiste al controllo menzognero della parola che il fratello vorrebbe esercitare su di lei (e già esercita su sé stesso):

¹³¹ S, 97-98.

¹³² Contarini 2018, 99.

¹³³ S, 127.

¹³⁴ Brogi 2013, 24.

[Emilio] avrebbe voluto far cessare quelle confidenze che con tanta leggerezza aveva provocate. La parola non guariva Amalia; ne inaspriva il dolore. In questo ella non gli somigliava.¹³⁵

La parola di Emilio ambisce a controllare la realtà reprimendone i naturali impulsi erotici: a questo proposito, Vegetti Finzi osserva che «le pratiche discorsive si rivelano [...] sessuate non solo in quanto investono vissuti sessuali ma perché li «vestono», cioè li velano, li occultano, li deviano e li amministrano».¹³⁶

Al capitolo successivo si presenta un'ulteriore conferma dell'isteria patologica di Amalia: i fratelli Brentani si recano insieme ad assistere alla *Valchiria* di Wagner e mentre Emilio si limita ad una fruizione estetica superficiale, la sorella riesce ad entrare in intima comunione con la musica, instaurando una forte empatia. A tale riguardo Brogi cita un brano del *Caso Wagner* di Nietzsche, a dimostrazione del fatto che Amalia e il compositore tedesco sono affetti dalla stessa patologia:

I problemi che egli [Wagner, N.d.A.] porta in scena – né più né meno che problemi da isterici – il carattere convulso delle sue passioni, la sua sovraeccitata sensibilità, il suo gusto che anelava a droghe sempre più piccanti, e non meno di ogni altra cosa la sua scelta di eroi e delle sue eroine (-una galleria di malati-) tutte queste cose rappresentano un quadro clinico che non lascia dubbi. *Wagner est une névrose*. Appunto perché nulla è più moderno di questo ammalarsi collettivo, di questa tardività e sovraeccitabilità del sistema nervoso, Wagner è l'artista moderno *par excellence*, il Cagliostro della modernità.¹³⁷

Significativamente in seguito allo spettacolo teatrale, la salute di Amalia comincia a precipitare, tanto che anche Emilio inizia a cogliere le prime avvisaglie un giorno che stranamente la incontra a passeggio sul corso da sola:

Un giorno la sorprese sul corso mentre ella camminava lentamente in pieno meriggio, a passeggio. Portava un vestito che da lungo tempo non doveva aver indossato perché Emilio non l'aveva mai visto. Dei colori azzurri, chiari, su una stoffa grezza che le vestiva goffamente

¹³⁵ S, 136.

¹³⁶ Vegetti Finzi 2005, 13.

¹³⁷ Brogi 2013, 25.

il povero corpo dimagrito. Essa si confuse vedendolo, e fu subito disposta a seguirlo a casa. Chissà quale tristezza l'aveva spinta a quella passeggiata in cerca di svago!¹³⁸

Il protagonista rimane molto stupito dall'aver visto la sorella in tale condizione, e ipotizza che possa aver scelto l'insolito abito azzurro nella speranza di piacere al Balli. In ogni caso, tale vestito non sarà più utilizzato dalla sorella, quasi si sia definitivamente arresa al proprio declino: «ella ritornò al suo vestito abituale, grigio come la sua figura e il suo destino».¹³⁹

A questa altezza, la crisi di Amalia ha «raggiunto una fase irreversibile: il disagio dell'anima si è convertito in sintomo corporeo permanente».¹⁴⁰

I due capitoli seguenti, dominati dalla figura di Angiolina, costituiscono un intermezzo prima del dodicesimo capitolo, in apertura del quale la «sorella isterica» ritorna prepotentemente in scena, manifestando la sua malattia nella maniera più grave e con ciò acquistando spazio e autonomia, mentre Emilio rimane ai margini: la malattia dunque fa sì che il personaggio di Amalia si conquisti la dignità di vivere.

Al principio del capitolo dodicesimo, Emilio è appena rientrato a casa, quando sente dei suoni provenire dalla stanza della sorella e all'entrare la trova mentre

seduta sulla sponda del letto, coperta della sola corta camicia [...] continuava a fregare con le mani le gambe sottili come fucelli.¹⁴¹

Si apre in questo modo una delle scene più intense del romanzo, ovvero quella della crisi isterica di Amalia per la quale Svevo riprende l'iconografia delle isteriche messa a punto dal neurologo francese Jean-Martin Charcot,¹⁴² descrivendo un'alternanza tra crisi epilettiche, delirio, allucinazioni e contorsioni.

Dopo le allucinazioni visive dello sporco che invade la casa e dell'incendio, simbolicamente riconducibili al desiderio erotico,¹⁴³ il delirio raggiunge il culmine nel momento in cui la donna si sogna a nozze con il Balli, esprimendo allo stesso tempo la propria gelosia nei confronti dell'immaginario personaggio di Vittoria. Secondo Contarini, quest'ultima rappresenta in

¹³⁸ S, 146.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Brogi 2013, 26.

¹⁴¹ S, 197.

¹⁴² Che verrà approfondito nel prossimo paragrafo (Cfr cap. 3, par. 3.2.).

¹⁴³ Contarini 2018, 107.

realtà la seconda personalità dell'ammalata, il suo rimosso erotico che, finanche nel delirio, non viene mai esplicitato in termini chiari se non, appunto, personificato e celato.¹⁴⁴

Stremata dai martellanti impulsi a cui è stato sottoposto il suo corpo, Amalia muore, e il dottor Carini e il Balli non trovano altra spiegazione che l'addurre la tragedia a un supposto alcolismo: appena arrivato al capezzale della delirante, infatti, il Balli

Aveva già capito che il dottore aveva concluso dai sintomi presentati dalla malattia di Amalia di aver a che fare con un'alcoolizzata, e ricordava d'aver osservato ch'Emilio era capace dei pudori più falsi. Voleva indurlo a dire la verità che il dottore doveva conoscere.¹⁴⁵

Contarini sostiene che

La visione materialistica del dottor Carini, [...] insieme a quella ingenuamente superficiale del Balli [...] e della signora Elena, sembra la parodia del vecchio positivismo, ancorato alla retorica della prova materiale (le boccette di etere profumate nel cassetto di Amalia) alla quale per altro deve soccombere, da ultimo, anche la percezione più sensibile e avvertita di Emilio, che pure aveva intuito, nei fotogrammi sovrapponibili del sogno e del delirio, la presenza di un'altra verità subito rimossa.¹⁴⁶

Emilio dunque, pur intuendo la causa profonda della morte della sorella e perciò anche la propria complicità, non riesce tuttavia a sostenere il peso della verità e si convince della spiegazione semplicistica data dagli altri personaggi.

Come già accennato nelle pagine precedenti,¹⁴⁷ è solo dopo la morte della sorella che il protagonista diventa capace di conciliare la sua immagine con quella di Angiolina, dal momento che le due donne incarnano per lui qualità nettamente contrapposte: Amalia rappresenta «il tempo grigio del dovere, della rinuncia e dell'inerzia»,¹⁴⁸ mentre Angiolina «il tempo luminoso dell'eros».¹⁴⁹ Questa sfasatura fra tempi diversi, nessuno dei quali coincidente con lo scorrere oggettivo del tempo vitale, mostra come ormai, nel romanzo e nella nuova antropologia del ventesimo secolo che si sta aprendo, la vita si ripieghi sempre

¹⁴⁴ Contarini 2018, 110-11.

¹⁴⁵ S, 214.

¹⁴⁶ Contarini 2018, 108.

¹⁴⁷ Cfr cap. 3, par. 3.1.

¹⁴⁸ Brogi 2013, 32.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

di più sulla sua esperienza individuale, soggettiva e mentale: esiste solo il contorto tempo della coscienza.

Il significato che Amalia acquista nella mente del fratello conferma una volta ancora il loro intrinseco legame: Brogi afferma perfino che attraverso la malattia Amalia si fa portatrice anche della malattia di Emilio, della sua «senilità», nonché della costante volontà di controllare azioni ed emozioni proprie e altrui, la sua perenne frustrazione, la sua incapacità di soddisfare i propri desideri senza guastarsi l'animo con continue ansie e incertezze.¹⁵⁰

Brogi definisce il rapporto dei fratelli Brentani una «folie à deux»,¹⁵¹ ossia un disturbo psicotico condiviso, il quale, come l'isteria di Amalia, costituisce un dispositivo narrativo con diverse funzioni: innanzitutto, abbatte il tabù sessuale trasferendo la relazione fra amanti (Emilio e Angiolina) nel campo della relazione fra consanguinei; sottolinea l'egocentrismo e il narcisismo di Emilio, che ha nella sorella il suo doppio; infine, è la base per «l'uso della "senilità" come categoria psiconarrativa»,¹⁵² ovvero come condizione per cui Emilio e Amalia non si inscrivono mai fino in fondo nella dimensione del tempo vitale. La *folie à deux* quindi fa sì che il corpo femminile di Amalia si faccia portatore di verità valide anche per quello maschile di Emilio: l'isteria diventa quindi «una retorica del disoccultamento, e in tal senso sarà uno dei dispositivi privilegiati di racconto della soggettività novecentesca».¹⁵³

3.2) *Amalia e l'isteria come nuova malattia fin de siècle*

Nel *Soggiorno londinese*, Svevo afferma: «Io pubblicai *Senilità* nel 1898 ed allora Freud non esisteva o in quanto esisteva si chiamava Charcot».¹⁵⁴ Quest'affermazione, forse leggermente polemica, che ricorda la formula con cui l'autore ha già definito *Una vita* «fatto tutto nella luce della teoria di Schopenhauer»,¹⁵⁵ chiarisce che all'altezza del periodo in cui scrive *Senilità* non conosce ancora Freud (la cui scienza effettivamente incontra solo alla fine del primo decennio del Novecento), viceversa si avvale degli studi del neurologo francese Jean-Martin Charcot. Quantunque il riferimento sia da intendersi probabilmente come un'allusione più estesa a tutto il campo di studiosi francesi e italiani nell'ambito della neuropsichiatria e della

¹⁵⁰ Brogi 2013, 32-33.

¹⁵¹ *Ivi*, 33.

¹⁵² *Ivi*, 34.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Maier 1968, 685.

¹⁵⁵ Maier 1966, 863.

psicologia sperimentali prefreudiane, è altrettanto probabile che Svevo voglia effettivamente riconoscere a Charcot un ruolo importante nella costruzione del personaggio di Amalia.¹⁵⁶

Charcot opera nella seconda metà dell'Ottocento nell'ospedale parigino della Salpêtrière, in cui gli vengono assegnati prevalentemente casi di isteria ed epilessia, ed è considerato il «fondatore della moderna neurologia clinica».¹⁵⁷ I suoi studi sulle malattie neurologiche, in anni in cui si comincia a scoprire il funzionamento del sistema nervoso centrale, mettono in luce il collegamento tra «disturbi somatici e situazioni mentali»¹⁵⁸ attraverso l'osservazione clinica e l'analisi del corpo morto. Questo suo approccio clinico-neurologico fa sì che l'isteria sia considerata una forma di nevrosi, quest'ultima definita come «una malattia del sistema nervoso sprovvista di un danno anatomico caratteristico».¹⁵⁹

Charcot denomina la forma tipica dell'isteria «grande isteria o istero-epilessia»¹⁶⁰ e la descrive come caratterizzata da crisi periodiche, ciascuna suddivisa in diverse fasi: «fase epilettoide, fase dei grandi movimenti e degli atteggiamenti illogici, fase degli atteggiamenti passionali, fase delirante».¹⁶¹ L'attacco di Amalia ai capitoli dodici e tredici di *Senilità* riflette in particolare le fasi del delirio degli atteggiamenti passionali:

Emilio prese a raccontare dello stato in cui aveva trovato la sorella [...]. Descrisse con esattezza di particolari il delirio, manifestatosi prima in quell'inquietudine che la spingeva a cercare degli insetti sulle gambe, poi in quel chiacchierio incessante. [...] parlò, piangendo, dell'affanno, poi della tosse, quel suono esile e falso che pareva prodotto da un vaso fesso, e del dolore intenso che ogni colpo di tosse produceva all'ammalata.¹⁶²

E ancora:

- Stefano – chiamò l'ammalata a bassa voce. [...] – Se tu lo vuoi, voglio anch'io – [...] Rinascivano con le identiche parole gli antichi sogni, che il brusco abbandono del Balli aveva soffocati. [...] Il solo Emilio comprese. Ella si sognava a nozze.¹⁶³

¹⁵⁶ Brogi 2013, 14-15.

¹⁵⁷ Charcot 2002, 10.

¹⁵⁸ Charcot 2002, 9.

¹⁵⁹ *Ivi*, 12.

¹⁶⁰ *Ivi*, 19.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² S, 210.

¹⁶³ *Ivi*, 217-18.

Un altro efficace riassunto delle modalità dell'attacco isterico viene offerto da Gaetano Rummo nella sua *Iconografia fotografica del grande isterismo*, dove afferma che «le diverse crisi convulsive rappresentano costantemente tante copie, più o meno perfette, di un tipo, in cui possono variare le tinte accessorie, ma i tratti fondamentali restano sempre invariati».¹⁶⁴

Rummo ribadisce una delle convinzioni fondamentali di Charcot, il quale a sua volta riprende il suo precursore Briquet nel fissare una regola fra l'ampia gamma delle diverse sintomatologie isteriche: quest'ultimo, dando a metà dell'Ottocento la più autorevole definizione dell'isteria dell'epoca, afferma:

qu'on prenne un symptôme quelconque de l'hystérie, et l'on trouvera toujours son modèle dans l'un des actes qui constituent les manifestations passionnelles.¹⁶⁵

Charcot, insistendo meno sul punto per cui l'isteria avrebbe stretti rapporti con la sfera delle passioni e degli affetti, recepisce invece largamente la tesi di Briquet che ci sia sempre una regola dietro l'apparente diversità disordinata delle manifestazioni isteriche: in altre parole, che i sintomi isterici non dipendano mai da circostanze esterne o casuali. Nello specifico, individua come causa scatenante della patologia isterica il trauma psichico, anticipando di decenni tutte le teorie psicanalitiche: sostanzialmente, ha quindi già intuito il concetto di inconscio, ma lo mantiene sempre sottinteso, non sviluppandolo. Solo successivamente, è Freud (che fra l'altro frequenta i suoi corsi alla Salpêtrière), grazie al suo nuovo atteggiamento psicologico, a individuare e spiegare finalmente l'inconscio come entità esplicita.

Il contributo più rivoluzionario che Charcot dà alla medicina ottocentesca consiste dunque nell'aver dimostrato che l'isteria non è una patologia del corpo fisico, bensì di quello mentale, chiarendo quindi che la mente umana può influenzare concretamente il corpo anatomico. Gli studi del neurologo francese contribuiscono in questo modo a togliere l'isteria dal campo delle malattie organiche, identificandola invece come una patologia di natura neurologica e nervosa; inoltre, restituiscono dignità ai pazienti isterici grazie all'idea, sostenuta dal neurologo, che l'isteria colpisca particolarmente gli animi più artistici.

Nonostante la forte affermazione con cui si aspre questo paragrafo, con cui Svevo nega di aver conosciuto Freud all'altezza di *Senilità*, il romanzo viene altresì scritto in un momento storico in cui la psicologia sperimentale sta iniziando ad interessarsi all'indagine della natura

¹⁶⁴ Rummo 1890, 10.

¹⁶⁵ Briquet 1859, 4.

femminile e dei suoi problemi psicofisici, e anche la psicanalisi freudiana si sta sviluppando attraverso la «scoperta delle grandi risorse narrative dell'isteria».¹⁶⁶ La correlazione fra psicanalisi e isteria è piuttosto naturale, in quanto l'identità isterica è di norma analizzata attraverso la riorganizzazione in forma narrativa del caso clinico, per comprenderlo meglio: «solo ricorrendo a un *emplotment* analogo a quello di cui si servono abitualmente gli scrittori è possibile stabilire una relazione tra i sintomi della malattia e la storia delle sofferenze di un malato».¹⁶⁷

Tale impostazione narrativa può essere notata nell'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, di Bourneville e Regnard (collaboratori di Charcot), nel quale ritroviamo raccontate le storie di vita delle pazienti, dense di particolari, per risalire alle cause della loro malattia.¹⁶⁸

Charles Richet, anch'egli allievo di Charcot, nell'articolo *Les demoniaques d'aujourd'hui*¹⁶⁹ analizza la maniera in cui «il romanzo contemporaneo si appropria del caso clinico facendone [...] oggetto di studio e di approfondimento psicologico»,¹⁷⁰ portando come esempio emblematico il caso zoliano di Madame Bovary.¹⁷¹

La vicenda di Amalia si sviluppa appunto come un caso clinico poiché è un resoconto preciso e lineare della progressione della malattia (salvo le interruzioni che spostano l'attenzione su Emilio e Angiolina); la personalità isterica della donna viene inquadrata dal narratore fin da subito, ancora prima della descrizione dei suoi sogni e della sua crisi, in quanto le vengono attribuiti «dettagli fisici disforici»,¹⁷² viene definita ossessionata dalla cura delle mani e perseguitata da un'acuta fobia per lo sporco, tendente all'afasia e a rifiutare il cibo, dotata di molta fantasia e appassionata lettrice.

In effetti, questi sono alcuni dei sintomi che, al tramontare del diciannovesimo secolo, vengono tipicamente attribuiti a una donna isterica: nel clima generale di una «nuova cultura dell'isteria»,¹⁷³ si comprende che il rapporto tra corpo e anima non è più organico, ma segnato da misteri da indagare: cionondimeno, l'isteria viene utilizzata impropriamente per spiegare molti disagi femminili generici, soprattutto se caratterizzati da problemi fisici, desiderio inappagato o solitudine.

¹⁶⁶ Brogi 2013, 7.

¹⁶⁷ Freud 2011, XXIII-XXIV.

¹⁶⁸ Bourneville et Regnard 1878.

¹⁶⁹ Richet 1880, 342.

¹⁷⁰ Contarini 2018, 66.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Brogi 2013, 16.

¹⁷³ *Ivi*, 14.

Come già esaminato, è proprio il desiderio inappagato a costituire la maggiore difficoltà di Amalia, nonché l'incapacità di dare voce alla propria dimensione erotica: Vegetti Finzi afferma a questo proposito che l'«isterica rappresenta appunto il sesso non sessualizzato, non traducibile in discorso».¹⁷⁴ L'immaginario erotico può dunque raggiungerla unicamente attraverso il sogno, dato che durante la quotidianità non gli è concesso alcuno spazio: Contarini cita il medico Maurice Antoine Macario, che nella seconda metà dell'Ottocento studia cosa avviene durante il sonno e scopre che nonostante le facoltà razionali siano assenti, la sensibilità è vigile e anzi quasi intensificata, sicché la mente diventa vittima inerme dell'immaginazione.¹⁷⁵ Tale è l'esperienza vissuta da Amalia, che infatti può dare sfogo alla propria sotterranea passione per il Balli solamente nel sogno notturno o, in alternativa, attraverso il linguaggio del corpo, che è l'«unico linguaggio per comunicare un desiderio di narrarsi altrimenti irrepresentabile».¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vegetti Finzi 2005, 15.

¹⁷⁵ Contarini 2018, 75-76.

¹⁷⁶ Brogi 2013, 8.

Capitolo 4. La coscienza di Zeno

4.1) *Intreccio e tematiche*

Nel *Profilo autobiografico*, Svevo definisce Zeno «fratello di Emilio e di Alfonso»¹⁷⁷ e aggiunge che essendo egli più vecchio e più ricco degli altri due, potrebbe ritirarsi dalla lotta, ma è triste di non potervi partecipare. Già da queste poche parole si evince un tratto fondamentale del protagonista del terzo romanzo sveviano, ovvero quel desiderio vitale che non conosce confini né ostacoli, facendosi beffe dell'età e abbracciando tutta la complessità delle esperienze umane, positive e negative.

Questa è una delle caratteristiche di Zeno Cosini. Ma non ci si deve dimenticare che, come tutti i suoi predecessori e successori creati da Ettore Schmitz, non può che essere un inetto. È quindi «forse ancora più abulico degli altri due. Passa continuamente dai propositi più eroici alle disfatte più sorprendenti [...] Passa la sua vita a fumare l'ultima sigaretta».¹⁷⁸

La coscienza di Zeno si apre con una *Prefazione* scritta in prima persona dal Dottor S., il quale afferma di pubblicare il diario del suo paziente che ha interrotto la cura psicanalitica; aggiunge di aver consigliato al paziente di scrivere un'autobiografia, nonostante sia un metodo nuovo e non particolarmente condiviso dai colleghi: «egli era vecchio e io sperai che in tale rievocazione il suo passato si rinverdisse, che l'autobiografia fosse un buon preludio alla psico-analisi».¹⁷⁹ Attraverso quest'affermazione del medico, il narratore puntualizza che la scrittura di Zeno si configura come esclusivamente funzionale alla psicanalisi, scardinando i generi classici dell'autobiografia e del Bildungsroman e aprendo il testo a una dimensione molto più ambigua.¹⁸⁰

Segue la *Prefazione* il *Preambolo* di Zeno, in cui tempo del racconto e tempo della storia coincidono, dato che il protagonista scrive mentre cerca di rievocare i propri ricordi d'infanzia:

Vedere la mia infanzia? Più di dieci lustri me ne separano e i miei occhi presbiti forse potrebbero arrivarci se la luce che ancora ne riverbera non fosse tagliata da ostacoli d'ogni genere, vere alte montagne: i miei anni e qualche mia ora.¹⁸¹

¹⁷⁷ Maier 1968, 809.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ CZ, 1.

¹⁸⁰ Contarini 2018, 119.

¹⁸¹ CZ, 4.

Si intuisce già l'ironia con cui Zeno si appropria al compito assegnatogli dallo psicanalista, il quale finirà per diventare oggetto del suo risentimento, tanto da provocare in lui la decisione di interrompere la terapia. Significativamente, Freud afferma che la reazione di Zeno è quella classica del paziente di fronte all'analista: questa prospettiva restituisce valore a tutte le visioni elencate nel *Preambolo*, che lo scrivente giudica invece insensate e inventate di sana pianta per far contento il medico.

Tali visioni sono rilevanti perché dominate dalle figure del rimosso e della censura, come quella del neonato:

Subito vedo un bambino in fasce, ma perché dovrei essere io quello? Non mi somiglia affatto e credo sia invece quello nato poche settimane or sono a mia cognata [...]. Povero bambino! Altro che ricordare la mia infanzia!

Benché Zeno affermi con ostinazione che è impossibile che sia un autentico ricordo della sua prima infanzia, questa è proprio un'immagine del suo passato, trasformata dal meccanismo inconscio della rimozione in un simbolo universale e astratto.¹⁸²

Dopo il *Preambolo*, il testo si struttura in cinque capitoli tematici, corrispondenti ad altrettante sedute psicanalitiche del protagonista, che raccontano i principali aspetti della sua vita in un'impostazione sincronica indipendente dall'ordine cronologico degli avvenimenti.

Nel capitolo *Il fumo*, la sigaretta si configura come simbolo della malattia di Zeno, nonché della sua perpetua mancanza di appagamento, e diventa una scusa per non inserirsi nella vita attiva, poiché come afferma lo stesso protagonista «è un modo comodo di vivere quello di credersi grande di una grandezza latente».¹⁸³

Tutte le date importanti vengono automaticamente accompagnate dal proposito di smettere di fumare, dall'«ultima sigaretta», che Zeno utilizza come metafora di un rinnovamento radicale della propria vita e del proprio animo: «Oggi, 2 Febbraio 1886, passo dagli studii di legge a quelli di chimica. Ultima sigaretta!»¹⁸⁴ Puntualmente, il proposito non è mantenuto ed è riformulato uguale a breve distanza di tempo.

¹⁸² Contarini 2018, 121-22.

¹⁸³ CZ, 11.

¹⁸⁴ *Ini*, 10.

Il secondo capitolo tematico, *La morte di mio padre*, si articola tutto attorno alla figura paterna, con cui Zeno vive un rapporto profondamente conflittuale a causa delle loro differenze. Afferma infatti:

fra me e lui, intellettualmente non c'era nulla di comune. [...] Egli viveva perfettamente d'accordo sul modo come l'avevano fatto ed io devo ritenere ch'egli mai abbia compiuto degli sforzi per migliorarsi. [...] Non leggeva che dei libri insulsi e morali. [...] Avevamo tanto poco di comune fra di noi, ch'egli mi confessò che una delle persone che più l'inquietavano a questo mondo ero io. [...] Per lui il cuore non pulsava e non v'era bisogno di ricordare valvole e vene e ricambio per spiegare come il suo organismo viveva. [...] Anche la terra era per lui immobile e solidamente piantata su dei cardini.¹⁸⁵

Cosini padre è in sostanza un uomo di pochi e chiari principi, che attraversa la vita con naturalezza, senza porsi alcuna domanda che possa mettere a repentaglio la sua sicurezza. Tutto l'opposto del figlio, che infatti ritiene, senza mezzi termini, un pazzo. E che quando gli mostra, un po' per gioco un po' per provocazione, un certificato di buona salute mentale, viene redarguito con l'accorata sentenza: «Ah! Tu sei veramente pazzo!».¹⁸⁶

A ben vedere, però, il rapporto conflittuale con il padre non è prodotto solo dal fatto che Zeno non condivida la sua cieca fiducia nei rassicuranti valori positivi, ma anche, almeno dal punto di vista del Dottor S. (e quindi, secondo un'interpretazione psicanalitica del testo), dal complesso di Edipo. Zeno è geloso del padre perché minaccia l'esclusività del suo rapporto con la madre, e questa diagnosi viene confermata dal simbolico schiaffo che il padre, subito prima di morire, gli assesta sulla guancia, specularmente al calcio che viene rievocato nell'epilogo. Quest'ultimo episodio viene ricordato da Zeno nel capitolo finale insieme ad altri collegati alla sua infanzia (come nel *Preambolo*), e vede apparire, oltre al padre e al suo bambino, anche la madre:

¹⁸⁵ CZ, 30-32.

¹⁸⁶ *Imi*, 33.

Molto, molto sole, tanto da abbacinare! [...] Il nostro tinello nelle ore pomeridiane. Mio padre è ritornato a casa e siede su un sofà accanto a mamma che sta imprimendo con certo inchiostro indelebile delle iniziali su molta biancheria [...]. Io mi trovo sotto il tavolo dove giuoco con delle pallottole. M'avvicino sempre più a mamma. Probabilmente desidero ch'essa s'associ ai miei giuochi. A un dato punto, per rizzarmi in piedi fra di loro, m'aggrappo alla biancheria che pende dal tavolo e allora avviene un disastro. La boccetta d'inchiostro mi capita sulla testa, bagna la mia faccia e le mie vesti, la gonna di mamma e produce una lieve macchia anche sui calzoni di papà. Mio padre alza una gamba per appiopparmi un calcio...¹⁸⁷

Contarini afferma che l'abbondanza di luce, sottolineata in apertura del passaggio riportato, è un'«epifania memoriale collegata alla presenza/assenza materna fin dai tempi di *Una vita*»¹⁸⁸ e in effetti nel primo romanzo sveviano Alfonso, dopo la morte della madre, fa un sogno dominato dal diffondersi di fasci di luce nella stanza; a conferma della teoria, riporta che anche Freud, all'altezza del 1910, associa la luce alla figura materna.¹⁸⁹

Nel terzo capitolo, *La storia del mio matrimonio*, il rapporto con il padre ormai defunto viene sostituito da quello con il suocero, Giovanni Malfenti, «un grande negoziante, ignorante ed attivo»,¹⁹⁰ con «poche idee [...] nella grossa testa»,¹⁹¹ che Zeno prende fin da subito a modello e la cui figlia Augusta prende come propria sposa (solo in seguito ad aver ricevuto un rifiuto dalla primogenita Ada).

Nel capitolo successivo, *La moglie e l'amante*, Augusta similmente a suo padre è descritta come «la salute personificata», in quanto:¹⁹²

¹⁸⁷ CZ, 385-86.

¹⁸⁸ Contarini 2018, 131.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ CZ, 58.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ini*, 146.

Essa sapeva tutte le cose che fanno disperare, ma in mano sua queste cose cambiavano di natura. Se anche la terra girava non occorre mica avere il mal di mare! Tutt'altro! La terra girava, ma tutte le cose rimanevano al loro posto. E queste cose immobili avevano un'importanza enorme: l'anello di matrimonio, tutte le gemme e i vestiti, il verde, il nero, quello da passeggio che andava in armadio quando si arrivava a casa e quello di sera che in nessun caso si avrebbe potuto indossare di giorno [...]. E le ore dei pasti erano tenute rigidamente e anche quelle del sonno. [...] Di domenica essa andava a Messa [...] e quella visita le infondeva serenità per tutta la settimana. [...] C'erano un mondo di autorità anche quaggiù che la rassicuravano. Intanto quella austriaca o italiana [...]. Poi v'erano i medici [...].¹⁹³

Il modo in cui Augusta affronta la vita, senza porsi domande ed evitando ogni tipo di riflessione esistenziale, ricorda da vicino l'atteggiamento del vecchio Cosini, risultando peraltro analogo alla sicurezza di alcuni personaggi dei romanzi precedenti, come il Signor Maller e Macario in *Una vita* e Stefano Balli in *Senilità*: potrebbe essere definito l'atteggiamento del vincente, che sicuro del suo ruolo nell'ordine delle cose, si adatta ottimamente all'ambiente in cui si trova ad essere nato, e prosegue sulla sua strada secondo le regole che gli sono imposte dal mondo circostante, sereno e beato nella sua superficialità.

Nell'ultimo capitolo tematico, *Storia di un'associazione commerciale*, Zeno lavora nella casa commerciale fondata da Guido Speier, il marito di Ada. Il rapporto che Zeno nutre con Guido è ambivalente: da un lato lo ama e lo considera un amico perché lo stima, dall'altro lo detesta perché lo vede ancora come il rivale che gli ha sottratto Ada. Guido si allinea sullo stesso piano di Cosini padre, di Giovanni e Augusta Malfenti: è superficiale, non si pone i crucci di Zeno, ovvero non cerca sempre di giustificare le proprie azioni e financo i propri pensieri. A causa del rapporto oltremodo ambiguo tra i due colleghi, quando Guido muore suicida Zeno non riesce ad essere davvero dispiaciuto: in fondo, in parte lo desiderava.

¹⁹³ CZ, 147-48.

Il congedo del romanzo, intitolato *Psico-analisi*, si apre con una data: 3 Maggio 1915. Il tempo della narrazione si riallinea quindi al tempo della storia, nonché al momento dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, durante la quale Zeno Cosini diventa improvvisamente un “vincente”, arricchendosi grazie alla sua attività commerciale (come succede veramente allo stesso Ettore Schmitz). L’eroe racconta di aver ricevuto dal Dottor S. la diagnosi di complesso di Edipo, ma aggiunge allegramente di non esserle presa, anzi, di riderne di cuore: la cura però è stata interrotta senza ripensamenti. Prosegue quindi ad elencare alcune delle immagini della memoria che asserisce di aver inventato di sana pianta, solo per avere qualcosa da riferire al dottore durante le sedute; conclude proferendo il seguente giudizio, che ricorda il giudizio critico di Contini su Alfonso Nitti («un personaggio che si analizza troppo»):¹⁹⁴ «Ma io, in verità, credo che col suo aiuto, a forza di studiare l’animo mio, vi abbia cacciato dentro delle nuove malattie».¹⁹⁵

4.2) *La vita come malattia*

Uno dei temi principali della *Coscienza*, nominato più e più volte direttamente dal protagonista, è quello della malattia (e del suo contrario, la salute). Sono riportati qui di seguito alcuni passaggi che chiariscono quest’affermazione: «La malattia, è una convinzione ed io nacqui con quella convinzione»;¹⁹⁶ «Da molti anni io mi consideravo malato»;¹⁹⁷ «Io amo le mie medicine»;¹⁹⁸ «Nella mia vita ci furono varii periodi in cui credetti di essere avviato alla salute e alla felicità»;¹⁹⁹ «Mi colse allora un’altra piccola malattia da cui non dovevo più guarire. Una cosa da niente: la paura d’invecchiare e sopra tutto la paura di morire»;²⁰⁰ «La salute non analizza se stessa e neppur si guarda nello specchio. Solo noi malati sappiamo qualche cosa di noi stessi»;²⁰¹ «Augusta si mise a ridere e dichiarò ch’io non ero altro che un malato immaginario».²⁰²

¹⁹⁴ UV, XXI (Cfr cap. 2, par. 2.1).

¹⁹⁵ CZ, 395.

¹⁹⁶ *Ini*, 12.

¹⁹⁷ *Ini*, 95.

¹⁹⁸ *Ini*, 132.

¹⁹⁹ *Ini*, 146.

²⁰⁰ *Ini*, 151.

²⁰¹ *Ini*, 152.

²⁰² *Ini*, 160.

Tutte queste dichiarazioni mostrano come Zeno sia irrimediabilmente convinto di essere ammalato, e di conseguenza cerchi compulsivamente nelle persone intorno a lui degli esempi di salute, per studiarli e capire il loro segreto. Quello che Zeno esterna, attraverso questa minuziosa indagine, è in realtà la sua (deleteria) abitudine di approfondire troppo le proprie esperienze attraverso il pensiero, scrutando ogni aspetto dell'esistenza fino a farlo diventare tautologico nella sua intrinseca inspiegabilità. In altre parole, la malattia è una metafora per esprimere la tendenza di Zeno ad auto-analizzarsi, è un simbolo per la sua assidua pratica di introspezione.

Freccero commenta:

It is Zeno's intelligence which converts the rhythm of life into disease, by analyzing and dissecting, [...] substituting self-consciousness for action, chain-smoking for life. [...] Zeno's dilemma is that he would walk and know that *he* is walking, would live and know that *he* is living, endure and know that *he* is enduring.²⁰³

Inoltre, coniando la formula parlante «je pense, donc je ne suis-pas»,²⁰⁴ Freccero aggiunge che riflettere sulla propria coscienza, ovvero sulla propria vita, è già una forma di morte. Questo effettivamente accade nell'episodio in cui Zeno incontra per caso in un caffè il suo amico Tullio, ammalato di reumatismi, il quale inizia a spiegargli la ragione per cui la sua gamba destra è danneggiata. Tullio gli illustra il complicato processo attraverso il quale ben cinquantaquattro muscoli si attivano tutti insieme per permettere alla gamba di compiere un movimento, e Zeno al solo pensiero di quella «macchina mostruosa»²⁰⁵ rimane così impressionato che, uscito dal caffè, zoppica da una gamba. In altre parole, quest'episodio mostra come l'eccesso di riflessione e auto-analisi del protagonista lo affligga e tormenti fino ad assumere i tratti fisici e tangibili della malattia anatomica.

Tale concetto viene riassunto da Biasin:

The contemplative attitude of man, his terrifying power to destroy life by means of his thought [...] seems thus to be regarded by Svevo as the only real and incurable condition in which he lives.²⁰⁶

²⁰³ Freccero 1962, 15.

²⁰⁴ *Ivi*, 8.

²⁰⁵ *CZ*, 98.

²⁰⁶ Biasin 1967, 88.

Proseguendo a parlare dello svilupparsi del tema letterario della malattia, Biasin ne tratteggia l'evoluzione, all'indomani del naturalismo francese, seguendo le diverse accezioni che acquista nelle stesse opere sveviane: dapprincipio, la raffigurazione quasi naturalistica della morte in *Una vita*, poi la malattia più sottile e velata in *Senilità*, infine la malattia complessa e ambigua della *Coscienza*. Secondo Biasin, questo work in progress fa capire come la scrittura di Svevo rifletta il processo con cui cambia un'intera visione del mondo, mondo che a inizio Novecento non è più una certezza, ma diventa al contrario ambiguo, instabile, relativo: è dunque in questo contesto di mutamento che anche la concezione della malattia si evolve, diventando sempre meno un fatto deterministico e sempre più un fenomeno psicologico.²⁰⁷ Per chiarire meglio il proprio pensiero, Biasin cita il seguente passaggio, in cui Zeno riceve le analisi delle urine dal dottor Paoli:

Il Paoli analizzò la mia orina in mia presenza. Il miscuglio si colorì in nero e il Paoli si fece penseroso. Ecco finalmente una vera analisi e non più una psico-analisi. [...] In quel tubetto non avveniva nulla che potesse ricordare il mio comportamento quando per far piacer al dottor S. inventavo nuovi particolari della mia infanzia che dovevano confermare la diagnosi di Sofocle. Qui, invece, tutto era verità. La cosa da analizzarsi era imprigionata nel provino e, sempre uguale a se stessa, aspettava il reagente. Quand'esso arrivava essa diceva sempre la stessa parola.²⁰⁸

In questo episodio, Zeno esprime l'entità del cambiamento di mentalità avvenuto in seguito all'affermarsi della psicanalisi: essa infatti, attraverso la scoperta dell'inconscio, getta un'ombra di incertezza sull'intera vita umana e sulla stessa possibilità di possedere delle certezze. Si configura quindi come una scienza totalmente opposta e in un certo senso, frustrante rispetto alla chimica di laboratorio, la quale offre almeno l'illusione di risposte univoche e permanenti.

Non bisogna però confondere lo scetticismo di Zeno Cosini nei confronti della disciplina psicanalitica (e il suo successivo abbandono della terapia) con una sfiducia dello stesso Svevo: Lavagetto, per chiarire la sua convinzione che la nuova scienza costituisca per la letteratura un arricchimento, regalándole degli efficacissimi strumenti per esplorare e analizzare l'animo umano, commenta che per l'autore «pensare l'uomo al di fuori di Freud è impossibile».²⁰⁹

²⁰⁷ Biasin 1967, 80.

²⁰⁸ *Ivi*, 86.

²⁰⁹ Lavagetto 1986, 48.

Saccone aggiunge allo stesso proposito che «la psicanalisi [...] è inserita programmaticamente nel progetto sveviano».²¹⁰ E infatti analizza il romanzo in questa chiave: il complesso edipico diagnosticato a Zeno consiste nell'ambivalenza, in quanto comporta la compresenza di amore e odio nei confronti della stessa persona; i suoi sintomi nevrotici sono dunque la manifestazione del tentativo inconscio di risolvere tale conflitto. Si prenda quale esempio il passaggio in cui, dopo il fidanzamento con Augusta, uscito da casa Malfenti con Guido Speier, ha ad un certo momento la possibilità di eliminarlo per sempre, spingendolo giù da un parapetto.

Debbo confessare ch'io in quel momento m'accinsi veramente ad uccidere Guido! Ero in piedi accanto a lui ch'era sdraiato sul basso muricciuolo [...] e sarebbe bastata una buona spinta improvvisa per metterlo senza rimedio fuori d'equilibrio.

Mi venne un'altra idea [...]: avevo accettato di fidanzarmi ad Augusta per essere sicuro di dormire bene quella notte. Come avrei potuto dormire se avessi ammazzato Guido? Quest'idea salvò me e lui.²¹¹

Agiscono qui nel protagonista due impulsi opposti, corrispondenti all'ambiguità edipica: da un lato, eliminare l'avversario che gli ha portato via Ada, dall'altro, dormire sonni tranquilli avendo la coscienza a posto (che è il motivo per cui ha deciso di fidanzarsi con Augusta).²¹² Zeno decide infine di risparmiare il futuro cognato, a motivo del fatto che, per continuare ad odiarlo e attendere la sua morte, gli serve vivo.²¹³

Rientra propriamente nell'ottica psicanalitica uno dei temi chiave della *Coscienza*, il sogno, che ritorna anche nei racconti, come *Vino generoso* o *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. Baldi analizza i due racconti proprio in base al tema in questione: in *Vino generoso*, il perturbante sogno del protagonista costituisce l'unico evento di rilievo della trama e riprende il banchetto di matrimonio a cui ha partecipato durante il giorno, mettendo in luce l'ambiguità nei rapporti sociali e affettivi fra gli invitati; nella *Novella*, il sogno è centrale perché è l'occasione in cui per la prima volta l'anziano protagonista fa esperienza del dolore fisico che lo continuerà ad attanagliare anche da sveglio. Il sogno si configura dunque come trasfigurazione degli eventi diurni e, insieme, premonizione e rivelazione (rifiutata) di una

²¹⁰ Saccone 1973, 5.

²¹¹ CZ, 137.

²¹² Saccone 1973, 77.

²¹³ *Imi*, 79.

verità rimossa, e si fonda con la diegesi dei racconti portando una logica alternativa alla razionalità.²¹⁴

Il motivo per cui i sogni hanno tale valore nell'esegesi delle novelle viene chiarito da Freud, citando Hildebrandt:

nella creazione e nello sviluppo del genio onirico si manifestano a volte una profondità e intensità spirituale, una delicatezza di sentimenti, una chiarezza di visione, una finezza d'osservazione, una prontezza di spirito tali da costringerci a riconoscere che non ne siamo sempre in possesso durante la vita vigile.²¹⁵

Il tema del sogno è presente in maniera rilevante anche nella *Coscienza* perché, come dichiara Contarini, il sogno è il mezzo attraverso cui riemerge ciò che non riesce ad affiorare tramite il ricordo, costituendo

un luogo salvifico entro il tempo friabile della storia, se non altro perché garantisce l'accesso a un universo emotivo altrimenti perduto. Dopo il fallimento di ogni cura, la narrazione inconscia del sogno, nello spazio intermedio tra l'autobiografia e la finzione, diviene così atto terapeutico, figura ultima della scrittura.²¹⁶

Contarini cita poi Freud, che definisce il sogno «rifacimento visivo del materiale psichico»²¹⁷ e «velato appagamento di desideri rimossi»:²¹⁸ tali principi appaiono efficacemente rappresentati nell'episodio del sogno di Basedow, in cui Zeno immagina di vedere la malattia di Ada personificata nella forma di un vecchio «untore»²¹⁹ che si sporge minacciosamente verso la donna da una porticina in soffitta. Zeno si rende conto del fatto che il sogno simboleggia la sua ansia di perdere Ada a causa del morbo, rivelando dunque il perdurare della sua antica passione per la cognata; se ne rende conto anche Augusta, che la mattina dopo accusa il marito: «Ti senti infelice perché essa è malata ed è partita e perciò sogni di lei».²²⁰ Il protagonista, colto in fallo, non può far altro che confermare le tesi freudiane per

²¹⁴ Baldi 2021, 112-17.

²¹⁵ Freud 1899, 84.

²¹⁶ Contarini 2018, 135.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ CZ, 303.

²²⁰ *Ivi*, 304.

cui l'attività onirica rivela la verità dei propri desideri più profondi, oggetti privilegiati del controllo della censura. Afferma infatti:

Quando si viene colti nel sogno è difficile di difendersi. È tutt'altra cosa che arrivare alla moglie freschi freschi dall'averla tradita in piena coscienza.²²¹

A sostegno delle teorie freudiane e dunque della centralità del sogno nel manifestare le verità più recondite dell'animo umano, interviene anche Vegetti Finzi, secondo cui, con *L'interpretazione dei sogni*, Freud è pienamente consapevole che

dare parola al sogno significava [...] riconsegnare all'uomo una parte cospicua delle sue esperienze, dei suoi affetti, del senso stesso della sua vita, erroneamente disprezzata e misconosciuta.²²²

È già stato analizzato come, al di là del sogno, il tema principale della *Coscienza* sia quello della malattia: esso viene ulteriormente approfondito nell'epilogo, nella parte che porta la data «24 Marzo 1916»,²²³ quando Zeno afferma con orgoglio: «Io sono guarito! Non solo non voglio fare la psico-analisi, ma non ne ho neppure bisogno»²²⁴ e subito dopo prende la decisione di congedarsi dalle sedute del Dottor S. Ciò che è interessante notare è il motivo per cui il protagonista realizza dopo tanto tempo di non essere affetto da alcuna malattia, giungendo alla conclusione che essa non è altro se non una sua costruzione mentale: «la vita, insomma, non può essere considerata quale una malattia perché duole».²²⁵ In altre parole, Zeno comprende quanto la malattia sia una normale componente della vita umana, una sua condizione costante, e che non può quindi essere eradicata.

Qualche pagina dopo, un ulteriore passaggio è d'aiuto per chiarire questo pensiero:

²²¹ CZ, 304..

²²² Vegetti Finzi 2005, 61.

²²³ CZ, 410.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

Naturalmente io non sono un ingenuo e scuso il dottore di vedere nella vita stessa una manifestazione di malattia. La vita somiglia un poco alla malattia come procede per crisi e lisi ed ha i giornalieri miglioramenti e peggioramenti. A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Sarebbe come voler turare i buchi che abbiamo nel corpo credendoli delle ferite. Morremmo strangolati non appena curati.²²⁶

Zeno (e Svevo attraverso di lui) medita con questa riflessione sulla componente di assurdità della psicanalisi, la quale non riesce a capire come la nevrosi faccia parte della vita, e che pertanto, estirpandola, si ucciderebbe l'animo stesso del paziente.

Successivamente, spiega il motivo per cui, a suo avviso, ottenere la salute è per l'uomo un'effimera illusione:

La vita attuale è inquinata alle radici. L'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinata l'aria, ha impedito il libero spazio. [...] Qualunque sforzo di darci la salute è vano. Questa non può appartenere che alla bestia che conosce un solo progresso, quello del proprio organismo.²²⁷

Svevo esplicita qui una delle sue teorie portanti, già scandagliata nei saggi: quella che indaga la connessione fra malattia universale ed evoluzione umana. Essa, ricevendo e rielaborando la lezione dell'evoluzionismo darwiniano, detiene il proprio punto focale nel seguente assioma: l'uomo, a differenza degli animali, ad un certo punto della storia ha smesso di svilupparsi nell'organismo, procedendo invece a sviluppare congegni fuori di sé per semplificarci la vita; così facendo, però, il genere umano è diventato più debole ed esposto alle malattie, le quali fra l'altro non sono solo organiche, ma anche dell'animo (ad esempio ambizioni, illusioni, rinunce...); si potrebbe perciò dire che l'uomo segua una linea di involuzione, piuttosto che di evoluzione.

Le precise parole di Schmitz, tratte dal saggio *L'uomo e la teoria darwiniana*, suonano così: «L'uomo inventò una nuova evoluzione fuori del proprio organismo e la perseguì instancabile sempre torvo e malcontento».²²⁸ Nella *corruzione dell'anima* invece si sofferma maggiormente sul confronto tra uomo e animale:

²²⁶ CZ, 412.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Maier 1968, 641.

Nacque il malcontento e torvo uomo. Imperfettissimo non ebbe le ali e nemmeno quattro mani come i quadrumani né quattro piedi come le fiere ma sempre due mani e due piedi soli [...]. Animale disgraziatissimo. [...] La bestia nuova era nata e le sue membra invece che perfezionarsi quali ordigni divennero capaci di maneggiare quelli ch'essa creò. Anzi una volta che gli ordigni erano nati le sue membra non poterono più mutarsi e [...] così l'uomo benché sempre torvo e malcontento si riprodusse uguale per poter maneggiare gli ordigni che s'erano cristallizzati. [...] Alcuni di questi ordigni erano idee. La giustizia [...], la scienza ch'è l'espressione più alta dell'anima malcontenta, che prepara gli ordigni e crea il loro bisogno, la religione [...] e infine l'ordinamento sociale e economico [...].²²⁹

Quegli «ordigni» che in questo passaggio sono spesso nominati non designano quindi solamente le nuove trovate tecnologiche, ma anche i sistemi di pensiero fondati dall'uomo, come la «giustizia», la «scienza», la «religione»... In altre parole, sono le stesse «cose immobili»²³⁰ che costituiscono i pilastri del mondo della signora Cosini, sono quei valori che la rivoluzione psicanalitica ha dimostrato essere per l'appunto creati interamente dall'uomo, e per questo effimeri e privi di reale valore, motivo per cui l'uomo moderno non riesce più a riporre in essi fiducia.

Svevo accusa inoltre gli ordigni di essere la causa della malattia:

Ed è l'ordigno che crea la malattia con l'abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice. La legge del più forte spari e perdemmo la selezione salutare. Altro che psico-analisi ci vorrebbe: sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie e ammalati.²³¹

In questo quadro di pessimismo universale, l'unica salvezza individuata dall'autore sta in una drammatica, gigantesca esplosione per purificare il mondo:

Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. [...] un uomo fatto come tutti gli altri [...] inventerà un esplosivo incomparabile. [...] Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà

²²⁹ Maier 1968, 642-43.

²³⁰ CZ, 147.

²³¹ CZ, 413.

essere il massimo. Ci sarà un'esplosione che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie.²³²

Lavagetto commenta collegando il finale della *Coscienza* a *Una vita*: nel primo romanzo sveviano, Alfonso Nitti, uccidendosi, dimostra di non aver capito la lezione di Schopenhauer, ossia che l'unica via d'uscita per l'uomo è sopportare il dolore con indifferenza e accettare il nulla; nell'epilogo della *Coscienza*, invece, attraverso l'esplosione, il mondo diventa davvero nulla e la lezione di Schopenhauer è dunque pienamente recepita. Il distruttore insomma è il salvatore ultimo della Terra.²³³

Freccero ribadisce che la guerra purifica il mondo perché

it is [...] by playing God to nature, that all of men have sinned against her. By applying to nature reason in the form of the machine, man first offended her.²³⁴

Come già accennato, Zeno realizza in quest'ultima parte del romanzo che la malattia, con il dolore, l'insoddisfazione e il malcontento che si porta dietro, è una costante della vita umana. Tale consapevolezza non è soltanto di Svevo: al contrario, può essere ritrovata in un altro autore che Schmitz giudica come giunto alle stesse conclusioni di Schopenhauer senza tuttavia averlo mai letto, ossia Leopardi. In *Soggiorno londinese* infatti si legge:

Talvolta si pensa che il Leopardi abbia saputo della filosofia dello Schopenhauer. È escluso. [...] Ecco un caso raro nel quale un artista arrivò alla filosofia ignorando il filosofo. Questi la ragiona, il povero Leopardi la visse.²³⁵

Nel leopardiano *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* si trova infatti declinato, anche se in modalità diversa, lo stesso tema della vita come malattia presente nell'epilogo della *Coscienza*; il pastore, che si sta interrogando sullo scopo dell'esistenza umana, denuncia infatti la sofferenza a cui l'uomo è condannato fin dalla nascita:

Nasce l'uomo a fatica.

[...]

²³² CZ, 413.

²³³ Lavagetto 1986, 181.

²³⁴ Freccero 1962, 23.

²³⁵ Maier 1968, 688.

Prova pena e tormento
Per prima cosa [...].²³⁶

Queste righe ricordano le parole di Zeno mentre riflette sulla paradossale assenza di significato della vita:

Se l'avessi raccontata a qualcuno che non vi fosse stato abituato e fosse perciò privo del nostro senso comune, sarebbe rimasto senza fiato dinanzi all'enorme costruzione priva di scopo. M'avrebbe domandato: "Ma come l'avete sopportata?".²³⁷

Successivamente nel *Canto notturno* il pastore, paragonando la condizione umana a quella animale, si dichiara invidioso di quest'ultima, giacché gli animali, che non sono dotati della stessa intelligenza degli uomini, non si rendono conto del male e perciò non provano dolore:

O greggia mia che posi, oh te beata,
Che la miseria tua, credo, non sai!
Quanta invidia ti porto!
Non sol perché d'affanno
Quasi libera vai;
Ch'ogni stento, ogni danno,
Ogni estremo timor subito scordi;
Ma più perché giammai tedio non provi.
Quanto tu siedì all'ombra, sovra l'erbe,
Tu se' queta e contenta;
E gran parte dell'anno
Senza noia consumi in quello stato.
[...]
Dimmi: perché giacendo
A bell'agio, ozioso,
S'appaga ogni animale;
Me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?²³⁸

²³⁶ Leopardi 2003, 85.

²³⁷ CZ, 313.

²³⁸ Leopardi 2003, 87.

Si può individuare in questo passaggio il medesimo tema sveviano per cui il genere animale è descritto come privilegiato, ovvero più pronto, più adatto dell'uomo ad affrontare la vita senza percepirne le ripercussioni negative sul proprio organismo o nel proprio animo: l'animale insomma, sebbene meno intelligente, trova proprio in questa inferiorità uno strumento che lo facilita e gli permette di essere più felice del «malcontento e torvo uomo».²³⁹

Citando Lavagetto, Svevo prende da Leopardi «il motivo [...] della presenza umana come elemento dissonante nell'armonia e nell'ordine del mondo».²⁴⁰

Lavagetto fa anche un altro confronto, tra Svevo e Saba, quando parla della «minaccia [...] della guarigione»,²⁴¹ aggiungendo che Svevo «in questo sembra pensare come Saba, e cioè che la guarigione completa equivarrebbe all'abbandono della letteratura».²⁴²

Effettivamente, per quale motivo Zeno inizia a scrivere? Perché è malato. La malattia è prerogativa necessaria e insostituibile del suo estro creativo, poiché solo un corpo martoriato dalla sofferenza presenta l'urgenza di esprimere e incanalare questa sofferenza, solo un corpo pieno di dolore non può sottrarsi alla ricerca disperata di una via d'uscita, di un'articolazione del proprio estremo disagio. Non sono questi bisogni imposti dalla salute, che, in quanto posizione privilegiata da cui non si desidererebbe essere tolti, basta a se stessa e si chiude in se stessa. Perciò, afferma Saccone, la scrittura viene collegata a «uno stato d'inferiorità, d'impotenza, di malattia».²⁴³

Si legge nel *Dolore* di Saba:

Dai miei prim'anni
d'ignoti affanni
io celo in me il terrore.
[...]
Con dolce pena
da lui la vena
dei miei versi derivò [...].²⁴⁴

²³⁹ Maier 1968, 642-43.

²⁴⁰ Lavagetto 1986, 176.

²⁴¹ *Ivi*, 48.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Saccone 1973, 18.

²⁴⁴ Saba 1988, 229.

L'autore, con l'espressione «ignoti affanni», fa riferimento alla nevrosi che lo colpisce quando è ancora un ragazzo e che lo accompagnerà per tutta la vita.

Sullo stesso filone si colloca *Il Poeta*:

Io dico l'arte
d'incider carte
di difficili versi,
[...]
Quando più dolce
la rima molce
l'orecchio, e quando pare
che della canzonetta il vago andare
segua d'amica;

ahi che nessuno,
fuor di me e d'uno
ne sa il prezzo in dolore.
[...]

E tanto in cuore
aver d'amore
da dire: Tutto è bello;
anche l'uomo e il suo male, anche in me quello
che m'addolora.²⁴⁵

Gli ultimi versi, in particolare, esprimono con forza la convinzione per cui solo un ammalato può fare poesia: poiché solamente l'ammalato, che il «male» lo conosce bene, sa trasfigurarli estraendone la bellezza nascosta.

Zipoli cita a questo proposito *Il Borgo*, dalla sezione *Cuor morituro*:

Fu [...]
il desiderio improvviso d'uscire
di me stesso, di vivere la vita
di tutti,

²⁴⁵ Saba 1988, 247-48.

d'essere come tutti
gli uomini di tutti
i giorni.
Non ebbi io mai sì grande
gioia, né averla dalla vita spero.
Vent'anni avevo quella volta, ed ero
malato.²⁴⁶

Secondo Zipoli, in questo componimento Saba presenta la nevrosi «in maniera ambivalente»,²⁴⁷ in quanto, nonostante sia la causa del suo soffrire, gli dà lo stimolo per uscire da sé ed esplorare l'umanità, ponendosi alla radice del suo percorso di poeta.

Per questo motivo, la condizione di malato viene considerata dall'autore come una forma privilegiata, che è la fonte delle sue sofferenze ma anche l'origine della sua fisionomia di poeta. [...] In questo senso, il *Canzoniere* è un'opera legata a doppio filo alla malattia del poeta, perché nasce proprio dall'esigenza di confrontarsi con essa e di esporla al confronto con l'altro per tentare di comprenderla e alleviarla.²⁴⁸

E in ultima analisi è meglio rimanere poeti ammalati piuttosto di guarire e diventare individui superficiali; giacché solo chi (come il poeta e il malato) è in grado di esperire profondamente il tedio, la pesantezza, le ferite che la vita provoca, è capace di apprezzare con la stessa intensità le immense gioie che la vita regala.

Pertanto, gli artisti non possono che essere tutti un po' ammalati, un po' inquieti. E Zeno non può che affermare: «Ma tranquillo non ero. È, forse, mio destino di non esserlo mai».²⁴⁹

²⁴⁶ Saba 1988, 324.

²⁴⁷ Zipoli 2021, 8.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ CZ, 190.

Conclusione

Yet the mentally sick individual is not so different from the normal person as one would like to believe. Mental illness is made up of the same stuff as the rest of our mind – of fears and passions, desires, and hates – of the same stuff as our dreams are made. Dreams are the temporary insanity of everyday life, when the control of reason slumbers and our fantasy runs wild. The fear of mentally ill persons has another aspect: it is fear of those elementary emotional forces that everybody harbors in his unconscious mind; in other words, it is the fear of ourselves. This is way men instinctively emphasize whatever small distance divides them from the mentally ill and why they consider an insane person so alien, finding it impossible to emphasize with him.²⁵⁰

Il suddetto passaggio, dove Alexander e Selesnick discutono l'entità della malattia mentale, può essere utilizzato per riassumere il concetto chiave che sottende all'opera romanzesca di Svevo. Infatti, la sensazione di anormalità che i protagonisti dei romanzi provano costantemente nei confronti delle altre persone, costituisce un indizio della loro paura, piuttosto che essere un dato concreto di una loro mancanza. In altre parole, la loro supposta malattia è in realtà semplicemente un utilizzo diverso – più intenso – degli stessi “strumenti” che ogni persona possiede: le emozioni, positive e negative, i desideri, i rancori... Insomma, la totalità degli impulsi e dei sentimenti umani.

Posto che la persona “sana” non si riconosce nella persona malata, vale anche il contrario: perciò, il protagonista del romanzo, non riconoscendosi in alcuno degli altri personaggi, pone se stesso all'interno della forzata categoria di “malato”. Al contrario, è in realtà un individuo capace di percepire le proprie pulsioni in maniera più genuina di tanti altri, i quali invece, temendo di riconoscere in se stessi qualcosa di incontrollabile, le reprimono a più non posso. Da questa sorta di cortocircuito risulta che gli inetti sveviani si sentano in effetti tragicamente alienati dalla realtà: essi diventano così i simboli della condizione universale dell'uomo del XX secolo, il quale si sente terribilmente solo, separato dal mondo esterno, incapace di comunicare la propria ansia.

²⁵⁰ Alexander-Selesnick 1968, 155.

Similmente, Debenedetti definisce l'uomo moderno «un essere dissociato»,²⁵¹ che «non sa più (o non sa ancora, non ha riappreso a capire) chi è»²⁵² e aggiunge che la scrittura di Svevo preannuncia un romanzo nuovo poiché

i suoi romanzi, come tutti i romanzi moderni, sono romanzi interrogativi. Interrogano per cercare, forse invano, di sapere il significato della vita, il senso del destino di un uomo dissociato, dilacerato.²⁵³

²⁵¹ Debenedetti 1971, 516.

²⁵² *Id.*, 515.

²⁵³ *Id.*, 517.

Opere di Svevo

[UV = *Una vita*.]

Svevo 2022 [1892] = I. S., *Una vita*, a cura di Gabriella Contini, Milano, Garzanti.

[S = *Senilità*.]

Svevo 1965 [1898] = I. S., *Senilità*, Milano, Dall'Oglio.

[CZ = *La coscienza di Zeno*.]

Svevo 1997 [1923] = I. S., *La coscienza di Zeno*, Milano, Mondadori.

Svevo 1884 = «*La joie de vivre*» di *Emilio Zola*, in Maier 1968, vol. III, pp. 575-77.

Svevo 1889 = 19-12-89, in Maier 1968, vol. III, pp. 813-14.

Svevo 1926 = *A Eugenio Montale*, in Maier 1966, vol. I, pp. 778-780.

Svevo 1927 = *Profilo autobiografico*, in Maier 1968, vol. III, pp. 797-810.

Svevo 1927 = *A Enrico Rocca*, in Maier 1966, vol. I, Milano, Dall'Oglio, p. 846.

Svevo 1927 = *A Valerio Jabier*, in Maier 1955, vo. I, Milano, Dall'Oglio, pp. 857-58.

Svevo 1928 = *A Valerio Jabier*, in Maier 1966, vol. I, Milano, Dall'Oglio, pp. 862-64.

Svevo 1954 = *Soggiorno londinese*, in Maier 1968, vol. II, Milano, Dall'Oglio, pp. 685-698.

Svevo 1993 = I. S., *Il buon vecchio e la bella fanciulla e altri racconti*, Roma, Newton Compton.

Bibliografia critica

- Alexander-Selesnick 1968 = F. A. e S. S., *The History of Psychiatry*, New York, The New American Library.
- Alfano-Carrai 2019 = G. A. e S. C., *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci.
- Baldi 2021 = V. B., *Le novelle*, in Gigante-Tortora 2021, pp. 93-117.
- Biasin 1967 = G. P. B., *Literary Diseases: From Pathology to Ontology*, «MLN», vol. 82. n. 1, pp. 79-102.
- Brogi 2013 = D.B., *Amalia, la sorella isterica. (I. Svevo, Senilità, 1898)*, «Between», vol. III, n.5.
- Brogi 2021 = D. B., *Senilità*, in Gigante-Tortora 2021, pp. 43-62.
- Carrai 2019 = S. C., *Trieste, gli anni della psicoanalisi*, in Alfano-Carrai 2019, pp. 81-108.
- Charcot 2002 = J. M. C., *Lezioni alla Salpêtrière*, a cura di Alfredo Civita, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati SpA.
- Contarini 2018 = S. C., *La coscienza prima di Zeno. Ideologia scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Firenze, Franco Cesati Editore.
- Contini 2022 = *Prefazione*, in Svevo 2022, Garzanti, p. XXI.
- Curti 1989 = L.C., *Svevo e Schopenhauer. Per una rilettura di Una vita*, «The Italianist», vol. 9, n. 1., pp. 66-74.
- Debenedetti 1971 = G. D., *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti.
- Foucault 2002 = M.F., *Storia della follia nell'età classica*, Milano, BUR SAGGI.

- Freccero 1962 = J. F., *Zeno's Last Cigarette*, «MLN», vol. 77, n. 1, pp. 3-23.
- Freud 1899 = S. F., *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere* 2006, pp. 15-681.
- Freud 2006 = S. F., *Opere*, vol. II, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso.
- Freud 2011 = S. F., *Racconti analitici*, Torino, Einaudi.
- Gigante 2021 = C. G., *La coscienza di Zeno*, in Gigante-Tortora 2021, pp. 63-91.
- Gigante-Tortora 2021 = *Svevo*, a cura di C.G. e M. T., Roma, Carocci.
- Kahler 1973 = E. K., *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, Princeton University Press.
- Lavagetto 1986 = M. L., *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi.
- Leopardi 2003 [1831] = G. L., *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in Rigoni 2003, pp. 84-88.
- Leopardi 2003 = G. L., *Leopardi. Poesie e prose*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori.
- Maier 1966 = B.M. (a cura di), *Opera omnia*, vol. I, Milano, dall'Oglio.
- Maier 1968 = B.M. (a cura di), *Opera omnia*, vol. III, Milano, Dall'Oglio.
- Montale 1925 = E. M., *Omaggio a Italo Svevo*, «L'Esame», IV.
- Palumbo 2021 = M. P., *Una vita*, in Gigante-Tortora 2021, pp. 21-41.
- Richet 1880, = C. R., *Les démoniaques d'aujourd'hui I. L'hystérie et le somnambulisme*, «Revue des Deux Mondes», vol. 37, n. 2, pp. 340-372.

Saba 2003 = U. S., *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori.

Saccone 1973 = E. S., *Commento a «Zeno». Saggio sul testo di Svevo*, Bologna, Il Mulino.

Schopenhauer 1969 = A. S., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Torino, U. Mursia & C.

Tortora 2019 = M. T., «Non ho scritto che un romanzo solo». *La narrativa di Italo Svevo*, Firenze, Franco Cesati Editore.

Vegetti Finzi 2005 = S. V. F., *Storia della psicoanalisi. Autori opere teorie 1895-1990*, Milano, Mondadori.

Zipoli 2019 = L. Z., «Strinsi col dolore un patto»: *Saba e il racconto della malattia tra Canzoniere e lettere*, in Casadei-Fedi-Nacinovich-Torre 2021, Roma, Adi.

Sitografia

Bourneville-Regnard 1878 = B. e P. R., *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Parigi, V. Adrien Delahaye & Co.

<https://archive.org/details/iconographiepho00regngoog/page/n8/mode/2up> (ultimo accesso 24/09/2024)

Delboeuf 1885 = J.D., *Le sommeil et les rêves considérés principalement dans leurs rapports avec les théories de la certitude et de la mémoire*, Parigi, Félix Alcan.
<https://archive.org/details/lesommeiletles00delb/page/n3/mode/2up> (ultimo accesso 24/09/2024)

Girotto 2022 = C. G. *La svolta interiore nel romanzo moderno – Tra Dostoevskij, Svevo e Mann*, «Aratea cultura», 10 Novembre 2022.

https://www.arateacultura.com/la-svolta-interiore-nel-romanzo-moderno-tra-dostoevskij-svevo-e-mann/#_ftn1 (ultimo accesso 13/09/2024)

Ribot 1888 = T. R., *Les maladies de la volonté*, Parigi, Félix Alcan.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2009955/f1.double> (ultimo accesso 03/09/2024)

Richet 1885 = C. R., *Études cliniques sur la grande hystérie ou histéro-épilepsie*, Parigi, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier.

<https://archive.org/details/tudescliniques00richuoft/page/n5/mode/2up> (ultimo accesso 24/09/2024)

Rummo 1890 = G. R., *Iconografia fotografica del grande isterismo. (Istero-epilessia)*, Napoli, Clinica Medica Propedeutica di Pisa.

https://issuu.com/accademiadimedycinatorino/docs/iconografia_fotografica_del_grande
(ultimo accesso 24/09/2024)

Ringraziamenti

Ringrazio mio padre, Federico, perché senza la passione con cui si spende ogni giorno nella sua professione, non mi sarebbe mai venuto in mente di trattare un tema “scomodo” come la malattia. È merito suo se ho capito che la nevrosi, l'isteria e le altre patologie mentali a cui accenno nel mio lavoro non costituiscono una colpa, né qualcosa di cui vergognarsi; sono una condizione normale della vita, degna di cura e rispetto come tutte le altre.

Ringrazio la Dott.ssa Baldan, che mi ha sostenuta nel mio percorso di tesi e a cui sono debitrice di una delle massime che mi ha dato maggiore forza durante la mia carriera universitaria: ovvero che la sofferenza ha tanto valore quanto gliene dà l'arte attraverso cui la esprimiamo.

Ringrazio mia madre, mio fratello e le mie sorelle, perché sono dentro il mio DNA e sono indispensabili nel mio definirmi come persona. Desidero tanto dirvi, a voi e al papà, che non importa se saremo lontani o se ci ritroveremo in luoghi diversi da quelli in cui siamo nati e cresciuti: per quanto mi riguarda, ciò che è essenziale per sentirmi a casa non è uno specifico tetto sulla testa, ma siete voi cinque.

Ringrazio quelli che sono le mie sorelle e mio fratello non di sangue: Clara, Elisa, Sara Maria ed Edoardo. Perché mi sono preziosi quanto l'aria che respiro, e sappiano che avranno sempre un posto privilegiato nel mio cuore.

Scelgo di chiudere questi ringraziamenti con le parole dell'autore che mi è stato tanto vicino in questi ultimi mesi, desiderando dedicarle ai miei cari, così come lui le dedicò ai suoi: «Una vita che non pare bella ma fu adornata da tanti fortunati che accetterei di riviverla».²⁵⁴

²⁵⁴ Maier 1966, 855.

