



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe LT-10

Tesi di Laurea

Gli incontri che perturbano: il caso di Senilità

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda
Elisabetta Apolloni
n° matr.1234686/ LT

Anno Accademico 2021 / 2022

«Per la prima volta arrivò a sentirsi indistintamente fino nel profondo, e avvertì nel suo amore quell'estremo sentimento di sé, senza volto, che distruggeva la radice, l'assolutezza, che sempre avrebbe fatto di lei se stessa e non la distingueva da nessuno»

Robert Musil, *Il compimento dell'amore*

*A chi crede che alcuni incontri abbiano il potere
di svelare la parte più vera e vulnerabile di sé*

Indice

Introduzione	2
1. Gli incontri all'alba della modernità	4
1.1 Musil e l'incontro casuale necessario.....	7
1.2 Incontri vitali nella civiltà della forma: <i>La signora Dalloway</i>	17
2. Il racconto inattendibile di un'avventura amorosa: <i>Senilità</i>	29
2.1 Gli incontri con l'alterità.....	31
2.2 Sguardo complessivo sull'opera.....	50
Conclusione	55
Bibliografia	60

INTRODUZIONE

Lo studio degli incontri tra i personaggi di una storia è da sempre oggetto d'interesse dei critici, che osservano attentamente come questi regolino gli equilibri della trama. L'incontro però non è soltanto un evento collocato in uno spazio e in un tempo definiti, ma è anche un veicolo che trasmette ai lettori una particolare visione della realtà. Tra i vari intrecci che si succedono sulla scena, se ne distinguono alcuni, dotati di significato in quanto fonte di cambiamento, da altri, irrilevanti per lo sviluppo del *plot*. Anche nel Novecento, quando l'incontro perde il potere di strutturare il racconto e sembra ridursi ad un fatto inessenziale, l'interazione tra gli individui continua a mettere in luce diverse percezioni del mondo. Per questo, esaminare i momenti di avvicinamento tra i soggetti di un'opera porta non solo ad un'interpretazione delle vicende narrate, ma conduce anche ad un approfondimento d'interesse antropologico. Con tale consapevolezza, questo saggio, a partire dal testo *L'incontro e il caso* di Romano Luperini, intraprende l'analisi di un tipo d'incontro che nella modernità pare rappresentare lucidamente la complessità dei rapporti umani: si osserverà infatti quel punto di contatto che turba il sistema di vita ordinato e regolare del protagonista e che gli consente, per un intervallo di tempo più o meno breve, di staccarsi dalla forma di sé che appare esternamente e di riconnettersi con la sua vera essenza.

In questo percorso di indagine che guarda ai cambiamenti dell'universo borghese alle soglie del ventesimo secolo, si attraversano prima una novella di Musil e un romanzo di Virginia Woolf, per poi concentrarsi sull'esame degli incontri di *Senilità* di Italo Svevo.

Nel primo capitolo, attraverso le riflessioni che le due opere straniere suggeriscono, si forniscono già alcuni strumenti d'interpretazione per il capolavoro sveviano. Grazie a *Il compimento dell'amore* di Robert Musil, con il supporto del commento di Gianni Bertocchini, si entrerà piano piano nella vita di Claudine, una signora di medio-alta estrazione che svelerà la finzione dell'idillio familiare compiendo un atto d'infedeltà: sarà interessante rilevare la crescente percezione di sé che la donna matura gradualmente, tramite l'ascolto delle pulsioni più intime e l'abbandono al potere del caso. Un'altra protagonista femminile subentra poi in questo studio, con la trattazione degli incontri ne *La signora Dalloway*, romanzo pubblicato dalla Woolf nel 1925, in pieno stile modernista, la cui trattazione sarà sostenuta dalle osservazioni di Sergio Perosa e di Jonathan Quick. La talentuosa autrice inglese condensa nell'arco di una giornata la narrazione della quotidianità di una ricca londinese alle prese con l'organizzazione di un *party* nella sua lussuosa villa; allo stesso tempo, sotto i movimenti e le azioni di Clarissa, si potrà scorgere la complessità delle dinamiche psicologiche, che illuminano i pensieri più profondi della donna, in concomitanza con l'arrivo di

nuovi personaggi nella sua abitudinaria esistenza.

Le considerazioni tratte dalle opere appena citate costituiscono un bagaglio importante per arrivare al cuore del saggio: il secondo capitolo affronta, con attenzione minuziosa, gli incontri narrati nel romanzo pubblicato da Svevo nel 1898, in seguito a *Una vita*. Il caso di *Senilità* è assunto come esempio per mostrare come il microcosmo che l'uomo crea intorno a sé possa essere improvvisamente sconvolto dall'interazione con un'altra persona, che con il suo modo d'essere e con il suo comportamento sovverte la situazione di precario equilibrio. Mediante lo sguardo sulle relazioni tra un quartetto di personaggi (Emilio, Angiolina, Stefano Balli e Amalia), il saggio cercherà di sviscerare, con l'aiuto di studiosi come Nunzia Palmieri, Mario Lavagetto e Daniela Brogi, l'intricato sistema emotivo e psicologico dei soggetti, per approdare alla visione degli effetti che questi incontri perturbanti provocano nella loro vita.

L'analisi testuale sarà spunto, infine, per una più ampia riflessione sul rapporto dell'uomo occidentale con la rapidità delle rivoluzioni moderne e con gli altri essere umani, percepiti ormai come entità inafferrabili, inconfondibili: in fondo, Musil, Woolf e Svevo «ci parlano di un mondo in cui ogni individuo è isolato, il destino è diventato cosa privata, la dimensione della collettività, della storia e della vita pubblica si sta dissolvendo, l'uomo non è più in grado di controllare la traiettoria sociale della propria esistenza e la casualità sembra dominarla»¹.

¹ Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.35

1. GLI INCONTRI ALL'ALBA DELLA MODERNITÀ

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il mondo assiste ad una rapida rivoluzione che investe a livello profondo non solo l'economia, la politica e la società, ma anche l'insieme delle arti che da sempre si sono fatte portavoce dei cambiamenti dell'uomo. La letteratura, che spesso legge e interpreta la realtà in modo lucido e viscerale, tanto da diventare alcune volte profetica, aiuta anche in questo caso a capire come sia mutato nell'arco di alcuni decenni il microcosmo che ogni essere umano costruisce intorno a sé. A mettere in luce questa svolta epocale è, per esempio, una considerazione di Charles Taylor in *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, riportata da Romano Luperini nel suo saggio *L'incontro e il caso*:

A mano a mano che ci si inoltra nella modernità e ci si avvicina al mondo di oggi, viene a mancare un quadro di riferimento condiviso, l'uomo comincia ad avvertire un senso di smarrimento per la perdita dei valori e del significato stesso della vita, a percepire persino che «non c'è più nulla che meriti di essere fatto»: «a destare le nostre paure è un vuoto terrificante, una specie di vertigine o addirittura una specie di frantumazione del mondo e dello spazio fisico»²

Questo periodo quindi, che prelude alle catastrofiche guerre mondiali, appare come crisi generale di tutto ciò che garantiva stabilità e che infondeva fiducia nell'uomo e allo stesso tempo come una grande sfida per la ricerca di nuovi valori a cui ancorarsi. Particolarmente sensibili ai rapidi sviluppi del mondo sono gli autori di quest'epoca che, immersi nel disordine della società industrializzata, cercano di dare un senso ad una realtà che sembra averlo perduto: come nota Luperini «si assiste a una nuova dislocazione del senso: da un lato esso non sta più nel mondo al di fuori dell'io, ma nella mente del soggetto, che diventa il luogo esclusivo della realtà e del suo significato»³. Questa valorizzazione della dimensione individuale, tipica della modernità, porta dunque a riconsiderare anche le componenti della narrazione, in vista di una comprensione maggiore dei fenomeni letterari. Tra i vari elementi del testo narrativo, a subire le spinte rivoluzionarie del modernismo è l'*incontro* tra i personaggi, che non è solo un tema, ma rappresenta anche una modalità dell'intreccio, particolarmente significativa nella costruzione della struttura del racconto. Questo studio concentrerà la sua analisi sul primo valore, cioè quello di tema, riconoscendo tuttavia la portata dell'incontro come artificio della trama a livello della *dispositio*. In tal direzione perciò si considera l'incontro alla luce della crisi orientativa di inizio Novecento: è evidente nell'analisi di Luperini che

2 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.9

3 Ivi, p.10

«l'incontro interpersonale cessa di essere momento di confronto ideologico complessivo [...] per ridursi a una emozione individuale» derivante dalla «crisi del grande individualismo borghese, l'atomizzazione e disgregazione del soggetto, l'anonimia sociale, il narcisismo di massa»⁴. È interessante quindi sottolineare questo passaggio dalle narrazioni epiche e religiose del mondo occidentale, nelle quali «ogni cosa accade all'interno di un disegno, di una superiore progettualità, o di una provvidenza divina», ai racconti della modernità, in cui «l'incontro sempre più raramente ne [dell'uomo] modifica la sorte, e sempre più spesso corrisponde a un accadimento fortuito, indipendente dalla volontà del soggetto»⁵.

Qualcosa dunque cambia profondamente: il destino dell'uomo che spesso si decideva proprio nel contatto con gli altri, momento perciò fondamentale all'interno degli equilibri narrativi, è ora racchiuso nell'intima sfera dell'individuo, non più inscritto così nella parabola della storia umana. In questo senso si parla di incontro inessenziale, che si presenta come «incontro mancato [...], incontro sostituito con un altro di valore inferiore [...] se non infimo [...], come incontro ricordato [...], come incontro irrealizzabile, vuoto o impossibile»⁶. Sono messe in scena infatti nelle opere letterarie forme di incontro diverse, a seconda della percezione della realtà e dei rapporti sociali maturata nei diversi autori; alla base dei vari aspetti che può assumere questo tema però, esiste un minimo comune denominatore: la perdita di valore del confronto quale momento determinante nella sorte degli uomini.

A partire da tale considerazione, si possono aggiungere, all'interno del tema analizzato, alcuni elementi che sembrano frequenti nelle opere tra Ottocento e Novecento, individuati da Luperini grazie allo studio della lirica *À une passante* di Baudelaire. Secondo l'autore del saggio *L'incontro e il caso*, questo testo infatti «ha costituito, anche per la produzione narrativa, una sorta di archetipo o di radice nascosta del tema moderno dell'incontro»⁷, in questo caso con una donna seducente. Le ragioni del suo ruolo paradigmatico sarebbero tra loro strettamente legate: innanzitutto si considera lo spazio, che è quello della caotica città metropolitana, in cui i destini si intrecciano nel disordine della folla brulicante; poi, il tempo, che si polverizza in unità minime, fatte di attimi epifanici, discontinui e sconnessi; in terzo luogo, «l'emersione di una sessualità legata al movimento dei corpi nel tutto-pieno cittadino»⁸ che sembra inevitabile nel contesto di una cultura massificata, incline alla feticizzazione della persona in quanto materia; infine, il carattere transitorio di questi contatti interpersonali porta con sé sia una sensazione di lutto e di morte, sia la consapevolezza della loro irrealizzabilità, in quanto troppo fuggevoli e insignificanti.

4 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.10

5 Ivi, p.11

6 Ivi, p.20

7 Ivi, p.25

8 Ivi, p.25

In questo panorama di incontri banali e casuali che si dissolvono nella privatizzazione dei destini umani permane, tuttavia, il desiderio di ricercare un senso nel confronto fra i personaggi della narrativa moderna: considerato il fatto che esso non influenza più la sorte dell'individuo, può comunque acquisire un significato particolare alla luce delle riflessioni pirandelliane sulla "forma" e la "vita". Nel famoso saggio *L'umorismo* del 1908 Pirandello spiega quali siano secondo lui i due poli che fanno dell'uomo un essere in bilico tra apparenza ed essenza:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto⁹.

A partire da tale modernissima visione dell'uomo che condiziona la lettura delle opere di inizio Novecento, si potrebbe pensare che questa dinamica riguardante la psicologia del singolo possa essere in qualche modo influenzata dal contatto dell'individuo con la moltitudine di altre vite umane. In questo senso, l'incontro diverrebbe il momento-opportunità che non cambia il futuro del personaggio, ma che perturba, in modo quasi impercettibile e inconscio, il rigido sistema di vita che esso si è costruito. Con tale riflessione, non si vuole affermare che le relazioni umane nell'universo della modernità siano sempre in grado di far emergere la natura più autentica dell'uomo, ma che molte volte rappresentino la possibilità di allontanarsi, anche solo per quel breve tempo e in quel luogo specifico, dalla "forma" che ingabbia la persona in una struttura fissa: è compito dell'individuo cogliere questa occasione, ovvero il vacillare della propria identità, per far fiorire la vita che scorre nel profondo della propria anima.

Sono molti gli autori della narrativa moderna che nella trama delle loro opere introducono incontri potenzialmente riconducibili ai momenti-opportunità appena descritti: da Pirandello e Calvino a Proust, Kafka, Maupassant e Joyce si traccia una linea di emergenze del tema dell'incontro,

⁹ Luigi Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti, 1994, cap.5

proposto di volta in volta con caratteristiche peculiari, con il tratto distintivo di indagine sulle dinamiche psicologiche individuali che tra l'altro risentono- o talvolta anticipano- le scoperte freudiane.

In questa sede si propone lo studio di uno dei capolavori di fine Ottocento che preannuncia la stagione modernista dei primi decenni del secolo successivo, ovvero *Senilità* di Italo Svevo: prima di passare ad un'analisi approfondita del tema trattato nel testo sveviano, ci si soffermerà su altri due esempi di incontri che aiutano a comprendere più a fondo il romanzo dell'autore triestino e inscrivono l'opera nel caotico e frammentato panorama della modernità.

1.1 MUSIL E L'INCONTRO CASUALE NECESSARIO

Alla fine del 1911 l'autore austriaco Robert Musil pubblica una novella lunga, *Die Vollendung der Liebe*, tradotto come *Il compimento dell'amore*, in un volume dal titolo *Unioni*.

Questo racconto sembra adatto all'analisi appena proposta proprio perché al suo interno «si rappresenta la contraddizione fra destino e caso da un lato e condizione civile e identità sentimentale e morale dall'altro»¹⁰. Tali movimenti di confronto con il sé e con la realtà circostante si riflettono nella vicenda personale di Claudine, personaggio centrale della storia su cui si focalizza la narrazione: l'occhio del narratore infatti è sempre calato sulle reazioni psicologiche, sulle sensazioni interiori della donna che diventano dunque il punto di vista privilegiato da cui leggiamo l'opera.

Musil articola l'avventura di Claudine in quattro giornate: è frequente nella fase modernista l'uso di narrare non l'intera esistenza dell'individuo, ma brevi momenti ricchi di significato per l'esperienza dei personaggi. In questo tempo ridotto, la donna si allontana dalla casa in cui abita con il marito amato per raggiungere il paese dove visita il collegio della figlia e nel tragitto conosce un uomo col quale commette adulterio. Sotto la veste esteriore dei fatti appena elencati, scorre l'inarrestabile flusso di pensieri della protagonista, che immerge i lettori nello spazio razionale della mente e in quello contraddittorio dell'inconscio. La consapevolezza che un po' alla volta Claudine matura sarà quella che «vivere è stato come incidere una linea che si vuole continua, e inciderla rumorosamente per non sentire il silenzio del nulla, della terribile casualità delle proprie azioni»¹¹.

La vicenda si apre con l'osservazione di un'intima sfera coniugale in un salottino borghese, all'ora

10 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.168

11 Gianni Bertocchini, introduzione a *Il compimento dell'amore* di Robert Musil, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.VII

del tè: la vista di questo scenario cerimoniale proietta in un ambiente in cui «la civiltà della scena si esprime in un gioco geometrico»¹², attraverso la descrizione delle linee tese tra gli sposi- le braccia e gli oggetti che tra loro formano angoli rigidi, gli sguardi che creano tra i due una «trave di metallo durissimo» che sembra «congiungerli, benché così lontani, in un'unità quasi sensibile»¹³- e tramite quelle rette di luce che illuminano la stanza in un'atmosfera sospesa. L'amore che li unisce si traduce insomma nell'«esaltazione e cristallizzazione di una “forma” che rassicura e immobilizza»¹⁴. Già in questo piccolo idillio però s'inserisce un dettaglio che fa vacillare la stabilità dell'equilibrio creato: viene citato in particolare un personaggio, un certo G., di un romanzo letto insieme dai coniugi, il quale commette abusi sessuali verso bambini e giovani donne. Tale riferimento, a cui segue una tentativo di giustificazione del comportamento di G., rappresenta un pericolo per la sana relazione matrimoniale, un'incrinatura però che ha la durata dell'attimo; dopodiché l'armonia si ristabilisce, come se nulla l'avesse intaccata. Il legame coniugale che viene dipinto è caratterizzato dunque dalla solidità, dal profondo rispetto e dalla stima che i due nutrono verso l'altro; eppure, in questo spazio protetto si fa strada un insidioso richiamo alla sessualità più deviante, un pensiero che rischia di ribaltare la situazione.

La scena successiva apre ad una prospettiva diametralmente opposta a quella appena descritta. Claudine parte per visitare il collegio della figlia e questo distacco dal nido matrimoniale è segnato tramite la presentazione di uno spazio aperto, molto rumoroso e caotico come quello della stazione dei treni. Da questo punto in poi, attraverso l'esperienza psichica della protagonista, si seguirà passo passo l'immersione di Claudine nel caos dell'imprevedibile e dell'istinto corporale. Il viaggio in treno, in questo senso, è la prima tappa di un processo che giungerà a maturazione con l'incontro dell'uomo seducente: durante il tragitto la donna ricorda la sua vita prima di sposare l'attuale marito, fatta di passione, infedeltà e rapporti incostanti; la memoria del suo passato la spinge a rivalutare la relazione col coniuge, verso la quale prova sentimenti contraddittori. Luperini a proposito dice che:

Comincia ad affascinarla una strategia del cedimento: lasciarsi trasportare alla deriva, senza voler far nulla e nulla impedire; alleggerirsi della propria personalità e così ritrovare, per darle nuovo senso, quell'altra sua vita già imperfettamente sperimentata in passato e da sempre segretamente fluttuante dentro di sé¹⁵.

Verso la fine del viaggio, avviene l'incontro con un signore, alto, robusto, ben vestito, che appartiene, come si scoprirà poi, al mondo della politica in quanto consigliere ministeriale. Il suo

12 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.174

13 Robert Musil, *Il compimento dell'amore*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.4

14 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.174

15 Ivi, p.176

intervento nella vicenda sembra poco rilevante per lo sviluppo della trama: rivolge parole di circostanza alla protagonista, inserendo un riferimento leggermente erotico ai pizzi della biancheria femminile quando parla delle montagne candide fuori dal finestrino. Fin da subito, il tratto più evidente di questo nuovo personaggio è la seduzione, una caratteristica spesso presente nelle figure politiche e una capacità che l'uomo metterà in pratica in tutto il corso della sua relazione con Claudine. Quest'ultima viene attratta dal gretto consigliere proprio per la sua banalità, per il suo essere solo un corpo, sconosciuto e indistinto: l'autore scrive che «era come quando uno ha bussato, e un volto ampio e oscuro fluttua dietro vetri opachi»¹⁶.

Dopo essere scesa dal treno, la protagonista deve affrontare l'ultimo tratto prima di arrivare all'albergo in cui alloggerà per la notte. Sale quindi su una slitta trainata da cavalli insieme ad altre persone, tra cui l'uomo trovato in treno che anche in questo contesto conversa con frasi fatte; permane allo stesso tempo la sensazione di affascinante indeterminatezza:

Avvertì con soddisfazione che lui rimaneva qualcosa di estremamente vago, uno qualunque, nient'altro che un'oscura vastità d'ignoto. E talvolta questa le sembrava avvicinarsi, come un bosco che vagasse con il suo intrico di rami. E pesare su di lei¹⁷.

Le caratteristiche di oscurità e vastità dell'immagine si contrappongono a quelle della scena iniziale nel salotto borghese, in cui dominavano la luminosità e la geometria: a notare questa differenza è Gianni Bertocchini, che analizzando la novella nota che «l'immagine comunica un'informazione precisa che la narrazione aveva taciuto: quell'uomo sarà veicolo del compimento dell'amore di Claudine, attraverso lui si verificherà la rottura del sistema iniziale»¹⁸.

Dunque, tramite tali dettagli, s'intuisce che la donna si stia spingendo oltre i confini del suo essere, in modo involontario e quasi impercettibile e che, rispetto alla mediocre figura maschile vicina a lei, provi «un sentimento di sé leggero, portato dal vento, inafferrabile»¹⁹.

Nella prima notte in albergo non succede nulla che abbia peso nell'intreccio degli eventi, ma, all'interno delle dinamiche psicologiche di Claudine, accade qualcosa di rilevante: in stato di dormiveglia, circondata da un calore e un'eccitazione particolare, la protagonista scopre con ripugnanza di volere che l'uomo vada nella sua camera; un desiderio fortemente corporale, quasi animalesco si fa strada nei suoi pensieri, condotti per associazione libera, e la spaventa:

16 Robert Musil, *Il compimento dell'amore*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.23

17 Ivi, p.25

18 Gianni Bertocchini, *Teoria e pratica della novella. Sulla «Vollendung der Liebe» di Robert Musil*, in «Studi Germanici», Anno XXXV, 2-3, 1997, p.319

19 Robert Musil, *Il compimento dell'amore*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.27

Senti – come su un altro piano, più profondo- un chinarsi verso il basso, una vertigine, forse un presentimento di umana insicurezza, forse una paura di se stessa, forse solo un incomprensibile, insensato, incerto desiderio di avere tuttavia quell'altro vicino a sé, e la sua paura flui attraverso di lei come il freddo bruciante che spinge dinanzi a sé una voglia distruttiva²⁰.

La voluttà che deriva da questo pensiero erotico fa sentire quindi la donna stordita e piena d'amarezza e getta un alone particolare sugli eventi successivi.

Durante la mattinata, con i ricordi della notte precedente che affiorano, continua ad afferrarla una sensazione di pesantezza e di instabilità e soprattutto la convinzione che debba accadere necessariamente qualcosa di lì a poco; così, prima di recarsi al collegio per i colloqui con i professori della figlia, compone una lettera per il marito in cui scrive, tra le altre cose:

Il nostro amore, dimmi, cos'è? Aiutami, devo sentirti. So che è come una torre, ma mi sembra di percepire solo il tremito che circonda qualcosa di alto e troppo esile...²¹

Questa lettera, non potendo essere inviata per il collegamento postale interrotto, verrà strappata e così i dubbi che in essa vengono espressi rimangono privati e senza risposta.

Dopo aver girovagato per la cittadina, bianca per la neve, silenziosa e immobile, Claudine affronta la riunione con gli insegnanti, durante la quale si accorge dell'esistenza di livello inferiore di quegli uomini davanti a lei: il fatto di non condividere la sua vita con uno come loro è solo frutto del caso e del gioco delle possibilità, in cui rientrano anche il rapporto con il marito e il desiderio intenso di farsi sedurre dal consigliere ministeriale. Nel dialogo banale che intrattiene con loro, la donna si abbandona ai suoi pensieri incessanti ed emerge una nitida riflessione:

[...]Come se, mentre la avvolgevano i discorsi di queste persone, di nascosto qualcosa in lei si fosse mosso con un lieve sussulto; non un singolo sentimento, ma una qualche superficie sulla quale tutti riposano- come quando talvolta si cammina tra abitazioni che ci danno la nausea, ma leggermente, a poco a poco si ha la sensazione che le persone possano viverci felici, e ad un tratto giunge un momento in cui se ne è circondati come se si fosse loro, si vorrebbe fare un balzo indietro e, impietriti, si sente il mondo chiuso da tutti i lati e tranquillo anche intorno a questo centro...²²

L'idea di felicità chiusa e angusta, come osserva Bertocchini nel suo saggio sulla novella, che l'immagine iniziale dei due sposi evoca è ora oggetto di disprezzo da parte di Claudine, ormai

20 Robert Musil, *Il compimento dell'amore*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.31

21 Ivi, p.36

22 Ivi, p.39

“fuori” dal claustrofobico rapporto coniugale: si sente infatti, anche solo per un breve tempo, quanto pesano l'autorepressione e l'adesione ad un codice sociale e morale, derivanti dal mantenimento di un ruolo privilegiato. E mentre il moto oscillante delle sue emozioni si protrae, inizia a turbarla il pensiero che l'uomo del treno la stia aspettando, per portare a termine ciò che ancora non si è realizzato.

I due allora si incontrano e, nel tempo passato insieme, le parole che si rivolgono sono vuote o superficiali: quelle dell'uomo hanno lo scopo di sedurre la donna, mentre quelle della protagonista sono espressione di uno strano piacere; si crea comunque una connessione, o come scrive Musil «un'intima unione, mentre <Claudine>abbandonava la superficie del proprio essere a questo sconosciuto che la deformava»²³. Incrociare la strada con quella del consigliere diventa per la donna un momento d'emersione del suo sconvolgimento interiore o, ancora meglio, «un sismografo della crisi di Claudine»²⁴.

Più tardi si trovano nuovamente a cena e in tale situazione quello che lei prova è una sorta di straniamento da tutto ciò che la circonda: in questo allontanamento dalla realtà, irrompe la voce del corpo, che gode di autonomia rispetto alle regole e al contegno della buona società e che fa sentire, prepotente, i suoi bisogni. Essa risuona ancora, una volta che Claudine raggiunge la propria stanza da letto, come richiamo ad un inganno d'amore, proprio quando sente fuori dalla porta i rumori di un uomo che si avvicina e istintivamente si stende nuda sul pavimento, appoggiandosi sulle mani in posizione quasi animalesca. L'incontro con quello che lei crede essere il consigliere ministeriale non avviene, perché, quando controlla il corridoio, lo trova vuoto; nel frattempo si approfondisce lo scavo nell'interiorità di Claudine:

per la prima volta arrivò a sentirsi indistintamente fino nel profondo, e avvertì nel suo amore quell'estremo sentimento di sé, senza volto, che distruggeva la radice, l'assolutezza, che sempre avrebbe fatto di lei se stessa e non la distingueva da nessuno²⁵.

Si assiste dunque ad una progressiva perdita dell'identità individuale e al desiderio di cedere lentamente a quelle forze centrifughe che portano la donna lontano dall'immagine di se stessa: in questa deriva ad imporsi sono le leggi del corpo e del caso, quelle che l'essere umano tende ad inibire per non scoprire internamente l'esistenza di un'altra persona. E in tale duplicità dell'io si sdoppia anche il «concetto stesso di fedeltà»²⁶: l'ascolto del corpo, l'abbandono agli avvenimenti fortuiti, il distacco dalla civiltà della forma sembrano essere atti di infedeltà, ma, se si cambia il

23 Robert Musil, *Il compimento dell'amore*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.45

24 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.181

25 Robert Musil, *Il compimento dell'amore*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.57

26 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.184

punto di vista, diventano dimostrazioni di fedeltà all'altra segreta persona che ognuno di noi porta dentro di sé.

La vicenda si avvia alla conclusione con la narrazione della giornata successiva. La protagonista cammina per il paese, accompagnata dal consigliere; lei presta attenzione solo ad una metà delle parole dell'uomo, immersa com'è nel sentire il flusso delle sue emozioni. Allo stesso tempo avverte una piacevole sensazione nel vedere quanto lui provi tenerezza per se stesso, un dettaglio che stuzzica ulteriormente la sua sensualità. L'episodio più importante avviene più tardi, dopo cena, quando Claudine si reca nella sua stanza per la notte: si addormenta per un breve tempo, dopodiché si alza e, convinta che il consigliere la stia aspettando giù nella sala, scende per incontrarlo.

Come previsto, l'uomo è seduto in un angolo della stanza e i due finiscono, rincorrendosi, nella camera di lei. Vicini, sembrano due mondi incomunicabili: lui rivendica il suo essere un uomo tutto d'un pezzo e dice di sapere che la donna lo ama già, Claudine invece dichiara di non sapere cosa sia un vero uomo e sottolinea la casualità del loro rapporto. Mentre la distanza fra i due si assottiglia, la protagonista passa dal dargli del "lei" ad un "tu" più intimo e con frasi disconnesse gli ripete che essere lì insieme è una fatalità e che contemporaneamente lo desidera e non lo desidera.

Dopo un ultimo slancio di repulsione, in cui, nauseata, gli chiede di andarsene, l'atto d'infedeltà si compie:

E allora lei sentì rabbrivendo come, malgrado tutto, il suo corpo si riempisse di voluttà. Ma le sembrava come di pensare a qualcosa che aveva provato una volta, in primavera: quel poter esistere come per tutti e tuttavia solo per uno. E molto lontano, come i bambini dicono di Dio che è grande, ebbe un'idea del proprio amore.²⁷

È una conclusione che, come nota Luperini, lascia i lettori perplessi: se è indubitabile che in quest'ultimo passaggio si consumi l'adulterio previsto, non si può dire che altrettanto chiaro sia il senso dei pensieri di Claudine. Il «poter esistere come per tutti e tuttavia solo per uno» potrebbe essere il compimento dell'amore, ma non è certo: si può ipotizzare che l'amore vero sia appartenere al marito, o al nuovo amante, o al sé più autentico. Il sentimento della donna allora non trova una definizione, non si spiega a parole, è un'immagine vaga e insieme potente, proprio come quella che i bambini creano pensando a Dio.

L'analisi fin qui condotta è il punto di partenza per diverse riflessioni, che aiutano nello studio successivo dell'opera di Svevo.

In primo luogo, frequente è la presenza in tutto il racconto di brevi attimi epifanici in cui il

²⁷ Robert Musil, *Il compimento dell'amore*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.67

personaggio sembra leggere con estrema consapevolezza i movimenti oscillanti della sua interiorità. Per esempio, nella sua novella, Musil ad un certo punto scrive:

E di colpo tutta la sua vita, in una fulminea illuminazione, le apparve dominata da questo tradimento incessante e incomprensibile con cui, mentre per tutti gli altri si rimane la stessa persona, ci si stacca in ogni momento da se stessi, senza sapere perché, intuendo tuttavia in questo un'estrema, inconsulta, inconsapevole tenerezza, attraverso la quale si è uniti con se stessi più profondamente che con tutto ciò che si fa.²⁸

La protagonista della storia, come Emilio in *Senilità*, è a tratti una lucida osservatrice della realtà dentro e fuori di essa, e arriva a capire che il “tradimento” è fatto contro se stessi, seguendo quotidianamente le regole imposte dalla società. Il destino tragico dell'uomo è segnato dalla continua sottomissione ai ruoli civili assunti e dunque vede l'inibizione del sentimento del sé, condotta per abitudine secondo un moto inerziale. Tale atto d'infedeltà a se stessi, inoltre, è spesso legato al corpo, veicolo delle pulsioni più profonde e istintive: sia Claudine che Emilio avvertono molte volte una diversa percezione di sé, proprio tramite esperienze che coinvolgono la carnalità.

Una volta intuito l'abisso che si apre nella parte più nascosta dell'individuo, vacilla il cosiddetto “sentimento di valore” che, a partire dal saggio *Osservazioni* di Musil, viene definito da Bertocchini così:

Il fattore emozionale <che si applica alla realtà>dà infatti una coloritura sentimentale, soggettiva, sia al mondo interiore che a quello esterno (l'equilibrio tra mondo esterno così sentimentalmente connotato e mondo interno altrettanto sentimentalmente connotato è detto “sentimento di valore”)e l'importanza di detta coloritura sentimentale consiste nel funzionare da cuscinetto tra il sentimento di valore e il mondo reale, garantendo il mantenimento del primo e di conseguenza la stabilità del rapporto io-mondo.²⁹

Quindi i rapporti sociali che coinvolgono i personaggi nella civiltà della forma, contraddistinti da stabilità e continuità, sono sostenuti dal sentimento di valore, mentre quegli incontri casuali con corpi sconosciuti lo respingono. Come si è detto all'inizio del capitolo, esistono insomma brevi momenti-opportunità che spesso coincidono con la deviazione dal proprio tracciato; i protagonisti de *Il compimento dell'amore* e di *Senilità* li intercettano nell'attrazione sessuale: Luperini afferma che «la degradazione da un eros deviato è solo un momento di passaggio per sgretolare l'identità e

28 Robert Musil, *Il compimento dell'amore*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.42

29 Gianni Bertocchini, introduzione a *Il compimento dell'amore* di Robert Musil, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.X

accedere ad una nuova dimensione dell'io»³⁰. Un'ultima osservazione su questo punto considera il tipo di narrazione con la quale si illuminano le prese di coscienza dei personaggi: nella novella di Musil si tende a spiegare i processi psichici tramite una logica non causale, ma attraverso la libera associazione di pensieri, di immagine e metafore; in Svevo, il narratore prende le distanze dalle parole di Emilio utilizzando spesso l'espedito dell'ironia.

In secondo luogo, è fondamentale riconoscere il valore del caso nella vicenda di Claudine, come si potrà fare poi in quella di Emilio. Spesso dai fatti narrati si ha l'impressione che il motore di tutto sia un principio di casualità, che corrode, secondo Bertocchini, quello di causalità: secondo lo studioso «lo stesso compimento dell'amore ha la caratteristica di una critica al principio di causa: è la scoperta che ogni amore, ogni rapporto, ogni equilibrio è frutto del caso. L'equilibrio che si credeva ottenuto era casuale almeno quanto l'uscita da quell'equilibrio»³¹. Quando il personaggio, in modo imprevisto, spezza la concatenazione logico-razionale che regge la sua vita, si trova in uno spazio nuovo, da cui ha la possibilità di osservare come un estraneo gli avvenimenti della banale quotidianità: questo passaggio spesso provoca una sensazione di smarrimento e soprattutto di paura nel riconoscere che la vita è retta proprio da questa universale casualità. Immergersi in questo nuovo ordine vuol dire, però, accettarne anche le regole e lasciarsi trasportare dalla dolcezza che proviene dall'appartenere a se stessi, dall'ascolto dei bisogni del corpo, dal desiderio di amare e essere amati. In sostanza, per comprendere a fondo i pensieri e i comportamenti dell'individuo bisogna considerare il peso che la legge del caso acquisisce nell'equilibrio della sua esistenza.

Il terzo punto di riflessione è il riferimento più volte ripetuto all'istintualità, un impulso che riduce il tempo del pensiero razionale precedente all'azione e che spinge i personaggi ad una reazione veloce rispetto agli stimoli esterni; per questo, rivela spesso l'intenzione più profonda dell'uomo, quella non ancora influenzata dalla formalità della vita civile. Inoltre, questo aspetto, soprattutto in Musil, si lega a quello dell'animalità, nel senso che, agendo d'istinto, l'individuo toglie i filtri tipicamente umani per abbandonarsi alla libertà dell'irrazionale. Per esempio, nella notte in cui Claudine rimane sveglia in preda alle emozioni contrastanti, il narratore racconta che

[...]mentre sentiva battere il suo cuore, come se avesse portato un animale nel petto- sconvolto, volato in lei da qualche posto- il suo corpo si sollevò stranamente nel suo oscillare silenzioso e vi si richiuse intorno come un grande fiore sconosciuto e reclinato, attraverso il quale freme improvvisamente l'ebbrezza, distesa in lontananze invisibili, di una misteriosa unione³²

30 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.189

31 Gianni Bertocchini, *Teoria e pratica della novella. Sulla «Vollendung der Liebe» di Robert Musil*, in «Studi Germanici», Anno XXXV, 2-3, 1997, p.326

32 Robert Musil, *Il compimento dell'amore*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.31

La scena descrive puntualmente le sensazioni che la donna prova, semplicemente nel suo lasciarsi andare, ritmato dal forte battito cardiaco. E ancora, verso la fine della novella, la protagonista è associata ad una creatura ferina quando, inseguita dal consigliere ministeriale, sale verso la sua camera:

Sulle scale senti dei passi che la seguivano, i gradini scricchiarono, pensò improvvisamente a qualcosa di lontano, molto astratto, e a tale pensiero il suo corpo tremò intorno a lei come un animale inseguito nel bosco³³

L'istintualità animale che fa tremare il corpo di Claudine si unisce in questo caso al mondo della sessualità, governato dalle pulsioni irrazionali, e la stimola ad un congiungimento con se stessa e con il tutto, in quanto essere creaturale. Insomma, frequentare la dimensione dell'istinto è sicuramente un atto compiuto da chi sperimenta un tipo di approccio diverso alla realtà, più vicino alla volontà intima e incorrotta.

L'ultimo passaggio riguarda un discorso legato alla casualità, ovvero quello sulla necessità, preannunciato dal titolo di questa sezione su Musil e possibilmente valido per molte delle narrazioni di inizio Novecento.

Per introdurre l'argomento, si riportano le parole di Luperini:

Il caso è un modo con cui ancora si rivela la necessità di una situazione storica, in cui pubblico e privato sono sottoposti a uno stesso scacco, individuo e società vengono coinvolti nella stessa insensatezza. Nella *Vollendung der Liebe* il caso è strumento della necessità, ma questa non è più inserita nella cornice della Grande Storia e anzi viene presentata come strettamente personale. E tuttavia, proprio per questo, la vicenda privata di Claudine mette in scena una nuova condizione storica e la nascita di una nuova antropologia.³⁴

La necessità di cui si parla è strettamente connessa con il viaggio interiore della donna: il lungo e oscillante flusso di pensieri di Claudine, di cui siamo partecipi, è la parte più importante del processo che ha bisogno solo di essere portato a maturazione, cosa che avverrà nell'incontro impreveduto con lo sconosciuto. Si può dire che quell'uomo così gretto e banale intervenga nell'esistenza della donna non per rivelarle un destino eccezionale, inserito in un disegno di provvidenza universale, ma per rendere manifesta la crisi d'identità e la scoperta del sé più profondo, che sfasa il rapporto io-mondo. Questo viaggio di valorizzazione della propria essenza dunque è condotto individualmente e ha inizio da un disagio inconsapevole, dovuto ad una diversa

33 Robert Musil, *Il compimento dell'amore*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994, p.65

34 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.206

percezione della realtà, incomprensibile secondo i meccanismi logico-causali: nella vicenda di Claudine non accade effettivamente nulla di grave che condizioni il suo distacco del marito, che invece si compie attraverso una lenta regressione alla natura più vera della persona e un'attenzione particolare ai processi inconsci. Spesso il punto di partenza della deviazione dall'abitudine quotidiana è rappresentato da una provocazione, anche minima, come il riferimento al maniaco sessuale G. nella novella di Musil, e un successivo potenziamento nell'avventura dell'individuo a contatto con la modernità: lo scenario più frequente è quello della città, con i suoi quartieri industriali, le stazioni ferroviarie, i mezzi di trasporto veloci, in cui la massa anonima avvicina il singolo ad un insieme indistinto di corpi. Nell'indeterminatezza della società moderna, in cui il singolo si mescola col tutto, l'incontro interpersonale allora non ha valore di per sé: l'incontro con il consigliere è sostituibile con un altro, perché la relazione con quell'uomo non è frutto di una scelta calcolata della protagonista, bensì è una delle occasioni che si presentano a lei nel vasto panorama di possibilità. Perciò lo sconosciuto svolge una funzione che, se non fosse ricaduta su di lui, sarebbe stata assunta da un'altra persona o da un'altra esperienza. E in questo fortuito contatto, lo scambio che avviene non appartiene all'ambito etico-ideologico: si tratta semplicemente di un momento di prova per le complesse questioni dell'individuo, che porta con sé il suo presente e il suo passato. Insomma, *Il compimento dell'amore* ci rende partecipi a uno stravolgimento del mondo occidentale avvenuto all'alba del ventesimo secolo.

Luperini afferma che:

Il mondo si riduce a un campo di possibilità incontrollabile dal soggetto. L'uomo lo attraversa avendo in realtà un'unica alternativa: obbedire o alla coazione delle convenzioni e dell'ordine civile o a quella del flusso magmatico del proprio destino profondo.³⁵

Il dualismo dell'uomo moderno appunto prevede la sua scissione tra paziente costruzione di un volto socialmente riconoscibile, adeguato alle regole civili e dotato di stabilità, e un insieme di forze centrifughe che si nascondono latenti nella parte più intima del soggetto. La modernità infatti è segnata da una spinta all'omologazione che spersonalizza l'individuo e lo aliena dalla sua vera natura, ovvero quel particolare che lo renderebbe diverso dagli altri: Riccardo Gasperina Geroni in *Cento anni di letteratura italiana* sottolinea che «l'esistenza-lo suggeriva il filosofo Henri Bergson [...] -scorre al di sotto dei nessi causali o delle strutture rigide imposte dall'uomo come l'identità, il nome, la famiglia, la religione, gli ideali e i valori»³⁶. Lo scollamento tra io e mondo diventa oggetto d'interesse di numerosi artisti, che si servono degli strumenti della filosofia (come quella vitalistica

35 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.203

36 *Cento anni di letteratura italiana*, a cura di Marco A. Bazzocchi, Torino, Giulio Einaudi editore, 2021, p.83

di Nietzsche e di Bergson), delle recenti scoperte sulla psicanalisi e di teorie come quelle sul materialismo di Marx per analizzare la potente decostruzione dell'individuo. A riguardo, si riportano sempre nel manuale di Bazzocchi le parole di Guido Mazzoni:

I modernisti si soffermano sul pulviscolo di impressioni minute, di movimenti inconsci e preconsoci da cui una mente comune in un giorno comune è precorsa [...]in altre parole, il romanzo modernista cambia l'ordine del discorso, mutando i criteri che separano il significativo dall'insignificante, il primo dal secondo piano, l'essenziale dal contingente. [...]i modernisti perseguono lo stesso scopo dei realisti del XIX secolo e dei loro continuatori: vogliono rappresentare bene la vita.³⁷

I nuovi protagonisti delle narrazioni di primo Novecento si fanno quindi interpreti della corrosione dell'integrità personale e si mostrano come soggetti in divenire: la consapevolezza di questi meccanismi può avvenire in modo casuale e può coincidere, come si è visto finora, con un incontro che sollecita la riflessione sull'esistenza del personaggio.

Ritornando alla novella di Musil, si può concludere dicendo che il viaggio interiore di Claudine, che smuove la condizione di perfezione formale realizzata nell'idillio matrimoniale, la porta a riconoscere la sua estraneità rispetto a quel mondo superficiale di maschere e a scoprire, sotto di questo, una realtà magmatica piena di contraddizioni, eppure legata alla vita più autentica, che necessita di un incontro con l'Altro per essere illuminata pienamente.

1.2 INCONTRI VITALI NELLA CIVILTÀ DELLA FORMA: LA SIGNORA DALLOWAY

«La signora Dalloway disse che i fiori li avrebbe comperati lei»³⁸. Virginia Woolf esordisce così in un'opera del 1925, che prende il nome proprio dalla sua protagonista. *La signora Dalloway* regala al lettore uno spaccato di vita quotidiana di una signora alto borghese del primo Dopoguerra: il romanzo racchiude la descrizione di una sola giornata, passata tra le mura domestiche e le intricate vie londinesi; eppure, l'arco di tempo ristretto permette di comprendere a fondo le caratteristiche del personaggio centrale. In questo piccolo frammento di vita narrato, si rende manifesto l'equilibrio instabile dell'individuo, che si trova a bilanciare i momenti di osservanza alle convenzioni sociali, con quelli di abbandono all'ascolto di sé. L'immagine dei fiori freschi comprati dalla signora diventa

³⁷ *Cento anni di letteratura italiana*, a cura di Marco A. Bazzocchi, Torino, Giulio Einaudi editore, 2021 p.80

³⁸ Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p.5

quindi simbolo dell'apparente perfezione della civiltà borghese e allo stesso tempo del carattere opprimente di quel mondo immerso nel benessere materiale. Non tardano ad arrivare, neanche in questa storia, i lucidi momenti di consapevolezza della protagonista, che in attimi fulminei percepisce la sua vita quasi svuotata di significato, come dei fiori ormai appassiti.

Come ne *Il compimento dell'amore* di Musil, gli eventi sono presentati secondo il punto di vista della protagonista, e dunque si assiste al modo in cui lei li registra interiormente. La modalità di narrazione, che segue le pieghe segrete della psiche umana, è quella dello *stream of consciousness*, un'espressione usata per parlare di molte delle opere di primo Novecento: Giovanni Cianci, a proposito dello *Ulysses* di James Joyce, scrive:

Quanto alla più vistosa delle innovazioni, lo *stream of consciousness*, ben oltre la funzione di espediente tecnico accreditata da Joyce (un "ponte" su cui far transitare di volta in volta quanto voleva dire) è essenziale coglierla nella sua motivazione di fondo, ovvero quale tecnica espressiva che va al cuore di quella discontinuità e molteplicità che costituisce l'esperienza fondamentale del modernismo. Non a caso, proprio perché l'interiorità del monologo è mobilità infinita, ubiquità, sovrapposizione, eterogeneità, dinamismo, essa coincide con l'area nevralgica del modernismo, con la città, luogo per eccellenza della modernità, della percezione multipla, della simultaneità.³⁹

Dunque, la lettura di opere come quella di Musil, di Woolf e di Svevo, rappresentano dei tentativi da parte degli autori di riprodurre l'insieme disordinato dei pensieri dell'uomo, riducendo le voci esterne al protagonista e accentuando quelle della sua interiorità. A proposito, Sergio Perosa riporta, nel suo saggio introduttivo al testo dell'autrice inglese, una riflessione esposta in *Mr. Bennett e Mrs. Brown* (1924) :

Il carattere (o il personaggio) umano era mutato. S'era disintegrato, dissolto, mentre sempre più sfuggente ed evanescente appariva la realtà esteriore. Compito dell'artista è, da un lato, prendere coscienza di quella frantumazione della realtà, abbandonando ogni pretesa di ricostruzione unitaria; dall'altro lato, a lui spetta cogliere la sfida di calarsi in quel personaggio umano disintegrato e ricostruire dal suo interno la visione di una realtà frammentaria e fantasmagorica, di uno spettacolo del mondo rinfranto atomicamente nella sua nervosa ed eccitata percezione.⁴⁰

Rispetto alla narrazione dell'autore austriaco e di quello triestino, quella della Woolf può risultare in alcuni punti ancora più difficile da seguire, proprio perché l'autrice limita ulteriormente l'uso dei

39 *Storia della letteratura inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*. A cura di Paolo Bertinetti, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000, p.219

40 Sergio Perosa, introduzione a *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p.IX

nessi logico-causali e accosta frasi, immagini, metafore apparentemente molto distanti. La grandezza di questi artisti sta anche nel nuovo modo di rendere la complessità psicologica del soggetto, senza ricorrere ad una sua semplificazione o formalizzazione, accettando il rischio di destabilizzare i fruitori dell'opera. Da ciò, deriva uno smantellamento del *plot* per così dire classico, inteso come un susseguirsi logico di eventi, a favore di un mescolamento di elementi soggettivi- le emozioni, le riflessioni e le reazioni immediate della signora Dalloway- e oggettivi- gli spostamenti della donna, i suoi vari appuntamenti, le persone incontrate. La trama insomma diventa molto più dinamica, grazie alla capacità della Woolf di tenere assieme il piano del concreto, dell'effettivo e quello del sentire più profondo.

La storia che vede Mrs.Dalloway protagonista è, se si osserva solo il livello superficiale, molto banale. Clarissa, questo il nome della ricca donna londinese, esce di casa nella mattina di una giornata di giugno per comprare i fiori, in vista della festa che si terrà in casa sua quella stessa sera. Nel suo peregrinare per le affollate strade di Londra, la mente affonda nei dolci ricordi della sua vecchia vita a Bourton, dove la giovinezza passava spensierata in compagnia di parenti e amici. Il suo tragitto s'interseca poi con quello di altri due personaggi, Septimus Smith, un reduce di guerra, e sua moglie: in realtà l'incontro tra Clarissa e i due sposi non avverrà mai, ma si ha l'impressione che la donna, dall'interno del negozio di fiori, noti la presenza esterna di queste due figure. La comparsa nella narrazione del soldato, affetto da disturbi mentali, porta sulla scena un altro tema diffuso in questi anni: la gravità degli effetti psicologici che il trauma della guerra lascia in chi ne ha visto di persona gli orrori. Si verrà a sapere che l'uomo malato partecipa alle sedute terapeutiche dello psichiatra William Bradshaw, senza giungere però alla guarigione. Dopo questo sfioramento delle vite dei personaggi, Mrs.Dalloway torna a casa e riceve inaspettatamente la visita di Peter Walsh, di cui si innamorò in gioventù e che rifiutò per Richard, il suo attuale marito. La narrazione, successivamente, segue i passi di Peter, che si allontana da casa Dalloway e si dirige verso Regent's Park, luogo in cui vede passare Septimus Smith e la moglie. Il racconto si avvia a conclusione con la narrazione della festa nella dimora borghese di Clarissa, a cui prendono parte vari esponenti dell'alta società londinese. Nell'atmosfera serena di una serata festiva, s'inserisce un'improvvisa incrinatura, che destabilizza il precario equilibrio interiore della padrona di casa: la moglie dello psichiatra Bradshaw riferisce alla signora Dalloway che un uomo distrutto dalla malattia psichica dovuta alla guerra si è gettato dalla finestra, dopo aver appreso che sarebbe stato rinchiuso in una clinica. La morte del malato, ovvero Septimus, genera nella donna uno sconvolgimento tale che sente la necessità di allontanarsi dalla sala; solo dopo aver riacquisito una certa stabilità emotiva, la signora partecipa nuovamente all'evento organizzato, secondo le buone regole del vivere civile. Questa dunque è la sintesi degli eventi narrati nel romanzo: di fatto, si descrivono le azioni comuni

di una donna borghese da mattina a sera. Lo scopo dell'opera, in fondo, non è coinvolgere i lettori in un'avventura dai toni epici, ma condurli dentro lo scavo psicologico dei personaggi: si potrebbe trattare infatti di “un'epica dell'inconscio”. E nell'elaborazione di questa analisi accurata dei soggetti Virginia Woolf investì molto tempo e molte energie; lo si apprende dal diario personale:

I think the design is more remarkable than in any of my books. [...] The doubtful point is, I think, the character of Mrs.Dalloway. It may be too stiff, too glittering and tinselly. But then I can bring innumerable other characters to her support. [...]It took me a year's groping to discover what I call my tunnelling process, by which I tell the past by instalments, as I have need of it. ⁴¹

In queste righe si percepisce lo sforzo che la scrittrice sta cercando di compiere per dare forma alla protagonista del suo nuovo libro, come uno scultore che plasma un pezzo di marmo. Si può intuire inoltre che trova difficile rendere concreta l'idea di come immaginava il carattere di Mrs.Dalloway, che secondo lei può sembrare ancora «troppo rigido, troppo luccicante e luminoso» («too stiff, too glittering and tinselly»). Ma il dettaglio più importante per questa analisi sugli incontri nel romanzo woolfiano, è la soluzione innovativa a cui l'autrice pensa per dare profondità alla personalità di Clarissa: il cosiddetto «procedere per gallerie» («my tunnelling process») , tecnica attraverso la quale racconta «il passato a rate come e quanto mi occorre».

Di questa grande scoperta nell'arte della narrazione parla anche Sergio Perosa:

Scavava «magnifiche caverne dietro ai personaggi» per dare «esattamente ciò che voglio: umanità, umorismo e profondità». Era il metodo di aprire quei grandi vuoti nei processi mentali dei personaggi che li fanno (e ci fanno) sprofondare nei recessi del loro passato, nelle lontane motivazioni gradualmente affioranti, nel profondo appena riconosciuto della psiche- in una parola, nel loro flusso di coscienza.[...]

In esse [nelle caverne]il processo mentale dei personaggi sprofonda per affiorare a fatica con brandelli di verità ripescata o raggiunta, affrontata o rifuggita.⁴²

Questo processo implica che l'incontro di due personaggi non porta ad un semplice contatto fisico: è il momento in cui si incrociano due soggetti complessi, che vivono in un magma di passato e presente e nel costante tentativo di trovare un equilibrio, una stabilità, una verità pur minima. La signora Dalloway, in tal senso, diventa la storia della connessione di queste “caverne” scavate dietro alle figure centrali.

Lo studio dell'opera di Woolf in questa sede presenterà solo due degli intrecci di vite che nel

41 Virginia Woolf, *Diary*, October 15th, 1923, Mariner Books, 2003

42 Sergio Perosa, introduzione a *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p.XV

romanzo si raccontano, prendendo spunto da alcuni passi significativi: il primo incontro è quello tra Clarissa e Peter Walsh, concretamente avvenuto, il secondo è quello tra Clarissa e Septimus Smith, che a differenza del primo non si realizza mai fisicamente.

La signora Dalloway e Peter si vedono per la prima volta dopo anni di lontananza nel salotto di lei: è importante sottolineare il *setting* proprio perché la dimora di Clarissa rappresenta il suo spazio sicuro, lontano dal caos e dagli stimoli continui delle vie cittadine, e colui che arriva potrebbe impersonare la minaccia a questo ordine. L'uomo entra in sala nel momento in cui la donna sta rammendando il vestito per la festa della sera:

[...]judì una mano posarsi sulla porta. Fece per nascondere il vestito, quasi come una vergine che protegga la propria castità, sollecita del proprio decoro. Ora il pomo d'ottone si abbassava; la porta si apriva, e chi apriva, e chi entrava? Per un buon secondo ella non riuscì a riconnettere il nome! Tanto sorpresa era rimasta al vederlo, tanto felice, tanto confusa e sbalordita che Peter Walsh si presentasse così inaspettatamente, al mattino!⁴³

L'approccio iniziale trasmette già l'idea che la protagonista provi un'attrazione particolare verso il nuovo ospite. Avendo condiviso una parte della loro gioventù assieme ed essendo stati legati sentimentalmente, i due trascinano con sé nell'incontro i fili del passato, che non può essere dimenticato. Il rapporto quindi non si costruisce su una tabula rasa, ma su un insieme di vecchi ricordi, di esperienze e emozioni che riaffiorano nel loro dialogo. E la memoria della felice giovinezza fa sentire subito tutto il suo peso, insieme al dolore provocato dalla separazione della coppia che si materializza negli oggetti appuntiti tenuti in mano come armi:

Che straordinario vezzo era mai quello [di Peter], pensava Clarissa: giocherellare sempre con un temperino. E quel dare agli altri l'impressione d'essere frivoli, vuoti di cervello, null'altro che uno sciocco mulino a vento. "Anch'io, però..." rifletté Clarissa; e riprendendo l'ago, come una regina le cui guardie si sono abbandonate al sonno lasciandola senza protezione (quella visita era stata una sorpresa, e l'aveva tutta scombuscolata) e chiunque può entrare e vederla distesa a terra sotto un padiglione di biancospino, ella chiamò in suo aiuto le cose che faceva: le cose che le erano care, suo marito, Elizabeth; il suo io, in breve, che Peter conosceva appena, ormai: tutte le radunò, perché le stessero intorno e l'aiutassero a battere il nemico.⁴⁴

Questo passaggio è un piccolo esempio del talento di Virginia Woolf nel ritrarre le pieghe più intime dei soggetti in azione. L'immagine di Clarissa con l'ago e di Peter col temperino ha lo scopo di far

43 Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p.46

44 Ivi, p.50

sentire al lettore l'acume della sofferenza provata in passato, che rivive ora nel contatto dei corpi. A difendere la parte vulnerabile di Clarissa, quella che mette in pericolo la sua stabilità, intervengono nel discorso gli argomenti che la rendono più sicura, come quello della famiglia, ovvero tutto ciò che ha scelto allontanandosi dallo spericolato e sognatore Peter. L'uomo davanti a lei diventa insomma un nemico da sfidare, dal momento che, con la sua presenza, risveglia in lei emozioni e pensieri destabilizzanti: a pensarci bene, tuttavia, il conflitto non è tanto esterno, bensì interno a Clarissa, perché ciò che vuole combattere è la potente voce dell'inconscio.

Della connessione speciale che lega Clarissa e Peter si trovano tracce anche nella sequenza successiva a questa: dopo aver conversato con la padrona di casa, Peter esce e percorre le strade di Londra fino ad arrivare a Regent's Park. Per lui è una buona occasione da cogliere per lasciar correre liberi i pensieri che si affastellano nella sua mente. Nei ricordi del passato, riemergono tessere del suo rapporto con la giovane Clarissa e a tal proposito si legge: «Sempre avevano avuto quella strana facoltà di comunicare senza parole. [...]Peter non ci cascava mai, leggeva in Clarissa come in un libro aperto»⁴⁵, e poco più avanti «Senza alcuno sforzo penetravano a vicenda nel proprio spirito»⁴⁶. S'intuisce chiaramente che la loro relazione abbia come fondamento un'intensa affinità di anime. Allo stesso tempo, benché attratto fortemente dalla donna, Peter è consapevole che Clarissa abbia fatto volontariamente la scelta di sposare un uomo della ricca società londinese e, con lui, abbia privilegiato la vita mondana e sfarzosa della borghesia e il rispetto della “forma”; sottolinea bene questo punto Sergio Perosa:

Clarissa ha scelto il mondo sociale, è “integrata”[...]. Non solo ha sposato Richard, figura convenzionale e protettiva, ma ha rifiutato Peter Walsh- cioè il gusto della vita e del rischio, del coinvolgimento sentimentale, della passione e della turbolenza.⁴⁷

Qualche ora dopo, i due si vedono di nuovo alla festa di Mrs.Dalloway e ancora funzionano come calamita uno per l'altro. Nella sala affollata di figure anonime, tutte eleganti e contenute, solo Clarissa catalizza nel suo movimento l'attenzione di Peter; tale dinamica è registrata così:

Tutta la sera, mentre giocherellava con il temperino, il suo pensiero non s'era staccato da Clarissa. No, egli non aveva trovato la vita semplice, disse Peter. I suoi rapporti con Clarissa erano stati tutt'altro che semplici. Era stata la rovina della sua vita.⁴⁸

45 Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p.68

46 Ivi, p.71

47 Sergio Perosa, introduzione a *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p.XX

48 Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p.215

Nel corso della sua vita, Peter si è sempre alternato tra la forte attrazione verso la donna e il suo rifiuto, quando si rendeva conto di non poterla possedere: non è stato facile relazionarsi a lei proprio perché, ogni volta che ci entrava in contatto, subiva la potenza distruttiva di un amore non realizzato. Nonostante la difficoltà di bilanciare il proprio sentimento, Peter e Clarissa rimangono, anche dopo anni dalla loro relazione giovanile, due forze che quando si avvicinano turbano il campo magnetico; con queste righe si conclude il romanzo:

[...]«Vi raggiungerò» disse Peter [a Sally, una vecchia amica], ma indugiò ancora un momento seduto. «Che cosa sarà questo terrore? Che cosa sarà questa estasi? Che cosa è che mi riempie di un'emozione senza pari?»
«È Clarissa» si disse. Poiché ecco, era là.⁴⁹

L'emozione fragile e inspiegabile, a metà tra il «terrore» e l'«estasi», tra il male e il bene, che uno provoca nell'altro diventa quindi il *fil rouge* del rapporto tra Peter e Clarissa, due personaggi capaci di far emergere le istanze più intime e preziose dell'io, difese strenuamente per mantenere un'integrità, almeno apparente. È significativo, infine, che a chiudere la storia siano parole di Peter: l'uomo si riferisce alla protagonista con il suo nome di battesimo, quello che indica la vera essenza della donna, e non col nome acquisito una volta sposata, che denota le responsabilità sociali assunte e che aveva aperto il libro («La signora Dalloway disse che i fiori li avrebbe comperati lei»). Come per dire che è lui, e non altri, a godere del privilegio di conoscere la natura di Clarissa, oltre il suo essere moglie, madre e ricca borghese che organizza feste.

Il secondo incontro di cui si occuperà la presente analisi è quello puramente «astratto» di Clarissa con Septimus Smith. Quest'ultimo, un reduce della prima guerra mondiale affetto da una malattia psichica e destinato al suicidio, immette nel romanzo un nuovo punto di vista, con l'obiettivo che la storia rappresenti, nelle intenzioni dell'autrice, «uno studio della pazzia e del suicidio; il mondo visto dal sano e dal pazzo, fianco a fianco o qualcosa di simile»⁵⁰, poi allargato ad un confronto fra vita e morte, o meglio a due approcci diversi alla vita e alla morte («Voglio dare la vita e la morte, la sanità e la follia», scrive Woolf nel *Diario*, «voglio criticare il sistema sociale e mostrarlo all'opera, nella sua massima intensità»⁵¹). Il particolare interessante è che i due poli opposti messi in campo non arriveranno mai a un contatto diretto: a parte un breve momento in cui sembra che Clarissa, dall'interno del negozio di fiori, avverta la presenza dell'ex soldato e di sua moglie fuori

49 Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p.217

50 Sergio Perosa, introduzione a *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p. XIV

51 Ivi, p. XV

nella via cittadina, Clarissa e Septimus nel corso della vicenda non faranno mai la conoscenza uno dell'altro, non si scambieranno le loro storie di vita. L'incrocio delle strade dei due personaggi è molto più sottile e rivela la misteriosa connessione di anime che può nascere da una lettura della realtà non superficiale. L'atmosfera in cui esso si realizza è quella festosa e serena della serata elegante organizzata da Mrs.Dalloway. In un saggio dello studioso Jonathan Quick si sottolinea la funzione principale del *party* di Clarissa: dovrebbe cucire assieme tutte le linee tracciate lungo il corso della giornata e dare finalmente l'impressione di unità («to bring things together at the conclusion»⁵²). Quando i coniugi Bradshaw, arrivati in ritardo alla festa, portano la notizia del suicidio di un reduce di guerra s'incrina l'ordine creato dalla padrona di casa, tanto che quest'ultima esclama : «Oh...nel bel mezzo della mia festa, ecco la morte»⁵³. Si apre dunque un momento di crisi; Quick scrive:

The report of Smith's death concentrates in a single instant all the pressures of disunity that pervade *Mrs.Dalloway*. Coming as a blunt encroachment on Clarissa's effort to saturate the party with her own desperate sense of harmony, it brings to a climax the series of disruptive forces that have never ceased to threaten her psychic composure and the novel's continuity.⁵⁴

La morte di Septimus è l'attacco alla perfetta armonia formale costantemente cercata da Mrs.Dalloway e ricreata nel convivio sociale del lussuoso ricevimento. Per questo fatto, Clarissa, che non rimane indifferente davanti a quella tragedia come fanno altri, sente la necessità di allontanarsi e si reca in un salottino vuoto e silenzioso; la donna allora approfitta del momento di solitudine per dare ascolto ai pensieri fuggevoli:

[...] Quel giovane aveva buttato via tutto. E gli altri continuavano a vivere [...].Ma una cosa c'era che contava; una cosa che nella sua vita era stata inghirlandata di parole vane, sfigurata, oscurata; una cosa trascinata ogni giorno nella menzogna, tra le chiacchiere e la corruzione. E quella cosa egli l'aveva salvata. La morte è una sfida. La morte è un tentativo di comunicazione, poiché gli uomini avvertono l'impossibilità di raggiungere quella mistica meta che sentono sfuggire. Ciò che è vicino si allontana; l'estasi svanisce; e si resta soli. Nella morte c'è un amplesso. ⁵⁵

La riflessione della donna scava nel concetto complesso di morte: le sue parole mostrano un

52 Jonathan R.Quick, *The Shattered Moment: Form and Crisis in "Mrs.Dalloway"and "Between the Acts"* in «An Interdisciplinary Critical Journal », University of Manitoba, 1974, p.132

53 Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p.205

54 Jonathan R.Quick, *The Shattered Moment: Form and Crisis in "Mrs.Dalloway"and "Between the Acts"* in «An Interdisciplinary Critical Journal », University of Manitoba, 1974, p.133

55 Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p.206

approccio alla realtà non superficiale e recuperano un'idea sulla fine della vita lontana da quella comune. Clarissa infatti riesce a penetrare nelle ragioni intime che possono aver spinto Septimus a compiere quel passo, dando un senso a quell'azione autodistruttiva che sembra non avercelo: in questo caso, l'atto d'incontrarsi si realizza sul piano dell'empatia, cioè del “sentire insieme”, del riconoscere come vero il linguaggio dell'inconscio. Quick commenta il passaggio in questo modo:

Alone, she begins to sense the embracing unity which she desires, of which the young man has spoken silently in his despair. Death communicates and embraces. She is alive, feeling this now at the party, sensing the possibilities which life and death propose jointly but do not promise.⁵⁶

La morte che irrompe nella festa, in un'atmosfera diametralmente opposta, insomma, riesce a comunicare qualcosa, a fungere da stimolo alla vita. E Clarissa in questo spazio-tempo sospeso si sente profondamente viva: riesce a riconciliarsi con se stessa, in uno di quei *moments of being*, ovvero momenti in cui si rivela l'essere stesso delle cose.

A un certo punto, si ode il ticchettio dell'orologio, che riporta Mrs.Dalloway nella realtà, fuori dal sogno in cui si era abbandonata:

L'orologio cominciava a battere le ore. Quel giovane s'era ucciso; ma Clarissa non provava alcuna pietà per lui; l'orologio suonava le ore, una, due, tre, ma ella non lo compiangeva; e la vita continuava! [...]Doveva tornare dai suoi ospiti. Ma che notte straordinaria! Senza sapere la ragione, ella si sentiva affine a lui- al giovane che s'era ucciso. Era contenta che così avesse fatto; buttato via la vita, mentre altri seguitavano a vivere. L'orologio batteva l'ora.⁵⁷

L'insistente rumore del tempo che scorre la richiama ai doveri sociali; così la donna deve uscire poco a poco dal tempo lento e dilatato dell'interiorità. Ma nella volontà di riassetare l'ordine precedente, si manifesta l'affinità di Clarissa con l'uomo che si è suicidato: lei stessa non sa darsi una spiegazione del perché si senta vicina a Septimus e tuttavia percepisce la potenza di questa connessione. In realtà, se si approfondissero i tratti del loro incontro, si potrebbero cogliere interessanti sfumature.

Sergio Perosa suggerisce che c'è

[...]una sorta di reciprocità, di misterioso legame che si stabilisce fra i due personaggi che non si conoscono: la scelta della morte che opera Septimus si risolve in movente di vita e in stimolo

56 Jonathan R.Quick, *The Shattered Moment: Form and Crisis in “Mrs.Dalloway”and “Between the Acts”* in «An Interdisciplinary Critical Journal », University of Manitoba, 1974, p.134

57 Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979,p. 208

all'accettazione per Clarissa. Si è potuto così dire che l'uno paga per l'altra, che Septimus funge almeno in parte da capro espiatorio: la sua morte permette la vita, diventa quasi un evento sacrificale.⁵⁸

Perciò si può dire che le linee così, apparentemente, distanti dei due personaggi hanno ragione d'esistere insieme nel romanzo della Woolf proprio perché, trovando un punto di contatto, una dà pieno senso all'altra. E questo era proprio l'obiettivo dell'autrice che, come riportato in precedenza, voleva mettere in luce due diversi approcci alla vita e alla morte: Clarissa e Septimus condividono la stessa esperienza di lucida analisi del proprio io, ma arrivano a scelte diverse, la prima favorendo una precaria accettazione di sé e della vita che la conduce ad essere se stessa, il secondo abbracciando la morte. A proposito, Perosa scrive:

Anche Clarissa ha guardato nei vari tunnel e nelle caverne del suo passato, ha indagato nel buco nero, intravedendone le possibilità. L'esperienza «vicaria» della morte di Septimus la conferma nella decisione di continuare a camminarci intorno, le fa accettare il precario equilibrio dell'orlo e del margine, della vita che fugge e resta. In tal modo, il *party* diventa per lei una sorta di rito sacrificale e liberatorio, una forma di riconciliazione con la vita. Come la morte di Septimus, è un'offerta di sé; è, a suo modo, un'accettazione del rischio.⁵⁹

Tale riflessione mette in luce, in modo ancora più chiaro, il valore che gli incontri, concreti o meno, di Clarissa con altri personaggi acquisiscono se osservati da una nuova prospettiva: essi non sono punti di svolta nella narrazione della vicenda, ma stimoli ad una ricerca interiore, allo studio di sé e a un distacco, anche solo per breve tempo, dall'oppressione dei doveri sociali assunti. È ben visibile in tutto il racconto la sovrapposizione di due piani opposti: il primo, quello della civiltà borghese, fatto di comportamenti formali, tempi regolari come i rintocchi del Big Ben, colazioni tra persone dello stesso rango e riconoscimenti sociali; il secondo, quello della vita interiore, composto da intricati movimenti della psiche, da rivelazioni inconsce, da tempi senza ritmi. In poche parole, davanti si presenta la realtà artificiosa, dietro la realtà dell'essere.

In conclusione, si può trarre dallo studio dell'opera woolfiana una preziosa eredità, utile poi per affrontare l'indagine sul testo di Svevo.

Innanzitutto, la visione dell'individuo come soggetto scisso, incapace di trovare una sintesi tra l'essere e l'apparire, tra valorizzazione della propria natura e adeguamento sociale. Lo sdoppiamento dell'io spesso porta ad esiti negativi, dal momento che, non riuscendo a conciliare due parti di sé, la persona non può raggiungere una felicità piena; può accadere anche, qualora scegliesse di vivere

58 Sergio Perosa, introduzione a *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979, p.XIX

59 Ivi, p.XXII

secondo le sue inclinazioni naturali, che rimanga isolato, incompreso e perfino deriso da coloro che coltivano solo il loro lato esteriore. Il caso di Clarissa mostra un'ulteriore possibilità: la donna sceglie di alternare continuamente i due piani, quello della vita sociale regolata e quello della vita interiore, più confusa e insieme più autentica; Mrs.Dalloway riesce comunque a trovare un equilibrio, seppure precario, e in tale bilanciamento sembra trovare serenità. La duplicità dell'io descrive, in fin dei conti, la condizione dell'uomo moderno: investito dalle trasformazioni rapide di inizio Novecento, non può più contare sulla solidità delle convinzioni politiche, ideologiche, religiose, non può mirare alla costruzione integrale di sé, ma deve, come un moderno Amleto, interrogarsi continuamente sulla realtà e accettare la convivenza in lui di due "persone".

In secondo luogo, il lettore più volte nel corso del racconto intuisce la piena consapevolezza che Clarissa ha delle sue scelte: non si parla solo della decisione giovanile di sposare Richard invece di Peter, ma di quelle innumerevoli piccole azioni che sono guidate dall'affermazione della propria volontà. Che la scelta ricada sull'osservanza alle convenzioni sociali, piuttosto che sul rispetto della propria natura, non ha importanza: dietro alla maggior parte dei comportamenti di Mrs.Dalloway si nasconde una chiara presa di posizione e il fatto che sia conscia di privilegiare una parte di sé invece di un'altra è già qualcosa di estremamente significativo. Spesso, l'agire consapevole di questi personaggi presi in esame non è continuativo: accade, ne è esempio Emilio in *Senilità*, che diventino attenti ai meccanismi di valutazione delle possibilità solo in alcune circostanze e in momenti particolari della loro vicenda personale. Il dettaglio della consapevolezza su ciò che si sceglie è dunque importante nella comprensione a tutto tondo dell'individuo, perché manifesta quanto il soggetto è presente a se stesso quando intraprende determinate strade al posto di altre.

Infine, si aggiunge alla caratterizzazione di persone come Clarissa ed Emilio il tratto della precarietà. Essi sembrano essere sempre in bilico tra un polo e l'altro di attrazione: tra l'ordine sociale e il disordine interiore, tra sanità e pazzia, tra sessualità e castità. In questo moto incessante di bilanciamento, non riescono mai a raggiungere una verità piena e stabile, ma un "brandello" di verità, parziale e provvisoria. L'esistenza dunque si compone di brevi attimi in cui si dischiude il senso delle cose, momenti che purtroppo, però, si dissolvono velocemente e lasciano di nuovo il soggetto nel buio, alla ricerca del vero. Tanto che, della vita, l'uomo giunge ad avere solo un'impressione indeterminata .

Proprio come Virginia Woolf spiegava nel suo saggio «Modern fiction»:

[...]Analizzate per un attimo una mente normale in un giorno normale. La mente riceve una miriade di impressioni- futili, fantastiche, evanescenti, o scolpite con una punta d'acciaio. Esse ci giungono da ogni parte, in uno scroscio incessante di innumerevoli atomi; e mentre ricadono, mentre prendono

forma nella vita di un qualsiasi lunedì o martedì, acquistano un accento diverso dal solito; l'attimo importante diventa questo e non quello. [...]

La vita non è una serie di lampioncini disposti in ordine simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro semitrasparente che ci racchiude dall'alba della coscienza fino alla fine.⁶⁰

Le riflessioni condotte sulle opere di Musil e Woolf, dunque, si impiegheranno come validi strumenti d'indagine di uno dei testi più importanti nel panorama della modernità, ovvero *Senilità* di Italo Svevo.

60 Virginia Woolf, «Modern fiction», *The common reader I*, 1925

2. IL RACCONTO INATTENDIBILE DI UN'AVVENTURA AMOROSA: *SENILITÀ*

Il secondo romanzo di Italo Svevo, dopo *Una vita* pubblicato nel 1892, è spesso oggetto d'interesse di molti critici per la sua storia controversa. *Senilità* esce nel 1898, prima a puntate in rivista e poi in volume, con grandi aspettative da parte del suo autore, ma non riscuote il successo sperato. Si apre allora una stagione di silenzio nella carriera di scrittore di Hector Schmitz, nome di nascita del triestino, che si dedicherà al lavoro da dirigente nella ditta di vernici del suocero, continuando a scrivere però nel privato per coltivare il bisogno di scavare dentro se stesso e di curare la propria interiorità. Il periodo ai margini dell'attenzione pubblica si chiude nel 1923, quando Svevo torna sulla scena con il capolavoro de *La coscienza di Zeno*: la pubblicazione di questo romanzo lo porta nuovamente al centro della critica letteraria e forse proprio per questo decide di diffondere per la seconda volta *Senilità*, che considera essere la sua opera migliore. Per assicurarsi la buona riuscita della nuova edizione, Svevo sceglie di modificare in parte il testo del 1898: l'autore infatti, essendo stato accusato da alcuni lettori di scrivere male, sente la necessità di una revisione linguistica della prima forma del romanzo; ad aiutarlo in questa operazione intervengono un professore di lettere del ginnasio di Trieste, Marino de Szombathley, e Antonio Fonda Savio, suo genero. Le correzioni proposte da questi ultimi riguardano per lo più la punteggiatura e la grafia e cercano di adeguare la lingua del 1898 a dei canoni letterari più classici: tuttavia, tale modifica, che rende il testo più aulico, non viene accolta positivamente da tutti, in quanto ritenuta un appiattimento di quella genuinità, spesso ai limiti della scorrettezza, che caratterizzava la prima edizione. Insomma, le vicende che coinvolgono il secondo romanzo di Svevo, non sempre fortunate, testimoniano comunque il grande valore che il triestino nella sua carriera letteraria diede a *Senilità* e l'impegno per una sua ampia diffusione.

Nonostante alcune critiche, nel 1926 quest'opera diventa una delle più diffuse in Italia, anche per il merito che personaggi famosi come James Joyce, Valery Larbaud e Benjamin Crémieux le riconoscono. In Italia, uno dei più grandi estimatori di Svevo è Eugenio Montale, protagonista della poesia del Novecento, di cui parla Eduardo Saccone in un saggio su *Senilità*:

[...] è bene rifarsi a Montale, il più illustre dei poeti italiani di questo secolo e il primo, se non responsabile, certo foggiatore di un mito ch'è all'origine del sospetto odierno che circonda *Senilità*. E poi un altro pregio si deve additare in *Senilità*, e pare un paradosso: la sua mancanza di appigli prattistici e polemici, la sua secchezza, diremmo quasi la sua inutilità”.⁶¹

61 Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo: dalla “impotenza del privato” alla “ansiosa speranza”*, in «Italian Issue»,

Gli elementi che molti giudicavano negativamente diventano per il poeta genovese una nota di merito per il secondo romanzo sveviano: quest'ultimo perde l'impianto sociologico di *Una vita*, che descrive i rapporti dell'individuo con la società, e analizza le relazioni private del protagonista, evitando i messaggi moralistici e i rimandi alle questioni storico-sociali. L'attenzione dell'autore infatti ricade sulla presentazione del personaggio centrale, della sua psicologia complessa, delle sue reazioni a stimoli esterni e delle esperienze con i soggetti che entrano nel suo ristretto cerchio sociale. La sua "inutilità" cambia dunque di segno, da negativo a positivo, se si riconosce nell'intenzione dello scrittore la volontà di trovare, anche parzialmente, la parte più vera dell'uomo. Al centro di questo racconto è la storia d'amore del protagonista con una donna, Angiolina Zarri; Saccone riporta le parole con cui Svevo presenta l'opera nel suo *Profilo autobiografico*:

“*Senilità* . . . è il racconto dell'avventura amorosa che il trentenne Emilio Brentani si concede cogliendola di proposito sulle vie di Trieste”⁶²

È interessante notare che l'esperienza di Emilio venga chiamata «avventura», ovvero una vicenda inaspettata, di cui l'uomo non è artefice: egli accoglie l'evento fortuito e «si concede» di vivere quella relazione nata tra le vie cittadine. A contornare questa coppia di amanti intervengono altri personaggi, come la sorella di Emilio, il suo migliore amico Stefano Balli, la famiglia di Angiolina. Per i soggetti più importanti della storia gli studiosi hanno riconosciuto un possibile riferimento autobiografico: dietro Emilio si nasconde a tratti il volto di Hector Schmitz, in Stefano Balli s'intravede il pittore Umberto Veruda, grande amico di Svevo, Angiolina ricorda Giuseppina Zergol, una ragazza del popolo di cui s'innamorò il triestino, e Amalia, sorella di Emilio, sembra esser stata in parte modellata sulla sorella di Hector, Ortensia, morta a trentotto anni. Come osserva Saccone, «il problema dell'autobiografismo di *Senilità* [...] non è molto diverso da quello cui dà origine, per esempio, la *Recherche* proustiana o, al limite, la *Commedia* di Dante. I protagonisti e gli altri personaggi della *fiction* sono e non sono gli uomini reali, i viventi del mondo: in effetti di questi essi costituiscono l'inveramento, l'essenza, la verità romanzesca. È per questo che i modelli devono essere *ridotti*»⁶³: con questa considerazione, si sottolinea il valore del talento creativo dell'autore che plasma le figure centrali della storia a partire sì da immagini e dati realistici, rielaborando però questi ultimi tramite il filtro della finzione.

I personaggi di *Senilità*, che dunque ricordano in parte la cerchia di conoscenti di Schmitz, sono

The Johns Hopkins University Press, Gennaio 1967, p.3

62 Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo: dalla "impotenza del privato" alla "ansiosa speranza"*, in «Italian Issue», The Johns Hopkins University Press, Gennaio 1967, p.6

63 Ivi, p.7

caratterizzati in modo tale da formare un sistema, per così dire, geometrico: infatti essi si dispongono a coppie o per disgiunzione o per correlazione: nel primo caso infatti vediamo opporsi il debole Emilio all'audace Balli, la fragile Amalia alla spudorata Angiolina, Emilio ad Angiolina; mentre nel secondo caso si allineano le personalità di Emilio e Amalia, di Angiolina e Balli. L'analisi dei soggetti principali del romanzo è quindi più completa se questi si esaminano non solo singolarmente, ma anche, e soprattutto, nel confronto con gli altri individui: perciò diventa essenziale un attento studio degli incontri tra i personaggi, ovvero dei momenti in cui si incrociano due forme di vite, fatte di abitudini, credenze, emozioni diverse che, entrando in contatto, fanno comprendere meglio la natura dell'uomo. I passi che si esamineranno portano a riflettere allora sul valore che assume la relazione con l'Altro nelle dinamiche interiori dei protagonisti: lo scopo è quello di dimostrare che l'atto d'incontrarsi spesso perturba il sistema di vita dell'uomo e che, nella scoperta della propria precaria esistenza, egli percepisce se stesso come creatura scomposta e disorientata e, insieme, riconnessa alla sua vera essenza. *Senilità* in questo senso diventa esemplare perché:

La storia di Emilio è [...] quella di un incontro impossibile, da un lato, fra soggetto e mondo e, dall'altro, fra le varie parti in cui il soggetto è ormai irrimediabilmente diviso. Emilio sperimenta la disgregazione dell'io unitario tradizionale e nello stesso tempo avverte che tale disgregazione costituisce per lui l'unica possibilità di aprirsi al flusso vitale.⁶⁴

2.1 GLI INCONTRI CON L'ALTERITÀ

Dallo studio di Romano Luperini sugli incontri di *Senilità* si ricava uno sguardo più consapevole verso i molteplici momenti di contatto fra i personaggi. La modalità dell'incontro pervade la narrazione della storia e illumina i passaggi importanti come l'inizio, lo *spannung* (quando i due amanti si separano definitivamente), la chiusura e poi i punti di svolta del racconto. L'autore costruisce quindi una fitta rete di incroci che congiunge i quattro personaggi principali (Emilio, Angiolina, Stefano e Amalia) in combinazioni diverse, dando «un senso come di saturazione o asfissia»⁶⁵. Eppure, il pathos che dovrebbe segnare questi momenti rilevanti a livello drammatico è indebolito dall'uso frequente, da parte del narratore, dell'ironia o dell'umorismo: ne deriva un'impressione generale di inattendibilità, ovvero di poca credibilità nelle parole o nei comportamenti dei soggetti.

64 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.138

65 Ivi, p.122

In questa continua intersezione di vite umane, anche lo spazio che fa da sfondo alle relazioni acquista un significato particolare. Lo scenario è quello della città di Trieste, con le sue vie intricate, le piazze e i viali affacciati al mare; ai luoghi aperti, che spesso segnano la scoperta di nuove informazioni sulla vicenda o l'inizio di esperienze inattese, si contrappongono quelli chiusi, per esempio la casa di Emilio e Amalia, di Angiolina, lo studio di Stefano, presentati molte volte come statici o asfittici. Uno sguardo più approfondito può notare allora che il cambio continuo degli spazi vissuti dai personaggi marca le loro dinamiche interiori, le amplifica e le rende più chiare agli occhi del lettore. Anche nella novella di Musil e nel romanzo di Virginia Woolf spesso si mostrano in antitesi i posti all'aperto - la stazione ferroviaria e il paese innevato nella prima, la frenetica Londra nel secondo- con gli ambienti chiusi- il salottino borghese di Claudine, l'elegante villa di Clarissa: tale contrasto si riflette su un differente stato emozionale del soggetto.

Insomma, lo spazio cittadino e domestico, nello studio degli incontri, ha la funzione di esaltare i movimenti psichici e inconsci dell'individuo che si muove e si incrocia con gli altri.

In *Senilità* le interazioni tra i personaggi sono molte, ma il narratore si focalizza sul protagonista Emilio che intreccia il suo cammino con quello di altre persone. In particolare, l'incontro che nella narrazione ha più valore è quello tra Emilio e Angiolina, perché esso, contraddistinto dalla potenza del sentimento amoroso, diviene motore d'azione; Luperini scrive a proposito:

L'incontro, quando coincide con una possibilità d'amore, provoca un'accelerazione imprevista della vita, una sorta di contraddittoria e convulsa frenesia che s'impadronisce di tutti i protagonisti, spingendoli a cercarsi e a raggiungersi e persino al delirio e alla morte, per poi lasciare i superstiti nella stessa tranquilla staticità e opacità in cui sono sempre vissuti. Si ha così l'impressione che l'eros irrompa come una ventata in un mondo chiuso e grigio ma che questo finisca ben presto per riassorbirla. Di un moto convulsivo in una stagnazione.⁶⁶

L'amore che smuove e agita i corpi muta la linearità della vita quotidiana e rappresenta, allo stesso tempo, l'esperienza più eccitante e dolorosa di sempre; eppure, la sua carica non è abbastanza forte da trasformare il soggetto e da svelargli il senso delle cose. Rimane così l'amara consapevolezza che quell'avventura amorosa sia uno dei tanti eventi insignificanti nella vita banale dell'uomo. Tuttavia, Svevo illumina in modo particolare questo tipo di incontro, «gli riconosce indubbiamente una potenzialità, seppur repressa o negata»⁶⁷.

Senilità dunque è la storia della spinta d'amore che unifica o divide, ma, accanto a questa, ad animare i personaggi sono anche sentimenti di fratellanza e di amicizia: tali emozioni, insieme ai

66 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, pp.122-123

67 Ivi, p.124

loro effetti, verranno ora analizzate osservando gli incontri più importanti.

Il romanzo si apre con l'imbattersi di Emilio in una donna sconosciuta tra le vie di Trieste; il narratore descrive così la scena:

Subito, con le prime parole che le rivolse, volle avvisarla che non intendeva comprometersi in una relazione troppo seria. Parlò cioè a un dipresso così: -T'amo molto e per il tuo bene desidero ci si metta d'accordo di andare molto cauti-. 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.⁶⁸

La nascita della relazione tra i due amanti non viene descritta in modo oggettivo, come verrà fatto poi, ma viene filtrata dal giudizio del narratore: l'immagine sarebbe quella di Angiolina che fa cadere, con una mossa calcolata, il suo ombrellino e di Emilio che si affretta a raccoglierlo, considerando questo momento l'occasione romantica per conquistare una giovane fanciulla. La narrazione però ritrae la situazione senza riferirsi ai dati fattuali e marcando da subito il carattere del protagonista, tramite l'uso di un tono demistificante che svela le menzogne e prende le distanze dalle parole di Emilio («La parola era tanto prudente ch'era difficile di crederla detta per amore altrui, e un po' più franca avrebbe dovuto suonare così»); riguardo il narratore, che assume tale atteggiamento verso le figure del racconto, Nunzia Palmieri commenta che egli «dopo aver lasciato la parola a Brentani, si affretta a intervenire per riformulare la dichiarazione d'amore ad Angiolina: la sua voce si impone prepotentemente su quella di Emilio, ne smentisce le affermazioni, ne smaschera gli scopi meno nobili, ironizza sulle sue velleità. [...] il narratore si fa carico di una visione superiore, ironica e razionale»⁶⁹. È rilevante per l'analisi di quest'opera che già il primo incontro sia influenzato dalla posizione antagonista di chi narra, proprio perché, nel corso della storia, anche gli altri eventi verranno presentati con un tono poco indulgente verso il comportamento dei personaggi.

La scena di apertura offre il pretesto per parlare dei soggetti centrali del romanzo: il capitolo iniziale si occupa infatti di dare delle informazioni su Emilio, Angiolina Zarri, Amalia e Stefano Balli. Il primo è un uomo di trentacinque anni, impiegato in una società di assicurazioni e autore di un libro molto apprezzato dalla critica cittadina, dopo il quale non ha scritto più niente. La seconda è una

68 Italo Svevo, *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.403

69 Nunzia Palmieri, commento a *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.1364

donna bionda, con gli occhi azzurri, dal corpo alto e snello e dal colorito roseo, indice di buona salute. Amalia invece ha il viso spento, è piccola e molto debole e, nonostante abbia meno anni del fratello, si mostra per lui come una madre. Il migliore amico di Emilio, Stefano Balli, è uno scultore di bell'aspetto, che si compiace del suo talento artistico e si vanta del successo che ottiene con le donne. I quattro personaggi vengono coinvolti tutti nella narrazione del primo incontro, ma in modo diverso: Emilio e Angiolina sono interessati direttamente -dopo l'incrocio in città, si godono una tranquilla passeggiata sul terrazzo di S.Andrea vicino al mare- mentre Amalia e Stefano indirettamente, come attenti ascoltatori del racconto che il protagonista fa della sua serata romantica. In particolar modo, la sorella, che ha un'idea vaga dell'amore tratta dai romanzi letti a casa, viene travolta dalla notizia di Emilio:

Ella non era passiva ascoltatrice, non era il fato altrui che l'appassionasse; il proprio destino intensamente si ravvivava. 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 ch'essendo fatta così, non avesse desiderato di godere e di soffrire. Fratello e sorella entravano nella medesima avventura.⁷⁰

Questo passo tocca due importanti questioni. La prima è quella dello sconvolgimento che l'innamoramento di Emilio provoca in casa Brentani: lo stile di vita pacato e abitudinario dei due fratelli viene scosso dal sentimento d'amore, che porta una ventata d'aria fresca nel loro nido claustrofobico; l'incontro di Angiolina sembra essere quindi il momento-opportunità, sia per Emilio che per Amalia, di staccarsi temporaneamente dal rigido ordine familiare e di provare sensazioni nuove e inaspettate. La seconda questione è quella della possibilità di sovrapporre le figure dei due fratelli, visto che essi appaiono legati dalla medesima fibrillazione e accomunati dallo stesso destino: Nunzia Palmieri osserva che «Amalia subisce come una sorta di contagio la malattia d'amore del fratello: da questo momento in poi i due personaggi collaboreranno alla costruzione di un sogno comune, contaminando progressivamente le figure e gli scenari che lo abitano.»⁷¹

L'allineamento tra i due Brentani è ancora più chiaro se visto in opposizione alla donna che Emilio inizia a frequentare regolarmente. Invece del pallore del viso di Amalia, la fanciulla è il volto della salute, con il suo colorito intenso, i denti bianchi, le gengive rosse. Rispetto all'atteggiamento passivo di Emilio, Angiolina si mostra energica e decisa. La distanza fra i due caratteri fa sì che i primi incontri degli amanti siano segnati dalla carica idealizzante del Brentani nei confronti della

70 Italo Svevo, *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, pp.412-413

71 Nunzia Palmieri, commento a *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.1376

giovane donna: si forma così, intorno all'immagine di quest'ultima, un alone luminoso che la rende perfetta agli occhi di Emilio, quasi fosse una creatura angelica; nelle scene in cui l'uomo torna a casa dopo le passeggiate romantiche per la città e trova la sorella indaffarata con le piccole faccende di casa, si coglie lo scarto tra lo stato d'animo elettrizzato di Emilio, che ricorda sognante i baci della passionale Angiolina, e la tristezza di Amalia per la sua condizione d'isolamento e di debolezza fisica. Si oppongono quindi davanti al protagonista di *Senilità* il pianto sconsolato della sorella e il ricordo delle risate contagiose dell'amata.

Dai primi capitoli del romanzo sveviano, allora, si possono ricavare le caratteristiche principali di Amalia, personaggio fondamentale per comprendere le dinamiche degli incontri narrati. A darne un profilo completo è il saggio di Daniela Brogi, «Amalia, la sorella isterica», che sintetizza in quattro punti il ritratto della donna, come tratteggiato nelle prime pagine: in primis, «entra in campo come *spettro* di inibizione del piacere, quando Emilio la invoca subito contro il pericolo di un impegno serio con Angiolina, trasformandola in un modello di identificazione doveristica in concorrenza col *fantasma angelico* della donna desiderata»⁷² e quindi come richiamo ad una vita casta e ordinata, contro gli eccessi libidinosi; in secondo luogo, «appare subito con dettagli fisici disforici»⁷³, come il corpo secco, il viso incolore, le mani bianche a cui dedica molte cure, sintomo delle sue manie isteriche; a contraddistinguerla, come terzo punto, è il suo slancio verso l'immaginazione, verso un mondo di fantasie, costruito grazie ai libri della biblioteca di casa, che diventa uno spazio sicuro e privilegiato «perché la stranezza fisica e la fantasia sono i due luoghi, entrambi extraverbali, in cui si sposta l'ansia di comunicazione dei desideri dell'isterica»⁷⁴; per ultima, la stretta connessione con la vita del fratello, insieme al quale, anche quando non è coinvolta direttamente, vive l'esperienza dell'innamoramento e di un risveglio del proprio sentire dato che «assieme all'amore, e al desiderio, è la coscienza l'avventura che chiama all'appello i fratelli Brentani»⁷⁵.

Nei capitoli terzo e quarto la figura di Amalia rimane in disparte, mentre si narrano le frequentazioni di Emilio e Angiolina. I due si incontrano nella casa di lei, un edificio squallido alla cui porta compaiono sua sorella di circa dieci anni e la madre, una signora vestita da serva che rivolge parole di cortesia all'ospite, e una volta entrati nella stanza di Angiolina, si scopre sul muro un insieme di fotografie dei suoi amanti, che però non convince Emilio dell'infedeltà della donna. Così l'uomo inizia a recarsi spesso da lei, anche se questa a volte lo respinge: il narratore racconta che «egli aveva una soddisfazione completa dal possesso incompleto di quella donna»⁷⁶.

72 Daniela Brogi, «Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, *Senilità*, 1898), *Between*, III.5 (2013), *Between-journal.it*, p.16

73 Ivi, p.16

74 Ivi, p.17

75 Ivi, p.18

76 Italo Svevo, *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.430

E infatti, anche quando cominciano a vedersi meno perché Angiolina va a trovare una famiglia di conoscenti, i Deluigi, Emilio trascura il lavoro di impiegato e concentra tutte le sue attenzioni sulla donna: per lui, il tempo trascorso con l'amata è un intervallo gioioso dalla noia della vita familiare. Nel frattempo Stefano Balli, stimato e allo stesso tempo invidiato dall'amico, visita più spesso casa Brentani per tenere sotto controllo l'avventura amorosa di Emilio, che mostra, falsamente, di assumere la giusta distanza da Angiolina per non impegnarsi troppo. A tal proposito, si nota fin dai primi capitoli l'influenza della menzogna nei rapporti tra i personaggi: Mario Lavagetto, nell'introduzione all'edizione dei Meridiani di *Senilità*, afferma che

Emilio appare invischiato nelle proprie menzogne e in quelle di Angiolina, che mente con lo splendore del proprio corpo, ancora prima che con le parole. La differenza è che Emilio mente agli altri, ma prima che agli altri a se stesso; è, insomma, in termini sartriani, un uomo della “malafede”, perché in molti casi il destinatario e il destinatario della bugia sono la stessa persona.⁷⁷

Insomma, la relazione che si va costruendo tra i due amanti è costellata da piccole e grandi bugie – sembra esserla, per esempio, quella del fidanzamento della ragazza con un sarto, un certo Volpini, annunciato nel terzo capitolo- che contribuiscono a creare un'immagine deformata della loro storia d'amore: se il lettore può avere l'impressione dapprima che la vera ingannatrice sia la donna, si accorgerà poi che Emilio non è da meno; in fondo, precisa Lavagetto, «Angiolina [...] non è in malafede: mente, ma non mente per ingannare; mente invece per nascondersi e difendere la propria libertà al riparo del proprio corpo»⁷⁸.

Oltre alla distanza che le falsità producono tra i due protagonisti, quando questi ultimi si incontrano emerge chiaramente la profonda differenza delle loro personalità, visibile anche da una semplice camminata nelle vie di Trieste: lei conquista i passanti con il suo sorriso dolce e i ricci dorati illuminati dal sole; lui invece procede inosservato, di fianco a quella splendida donna che cattura tutte le attenzioni. Il contrasto tra luce e ombra fa affiorare in Emilio la consapevolezza della doppiezza di Angiolina:

La donna ch'egli amava, *Ange*, era sua invenzione, se l'era creata lui con uno sforzo voluto; essa non aveva collaborato a questa creazione, non l'aveva neppure lasciato fare perché aveva resistito. Alla luce del giorno il sogno scompariva.⁷⁹

77 Mario Lavagetto, introduzione a *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, pp.LI-LII

78 Ivi, p.LII

79 Italo Svevo, *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.439

Abituato all'atmosfera sognante delle passeggiate notturne, lontane dalla gente e dal chiasso del centro cittadino, il protagonista viene travolto dalla rivelazione di una verità difficilmente accettabile; come gli altri personaggi inetti di Svevo, ama l'ombra, che protegge da situazioni pericolose o dolorose: «-Troppa luce!- mormorò egli abbacinato. -Andiamo all'ombra.»⁸⁰.

L'oscillazione tra momenti di lucida visione della realtà e momenti di autoinganno continua lungo tutta la storia e spesso è associata alla dialettica luce/buio. Un altro incontro esemplificativo in tal senso è quello che vede insieme Emilio, Angiolina, Stefano e Margherita, una donna del Balli: i quattro si trovano al Giardino Pubblico, di sera, prima di cenare presso un'osteria; nell'oscurità del parco, all'atto delle presentazioni, lo scultore accende un cerino e illumina i volti delle due donne:

[...] accese un cerino e illuminò con esso la rosea faccia che, seria, seria, si prestò all'operazione. Illuminata, essa aveva nell'oscurità delle trasparenze adorabili; gli occhi chiari in cui il giallo della fiamma penetrava come nell'acqua più limpida, brillavano dolci, lieti, grandi. Senza scomporsi, il Balli illuminò col cerino la faccia di Margherita, una faccia pallida, pura, due occhioni turchini, grandi e vivaci [...]. Strideva su quella faccia la contraddizione fra gli occhi arditissimi di monella e la serietà dei tratti di madonna sofferente.⁸¹

La scena, quasi cinematografica, gioca con i fasci di luce che rendono visibili i tratti particolari delle figure femminili: *Ange* compare in tutta la sua seducente bellezza; Margherita, meno brillante, «appare una figura intermedia fra “Ange” idealizzata e Amalia» proprio perché «ha il corpo fragile e il carattere mite di Amalia, mentre il viso e gli occhi denotano forza e vitalità»⁸².

È importante sottolineare che a illuminare questi dettagli non è Emilio, schiavo di un'immagine idealizzata della donna e incapace di vederla fuori dagli stereotipi, ma Stefano, abile e disilluso osservatore della realtà.

La cena successiva al ritrovo nei giardini rende ancora più manifesta la differenza d'indole tra i due amici. Il Brentani, taciturno, resta in disparte nei discorsi fatti a tavola, mentre il Balli intrattiene le donne e domina la situazione con il suo atteggiamento provocatorio e a volte brutale: la “cena dei vitelli”, così viene chiamata dallo scultore, diviene per Stefano l'occasione migliore per dare una lezione al suo timido amico, secondo una concezione particolare dei rapporti umani, visti come relazioni tra servo e padrone. Eduardo Saccone evidenzia l'effetto di questo comportamento: «Il risultato con tutte, e dunque con Angiolina- che non si offende neppure di essere chiamata Giolona

80 Italo Svevo, *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.439

81 Ivi, p.448

82 Nunzia Palmieri, commento a *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.1400

da lui, e anzi è “incantata”- è il successo e la dominazione: quest'ultima accettata, desiderata, voluta»⁸³.

Dopo la serata a quattro, si apre il capitolo cinque con la visita del Balli a casa Brentani. Il rilievo di questo incontro sta nel turbamento che l'arrivo dell'energico scultore provoca nella quieta *routine* dei due fratelli. L'aspetto debole di Amalia suscita una sorta di compassione in Stefano: la donna è vista ancora una volta come «ingombro odioso alla vita altrui», «un errore evidente di madre natura»⁸⁴. Se lui quindi cerca di evitarla più che può, lei lo considera un amico, in nome di quella profonda simbiosi con il fratello («Ella, invece, che aveva voluto vivere la vita di Emilio, s'era considerata amica del Balli»⁸⁵). L'amico di Emilio è per lei linfa che rivitalizza il suo spirito infiacchito, tanto che guardandolo ha «le guance rosse, i buoni occhi grigi animatissimi»⁸⁶; il *pathos* aumenta sempre di più, potenziato dal coinvolgimento di Amalia nel dialogo tra i due amici:

Ella era rossa, rossa. Certi accenti di quel colloquio echeggiarono nell'anima sua come il suono delle campane nel deserto; lungi, lungi, percorsero spazi vuoti enormi, li misurarono, riempiendoli improvvisamente tutti, rendendoli sensibili, distribuendovi abbondantemente gioia e dolore.⁸⁷

Tramite l'esplorazione delle sue pieghe più intime, il lettore può prendere parte al graduale risveglio della donna dal tepore quotidiano e alla successiva consapevolezza delle proprie emozioni, sia positive che negative. L'accoglienza del Balli in casa coincide con l'attaccamento di Amalia ad un sentire più vero e profondo, che nel suo caso la condurrà poco a poco alla distruzione. Infatti, ciò che la lega a Stefano è sempre meno un sentimento di amicizia disinteressato e sempre più un trasporto amoroso, ossessionato e morboso che si fa più violento in corrispondenza delle numerose visite dello scultore dai Brentani. E grazie a questo stato di eccitazione, Amalia potenzia l'immagine idealizzata di Angiolina, secondo un'idea casta e pura dell'amore, distante dalla realtà:

Ella non sapeva di quella donna se non ch'era un essere molto differente da lei, più forte, più vitale, e ad Emilio piacque di aver creata nella sua mente un'Angiolina ben diversa dalla reale. Quando si trovava con la sorella, amava quell'immagine, l'abbelliva, vi aggiungeva tutte le qualità che gli sarebbe piaciuto trovare in Angiolina, e quando capì che anche Amalia collaborava a quella costruzione artificiale, ne gioì vivamente.⁸⁸

83 Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo: dalla “impotenza del privato” alla “ansiosa speranza”*, in «Italian Issue», The Johns Hopkins University Press, Gennaio 1967, p.26

84 Italo Svevo, *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.456

85 Ivi, p.457

86 Ivi, p.458

87 Ivi, p.465

88 Ivi, p.468

La storia prosegue. Si ripetono più volte le cene a quattro, con Emilio isolato e le donne ammaliate dal Balli, fino a quando quest'ultimo decide di interrompere la sua relazione con Margherita.

Una sera, mentre cammina da solo per Trieste, Stefano vede due ragazze a braccetto con un uomo; inizia a seguirli e avvicinandosi riconosce Angiolina e Giulia, una sua amica, e poi l'ombrellaio di Barriera Vecchia; dopo esser stato messo al corrente, Emilio girovaga per la città, in parte alla ricerca dello strano trio, in parte per sfogare i suoi pensieri e dar loro un ordine. Quando torna a casa con l'intenzione di lasciare definitivamente l'amata il giorno dopo, sente la sorella parlare nel sonno: è il primo di tanti episodi simili che mostra come tutte le fantasie sessuali represses di Amalia vengano confinate nello spazio del sogno, l'unico che può darle una parziale soddisfazione. Per dare tutte le sue cure alla sorella e porre fine al suo dolore, Emilio si reca da Angiolina e le comunica il suo volere; la sua decisione però non lo solleva, lo getta in uno stato angoscioso e nel desiderio amaro di possedere di nuovo quella fanciulla; eppure, distante dagli amori perfetti dei romanzi letti in casa, questo malessere lo fa sentire vivo:

I suoi libri dallo scaffale gli si offrivano invano. Tutti quei titoli annunziavano della roba morta, non bastevole a far dimenticare neppure per un istante la vita, il dolore ch'egli sentiva muoversi nel seno.⁸⁹

E mentre contempla l'insignificanza della propria vita davanti ai dolci ricordi delle serate romantiche, Emilio diventa sempre più schiavo del sentimento di gelosia, che, come sottolinea Saccone, «al principio del libro è rivolta contro gli altri, i misteriosi altri che affiorano di tanto in tanto tra le pieghe del linguaggio di Angiolina [...]. Ma non passerà molto ed essa si rivolgerà esclusivamente al Balli, che scende a poco a poco dal suo piedistallo paterno, di dio da imitare, per essere riconosciuto da Emilio come il suo vero, il suo unico rivale, il nemico di cui è necessario liberarsi per trionfare»⁹⁰. La gelosia aumenta quando lo scultore gli dice di aver pensato di ritrarre Angiolina in una delle sue opere. Emerge allora, ancora una volta, la componente dell'immaginazione, una sorta di piano parallelo in cui gli incontri dei personaggi avvengono solo astrattamente: nel capitolo ottavo si sviluppa ulteriormente il tema del sogno con Balli che sogna di prendere *Ange* come modello per una scultura, Emilio che pensa al possibile tradimento dell'amata con il suo amico, Amalia che fantastica su Stefano e ancora Emilio che si figura la sorella sedotta dallo scultore. Bisogna tener conto di questi intrecci immaginari perché hanno riflesso poi sul piano narrativo e sulle vicende reali dei personaggi.

89 Italo Svevo, *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.499

90 Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo: dalla "impotenza del privato" alla "ansiosa speranza"*, in «Italian Issue», The Johns Hopkins University Press, Gennaio 1967, p.25

Per esempio, i sogni con funzione compensatoria di Amalia divengono sempre più frequenti quando Emilio, pensando di proteggere la sorella dall'innamoramento doloroso verso il Balli, chiede all'amico di limitare le sue visite a casa Brentani. Questa scelta acuisce l'angoscia della donna, la quale, senza l'unica fonte di serenità, sprofonda nella disperazione, celata faticosamente al fratello. Per alcuni giorni rimane in lei un barlume di speranza nell'incontrarlo nuovamente, nel vederlo seduto al suo solito posto a tavola, nel sentire le sue chiacchiere allegre; ma dopo giorni di appuntamenti mancati, smette di aspettarlo. Anche nel momento di più grande sconforto, Amalia e Emilio trovano un punto di contatto, scoprendo che il dolore per le loro sventure amorose è lo stesso: mentre l'uomo parla della sua nostalgia verso Angiolina, si dice che «Amalia stette a sentirlo silenziosa e senza tradire la minima meraviglia. Emilio pensò ch'ella studiasse il suo amore per scoprirvi delle analogie col proprio»⁹¹. L'unione dei destini si fa più esplicita quando, dalle parole del fratello, la donna capisce che Balli può avergli detto qualcosa su di lei e allora:

Ella gridava. Il suo dolore aveva trovato la parola [...] Ella ridiveniva forte per un istante. In questo ella somigliava perfettamente ad Emilio. Si capiva ch'ella riviveva potendo convertire il suo dolore in un'ira. Non era più abbandonata senza parole; era vilipesa.⁹²

La sofferenza che si esprime in rabbia è quindi comune alle storie dei due fratelli: quando, nell'ultimo capitolo, Emilio deciderà di abbandonare Angiolina, si mostrerà adirato e le rivolgerà parole di disprezzo. Tuttavia, poco dopo questa scena, c'è un punto in cui il narratore dice che almeno in una cosa i Brentani non si somigliano, ovvero nel fatto che il confidarsi, il parlare apertamente con qualcuno sia per il fratello una cura per l'anima tormentata, mentre per la sorella sia un potenziamento della propria angoscia. Daniela Brogi a proposito dice che:

Ecco a cosa resiste la «sorella isterica»; ecco perché l'isteria di Amalia non è solo un tema romanzesco, ma un dispositivo narrativo: diversamente da Emilio, a cui pure assomiglia in tutto tranne che «in questo», il personaggio di Amalia resiste, col suo corpo, con la sua malattia, ai sogni di controllo e di menzogna per il tramite della parola nutriti dal fratello.⁹³

Dunque, se per tutto il corso della narrazione i due personaggi legati dallo stesso sangue danno immagini di sé quasi sovrapponibili, quando inizia ad accelerare il declino di Amalia affiora il punto di distanza tra i fratelli: lei sceglie ostinatamente il silenzio, mentre lui cerca il confronto e il

91 Italo Svevo, *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.515

92 Ivi, p.516

93 Daniela Brogi, «Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, *Senilità*, 1898), *Between*, III.5 (2013), *Between-journal.it*, p.24

dialogo fraterno; Saccone rileva inoltre il fatto che «a lei sarà dato di portare a compimento il suo “essere”, la sua “natura”; Emilio, invece, non ha alcun essere da attuare, non riesce a riconoscersi parimenti nessuna natura determinata. Semplicemente ignora; e tuttavia, però, spera.»⁹⁴. La donna insomma accetta, non senza sacrifici, l'ordine in cui si trova a vivere e smette di avere speranza. Lo si può capire anche dal passaggio in cui viene descritta la serata a teatro dei Brentani, usciti di casa per assistere alla rappresentazione della *Valchiria* di Wagner: Amalia si lascia trasportare dal suono dell'orchestra, che accompagna i movimenti lenti e dolorosi dei suoi pensieri, invece Emilio gode dello spettacolo in modo più distaccato, apprezzandolo solo esteticamente e non dimenticando, davanti ad esso, tutte le pene che lo affliggono.

Tornando alle vicende di Emilio e Angiolina, dopo alcuni giorni i due si incrociano casualmente nel Giardino Pubblico. In seguito al primo impatto incerto e imbarazzante, i personaggi entrano di nuovo in sintonia, come una volta. Anche in questo passo, la giovane è descritta tramite gli occhi del suo amante come «donna nobilitata dal suo sogno ininterrotto», «dea capace di qualunque nobiltà di suono o di parola», «unica nota calda, luminosa»⁹⁵; riaffiorano le caratteristiche con cui da subito il protagonista ha identificato l'oggetto del suo amore. E, insieme a queste, l'ingestibile attrazione verso il corpo di *Ange*, la cui vicinanza genera in lui ancora una volta un turbamento, una scossa di emozioni incontrollabili: «Gli pareva che non fosse dipeso che da lui di continuare per tutta la vita quella felicità. Tutto si scioglieva, tutto si spiegava. La sua vita non poteva più consistere che di quel solo desiderio».⁹⁶ Emilio entra per l'ennesima volta nello stato di estasi a cui solo quell'esperienza d'amore conduce; la sua condizione emotiva nelle ore successive al loro riavvicinamento viene descritta così: «Oh, la gioventù era ritornata. Correva le sue vene prepotente come mai prima, e annullava qualunque risoluzione la mente senile avesse fatta».⁹⁷

Dopo essersi visti in città, nel Brentani si fa sempre più forte il desiderio di possedere carnalmente la giovane donna, forse per giungere ad una forma di senso all'interno di tutta la sua esperienza amorosa: «Il possesso non dava la verità, ma esso stesso, non abbellito da sogni e neppure da parole, era la verità propria e pure e bestiale»⁹⁸. Il nesso tra corpo e verità ricorda la vicenda di Claudine, nella quale sembrava che la ricerca del vero si accompagnasse con il linguaggio del corpo, ma in questo caso il narratore non tarda a trasmettere l'esito negativo di questo legame: Emilio si illude che il possesso della donna potrà renderla leggibile dietro la maschera esterna, ma

94 Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo: dalla “impotenza del privato” alla “ansiosa speranza”*, in «Italian Issue», The Johns Hopkins University Press, Gennaio 1967, p. 39

95 Italo Svevo, *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.533

96 Ivi, pp.533-534

97 Ivi, p.538

98 Ivi, p.538

non sarà così. A proposito, Nunzia Palmieri riporta nel suo commento una considerazione di Mario Lavagetto sui protagonisti di *Senilità* e della *Recherche* di Proust, che cercano un significato nell'attaccamento al corpo:

L'ossessionante alterità del corpo- la sua resistenza, il suo essere opaco, il suo fare da schermo alla menzogna [...] si manifesta con tutta la sua forza drammatica nel rapporto carnale. Si può tentare di aggredire il corpo, di possederlo: prima di tutto di spogliarlo nell'illusione di toglierli in tal modo ogni sistema di difesa e di costringerlo a una disarmata verità. Ma per accorgersi che ci si trova di fronte a un'armatura ben più solida e impenetrabile.⁹⁹

È, in tal senso, inutile anche l'appuntamento che concordano Emilio e Angiolina nella casa della Paracci, una signora che affitta camere a Trieste: dopo l'atto sessuale, l'uomo ha solo la vaga sensazione che l'amata non gli appartenga più, che sia distante da lui. Nonostante ciò, continua a recarsi a casa degli Zarri o nelle stanze della Paracci per vedere la donna e passare un po' di tempo con lei. Addirittura intuendo la presenza di altri uomini nella vita di *Ange*, il Brentani non riesce a fare a meno di lei, proprio perché gli sembra che, senza il suo amore, possa provare «un dolore, un rimpianto continuo, delle ore interminabili d'agitazione, altre di sogni dolorosi e poi d'inerzia, il vuoto, la morte della fantasia e del desiderio, uno stato più doloroso di qualunque altro»¹⁰⁰. Il bisogno di evitare questo dolore porta perfino Emilio ad abbassarsi al livello di Angiolina, data l'impossibilità di elevarla, e quindi, in alcuni loro incontri, il suo atteggiamento si fa più brutale e violento.

Il rapporto di coppia si complica ulteriormente quando il Balli, secondo un'intenzione già espressa al Brentani, insiste per avere *Ange* nel suo studio come modella di quello che secondo lui diventerà un capolavoro artistico. Ottenuto forzatamente il permesso dall'amico, che accetta «esitante e sempre sperando che Stefano s'accorgesse con quanto dolore egli acconsentiva»¹⁰¹, Stefano e Angiolina si incontrano nell'atelier. Il lettore può accorgersi, fin da subito, che la donna guarda lo scultore in modo assai diverso rispetto a come fa con Emilio: la sua ammirazione verso di lui, visibile già dalle prime cene a quattro, è data dalla capacità di intrattenimento, dal fascino artistico, dalla forza e dalla sicurezza che caratterizzano il Balli. Si susseguono quindi vari appuntamenti nel laboratorio creativo che irrigidiscono Emilio nella posizione di amante geloso.

Questi incontri però non limitano le frequentazioni tra Angiolina e il Brentani, che, seppur brevi e

99 Mario Lavagetto in Nunzia Palmieri, commento a *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.1461

100 Italo Svevo, *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.547

101 Ivi, p.556

accompagnate da qualche sospetto, soddisfano la sete d'amore di Emilio.

A scuotere questo precario equilibrio, tuttavia, interviene il delirio di Amalia, sviluppato nell'ombra e nel silenzio, che scoppia con tutta la sua forza nel capitolo dodicesimo e che occuperà una posizione centrale nella narrazione fino alla fine del romanzo. È un evento di massima rilevanza perché influenza gli incontri tra i personaggi: in questa fase il protagonista ha un faccia a faccia con la sorella ammalata, tralascia gli impegni con l'amata, per poi raggiungerla con l'intento di abbandonarla, conosce la vicina di casa Elena Chierici e il Balli torna in casa Brentani, dopo un periodo di assenza.

Lo scontro scioccante con l'altra Amalia, quella che nella pazzia sfoga tutte le forze rimastele, diversa da quella calma e insicura di sempre, rappresenta per Emilio, impaurito, sconcertato e quasi disgustato dalla scena di sregolatezza, un vero punto di svolta.

Aperse la porta evitando di far rumore e gli si presentò agli occhi uno spettacolo del cui ricordo non seppe mai più liberarsi. Durante tutta la sua vita bastò che i suoi sensi fossero colpiti dall'uno o dall'altro dei particolari di quella scena, per ricordarla immediatamente tutta, per fargliene sentire lo spavento, l'orrore. [...] Amalia seduta sulla sponda del letto, coperta della sola corta camicia, non s'era avvistata della venuta del fratello e continuava a fregare con le mani le gambe sottili come fucelli. Dinanzi a quella nudità Emilio ebbe la sorpresa ed il fastidio di trovarla somigliante a quella di un ragazzo malnutrito.¹⁰²

L'immagine della sorella, in preda al delirio da alcolismo, si presenta al protagonista come esaltazione della nudità, sia fisica – Amalia, spogliata dalle vesti, viene vista nel suo corpo ossuto e fragile -sia “psichica”, nel senso che per la prima volta le dinamiche psicologiche della donna sono messe a nudo, sono svelate e leggibili e non, come accadeva prima, represses e oscurate; tale rivelazione colpisce fortemente il fratello, di cui vengono riportati i pensieri nel discorso indiretto libero: «Oh, quale dolore ricordarne la compassionevole nudità!»¹⁰³

Dopo aver provato a parlare e calmare la donna, Emilio esce di casa per chiedere aiuto e incontra la vicina Elena Chierici, alta, forte e dal viso materno, che si rende disponibile per stare con Amalia mentre lui si affretta a chiamare i soccorsi; corre quindi dal Balli, gli racconta nei dettagli ciò che è successo e l'amico gli consiglia di rivolgersi al dottor Carini. Nel frattempo continuano i sogni febbricitanti della sorella che rendono note le sue recenti fantasie: le frasi spezzate che ella proferisce rimandano al desiderio delle nozze con Stefano o al morboso rapporto, equivoco per il

102 Italo Svevo, *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p. 574

103 Ivi, p.578

lettore, costruito col fratello; di questa fase tra sogno e alienazione dalla realtà parla Nunzia Palmieri:

Il sogno non si differenzia sostanzialmente dal delirio e segue i sentieri tracciati dalla sofferenza psichica. Nelle frasi sconnesse di Amalia emergono le fantasie incestuose che hanno attraversato sotterraneamente il rapporto fra i due fratelli. La sessualità, il corpo di Amalia che Emilio aveva cercato di scacciare con un accanimento non inferiore a quello con cui aveva bandito la religione dalla sua casa e dal cuore della sorella, acquisiscono nella malattia diritto di parola.¹⁰⁴

Il materiale onirico che scopriamo animare il sonno di Amalia rinvia insomma a degli incontri mancati: la donna interagisce con i due uomini, ma non li incontra mai veramente, non li riesce a vivere a pieno come vorrebbe, per essere finalmente felice e completa; è dunque un incontro mancato con la vita vera e con la parte di sé più autentica.

Riprendendo lo scorrere delle eventi, il medico e Stefano allora entrano nella stanza dell'ammalata: lei riconosce lo scultore, borbotta qualcosa sulla sua assenza prolungata e tiene lo sguardo fisso su di lui (« [...] ella continuò a guardare il Balli ch'ella, anche nel delirio, continuava a considerare quale la persona più importante per lei in quella stanza»¹⁰⁵). Anche in seguito alla diagnosi medica, una polmonite molto grave, accompagnata da un sospetto di assunzione di sostanze alcoliche, l'amico del Brentani rimane nella camera di Amalia, mentre lei ridestandosi per qualche momento formula frasi a brandelli:

-Stefano- chiamò l'ammalata a bassa voce. [...] - Se tu lo vuoi, voglio anch'io- disse Amalia. Rinascevano con le identiche parole gli antichi sogni, che il brusco abbandono del Balli aveva soffocati.¹⁰⁶

L'unico interprete di queste parole in apparenza senza senso è Emilio, perché conosce i fatti realmente accaduti e i sogni che la sorella faceva in passato, ma allo stesso tempo pensa di essere impotente di fronte a questa scena: «Si sentì più che mai inutile a quel letto. Amalia non gli apparteneva nel delirio; era ancora meno sua che quando si trovava nel possesso dei suoi sensi.»¹⁰⁷

Il fatto di non poterla controllare e di non sentirla più vicina come una volta acquisisce rilievo a livello del *plot*, in quanto farà maturare lo stimolo a cercare l'altra donna della sua vita, Angiolina.

104 Nunzia Palmieri, commento a *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.1502

105 Italo Svevo, *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p. 586

106 Ivi, p.591

107 Ivi, p.592

Per distoglierlo dai suoi propositi, il Balli dice all'amico che era stato costretto a mandare via *Ange* dal suo studio, facendo intendere un tentativo d'approccio da parte di lei. L'informazione scatena un nuovo moto di rabbia in Emilio, che reagisce impallidendo, e induce l'uomo all'ennesimo tentativo di abbandono della donna: questa volta non pensa nemmeno ad un atto di vendetta, è intenzionato da subito a chiudere definitivamente quell'avventura amorosa. L'ultimo tradimento di Angiolina con lo scultore è importante sul piano narrativo perché completa la rappresentazione delle relazioni fra i personaggi; Nunzia Palmieri infatti osserva:

Ora le fantasie dei quattro personaggi sembrano trovare un compimento, doloroso e parziale sul piano degli avvenimenti, ma pieno e completo nella dimensione dell'immaginario: Amalia crea nel delirio le immagini "vive" dell'amore ricambiato di Balli-Emilio, Stefano realizza i propri sogni da libertino, Emilio vede concretarsi le fantasie nate dalla gelosia, in cui entrambe le donne della sua vita venivano sedotte dall'amico-rivale. Così il cerchio si chiude, e si può dire che già a questa altezza del romanzo i destini si siano coerentemente compiuti.¹⁰⁸

Come si è già accennato, nel romanzo quindi continuano ad alternarsi due piani opposti e interscambiabili: quello della realtà, dove gli incontri spesso sono fuggevoli e insoddisfacenti, e quello della fantasia, in cui questi ultimi appaiono come desiderati dai soggetti.

L'appuntamento finale con Angiolina, in questo senso, viene immaginato in modo diverso da come poi si svolgerà effettivamente: il Brentani pensa ad un incontro pacato nel quale esporrà serenamente alla donna la volontà di interrompere il loro rapporto perché non la ama più, ma quando i due si troveranno le cose andranno diversamente.

La calma e la rassegnazione con cui si prepara a vedere *Ange* lo spingono a riflettere tristemente su come si senta travolto dagli eventi casuali della vita; alla vista del mare, il narratore dice:

Ad Emilio parve che quel tramestio si confacesse al suo dolore. Vi attingeva ancora maggiore calma. [...] Anche là, nel turbine, nelle onde di cui una trasmetteva all'altra il movimento che aveva tratto lei stessa dall'inerzia, un tentativo di sollevarsi che finiva in uno spostamento orizzontale, egli vedeva l'impassibilità del destino. Non v'era colpa, per quanto ci fosse tanto danno.¹⁰⁹

Nella scena del mare in burrasca, che traduce lo stato d'animo tormentato dell'uomo, torna il motivo dell'inerzia, che lungo il romanzo accompagna spesso il personaggio di Emilio in contrapposizione

108 Nunzia Palmieri, commento a *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.1511

109 Italo Svevo, *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, pp.598-599

alla vitalità del Balli o di Angiolina; qui per la prima volta compare però in un momento di riflessione personale del protagonista, il quale considera la sua esistenza sottoposta ad un destino immutabile a cui non ci si può sottrarre: Palmieri afferma che «al tempo biografico lineare, Emilio contrappone un tempo ciclico, in cui tutto è destinato a rimanere identico a se stesso e in cui, di conseguenza, il singolo non ha alcuna parte attiva, alcuna responsabilità, alcuna colpa»¹¹⁰.

La parentesi lirica sul sentire del personaggio centrale si chiude con la narrazione dell'ultimo incontro fra il Brentani e l'amata. Esso è segnato dal distacco e dalla freddezza tra i due, che aumentano con un'altra delle menzogne di Angiolina: questa volta tuttavia, l'uomo, più consapevole e determinato, tenta di smascherare la donna infedele. Nel rivolgere parole d'addio verso di lei, esce con violenza tutta la rabbia repressa di Emilio, che infrange le promesse fatte a se stesso prima di partire per l'appuntamento fatidico. Mentre la offende e le ricorda alcuni uomini con i quali può averlo tradito, la tiene stretta con le braccia per non lasciarla andare, fino a che la fanciulla estenuata non sembra svenire:

[...]lo fissava con uno sguardo che chiedeva compassione. Si lasciava scuotere senza resistenza e a lui parve ch'ella stesse per cadere. Allentò la stretta e la sostenne. Tutt'ad un tratto ella si svincolò e si mise a correre disperatamente. Ella dunque aveva mentito ancora!¹¹¹

L'epilogo della vicenda mostra, ancora una volta, la natura da abile menzognera di Angiolina, la quale nega all'uomo l'ultima possibilità di soddisfazione, ovvero l'ammissione di tutti gli atti impudichi commessi durante la loro storia d'amore. Emilio rimane impotente, con quella strana sensazione di incompletezza e soprattutto di amarezza per non averla abbandonata come avrebbe voluto; la delusione diventerà più cocente quando più tardi scoprirà dalla vicina Elena Chierici che la famiglia Deluigi, da cui *Ange* si recava spesso, era stata inventata come alibi per nascondere i suoi sotterfugi amorosi. Crolla quindi il mito di perfezione che l'uomo aveva costruito intorno alla donna, si smontano le illusioni con le quali il Brentani aveva sublimato quell'amore; Lavagetto nota che:

[...]quella che pensa di conoscere, di riconoscere, è una donna che non ha mai visto. Tutto quanto egli aveva creduto, tutto quanto il lettore era stato indotto a credere sulle sue tracce, è sostituito da un vuoto.¹¹²

110 Nunzia Palmieri, commento a *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.1513

111 Italo Svevo, *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.602

112 Mario Lavagetto, introduzione a *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.LVI

Dopo che la relazione tra i due amanti s'interrompe, si apre il penultimo capitolo del romanzo: centrali saranno il racconto biografico di Elena Chierici e la descrizione degli ultimi momenti di vita di Amalia.

La narrazione della storia personale della donna avvicina Elena ai fratelli Brentani, tanto da costituire un loro doppio: gli eventi accaduti non sono gli stessi, ma le emozioni provate e i processi psicologici sono molto simili. La vicina di casa, dopo aver perso i genitori, fino a quarant'anni ha vissuto senza affetti, in solitudine ma serena; in seguito, un vedovo con due figli la sposò per dar loro una madre, ma il rapporto coi bambini, fatto di dispetti e bugie, era più difficile di quello che pensava. Quando le fu tolta la fanciulla, le rimase solo il figlio maschio che morì di scarlattina e solo in punto di morte la considerò sua madre e le mostrò il suo affetto. La vita presente di Elena si alterna tra la cura della casa e le visite in chiesa e al cimitero. Il passato della donna, una delle poche analesi del romanzo, mette in luce quindi alcuni punti di contatto con i due fratelli: la «costruzione di un microcosmo claustrofobico e impermeabile»¹¹³, lo stile quieto e abitudinario delle giornate passate prevalentemente a casa, la rottura dell'ordine con l'arrivo dell'esperienza amorosa e poi «la gelosia, l'abbandono, il rancore, il bisogno di traslati e di un olocausto»¹¹⁴. Insomma, il personaggio di Elena, nel gioco di simmetrie e opposti più volte menzionato, si allinea con la personalità e lo stile di vita dei Brentani: l'occasione dell'assistenza ad Amalia porta dunque ad un incontro fra simili.

La signora Chierici soccorre la malata per tutta l'ultima fase del suo delirio, che, come scopre ora Emilio, è stato provocato dall'assunzione di etere. L'agonia della sorella diventa sempre più dolorosa, man mano che le sue crisi diminuiscono e il suo respiro smette di essere regolare:

[...] Per quanto, dopo un'ora d'intensa attenzione, egli si fosse potuto accertare che quella momentanea cessazione di respiro non era la morte e che la respirazione regolare che seguiva non preludeva alla salute, egli, dall'ansia, tratteneva anche lui il respiro quando cessava quello di Amalia, si abbandonava a sperare pazzamente quando sentiva riprendere quel respiro calmo e ritmico, e soffriva fino alle lagrime al disinganno di vederla ritornare all'affanno.¹¹⁵

In virtù del legame simbiotico che unisce i due fratelli, anche i momenti di più acuta sofferenza sono vissuti insieme, come se uno sentisse esattamente i tormenti dell'altra: la sovrapposizione tra i due caratteri pervade il racconto fino alla fine. La stretta e ossessiva connessione tra i Brentani (che

113 Nunzia Palmieri, commento a *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.1519

114 Ivi, p.1518

115 Italo Svevo, *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, pp.610-611

continua ad emergere, come quando si dice di Emilio che «baciandola gridò che da allora sarebbero vissuti insieme uniti, uno per l'altro»¹¹⁶) è vista da Daniela Brogi come uno strumento narrativo con tre funzioni:

anzitutto rimuove il tabù sessuale spostando la relazione uomo/donna sullo schema fratello/sorella; oltre alle implicazioni incestuose, l'alleanza perversa tra i due personaggi serve poi anche a dare energia testuale all'egocentrismo di Emilio, rafforzandone, attraverso il doppio di Amalia, la componente narcisistica – Narciso, secondo la versione del mito di Pausania, aveva una sorella gemella. Infine questa sorta di *mirroring* tra i due personaggi sostiene il paradigma su cui si regge l'intera sintassi narrativa del secondo romanzo di Svevo, vale a dire l'uso della "senilità" come categoria psiconarrativa, come condizione di anacronismo permanente con cui Emilio, e Amalia, stanno dentro la vita.¹¹⁷

La coppia Emilio-Amalia costituisce insomma nel testo un nucleo importante, retto non solo dall'appartenenza alla stessa famiglia, ma da un sapiente gioco di parallelismi, richiami e analogie tra i personaggi che risulta essere per il lettore morboso e inquietante.

La malattia della donna peggiora sempre di più fino a quando il respiro si unisce al rantolo e al lamento, «il lamento della materia che, già abbandonata, disorganizzandosi, emette i suoni appresi nel lungo dolore cosciente»¹¹⁸. Così si conclude l'esistenza insignificante e travagliata della sorella Brentani, che da quieta donna di casa diventa amante straziata per l'amore non corrisposto. Dopo la sua morte, diminuisce anche l'attenzione che la narrazione aveva prestato a questo personaggio una volta scoppiato il suo delirio, attraverso il quale la donna acquisisce un'identità narrativa più completa: la pazzia di Amalia ha un valore particolare nel testo, perché svela gli autoinganni e le inutili pretese di controllo di Emilio; in questo senso essa rappresenta «una retorica del disoccultamento»¹¹⁹ perché porta in luce finalmente tutte quelle verità che erano state celate.

Nell'ultimo capitolo gli incontri si riducono alla visita di Emilio a casa di Elena Chierici, dopo alcuni mesi dalla scomparsa della sorella, e alla madre di Angiolina. Questi due eventi rispondono a due stati d'animo precisi del protagonista. Il primo avviene quando l'uomo sente che il ricordo della defunta rischia di affievolirsi e per questo si reca dalla vicina, sicuro che possa dargli qualche consiglio, avendo vissuto un trauma simile: lei lo consola, dicendo che ora c'è bisogno di occuparsi

116 Italo Svevo, *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.612

117 Daniela Brogi, «Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, *Senilità*, 1898), *Between*, III.5 (2013), *Between-journal.it*, pp.33-34

118 Italo Svevo, *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.614

119 Daniela Brogi, «Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, *Senilità*, 1898), *Between*, III.5 (2013), *Between-journal.it*, p.34

dei vivi e che la commozione e l'attaccamento verso i morti col tempo diminuisce.

Dopo esser stato da Elena, il Brentani riceve la notizia che Angiolina è fuggita col cassiere di una Banca. Appena scoperto il fatto, l'uomo prova un grande dolore e dice :«M'è fuggita la vita»¹²⁰. La sua reazione e soprattutto la frase pronunciata indicano che ancora Emilio, nonostante il tempo trascorso e le informazioni rivelate, non riesce a staccarsi completamente da quella donna e, anzi, la considera come la sua ragion d'essere, il suo stimolo vitale. Decide allora di indagare su quella partenza improvvisa recandosi a casa Zarri. Lì la madre nega che quella sia una fuga d'amore e afferma che la figlia sia andata a Vienna da parenti: il protagonista, che ormai non crede più a quelle scuse, rivolge allora verso la sua ex amante tutte le accuse che prima aveva taciuto, davanti a colei che era stata complice dell'abile ingannatrice. Lasciata la casa di Angiolina, si chiude una parentesi importante della vita di Emilio che a lungo avrà effetti sui suoi pensieri e sulle sue emozioni:

Lungamente la sua avventura lo lasciò squilibrato, malcontento. Erano passati per la sua vita l'amore e il dolore e, privato di questi elementi, si trovava ora col sentimento di colui cui è stata amputata una parte importante del corpo. Il vuoto però finì coll'essere colmato. Rinacque in lui l'affetto alla tranquillità, alla sicurezza, e la cura di se stesso gli tolse ogni altro desiderio. ¹²¹

L'esperienza d'amore ha veramente scosso dal profondo la famiglia Brentani e il dolore da essa causato ha portato la sorella alla morte e il fratello ad una triste desolazione. La vita che attraverso quei sentimenti avevano sperimentato non viene più cercata e viene ripristinato un po' alla volta l'ordine precedente, quello privo di grandi avventure e chiuso nella protezione di sé.

L'ultima immagine che *Senilità* regala al lettore propone nuovamente la figura di Angiolina, questa volta come frutto di rielaborazione della mente di Emilio. L'amata nella fantasia dell'uomo mantiene la sua bellezza fisica, ma acquisisce le qualità di Amalia, quindi la malinconia, l'intelligenza e lo sguardo sconcolato; insomma, *Ange*, nel finale, fonde le donne che il Brentani in vita ha amato e dunque ha il volto roseo ma «pensa e piange»¹²². Riguardo questa sintesi di elementi inconciliabili, Lavagetto afferma che, dopo il rifiuto di Angiolina

[...]non passerà molto tempo prima che Emilio cominci a raccogliere i frantumi, i residui che gli sono rimasti fra le mani per dare vita nuovamente ad *Ange*, per riprendere «il romanzo che non sapeva scrivere», imponendo ad Angiolina «una metamorfosi strana», che conserva «inalterata la sua bellezza», ma le regala, in un'estrema contaminazione e profanazione, «anche tutte le qualità

120 Italo Svevo, *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.618

121 Ivi, p.620

122 Ivi, p.621

d'Amalia». La sorella muore «una seconda volta»; «Angiolina pensa e piange», accompagnata dal dissolversi della «magnifica onda sonora», con cui si chiude il romanzo che Svevo, liquidando il suo personaggio, ha saputo scrivere.¹²³

Il secondo romanzo sveviano si chiude insomma con l'incontro più improbabile della storia, l'unico che tra i quattro protagonisti non si concretizza mai: l'immaginazione di Emilio mette in relazione due mondi opposti, quello luminoso e vivace di Angiolina e quello grigio e monotono di Amalia, due alterità che alla fine combaciano.

2.2 SGUARDO COMPLESSIVO SULL'OPERA

Si può concludere l'analisi approfondita di *Senilità* con alcune considerazioni generali.

L'opera italiana scelta per parlare di quegli incontri che perturbano il sistema di vita dei personaggi sembra richiamare in modo coerente il discorso di Pirandello riportato inizialmente sulla “forma” e la “vita”. Il titolo, infatti, riferito ad un modo d'essere di Emilio, che ragiona e vive come un vecchio in un corpo giovane, racchiude una coppia di opposti, alla quale ne seguono altre, come nota Luperini:

L'opposizione senilità-giovinezza è anche contraddizione fra dentro e fuori, fra chiuso e aperto, fra ombra e luce, fra staticità e movimento, nonché, pirandellianamente, fra “forma” e “vita”, fra la pesante inerzia di un codice e di un costume tradizionali e l'onda d'urto della passione amorosa.¹²⁴

Per i Brentani accogliere l'opportunità di un'esperienza amorosa che sconvolge la staticità della loro *routine* è un atto tanto pericoloso quanto inutile: il rischio di allontanarsi troppo dalla tranquilla quotidianità si rivelerà vano per l'evoluzione dei soggetti coinvolti, che o subiscono tragicamente gli effetti devastanti dell'eros (come nel caso di Amalia) o ritornano un po' alla volta all'ordine iniziale (ciò accade per Emilio).

L'amore però rimane l'avventura più importante e eccitante dei protagonisti. È il motore d'azione della storia, che cambia la linearità delle vite umane e sorprende gli innamorati con svolte inaspettate. Eppure, colei che mette in moto gli eventi rimane quasi sconosciuta, sia ad Emilio che ai lettori: la figura di Angiolina è particolarmente misteriosa, è «alterità pura, di cui egli [Emilio] tenta freneticamente e sempre invano di addomesticare l'assoluta irriducibilità»¹²⁵. L'incertezza che

123 Mario Lavagetto, introduzione a *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.LVI-LVII; le parole tra virgolette sono estratti del testo di Svevo

124 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.124

125 Ivi, p.129

si ha sulla vera personalità di *Ange* deriva non solo dallo sguardo esterno del narratore e dalle menzogne che lei inventa sul suo conto, ma anche dalla rappresentazione variabile che di volta in volta ne fa Emilio: in alcuni tratti è vista come donna-angelo, bella, premurosa e gentile, in altri punti invece sembra quasi una prostituta, seducente e corrotta. Tale sdoppiamento, che caratterizza il personaggio dall'inizio alla fine del romanzo, può essere interpretato sulla base della bipolarità dello stesso Brentani, diviso in due soggetti, uno che parla dell'amata al Balli in modo volgare, e l'altro che insieme alla sorella usa la sua immaginazione da letterato per idealizzare e ritrarre in modo poetico la stessa persona. A guardar bene, per Emilio «Angiolina può essere solo una proiezione di sé, da omologare e riassorbire attraverso un'opera paternalistica di “educazione” o da respingere con disgusto e da allontanare come qualcosa di guasto o di ammalato»¹²⁶.

In questo meccanismo di attrazione e repulsione gioca un ruolo fondamentale l'immagine di Amalia, che in alcuni tratti diventa, agli occhi di Emilio, specchio di perfezione, in contrasto con la falsità di *Ange*, mentre in altri è simbolo del rifugio claustrofobico di casa Brentani dal quale l'impiegato cerca di allontanarsi. Inoltre le donne corrispondono a due diverse percezioni temporali nella coscienza del protagonista:

[...]tutto il mondo è trascinato e risucchiato dentro l'attività fantasmatica di Emilio: il passato (: Amalia) diventa presente fuori dal tempo; il presente (: Angiolina) è consumato come memoria del futuro. Questo precarissimo sistema, questa temporalità così disallineata e formata da cerchi del tempo che si confondono l'uno nell'altro collassa nei capitoli dedicati al delirio e all'agonia di Amalia. Amalia e Angiolina rappresentano per Emilio due traslati, i diaframmi tra la coscienza e il mondo attraverso i quali mantenere una posizione sfocata rispetto alla realtà.¹²⁷

Angiolina e Amalia indicano insomma due diversi modi d'esistere, due universi di per sé inconciliabili, che trovano tuttavia nel finale il loro punto di contatto: sublimando la rozza popolana tramite le qualità della sorella e «disinnescandone [...] la carica perturbante»¹²⁸, il protagonista riesce a riavvicinare a sé la figura della signorina Zarri e, al contempo, anche se in maniera differente, a continuare ad amare («e l'amò sempre, se amore è ammirazione e desiderio»¹²⁹).

Pure nel suo essere entità estranea e quasi inaccessibile per Emilio, Angiolina coincide con la grande opportunità di cambiamento per quell'uomo inetto: prima e dopo di lei la sua vita è priva di significato, è spenta e incolore, e dunque il suo incontro casuale «rappresenta l'unico momento di

126 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.129

127 Daniela Brogi, «Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, *Senilità*, 1898), *Between*, III.5 (2013), *Between-journal.it*, pp.32-33

128 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.135

129 Italo Svevo, *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.621

vitalità nella sua esistenza»¹³⁰. È come se la zona protetta del Brentani, sicura ma asfittica, con quell'esperienza, accogliesse una ventata d'aria fresca, che perturba violentemente l'ordine ormai consolidato. E l'amante più volte nel corso della narrazione si dimostra consapevole di vivere in modo più vero e pieno percependo i sentimenti d'amore e di dolore animargli il corpo, tanto da accostare spesso la fonte di quelle emozioni, ovvero *Ange*, alla vita stessa: in assenza di quella creatura così luminosa, energica e vitale il protagonista si sente spento, privo della linfa che in sua presenza lo aveva rigenerato. Lo stesso effetto è provocato da Stefano Balli nei confronti di Amalia: le sue visite all'ora del caffè regalano alla povera donna delle parentesi di respiro grazie alle quali può staccare dalla monotonia quotidiana.

L'azione perturbante di Angiolina e, in secondo piano, quella dello scultore possono essere viste alla luce della condizione dell'individuo all'alba del ventesimo secolo. Come tanti altri uomini nell'impatto con la modernità,

Emilio vive in un vuoto di inerzia e di significati. Il quadro di riferimento delle grandi ideologie tradizionali è entrato già in crisi, e le nuove, a cui si aggrappa (positivismo darwiniano, superomismo, socialismo) le avverte parziali, provvisorie, insufficienti, tanto è vero che il narratore autoriale ha buon gioco a mostrarne tutto il carattere strumentale.¹³¹

È come se, davanti al mondo in trasformazione, il soggetto applicasse meccanicamente gli antichi valori borghesi, come quello della famiglia, della carriera, dell'onore, senza più crederci veramente e mettendoli di volta in volta in discussione.

In mezzo a questo scenario desolante, possono tuttavia presentarsi dei momenti-opportunità che coincidono spesso con l'incontro di un'altra persona: nella novella di Musil era il consigliere ministeriale, ne *La signora Dalloway* erano Peter Walsh e, sul piano astratto, Septimus Smith, e infine in *Senilità* Angiolina e Stefano. Questi personaggi rappresentano «l'unica possibilità di significato»¹³² per i protagonisti dei racconti e, se anche non garantiscono la scoperta di grandi verità, stimolano alla ricerca, tutta individuale, di esse.

Oltre al fatto che il senso ora è racchiuso nella quotidianità del singolo, l'analisi di Luperini evidenzia un altro punto interessante:

[...] l'incontro con Angiolina mette a nudo un altro carattere della vita moderna dell'uomo occidentale: mentre il significato si colloca ormai interamente nella sfera privata e nella realtà psichica dell'io, e la

130 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.130

131 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017,p.136

132 Ivi, p.136

localizzazione del senso ha subito un fondamentale spostamento disponendosi non più nella realtà ma nella mente del soggetto, il mondo oggettivo è ormai completamente separato da quello soggettivo e sentito in opposizione a questo. La realtà sta lì, refrattaria al soggetto, irriducibile.¹³³

Angiolina, come il consigliere ministeriale o Septimus, non sarebbe altro che uno dei tanti corpi che s'incontrano per strada nel caos cittadino, ma acquisisce per la vita del protagonista un significato particolare, in quanto viene assunta come rappresentazione di qualcosa che supera i dati oggettivi: è simbolo infatti di libertà, di trasgressione, dell'eros deviante, di desiderio, di pericolo per l'integrità della famiglia. Questi personaggi chiave allora sono fondamentali per la funzione simbolica che manifestano, derivata dalla lettura soggettiva di chi si relaziona con essi.

La storia di Emilio racconta dunque di come un'avventura amorosa possa turbare in modo improvviso e violento l'esistenza dell'individuo, e allo stesso tempo, possa costituire per lui l'unica via per vivere veramente; nonostante essa apra ad «una possibilità di senso rispetto alla quale Emilio si scopre inadeguato»¹³⁴, rimane per l'inetto la sola spinta al vitalismo.

In conclusione, *Senilità* offre una lucida visione della società che sta cambiando rapidamente e profondamente tra Ottocento e Novecento: non esita infatti a evidenziare la tragica disgregazione dell'individuo, incapace di leggere le molteplici componenti della realtà e di metterle in dialogo con il mondo interiore della psiche e dell'anima, come non teme di sottolineare tutte le illusioni create dai soggetti per riuscire a sopravvivere. Accanto alle zone buie, nel gioco di chiaroscuri di *Senilità*, interviene anche la luce, che non pervade di certo le pagine del romanzo ma ne illumina alcune, con un barlume, come l'immagine finale del sogno di Emilio, commentata così da Saccone:

Come un film di Charlie Chaplin, anche il romanzo di Svevo, dopo averci mostrato “un viaggio in un mondo dove tutto è ancora a testa in giù e a piedi in aria”, termina, s'è visto, con un sogno, l'ultimo sogno di Emilio Brentani: una conclusione che propone al lettore l'immagine di un mondo diverso da quello ch'egli ha, fin allora, sperimentato nel libro. Si tratta di un sogno, non c'è dubbio. [...] Coraggioso e, nell'utopia, realistico, Svevo non ipostatizza né metafisicizza l'esperienza del suo personaggio. Ma, se denuncia la contorta volontà di potenza, l'egocentrismo e l'individualismo, in una parola l'alienazione di cui Emilio è vittima, non tace quella scoperta, [...] a cui soggiacciono in modo diverso la serva-padrone Angiolina, e il padrone-servo Balli: personaggi segnati, e la cui prospettiva non può essere che la stasi e l'immobilità. Emilio, l'accidioso Emilio, su cui la coscienza scende di volta in volta, pur senza mai divenire spiegata conoscenza, è, al confronto con quelli ed Amalia, un

133 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017 pp. 136-137

134 Ivi, p.138

mostro di dinamismo, di vita e di gioventù. Emilio è caoticamente e inguaribilmente speranzoso, incorreggibilmente sognatore.¹³⁵

135 Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo: dalla "impotenza del privato" alla "ansiosa speranza"*, in «Italian Issue», The Johns Hopkins University Press, Gennaio 1967, p.52

CONCLUSIONE

Il percorso condotto attraverso alcune opere tra Ottocento e Novecento consente di trarre delle riflessioni conclusive sullo studio di incontri proposto inizialmente.

Partendo dall'analisi di Romano Luperini, è stato notato come alla fine del diciannovesimo secolo cambia la rappresentazione dei rapporti umani nelle opere letterarie. In quella che Eugenio Montale definiva «l'epica della grigia causalità della nostra vita di tutti i giorni»¹³⁶, come riporta Mario Lunetta nella sua introduzione a *Senilità*, vengono descritti spesso incontri inutili per lo sviluppo della trama, incontri non realizzati o impossibili, oppure incontri vissuti solo attraverso il ricordo. Nei tre testi considerati in questo saggio si osservano varie forme di incontro; tra queste, una sembra accomunare le storie dei protagonisti ed è quella che prevede «il passaggio da una condizione di equilibrio artificioso a una di sana irrequietezza, passando per il riconoscimento dell'artificialità di quell'equilibrio»¹³⁷. Infatti, esaminando il modo in cui i soggetti entrano in relazione, è emerso un particolare tipo di rapporto, in cui il modo d'essere e l'azione di un individuo turbano l'ordine della vita di un altro: accade perciò che la stabilità del vivere quotidiano venga sconvolta da una nuova visione sulla realtà e dalla consapevolezza che quel sistema di solide certezze e di abitudini costanti è del tutto precario. Tale turbamento può aprire ad una possibilità di cambiamento, sebbene ancora accennata e indefinita, come si può intravedere nel finale della novella di Musil, oppure può svelare l'inettitudine dell'uomo, che, davanti a un'occasione per evolvere, si scopre debole e impreparato; è un esempio di quest'ultimo caso Emilio, che

si rifugia nell'indistinto del sogno e della nostalgia; anzi, di più: cerca un risarcimento al proprio scacco nella persistenza dell'equivoco. Il piccolo inferno di bassezze e di dolore attraverso il quale è passato non è stato sufficiente a imporgli un rapporto criticamente adulto con la realtà. Il suo continua a essere semplicemente un atteggiamento di comodo, immaturo e mistificatorio.¹³⁸

Per questo il suo incontro con Angiolina non porta all'attivazione delle risorse personali e alla crescita interiore, ma segna il distacco, anche solo per un tempo breve, dal suo rigido e artificioso stile di vita. Come l'inetto di *Senilità*, molti altri eroi della modernità sembrano aver perso l'energia che stimola al progresso e alla realizzazione compiuta del proprio essere: la pulsione del desiderio, che solitamente attiva l'uomo, non è più motore d'azione, non spinge in avanti, ma è «ripiegata

136 Mario Lunetta, introduzione a Italo Svevo, *Senilità*, Roma, Newton Compton editori, 2010, p.7

137 Gianni Bertocchini, *Teoria e pratica della novella. Sulla «Vollendung der Liebe» di Robert Musil*, in «Studi Germanici», Anno XXXV, 2-3, 1997, p.311

138 Mario Lunetta, introduzione a Italo Svevo, *Senilità*, Roma, Newton Compton editori, 2010, p.10

all'indietro»¹³⁹, tale da diventare, secondo la definizione di Brooks riportata nel saggio di Luperini, «concupiscenza retrospettiva»¹⁴⁰, ovvero un impulso proiettato nostalgicamente al passato.

Il personaggio che diventa forza perturbante e insieme oggetto desiderato appare solitamente come «segno indecifrabile di una alterità»¹⁴¹, cioè un ente portatore di una realtà altra rispetto a quella del protagonista, prima ignorata oppure repressa perché avvertita come pericolosa. Si pensi alla distanza che separa la raffinata e riflessiva Claudine dal rozzo e superficiale consigliere ministeriale, a quella tra la tranquilla e abitudinaria Mrs.Dalloway e l'avventuriero Peter, alla differenza di rango e d'istruzione che allontana Emilio da Angiolina. Gli incontri analizzati mettono in scena dunque l'interazione tra due mondi diversi, a volte opposti, che entrano in contraddizione o perfino in conflitto: il risultato di quello che diventa, perciò, più uno *scontro* è il sovvertimento dell'equilibrio vitale dei protagonisti, che può causare traumi o alimentare sentimenti di dolore e il desiderio di fuga. Allo stesso tempo, l'Altro, di cui fanno esperienza i soggetti, rimane incompreso, inaccessibile, inafferrabile. Tale percezione di indecifrabilità fa sì che, in alcuni casi, si assista al tentativo, da parte dei personaggi su cui si focalizza l'attenzione, di ridurre lo spazio che li divide da quello sconosciuto: essi pensano di scoprire il suo vero volto passando attraverso il possesso del corpo, i cui desideri venivano prima sempre soffocati, tenuti nascosti; ma, una volta consumato l'atto sessuale, si rivela chiaramente «il fallimento del possesso, come mezzo per raggiungere la verità cercata invano dietro lo schermo delle parole»¹⁴².

È interessante poi che queste occasioni di contatto con entità estranee avvengano proprio nella normalità della vita quotidiana, nelle caotiche strade cittadine, negli affollati mezzi di trasporto, nella noiosa *routine* lavorativa: è merito della letteratura di inizio Novecento aver messo in luce che, per sperimentare la diversità, non serve compiere viaggi oltreoceano e avventure rocambolesche, ma è sufficiente aprire gli occhi su chi ci sta intorno nel *tran-tran* di ogni giorno.

È necessario, inoltre, sottolineare che l'intervento dei personaggi, simbolo di alterità rispetto alle figure centrali, nell'esistenza lineare di queste ultime sembra sottostare al principio di casualità, secondo il quale quell'incontro è uno dei tanti che si sarebbero potuti realizzare. Nel misterioso gioco della vita, infatti, in cui gli individui si muovono come pedine, le interazioni avvengono in modo fortuito e non, invece, per volontà e consapevole decisione del singolo; in questo scenario, insomma, secondo le considerazioni di Luperini, le scelte coscienti dell'uomo vengono schiacciate dal potere del caso e del caos:

139 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.19

140 Ivi, p.19

141 Ivi, p.20

142 Nunzia Palmieri, commento a *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006, p.1461

Il trionfo dell'accidentale e del fortuito nella occasionalità episodica degli incontri per un verso può implicare un movimento di apertura alla vita, all'anarchia del gioco e dell'eros, ma per un altro può essere segno del disorientamento dell'individuo e della sua incapacità di controllo sull'esistenza, dell'impossibilità di dirigerla, di conformarla a un progetto o a un disegno.¹⁴³

La solidità dell'io che si disgrega nel flusso di eventi casuali e imprevedibili richiama un altro concetto importante nello studio degli incontri, ovvero quello di destino. Se nei romanzi ottocenteschi, come nel capolavoro de *I promessi sposi*, la sorte degli uomini veniva determinata da momenti ricchi di significato negli intrecci di vite dei personaggi, nelle opere della modernità, al contrario, si afferma il «riconoscimento di una spinta solo interiore, del valore subliminale di una esperienza, o addirittura della segreta alleanza fra caso, corpo e pulsioni inconsce»¹⁴⁴: il futuro del singolo non è inscritto in un progetto universale, che comprende l'intera umanità, ma riguarda le sue più intime emozioni e reazioni a contatto con la realtà. Accanto alla privatizzazione dei destini si evidenzia anche il dramma di un mondo che non offre più certezze, che sembra svuotato di senso e riempito di segni indecifrabili: l'unica, piccola verità a cui può aggrapparsi l'eroe moderno è la coscienza di ciò che accade dentro di sé, nel complesso emisfero della propria anima. Tuttavia, essendo difficile acquisire tale consapevolezza, lo scavo interiore alla ricerca di senso spesso si rivela fallimentare; ne parla Luperini commentando l'incontro tra Emilio e Angiolina:

Il significato potrebbe scaturire dal recupero di un rapporto del soggetto con il mondo e del soggetto con le varie parti di sé, e dunque da una esperienza reale sia del mondo che del desiderio. Ma Emilio non riesce ad attraversare l'alterità del mondo né a vivere la spinta del desiderio che anzi gli si presenta, anch'essa, come alterità perturbante. L'incontro è anche una grande metafora, e questa rivela che il soggetto è diventato estraneo alla realtà oggettiva come a se stesso.¹⁴⁵

Queste considerazioni conducono ad una riflessione, maturata grazie all'analisi degli incontri, sulla rivoluzione storica, sociale e culturale avvenuta nella modernità. A cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo, l'idilliaco universo borghese dipinto nei romanzi ottocenteschi è ormai in crisi: non rispecchia più fedelmente il mondo, o l'idea di mondo, che gli autori volevano racchiudere nella loro opera. Davanti alla sfasatura tra letteratura e realtà, allora, l'arte della scrittura cerca di farsi lucida interpretazione dei dati oggettivi e rappresentazione autentica delle dinamiche interne ed esterne al soggetto; a questo scopo spesso vengono usati strumenti come l'ironia, l'antifrasi, l'allegoria, che sono, ad un tempo, vettori e mediatori dei messaggi del testo. A proposito, Mario

143 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, p.20

144 Ivi, p.21

145 Ivi, p.138

Lunetta, introducendo *Senilità* e intravedendo in questo romanzo il richiamo a Pirandello, scrive che:

Il senso di essere immersi in una realtà fluida e la constatazione che nei personaggi coabitino uno, nessuno e centomila individui, dà al liquido vitale che percorre l'intero libro una modernità e una capacità di suggestione mobile ed estesa. [...] Svevo ha capito che l'ipocrisia e l'apparenza sono davvero la «sostanza» dei rapporti che regolano il gran teatro del mondo.¹⁴⁶

La consapevolezza di Svevo verso la finzione che regge le relazioni umane si accompagna alla sua capacità di impiegare l'ironia per rendere vivida l'immagine di una drammatica disgregazione sociale e individuale, proprio quella che gli autori del cosiddetto “modernismo” cercano di raggiungere. Nel corso del Novecento, tuttavia, si osserva, accanto a questa tendenza, la ricomparsa in letteratura di quegli incontri che realizzano le potenzialità dei soggetti coinvolti e che diventano momenti di confronto costruttivo tra gli interlocutori: Luperini nota che questi casi riemergono in concomitanza con i grandi traumi delle guerre mondiali e con i periodi successivi di ricostruzione, nei quali era necessario il ripristino del sentimento di fratellanza e della profonda connessione con l'altro. Nel ritorno alla normalità, però, succede che l'incontro «progressivamente si svuoti, si smaterializzi, si riduca di nuovo a un gioco astratto e leggero di combinazioni o al riconoscimento di una impossibilità»¹⁴⁷: nella fase del postmoderno, che eredita le preziose esperienze dei primi decenni del ventesimo secolo, fioriscono capolavori, come quelli di Calvino e di Umberto Eco, in cui gli intrecci fra i personaggi perdono sempre più concretezza e diventano parte di un puro artificio intellettuale. S'intravede dunque che, a distanza di anni, in alcuni testi riaffiorano la precarietà del rapporto io-mondo e l'insignificanza dell'esistenza umana: il soggetto non è altro che un essere passivo, il quale vive nell'impossibilità di conoscere a fondo le cose.

Il modernismo, insomma, segna una cesura fondamentale nell'immaginario dell'uomo occidentale, perché pone l'attenzione sul terreno inesplorato dell'inconscio e sonda l'attività della psiche; si può dire quindi che tra Ottocento e Novecento «è nato un tipo di società, un modo di incontrarsi e di rapportarsi, che segnala una difficoltà, un malessere profondo e un alto grado di problematicità nel rapporto con la realtà, in quello fra lo scrittore e la società e degli uomini fra loro»¹⁴⁸.

Ci si può allora chiedere, in ultima, quale sia la funzione di un'opera che descrive in termini drammatici la condizione dell'uomo all'alba della modernità: al di là di ogni illusione o misticismo, forse la letteratura, come diceva Svevo, è semplicemente «uno strumento (contraddittorio) per

146 Mario Lunetta, introduzione a Italo Svevo, *Senilità*, Roma, Newton Compton editori, 2010, p.12

147 Romano Luperini, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017, pp.316-317

148 Ivi, p.319

misurare le contraddizioni mondane»¹⁴⁹, un mezzo che, in quest'ottica, fa assumere all'arte della scrittura un potere eccezionale.

149 Mario Lunetta, introduzione a Italo Svevo, *Senilità*, Roma, Newton Compton editori, 2010, p.13

Bibliografia

1. Bazzocchi Marco Antonio, Zinato Emanuele, Gasperina Geroni, Giovannetti, Rizzarelli, *Cento anni di letteratura italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2021
2. Bertinetti Paolo, *Storia della letteratura inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000
3. Bertocchini Gianni, *Teoria e pratica della novella. Sulla «Vollendung der Liebe» di Robert Musil*, in «Studi Germanici», Anno XXXV, 2-3, 1997
4. Bertocchini Gianni, introduzione a *Il compimento dell'amore* di Robert Musil, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994
5. Brogi Daniela, «Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, *Senilità*, 1898)», *Between*, III.5 (2013), Between-journal.it
6. Lavagetto Mario, introduzione a *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006
7. Lunetta Mario, introduzione a Italo Svevo, *Senilità*, Roma, Newton Compton editori, 2010
8. Luperini Romano, *L'incontro e il caso*, Urbino, Editori Laterza, 2017
9. Musil Robert, *Il compimento dell'amore*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1994
10. Palmieri Nunzia, commento a *Senilità* in *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006
11. Perosa Sergio, introduzione a *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979
12. Pirandello Luigi, *L'umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti, 1994
13. Quick Jonathan, *The Shattered Moment: Form and Crisis in "Mrs.Dalloway" and "Between the Acts"* in «An Interdisciplinary Critical Journal», University of Manitoba, 1974
14. Saccone Eduardo, *Senilità di Italo Svevo: dalla "impotenza del privato" alla "ansiosa speranza"*, in «Italian Issue», The Johns Hopkins University Press, 1967

15. Svevo Italo, *Senilità in Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore per I Meridiani Collezione, 2006
16. Woolf Virginia, *La signora Dalloway*, Milano, Arnoldi Mondadori editore, 1979
17. Woolf Virginia, *Diary*, October 15th , 1923, Mariner Books, 2003
18. Woolf Virginia, «Modern fiction», *The common reader I*, 1925