



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe L10

Tesi di Laurea

L'inetto come personaggio della crisi. Analisi di *Senilità* di Svevo e di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi

Relatore
Prof. Valentina Sturli

Laureando
Sofia Mazzero
n° matr.1199769 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice

Introduzione	3
CAPITOLO PRIMO	5
Una nuova idea di personaggio letterario	5
1.1 Il cambiamento culturale ed epistemologico a cavallo tra Otto e Novecento.....	5
1.2 Fisionomia generale del personaggio inetto nel romanzo <i>Senilità</i> di Italo Svevo e <i>Con gli occhi chiusi</i> di Federigo Tozzi	12
CAPITOLO SECONDO	25
Analisi di <i>Senilità</i> di Italo Svevo	25
2.1 Inquadramento generale: la vita e la formazione del pensiero sveviano	25
2.2 Influenza della città di Trieste	30
2.3 Analisi di <i>Senilità</i> di Italo Svevo: individuazione delle caratteristiche fondamentali del protagonista-inetto Emilio Brentani e degli altri personaggi chiave del testo	32
CAPITOLO TERZO	53
Analisi di <i>Con gli occhi chiusi</i> di Federigo Tozzi.....	53
3.1 Inquadramento generale: la vita e la formazione del pensiero di Tozzi.....	53
3.2 Analisi di <i>Con gli occhi chiusi</i> di Tozzi: individuazione delle caratteristiche fondamentali del protagonista-inetto Pietro Rosi e delle tematiche principali del testo.....	58
Conclusioni	73
Bibliografia	76

Introduzione

Il presente studio verte sull'analisi e sulla individuazione delle principali caratteristiche del personaggio inetto nella letteratura italiana di fine Ottocento ed inizio Novecento. Prenderemo in esame, in particolare, i romanzi *Senilità* (1898) di Italo Svevo e *Con gli occhi chiusi* (1919) di Federigo Tozzi. In questi due testi, infatti, viene a delinearsi quella nuova tipologia di soggetto letterario che prende il nome di inetto e che rappresenta il simbolo della crisi e l'emblema di quel collasso generale della nozione di uomo e dell'identità maschile che caratterizza la fine del XIX secolo.

In primo luogo, definiremo il contesto storico-culturale che permette la diffusione e il conseguente consolidamento di questo nuovo ideale di personaggio. Come vedremo, il passaggio tra Otto e Novecento è caratterizzato da un «forte terremoto epistemologico» che investe, in vari campi, tanto il panorama europeo quanto quello italiano¹. La cultura di *fin de siècle* evolve, infatti, in un diffuso senso della crisi che fa saltare quel sistema di certezze, quei modelli di spiegazione della realtà e quelle categorie di tempo e spazio tipiche delle tendenze organizzatrici dell'Ottocento. L'essere umano viene così gettato, come sostiene Federico Bertoni, «in un mondo sempre più complesso, in continua metamorfosi, solcato da forze molteplici che è impossibile governare»². Non è un caso, infatti, che tra fine Otto ed inizio Novecento nella letteratura europea e in quella italiana proliferi una serie di personaggi incapaci, deboli, impotenti, malati nella volontà, chiusi nella contemplazione del proprio io, ossessionati da paure e da angosce profonde e soprattutto pronti sempre ad evadere dalle angustie del mondo attraverso l'immaginazione e la fantasticheria. È proprio questa la nuova modalità di esistere nella realtà che caratterizza il soggetto inetto del primo Novecento e che riscontreremo nei personaggi di Emilio Brentani, protagonista di *Senilità* di Svevo e di Pietro Rosi, protagonista di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi. In secondo luogo, quindi, questo studio mira ad approfondire la tematica dell'inetto e i suoi risvolti principali tanto nella narrazione di *Senilità* quanto in quella di *Con gli occhi chiusi*. Come afferma Guido Baldi, infatti, entrambi i romanzi hanno saputo trasmettere per primi, nel panorama culturale italiano, quel senso di «crisi del concetto di individuo storicamente determinato»³ e, più in generale, quel sentimento di impossibilità del soggetto di coincidere con un'immagine forte e dominante tipica della società borghese dell'Ottocento⁴.

La mia tesi di laurea si suddivide, dunque, in tre capitoli: nel primo capitolo viene tracciato, nelle sue

¹ Federico Bertoni, *Il romanzo*, in Massimiliano Tortora, *Il modernismo italiano*, Roma, Carrocci, 2018, p. 20

² Ibid.

³ Guido Baldi, *Le maschere dell'inetto: lettura di Senilità*, Torino, Paravia, 1998, p. 18

⁴ Ivi, p. 17

caratteristiche generali, il cambiamento del paradigma epistemologico e filosofico che avviene a cavallo tra XIX e XX secolo e che influenza, in gran parte, tutta la letteratura dell'epoca. Inoltre, viene definita anche la figura dell'inetto come tipologia psicologica, individuando, nel complesso, le principali peculiarità che lo contraddistinguono come nuovo personaggio letterario. Queste linee generali, infatti, serviranno a dare un'idea delle tematiche chiave che verranno approfondite poi nell'analisi dei due romanzi presi in esame, ovvero *Senilità* e *Con gli occhi chiusi*.

Nel secondo capitolo invece si introduce brevemente, dapprima, la figura di Italo Svevo come romanziere italiano, nonché il contesto storico culturale di Trieste, il quale influenzerà strettamente tutta la produzione letteraria dello stesso. Secondariamente, si passa all'analisi sistematica del personaggio-inetto di Emilio Brentani, protagonista del romanzo *Senilità* (1898). Verranno delineate le tematiche centrali del testo, come le illusioni e gli autoinganni di Emilio, nonché gli altri personaggi chiave, essenziali a determinare l'inefficienza e l'immaturità psichica dello stesso protagonista. Nel terzo e ultimo capitolo, dopo un breve excursus sulla formazione dello scrittore Federigo Tozzi e sul ruolo primario della città natale di Siena nello sviluppo della sua poetica letteraria, viene esaminata la seconda figura di inetto italiano, ovvero Pietro Rosi, protagonista del romanzo *Con gli occhi chiusi* (1919). Verranno anche qui indagate le caratteristiche principali che fanno di Pietro un personaggio inetto ed incapace a vivere, definendo i suoi rapporti con gli altri personaggi della narrazione ed individuando, allo stesso tempo, le peculiarità del suo carattere e l'apparente illogicità delle sue azioni. Nel compiere tale lavoro, infatti, mi pongo l'obiettivo di rilevare come queste due grandi opere della letteratura italiana del tardo Ottocento e del primo Novecento, le quali inizialmente ricevettero minor attenzione critica all'interno del panorama italiano, in realtà, rappresentino dei capolavori in grado di trasmettere profondamente la crisi dei valori e «la metamorfosi di quel personaggio-uomo»⁵ di cui parla Debenedetti. Infine, sia *Senilità* di Italo Svevo che *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi, proponendo una nuova tipologia di personaggio letterario chiuso nella contemplazione del proprio io e bloccato nella continua analisi tormentata e paralizzante della propria interiorità, si inseriscono in quella svolta della narrativa che vede il declino del romanzo di stampo naturalistico e la conseguente ascesa del romanzo psicologico, concentrato esclusivamente sull'analisi minuziosa della coscienza del protagonista⁶.

⁵ Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Il saggiatore, 2016, p. 49

⁶ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 11

CAPITOLO PRIMO

Una nuova idea di personaggio letterario

1.1 Il cambiamento culturale ed epistemologico a cavallo tra Otto e Novecento

Il passaggio tra Otto e Novecento lascia i segni di quello che viene definito come «un forte terremoto epistemologico»⁷: in un breve arco cronologico, infatti, nel panorama culturale europeo si sviluppa una serie di fenomeni e di innovazioni in vari campi del sapere e della vita umana che smantellano i capisaldi della rigida, ma rassicurante, mentalità positivista del primo Ottocento⁸. Queste trasformazioni, che verranno assorbite soltanto in un secondo momento nel panorama culturale italiano, riguardano tanto l'ambiente filosofico e scientifico, nel quale si annovera la scoperta della psicoanalisi, la teoria della relatività, la nascita della disciplina filosofica della fenomenologia, la ridefinizione delle coordinate di tempo e di spazio, quanto il settore della comunicazione e del trasporto, caratterizzato dall'invenzione della radio, del telefono, dei nuovi mezzi di spostamento, come l'automobile o i tram elettrici⁹.

Possiamo dire, dunque, che la fine del secolo è caratterizzata da una profonda crisi «che stravolge certezze, coordinate e punti di riferimento abituali»¹⁰, i cui effetti prorompenti ed irrefrenabili avranno un impatto enorme nella civiltà e nello spirito culturale del primo Novecento. Come sostiene Mario Lavagetto, infatti, il nuovo secolo nasce «in modo fortemente traumatico [...], in seguito a un taglio netto dopo il quale “niente sarà come prima”, e i confini del possibile e dell'impossibile risulteranno drasticamente modificati»¹¹. Lo stesso scrittore austriaco Robert Musil, nel primo volume della sua opera capitale intitolata *L'uomo senza qualità* (1930), cerca di definire le coordinate storiche dell'inizio del XX secolo dichiarando ironicamente: «Chi avesse voluto scomporre e analizzare quel periodo, avrebbe trovato un non senso, qualcosa come un circolo quadrato fatto di ferro ligneo, ma in realtà tutto si era amalgamato e aveva un senso baluginante»¹². Le innovazioni, però, che maggiormente interessano a noi per introdurre il discorso sulla figura dell'inetto come personaggio-incarnazione della crisi del primo Novecento sono proprio le rivoluzioni in campo scientifico e filosofico compiute dalla triade Einstein, Freud e Bergson. Questi tre autori, infatti, hanno avuto un ruolo fondamentale per l'affermazione di un pensiero moderno affrancato dai precetti tardo

⁷ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 20

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Mario Lavagetto, *Svevo nella terra degli orfani*, in Id., *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2003, p. 284, in Massimiliano Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carrocci editore, 2018, p. 20

¹² Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1957, vol. I, p. 62, in M. Tortora, *Il modernismo italiano*, cit., p. 20

ottocenteschi ancorati al positivismo europeo, il quale si basava proprio sulla convinzione dominante, secondo Stephen Kern, di un mondo «ordinato gerarchicamente con un posto proprio per ogni cosa»¹³. I fattori che contribuiscono quindi a minare nel profondo l'ottimismo positivista sono complessi e riguardano tanto lo sviluppo delle scienze sperimentali quanto la nascita della psicoanalisi e della corrente filosofica dello spiritualismo. L'innovativa visione della realtà e dell'uomo della quale è portatrice la nuova temperie culturale primo-novecentesca permette, infatti, da un lato, di rivalutare l'idea ottocentesca di un mondo rigorosamente comprensibile e dominabile e dell'altro, di affermare nuove concezioni di tempo e di spazio, le quali non rappresentano «più categorie assolute ma indici fluidi, relativi, declinati in vari sistemi di riferimento o in durate interiori che nessun orologio può misurare»¹⁴. In primo luogo, Albert Einstein con la *teoria della relatività ristretta* del 1906 ha dimostrato come lo spazio e il tempo non costituiscono affatto contenitori assoluti degli oggetti fisici, bensì rappresentano dimensioni variabili a seconda della posizione e del momento: come spiega Stephen Kern, infatti, «Einstein calcolò come in un sistema di riferimento, che si allontana ad una velocità costante, il tempo sembra rallentare quando è osservato da un altro sistema in stato di quiete rispetto ad esso»¹⁵. Successivamente, con la *teoria della relatività generale* del 1916 queste rivoluzionarie nozioni scientifiche vengono estese da Einstein a quelle del cambiamento del tempo di corpi accelerati: «dato che ogni pezzo di materia nell'universo genera una forza gravitazionale e dato che la gravità è equivalente all'accelerazione, egli concluse che “ogni sistema di riferimento ha il suo proprio tempo”»¹⁶. Lo scienziato tedesco, quindi, aprendo le porte su un nuovo mondo, ovvero quello relativo, ha permesso che le nozioni di spazio e di tempo, così come erano conosciute ed accettate fino alla fine del XIX secolo, perdessero il loro carattere assoluto. Queste affermazioni producono una vera e propria rottura sancendo, da una parte, il distacco dalla pretesa della scienza di potere descrivere oggettivamente tutta la realtà naturale e dall'altra, smontando l'idea della fisica classica dell'acquisizione di leggi fondamentali dedotte dall'esperienza. La scienza, infatti, dopo la teoria della relatività di Einstein abbandona, secondo Giacomo Debenedetti, la ricerca di una interpretazione meccanicistica dei fenomeni naturali, ovvero che di ogni effetto si ricerca la causa unica, determinata e misurabile, per ripensare i fenomeni come degli eventi in cui si manifesta un'energia identificabile con la materia¹⁷. In secondo luogo, un altro evento di decisiva importanza in questo clima di cambiamento a cavallo tra Otto e Novecento è la nascita della psicoanalisi di Sigmund Freud, collegata soprattutto all'uscita del testo chiave, *L'interpretazione dei sogni* (1899). Con Freud viene scoperto l'inconscio: una sfera dell'attività psichica dell'essere umano che si rivela come uno spazio

¹³ Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 259

¹⁴ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 20

¹⁵ S. Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., p. 27

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1987, p. 122, in M. Tortora, *Il modernismo italiano*, cit., p. 187

dominato «da proprie leggi, alternative a quelle della realtà esterna»¹⁸, nonché un «luogo popolato da contenuti rimossi che tentano di tornare alla coscienza»¹⁹. La rivelazione dell'inconscio umano, infatti, ha permesso di comprendere come l'io cosciente o ego, ovvero quella componente razionale che ha il compito di controllare le pulsioni e le esigenze esterne e sociali di un individuo, sia solo la punta più esterna e “di superficie” del soggetto. Quest'ultimo, infatti, è costituito, per una parte consistente e significativa di sé, dal subconscio, ovvero da quella dimensione psichica che contiene le attività mentali, come pensieri, istinti e pulsioni irrazionali. Questi ultimi impulsi non sono, però, direttamente percepibili e controllabili dalla coscienza operante dell'individuo, ma possono essere indagati, per esempio, attraverso l'interpretazione dei sogni.

Con la nascita della psicoanalisi di Sigmund Freud si giunge, quindi, alla scoperta del profondo umano e soprattutto alla dissoluzione complessiva dell'unità e dell'integrità del soggetto²⁰. In letteratura l'interiorità diviene, infatti, il campo d'indagine prediletto degli scrittori del tardo Ottocento e del primo Novecento, i quali creano una gamma di personaggi tormentati e afflitti che si muovono «in una realtà apparentemente solida e coriacea che all'improvviso si incrina, si deforma, si apre su indecifrabili abissi interiori»²¹. L'emersione dell'inconscio e la conseguente messa in discussione della solidità dell'io pensante trova, quindi, nella psicoanalisi di Sigmund Freud «la sua più perspicua fondazione scientifica»²²: prende, infatti, avvio, con Freud, quel processo di disgregazione della concezione ottocentesca dell'antropocentrismo²³, con un conseguente decentramento del soggetto dal mondo. Si giunge di fatto alla constatazione che «l'io non è più padrone in casa propria»²⁴ e che l'individuo non è soltanto un essere logico e raziocinante, così come lo voleva il positivismo, ma è scisso, diviso ed interiormente lacerato, mosso da forze pulsionali ed irrazionali non controllabili dalla ragione stessa. In terzo luogo, anche la filosofia anti-positivista di Henri Bergson rappresenta un punto fondamentale per definire il cambiamento del paradigma culturale e filosofico di inizio XX secolo. Bergson, infatti, nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889) scrive:

Al di fuor di me, nello spazio, c'è un'unica posizione della lancetta e del pendolo, perché delle posizioni passate non resta nulla. Dentro di me si svolge un processo di organizzazione e di mutua compenetrazione di fatti di coscienza, che costituisce la vera durata. È perché io duro in questa maniera che mi rappresento ciò che chiamo le oscillazioni passate del pendolo, nello stesso tempo che percepisco l'oscillazione attuale²⁵.

¹⁸ Valentino Baldi, *La psicoanalisi*, in M. Tortora, *Il modernismo italiano*, cit., p. 176

¹⁹ Ivi, p. 181

²⁰ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 36

²¹ Ivi, p. 32

²² Ivi, p. 36

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in Id., *Oeuvres*, textes annotés par A. Robinet, Introduction par H. Gohuier, Édition du Centenaire, Paris, Presses Universitaires De France, 1970, p. 72, in Adriano Pessina, *Il tempo della coscienza. Bergson e il problema della libertà*, Milano, Vita e Pensiero, 1988, p. 213

Secondo il filosofo francese, infatti, il modo abituale di misurare il tempo, ovvero come una successione di istanti della stessa durata, è il frutto di un'operazione dell'intelletto, tipico della tendenza organizzatrice della scienza, la quale «pretende di misurare il tempo con del tempo»²⁶, trattando quest'ultimo come un corpo fisico, cioè suddividendolo in segmenti uguali e numerabili, come le lancette di un orologio. A questo tempo quantitativo della fisica, che si rivela un'illusione perché è valido soltanto per l'utilità pratica, Bergson contrappone un tempo interiore, indivisibile, irripetibile ed autentico, ovvero quello qualitativo della nostra coscienza²⁷, che «costituisce la vera durata». È proprio la coscienza, infatti, che opera una sintesi tra il passato e il presente²⁸, scorgendo e comprendendo il concetto stesso di tempo. Secondo Adriano Bausola l'intento del filosofo francese è, anzitutto, quello di «dissipare l'illusione che solo la scienza, con i suoi procedimenti induttivi e deduttivi, possa restituirci integralmente il senso dell'attività umana» e secondariamente quello di contestare del positivismo quella eccessiva facoltà di «essere radicalmente positivo, radicalmente empirico»²⁹. Possiamo dire, dunque, che tanto le innovazioni apportate dalla teoria scientifica della relatività di Einstein quanto le nuove concezioni filosofiche introdotte dagli studi di Bergson consentono un ripensamento profondo della nozione classica di tempo e di spazio; l'avvento della psicoanalisi di Freud, invece, conduce la psicologia del profondo a quella tappa decisiva che permette lo scavo dell'interiorità e l'analisi delle contraddizioni interne dell'essere umano, prima di allora mai così profondamente esplorate ed indagate. Giacomo Debenedetti scrive a questo proposito:

Sono altrettanti avvenimenti che sfaccettano e significano, nei loro campi diversi e rispettivi, quello che [si può chiamare] un nuovo sistema di coordinate dell'uomo nel mondo, una nuova percezione che l'uomo ha della struttura e quindi un nuovo sentimento e giudizio del mondo, e del proprio essere ed esserci nel mondo. E senza dubbio, nella misura in cui si è davvero stabilito un nuovo sistema di coordinate, se ne debbono riscontrare gli effetti anche nella letteratura, e tanto più nel romanzo³⁰.

La letteratura nel passaggio tra Otto e Novecento, infatti, come sottolinea Debenedetti, non può esimersi dall'assorbire e dall'accogliere queste nuove influenze in campo scientifico e filosofico: gli scrittori che hanno vissuto in prima persona questo passaggio traumatico non possono «non seguire queste linee di faglia»³¹, dove «l'idea della totalità è messa continuamente in scacco»³² e dove le concezioni consuetudinarie di tempo e di spazio vengono dissolte e smantellate dall'interno. I

²⁶ A. Pessina, *Il tempo della coscienza*, cit., p. 211

²⁷ Ivi, pp. 211-212

²⁸ Ivi, p. 213

²⁹ Ivi, p. 7

³⁰ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 3-4, in M. Tortora, *Il modernismo italiano*, cit., p. 22

³¹ V. Baldi, *La psicoanalisi*, cit., p. 190

³² Ibid.

personaggi letterari, infatti, in questa nuova fase del Novecento, smettono, in parte, di rappresentare quei modelli positivi ed eroici tesi ad esaltare la ragione e il senso del giusto e divengono individui scissi, lacerati che «non sono più padroni del proprio destino e appaiono sempre più come abbozzati, caricaturali e assurdi»³³. Questa nuova tipologia psicologica di soggetti, corrosi nella loro identità personale e «alle prese con una superficie brulicante di sintomi, atti mancati e dubbi identitari di cui non intendono le ragioni»³⁴, vengono denominati inetti e popolano le pagine degli scrittori del tardo Ottocento e del primo Novecento.

Prima di avviarci, però, verso l'individuazione e la caratterizzazione del personaggio inetto è necessario sottolineare come questi nuovi fermenti culturali di inizio secolo, prima ancora che in Italia, vengano assorbiti dalla letteratura di stampo europeo, molto più aperta alle innovazioni in campo filosofico e scientifico. Scrittori come Thomas Mann, Joseph Conrad, Robert Musil, James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust, Valery Larbaud e Virginia Woolf cominciano, infatti, seppur con modalità e procedimenti differenti, ad erodere dall'interno tutti i presupposti del romanzo ottocentesco di stampo naturalista³⁵ ed iniziano a scoprire ed esplorare una «nuova materia psicologica»³⁶. Come sottolinea Federico Bertoni, ciò che questi scrittori fanno è proprio quello di assimilare dal punto di vista letterario le recenti scoperte in campo filosofico e scientifico, sgretolando «la percezione di una realtà esterna, positiva e verificabile», tipica del romanzo naturalista, per dissolverla «in un prisma di punti di vista e in un abisso di doppi fondi interiori, nel versante notturno della psiche»³⁷. Viene indagato, per la prima volta, attraverso la scrittura di questi nuovi romanzieri, quell'«emisfero d'ombra» che per Debenedetti rappresenta l'habitat naturale per eccellenza del personaggio letterario primo-novecentesco. Tuttavia è doveroso precisare come questi scrittori europei, malgrado cerchino di sfaldare internamente la struttura stessa del romanzo naturalista, non prescindano mai totalmente dalle novità che il movimento del naturalismo ha prodotto: vengono, infatti, conservate la tecnica dell'espansione dell'indiretto libero, la nuova relazione fra narratore e personaggi, nonché la mobilità dei punti di vista³⁸. Come afferma anche Maddalena Graziano, gli scrittori europei del tardo Ottocento e del primo Novecento amano mostrarsi come «esploratori orfani e stupefatti di fronte a un mondo senza precedenti», sebbene molti dei temi e dei procedimenti narrativi delle loro opere sono già rintracciabili, in forme affini o embrionali, nella letteratura europea del XVIII e XIX secolo³⁹. Questi scrittori, infatti, riprendono, in particolare, da Sterne, la figura dell'antieroe loquace ed eccentrico, da Stendhal e da Balzac, la concezione cupa della nuova vita moderna, da Baudelaire, il senso pervasivo

³³ Ivi, p. 173

³⁴ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 36

³⁵ Ivi, p. 26

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Raffaele Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in R.Luperini – M.Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, p. 23

³⁹ Maddalena Graziano, *I temi*, in M.Tortora, *Il modernismo italiano*, cit., p. 114

della estraneità e l'atonia metropolitana, da Dostoevskij, l'analisi dell'interiorità e della psiche, nonché i grovigli della responsabilità morale⁴⁰; infine di Flaubert viene recuperata, in certa misura, l'investigazione degli autoinganni del protagonista da parte della voce narrante che ne giudica apertamente il comportamento⁴¹, la tecnica narrativa dell'ironia e lo svuotamento della trama⁴².

Ritornando, però, al cambiamento del paradigma culturale primo novecentesco è essenziale sottolineare come in Italia, in un primo momento, queste innovative esperienze letterarie di inizio secolo penetrino a fatica⁴³. La cultura letteraria italiana di fine XIX e di inizio XX secolo, infatti, è ancora «pervasa da eredità ottocentesche, cascami dannunziani, frammentismo lirico, prosa d'arte, effusioni autobiografiche e intemperanze avanguardiste»⁴⁴, le quali non permettono agli scrittori dell'epoca di avventurarsi verso nuove tematiche e verso una nuova idea di romanzo. Alcuni autori italiani del tardo Ottocento, però, come Italo Svevo, Federigo Tozzi, Luigi Pirandello, procedono lungo strade più sperimentali, finendo per costeggiare, consapevolmente oppure no, le migliori esperienze europee del tempo⁴⁵. Infatti, i personaggi di Emilio Brentani, di Zeno Cosini della *Coscienza di Zeno*, di Pietro Rosi, ma anche Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila* di Pirandello rappresentano proprio quella nuova tipologia letteraria di soggetti scissi, divisi ed internamente combattuti⁴⁶, che vengono identificati sotto la categoria di inetti. In particolare, in questo primo capitolo, ci soffermeremo brevemente sulla presentazione dei protagonisti di Emilio Brentani e di Pietro Rosi, due personaggi che raffigurano, forse meglio di tutti, il sentimento di insoddisfazione del tempo e soprattutto quella crisi del personaggio naturalistico che investe la letteratura nel trapasso dal XIX al XX secolo.

A questo proposito è utile introdurre il concetto di modernismo italiano, «con il quale si vuole indicare la letteratura sperimentale ma non di avanguardia della prima metà del Novecento»⁴⁷. Le scritture di Italo Svevo e Federigo Tozzi appartengono, infatti, proprio alla tendenza letteraria del modernismo italiano, il quale, però, come precisa Raffaele Donnarumma, non è da intendere come un vero e proprio movimento⁴⁸, quanto piuttosto come un atteggiamento comune che «si raccoglie intorno a una cultura e a un immaginario condivisi»⁴⁹. L'etichetta di modernismo italiano serve, da un lato, per distinguere i nuovi scrittori «dai “decadenti” della generazione precedente o dai contemporanei

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Romano Luperini- Emanuele Zinato (a cura di), *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea- 100 voci*, Roma, Carocci, 2020, p. 254

⁴² R. Donnarumma, *Tracciato*, cit., p. 27

⁴³ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 30

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ivi, p. 36

⁴⁷ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 113

⁴⁸ R. Donnarumma, *Tracciato*, cit., p. 15

⁴⁹ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 113

(Pascoli e D'Annunzio)»⁵⁰ e dall'altro contribuisce a rilevare quella effettiva sudditanza «alle avanguardie storiche» del tempo⁵¹. Donnarumma sottolinea, infatti, come gli scrittori italiani del primo Novecento, nonostante ereditino il nuovo sperimentalismo dalle avanguardie di inizio secolo, siano in realtà molto lontani dal destituire completamente le istituzioni dell'arte, dallo sconfessare del tutto la tradizione e dal capovolgere l'autonomia formale del testo scritto in un'eteronomia assoluta, volta ad arrivare al massimo di libertà auto-espressiva⁵². Per Donnarumma, l'atteggiamento modernista:

È invece critico e dialettico, e oscilla tra nostalgia e utopia. Tanto si accanisce nel rifiutare e nel disgregare le menzogne del presente e di un passato morto o accademizzato, quanto si ostina a sottoporre la tradizione al giudizio e a scegliere in essa ciò che merita di essere salvato e che ancora può essere continuato. [...] Per i modernisti, la forma ha sempre un valore: senza essere oggetto di culto in sé, essa è comunque oggetto di investimento, frutto di un lavoro e di una cura che non sono maggiori nelle sue forme più alte e tragiche che in quelle più dissonanti e comiche⁵³.

Pertanto, il tratto che accomuna scrittori molto diversi tra loro, come Svevo e Tozzi per esempio, i quali provengono e si sono formati in aree geografiche molto distanti sia culturalmente sia geograficamente (Trieste e Siena), è il fatto «di aver sabotato dall'interno codici e strumenti ereditati dalla tradizione narrativa in cui hanno mosso i primi passi»⁵⁴, cercando non di demolire completamente l'edificio del romanzo di stampo naturalista con uno slancio avanguardistico, ma sgretolandolo dalle fondamenta, limandone la struttura portante. Sia Svevo che Tozzi, quindi, possono essere inseriti in quella stessa aria di famiglia e in quella stessa “temperie culturale” che prende il nome di modernismo⁵⁵.

Giacomo Debenedetti, infatti, nella sua opera intitolata *Il romanzo del Novecento*, adopera per primo il termine di modernismo italiano e «utilizza espressioni come “romanzo nuovo” o “romanzo moderno” per iscrivere l'opera di Tozzi, Svevo e Pirandello nel quadro delle grandi rivoluzioni europee di Proust, Joyce o Kafka»⁵⁶. Nei primi anni del Novecento questi scrittori italiani restano, però, per lo più isolati e mal compresi, o addirittura del tutto ignorati, nel panorama culturale del tempo⁵⁷. Svevo, scoperto da James Joyce, rimane sostanzialmente misconosciuto in Italia anche dopo l'*Omaggio a Italo Svevo* (1925) del poeta Eugenio Montale⁵⁸, suo grande estimatore e ammiratore;

⁵⁰ R. Donnarumma, *Tracciato*, cit., p. 15

⁵¹ Ibid.

⁵² Ivi, p. 19

⁵³ Ibid.

⁵⁴ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 22

⁵⁵ Ivi, p. 19

⁵⁶ Ivi, p. 17

⁵⁷ Ivi, p. 30

⁵⁸ Ibid.

mentre Tozzi, sebbene inizialmente venga additato come modello in uno dei manifesti per la rinascita del romanzo in *Tempo di edificare* di Borgese (1923)⁵⁹, continua comunque, nei primi anni del XX secolo, ad essere guardato con sospetto e con diffidenza, poiché considerato erroneamente uno scrittore attardato, «quasi un seguace fuori tempo del verismo»⁶⁰. In realtà, come vedremo, questi due autori rappresentano la punta più avanzata del modernismo italiano: sia Italo Svevo che Federigo Tozzi, infatti, con i loro romanzi e le loro novelle, cercano di accogliere e di far proprie le nuove esperienze della modernità, interrogandosi, da un lato, sul tempo presente, che sembra essere pervaso da una sorta di incumbente “senso della fine”⁶¹, e dell'altro lato, sondando i labirinti interiori e i turbamenti più profondi della psiche umana. Come sottolinea però Federico Bertoni, è doveroso «maneggiare sempre con prudenza la categoria del modernismo a proposito del caso italiano», il quale risulta essere più specifico e singolare rispetto ai modelli di area europea (soprattutto anglosassone) sulla quale è stata forgiata tale espressione⁶². Ad ogni modo, abbiamo visto come in Italia i risultati migliori del modernismo «maturino come frutti anomali ed estemporanei, spesso in zone periferiche, con un passo “dalla letteratura minore” [*e marginale*]»⁶³, soprattutto nel caso di Svevo e Tozzi, nonostante questi due scrittori si pongano in un sincronismo, più o meno volontario, con le migliori esperienze europee⁶⁴ di fine Ottocento ed inizio Novecento.

1.2 Fisionomia generale del personaggio inetto nel romanzo *Senilità* di Italo Svevo e *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi

Alle soglie della letteratura italiana di stampo modernista, o come dichiara Raffaele Donnarumma in «preparazione ad essa»⁶⁵, troviamo il romanzo *Senilità* (1898). In questo testo, infatti, il protagonista, Emilio Brentani, incarna proprio quella nuova tipologia psicologica di personaggio inetto, un individuo scisso ed internamente lacerato che attraversa «la vita cauto, lasciando da parte tutti i pericoli ma anche il godimento e la felicità»⁶⁶ e che già all'età di trentacinque anni si trova «nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri e di amore, e già l'amezza di non averne goduto»⁶⁷. È essenziale, infatti, cominciare la nostra analisi partendo proprio da *Senilità*, poiché questo testo segna quel passaggio fondamentale dal romanzo ottocentesco di stampo naturalista, inteso ad indagare la storia

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ R. Luperini- E. Zinato (a cura di), *Per un dizionario*, cit., pp. 275-276

⁶¹ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 127

⁶² F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 30

⁶³ Ivi, pp. 30-31

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ R. Donnarumma, *Tracciato*, cit., p. 27

⁶⁶ Italo Svevo, *Romanzi e Continuazioni*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini. Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Collana “I meridiani”, Milano, Arnoldo Mondadori, 2014, p. 403

⁶⁷ Ibid.

naturale e sociale di un determinato personaggio, al romanzo di stampo psicologico, concentrato esclusivamente sull'indagine dell'interiorità e della coscienza⁶⁸, requisito fondamentale per la letteratura italiana dei primi anni del Novecento. Come sostiene Donnarumma, infatti, «inettitudine, senilità [...] sono i nomi per indicare non solo l'opposto dell'eroe ottocentesco, la cui volontà tende a cancellare, pur senza riuscirci, un dissidio tra l'essere e il dovere, ormai dato per acquisito, ma anche trame che galleggiano nel vuoto»⁶⁹. In primo luogo, infatti, al principio della letteratura modernista assume assoluto dominio «la dimensione psicologica dei personaggi, in particolare quella del protagonista, che è l'oggetto che il romanziere si preoccupa in primo luogo di indagare»⁷⁰. In secondo luogo, la costruzione della trama e la gestione del tempo narrativo sembrano di fatto sfaldarsi, soprattutto in relazione alle nuove scoperte in ambito scientifico e filosofico (della triade Einstein, Freud, Bergson). Come sostiene Bertoni, infatti, nella letteratura modernista «l'ordine è perduto, il filo si è spezzato, e il personaggio non trova più il suo rapporto con gli eventi»⁷¹: viene rifiutata la vecchia ingenuità narrativa e l'intreccio dei vecchi romanzi si disgrega⁷², portando così la trama a «galleggiare nel vuoto»⁷³.

Innanzitutto, secondo Donnarumma, questa destrutturazione della trama e del tempo narrativo, dove «la consecuzione dei fatti sembra regolare tradizionalmente il racconto, ma nel segreto è minata poiché il protagonista agisce per motivi psicologici e ideologici falsi, insufficienti o nulli»⁷⁴ è riscontrabile tanto in *Senilità* quanto nel romanzo più sperimentale di Tozzi. Nel primo testo, infatti, il protagonista-inetto Emilio Brentani «si occulta a se stesso e il narratore opera contro di lui, instaurando un regime di falsa coscienza contro la quale, tuttavia, la coscienza retta non si dichiara»⁷⁵. Donnarumma, a questo proposito, prende come esempio una delle scene principali e più significative di tutto il romanzo, ovvero quando il protagonista Emilio, melodrammaticamente, cerca di allontanare da sé, in un ultimo incontro, la donna amata Angiolina, per dedicare tutta la sua cura e tutto il suo tempo alla sorella malata Amalia. Questo atteggiamento rivela, infatti, la falsa coscienza e l'inettitudine di Emilio, il quale nasconde a se stesso il fatto che, in realtà, è la donna stessa che vuole abbandonarlo⁷⁶. Siamo nel capitolo XII:

Le parole fecero a lui lo stesso effetto come se fossero state accompagnate dall'atto immediato. Ella voleva lasciarlo! – Aspetta prima un istante, che ci spieghiamo! – Anche nell'ira enorme che lo pervadeva tutto, egli pensò un momento se non fosse tuttavia possibile di ritornare allo stato di calma rassegnata in cui s'era trovato poco

⁶⁸ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 11

⁶⁹ R. Donnarumma, *Tracciato*, cit., p. 28

⁷⁰ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 11

⁷¹ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 34

⁷² Ibid.

⁷³ R. Donnarumma, *Tracciato*, cit., p. 28

⁷⁴ Ivi, p. 27

⁷⁵ Ivi, pp. 27-28

⁷⁶ Ibid.

prima. Ma non sarebbe stato giusto di atterrarla e calpestarla? L'afferrò per le braccia per impedirle di andare, s'appoggiò al fanale che aveva dietro di sé e avvicinò la propria faccia sconvolta a quella di lei rosea e tranquilla. – È l'ultima volta che ci vediamo! – urlò. [...] Egli non avrebbe saputo raggiungerla; si chinò, cercò un sasso, e non trovandone raccolse delle pietruzze che le scagliò dietro. Il vento le portò e qualcuna dovette colpirla perché ella gettò un grido di spavento; altre furono arrestate dai rami secchi degli alberi e produssero un rumore sproporzionatissimo all'ira che le aveva lanciate⁷⁷.

Interviene, infatti, in ultima istanza, la voce del narratore che sottolinea con sarcasmo come il rumore delle pietre sui rami secchi degli alberi sia «sproporzionatissimo all'ira che le aveva lanciate», rivelando così tutta l'insensatezza e l'assurdità del gesto del protagonista⁷⁸ e mostrando come, in realtà, l'atto violento si svuoti completamente di senso. L'inetto Emilio, infatti, non scaglia addosso ad Angiolina un sasso, come di fatto avrebbe voluto, ma soltanto delle «pietruzze», determinando così «un'azione mutilata ed inefficace»⁷⁹, motivata da intenti psicologici infantili ed insufficienti. D'altronde, anche nel romanzo *Con gli occhi chiusi* di Tozzi riscontriamo una destrutturazione della trama, la quale non deriva soltanto da «una partitura testuale a frammenti e brevi sequenze giustapposte e interrotte da vuoti temporali»⁸⁰, ma, soprattutto, dalla continua interruzione del dettato narrativo «con gli squarci sulla vita interiore di Pietro, dove la misura del tempo si perde, i legami tra gli eventi si sfaldano, i dettagli irrilevanti si ingigantiscono senza apparente motivo»⁸¹. Un esempio evidente di questo procedimento narrativo si può riscontrare in diverse parti del romanzo:

Masa intervenne un'altra volta:—Non fuma mica il padroncino! E ne rise insieme con lui come di una burla. Dopo avere riso, storcava le labbra e se le mordeva. Il vecchio cavò dal taschino una pipa sbocconcellata, con una cannuccia corta quanto il palmo della mano. [...] Indi con il pollice che aveva l'unghia mozzata da un taglio fattosi da giovine, pigiò dentro il pezzetto di brace rimasta nella pipa. Pietro vide un'altra volta quel fumo, e, dentro di sé, come una cosa reale, che gli dette un malessere, la mamma che andava a un cassetto, in casa, e voleva prendere qualche cosa. Ma tutti s'erano allontanati da lei! E mentr'ella si ostinava, il cassetto spariva nel muro. Allora gli parve di sentire sul volto le sue mani, come un grande bacio, come se le mani lo baciassero⁸².

Il protagonista del testo è, infatti, Pietro Rosi, un giovane borghese che si muove in una realtà rurale apparentemente solida e stabile, la quale, però, improvvisamente si deforma, si incrina, si apre su indecifrabili ed imperscrutabili abissi interiori⁸³. Questo procedimento narrativo che spezza continuamente la coerenza del testo viene adoperato per lasciar fluire l'inconscio e i liberi pensieri

⁷⁷ I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e Continuazioni*, p. 601

⁷⁸ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 224

⁷⁹ R. Donnarumma, *Tracciato*, cit., p. 28

⁸⁰ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 34

⁸¹ Ibid.

⁸² Federigo Tozzi, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, Cronologia di Marco Marchi (a cura di). Introduzione di Giorgio Luti, Collana "I meridiani", Milano, Arnoldo Mondadori, 1987, p. 30

⁸³ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 32

del personaggio, apparentemente privi di qualsiasi spiegazione logica e lineare: per esempio, come abbiamo visto, «il cassetto spariva nel muro. Allora gli parve di sentire sul volto le sue mani [della madre], come un grande bacio, come se le mani lo baciassero». Anche in *Con gli occhi chiusi* domina la componente psicologica ed interiore: viene cancellata, infatti, la consequenzialità dei nessi temporali e causali, per far prevalere il «mondo interno del personaggio sul mondo esterno»⁸⁴. Inoltre, anche il personaggio di Pietro, al pari di Emilio, viene definito, fin da subito, nella sua predisposizione all'inetitudine: è un soggetto propenso al dormiveglia, alla smemoratezza, un personaggio che appartiene «alla genia dei sonnolenti»⁸⁵, mossi da «uno stato mentale confuso e torbido»⁸⁶. Questo atteggiamento si può notare fin dalle prime pagine del romanzo:

Pietro, il primo giorno, ebbe un'agitazione che gli toglieva la coscienza; e gli dolevano le glandole ancora gonfie dietro gli orecchi. Sbarbava con una stratta tutte le piante che gli capitavano sotto mano, strappava i tralci alle viti; o con un palo batteva un albero finché si fosse sbucciato. Staccava le zampe e le ali ai grilli, e poi li infilzava con uno spillo. Stava attento quando una nuvola era sopra a lui; e, quand'era trascorsa, ne aspettava un'altra quasi per farsi vedere⁸⁷.

In secondo luogo, un altro elemento fondamentale che distingue la letteratura modernista e, in particolare, i due romanzi presi in esame in questa tesi di laurea è la condizione di isolamento e di «squassante solitudine»⁸⁸ dei protagonisti, la quale diviene una delle caratteristiche principali che ne definiscono l'inetitudine e l'incapacità stessa di adattamento alla vita. Come afferma, infatti, Maddalena Graziano questo sentimento di reclusione «non è più solo espressione di una personalità straordinaria [...] oppure conseguenza di condizioni esistenziali eccentriche»⁸⁹, come era solito nella letteratura di inizio Ottocento, ma, al contrario, l'atteggiamento di separazione dal mondo diviene, «in virtù di una sorta di legge interiore», centrale anche nell'individuo comune e ordinario⁹⁰. Come abbiamo visto precedentemente, l'inetto è un soggetto che, insoddisfatto della propria vita e in forte contrasto con la realtà, si rinchiude in sé stesso provando un grande senso di afflizione e di sconfitta nei confronti dell'esistenza: è anche un individuo che, incapace di sistemarsi nell'ingranaggio della società, rimane «solitario in un mondo strano»⁹¹. Questo approccio di esclusione dalla vita caratterizza tanto l'inetto Emilio Brentani, quanto il personaggio di Pietro Rosi, entrambi accomunati da un sentimento di emarginazione e di frustrazione che li fa rinchiudere all'interno di un mondo tutto

⁸⁴ R. Donnarumma, *Tracciato*, cit., p. 30

⁸⁵ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 119

⁸⁶ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id. *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, p. 20

⁸⁷ Ivi, p. 12

⁸⁸ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 121

⁸⁹ Ivi, p. 122

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

interiore. Per esempio, per quanto riguarda il protagonista di *Senilità*, la condizione di solitudine viene dichiarata fin dall'inizio dell'opera, siamo nel capitolo I:

Ebbe il sentimento che da tanti anni non aveva provato, di comporre, di trarre dal proprio intimo idee e parole: un sollievo che dava a quel momento della sua vita non lieta, un aspetto strano, indimenticabile, di pausa, di pace. La donna vi entrava! Raggiante di gioventù e bellezza ella doveva illuminarla tutta facendogli dimenticare il triste passato di desiderio e di solitudine e promettendogli la gioia per l'avvenire ch'ella, certo, non avrebbe compromesso⁹².

In questa sequenza del testo domina il discorso indiretto libero, attraverso il quale il narratore lascia fluire i pensieri e discorsi interiori di Emilio⁹³: il sentimento di «solitudine» e il «triste passato», infatti, sembrano aver caratterizzato l'intera esistenza del personaggio fino all'arrivo della figura femminile di Angiolina, alla quale il protagonista affida il doveroso compito di far riscattare la propria vita vissuta, fino a quel momento, «all'insegna della mortificazione e della rinuncia»⁹⁴. In realtà, la sensazione di solitudine e di isolamento del personaggio non svanirà mai del tutto e ricomparirà, in maniera ancora più forte, nell'ultimo capitolo di *Senilità*, dopo che il protagonista ha perso tutti gli affetti della sua vita, ovvero la debole sorella Amalia, morta con le allucinazioni di un delirio etilico e la stessa Angiolina, che lo abbandona fuggendo «con il cassiere infedele di una banca», rivelando così il completo disinteresse e l'insensibilità nei confronti del sentimento provato da Emilio:

Corse al cimitero. La strada polverosa lo fece soffrire, e indicibilmente, il caldo. Sulla tomba prese la posa del contemplatore, ma non seppe contemplare. La sua sensazione più forte era il bruciore della cute irritata dal sole, dalla polvere e dal sudore. A casa si lavò e, rinfrescata la faccia, perdette ogni ricordo di quella gita. Si sentì solo, solo⁹⁵.

Il sentimento di solitudine e di esclusione dal mondo è preponderante anche nel romanzo *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, dove il protagonista Pietro esprime tutto il suo sentimento di emarginazione e di estromissione proiettandolo nella realtà esterna, verso le cose del mondo:

Stava a giornate intere, solo, in casa; guardando, con la faccia su i vetri, il sottile rettangolo di azzurro tra i tetti. Quell'azzurro sciocco, così lontano, gli metteva quasi collera; ma non ne distaccava gli occhi. Le rondini, che di lì parevano nere, passavano come attraventate. Soltanto là su, all'ultime finestre, qualcuno affacciato che non conosceva né meno! E allora sentiva il vuoto di quella solitudine rinchiusa in uno dei più antichi palazzi di Siena, tutto disabitato, con la torre mozza sopra il tetro Arco dei Rossi [...]⁹⁶.

⁹² I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e Continuazioni*, p. 405

⁹³ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 80

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e Continuazioni*, pp. 615-616

⁹⁶ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id. *Opere*, p. 97

Inoltre, un altro tratto fondamentale del modernismo italiano, strettamente collegato al sentimento di isolamento, è, dunque, « l'esperienza del fallimento»⁹⁷, sperimentata in maniera più o meno consapevole dal personaggio inetto. Questa condizione di insuccesso, secondo Maddalena Graziano, è fortemente connessa a quella «frattura fra l'io e il mondo»⁹⁸, la quale rappresenta la componente dominante dello spirito culturale primo novecentesco. Abbiamo visto, infatti, come già a partire dal tardo Ottocento venga messa in dubbio la solidità e l'integrità del soggetto⁹⁹, al quale sembra non spettare più un ruolo centrale nel mondo. Già con Nietzsche, in effetti, l'io diviene «una favola, una finzione, un gioco di parole»¹⁰⁰, una categoria che ha smesso di «pensare, di sentire e di volere»¹⁰¹. Non è un caso, infatti, che le scritture di Italo Svevo e di Federigo Tozzi si facciano portatrici di questo nuovo sentimento di fallimento dell'uomo nei confronti della realtà, che diviene una caratteristica essenziale nella definizione stessa della fisionomia del personaggio inetto. In primo luogo, infatti, il personaggio di Emilio Brentani non è altro che «un artista senza successo»¹⁰², un individuo che si adagia nel suo fallimento e nella sua impotenza, escludendosi dalla realtà e cercando riscatto solo nell'immaginazione e nel sogno¹⁰³. Siamo nel capitolo I:

Da molti anni, dopo di aver pubblicato un romanzo lodatissimo dalla stampa cittadina, egli non aveva fatto nulla, per inerzia non per sfiducia. Il romanzo, stampato su carta cattiva, era ingiallito nei magazzini del libraio [...] Per la chiarissima coscienza ch'egli aveva della nullità della propria opera, egli non si gloriava del passato, però, come nella vita così anche nell'arte, egli credeva di trovarsi ancora sempre nel periodo di preparazione, riguardandosi nel suo più segreto interno come una potente macchina geniale in costruzione, non ancora in attività. Viveva sempre in un'aspettativa non paziente, di qualche cosa che doveva venirgli dal cervello, l'arte, di qualche cosa che doveva venirgli di fuori, la fortuna, il successo, come se l'età delle belle energie per lui non fosse tramontata¹⁰⁴.

Questa condizione fallimentare del protagonista viene sottolineata anche dai commenti taglienti della voce narrante (per esempio, «come se l'età delle belle energie per lui non fosse tramontata»), la quale non si limita soltanto a rimbeccare sarcasticamente il personaggio di Emilio, ma ne denuncia «i sogni velleitari di fortuna e successo»¹⁰⁵ e «l'inattendibilità della sua visione del reale»¹⁰⁶. Allo stesso modo, il personaggio di Pietro si rivela come un «ipersensibile e remissivo giovane [...] succube della

⁹⁷ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 123

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ivi, p. 119

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ivi, p. 123

¹⁰³ G. Baldi, *Le maschere*, cit., pp. 76-77

¹⁰⁴ I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e Continuazioni*, pp. 403

¹⁰⁵ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 78

¹⁰⁶ Ivi, p. 78

volontà altrui»¹⁰⁷, dominato da una identità frammentata e da istinti psicologici allucinati e deliranti, sempre pronto ad ubbidire al comando e agli ordini che provengono dall'esterno. Il fallimento di Pietro si rivela, in particolare, attraverso la sottomissione totale e la mancanza di reazione all'autorità paterna. Nel romanzo *Con gli occhi chiusi*, infatti, domina, secondo Romano Luperini, la subordinazione e la completa obbedienza del figlio nei confronti della figura dominante e castrante del padre¹⁰⁸. Il conflitto generazionale è connotato, infatti, da tratti sadici e masochistici, i quali portano il giovane inetto Pietro a compiere atti imprevedibili e privi di qualsiasi logica e consequenzialità¹⁰⁹. Un esempio di questo atteggiamento remissivo del protagonista, secondo Luperini, si trova in quella scena del romanzo dove il padre, Domenico Rosi, sottopone il figlio Pietro ad una prova di virilità, imponendogli di domare e guidare un cavallo¹¹⁰:

Domenico, toccati i finimenti del cavallo se erano ancora affibbiati bene, gli gridò:—Scioglilo e voltalo tu. Ripiega la coperta e mettila sul sedile. La bestia non voleva voltare; e lo sterzo delle stanghe restava a traverso. Anche lo sguardo di Toppa, sempre irato, molestava e impacciava Pietro.—Tiralò a te! Non aveva più forza, non riusciva ad afferrare bene la briglia; e le dita gli entravano nel morso bagnato di bava verdognola e cattiva. Nondimeno fece di tutto, anche perché sapeva che Ghisola, tornata dalla stalla, doveva essere lì. Tremava sempre di più. E le zampe del cavallo lo rasentarono, poi lo pestarono. Allora Domenico prese in mano la frusta, andò verso Pietro e gliel'alzò sul naso.—Lo so io che hai. Ma ti fo doventare buono a qualche cosa io¹¹¹.

Dominante in Tozzi è proprio il simbolo «sadico-fallico» della frusta¹¹², emblema della sottomissione e della subordinazione: questo strumento di violenza, infatti, sempre secondo Luperini, serve all'autorità paterna per imprimere una «provocazione sessuale» o «un'umiliazione sessuale»¹¹³ nei confronti del figlio, portando quest'ultimo ad un fallimento nel processo di crescita e di libertà individuale, soprattutto in quei termini di rapporto adulto con la figura femminile.

Infatti, un'altra caratteristica essenziale che contraddistingue l'individuo inetto sia in *Senilità* sia in *Con gli occhi chiusi* è «l'impossibilità dell'amore»¹¹⁴, strettamente collegata alla condizione ultima di irrealizzabilità dell'atto sessuale stesso. L'elemento principale che accomuna i personaggi-inetti di Emilio Brentani e di Pietro Rosi è proprio quello della ricerca e del «bisogno di trovare nel rapporto amoroso la dolcezza materna»¹¹⁵. Entrambi i personaggi sono legati, infatti, ad una figura femminile

¹⁰⁷ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 123

¹⁰⁸ Romano Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma- Bari, Laterza, 1995, p. 8

¹⁰⁹ E. Zinato, *Frammento e autobiografia. Federigo Tozzi dal frammento al romanzo* in Marco A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana: 1910-2010*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, p. 71

¹¹⁰ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 8

¹¹¹ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id. *Opere*, p. 34

¹¹² R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 8

¹¹³ Ivi, p. 9

¹¹⁴ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 124

¹¹⁵ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 184; si veda anche R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 14

che rappresenta l'immagine perturbante dell'eros¹¹⁶, verso la quale i due protagonisti possiedono, allo stesso tempo, un atteggiamento sessuofobico e idealizzante¹¹⁷. Innanzitutto, Emilio in *Senilità*, come abbiamo già visto, si innamora di Angiolina Zarri, la quale viene trasfigurata dallo stesso protagonista in una figura di positività, salute e giovinezza¹¹⁸: «una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute»¹¹⁹. Allo stesso modo, nel romanzo *Con gli occhi chiusi*, Pietro prova un profondissima attrazione per la giovane salariata di nome Ghisola, anch'essa esaltata, attraverso gli occhi del protagonista, per la sua bellezza e per la sua onestà: «*[Ghisola]* Era divenuta una giovinetta. I suoi occhi neri sembravano due olive che si riconoscono subito nella rama, perché sono le più belle; quasi magra, aveva le labbra sottili. [...] i cui capelli nerissimi, lisciati con l'olio, erano pettinati in modo diverso da tutte le altre volte»¹²⁰; e ancora, «che era bella *[Pietro]* non glielo doveva dire, per non farle un complimento che sembrasse magari equivoco; e poi perché la sua bellezza non sarebbe valsa a niente se non avesse avuto anche un istinto profondo di onestà, proprio come lui»¹²¹. Sebbene la figura femminile venga rappresentata, in entrambi i romanzi, nella sua veste più positiva e glorificata, in realtà, essa nasconde una personalità infida, ingannevole e subdola¹²², soprattutto nei confronti del protagonista. Sia Angiolina che Ghisola manifestano, infatti, la loro vera natura in più luoghi del testo, anche se entrambi i protagonisti sembrano mantenere “gli occhi chiusi” di fronte all'evidenza. I comportamenti infedeli e meschini, sebbene chiari e trasparenti¹²³, delle due donne non fanno che rendere ancora più stridente, infatti, quel contrasto tra l'idealizzazione del protagonista e la realtà dei fatti, risaltando «la tortuosità nevrotica delle costruzioni mentali dell'eroe»¹²⁴ e la visione distorta del mondo. Un chiaro esempio di questo atteggiamento di indifferenza e di disinteresse di Angiolina nei confronti dell'inetto Emilio è riscontrabile all'inizio del capitolo IV, quando «la donna si esibisce compiaciuta per attirare gli sguardi altrui» dimenticandosi di Emilio e civettando con ogni passante «in un palese esercizio di seduzione»¹²⁵:

Emilio arrossì. Gli parve di poter leggere negli occhi di ogni passante un giudizio ingiurioso. La guardò ancora. Evidentemente ella aveva nell'occhio per ogni uomo elegante che passava, una specie di saluto; l'occhio non guardava, ma vi brillava un lampo di luce. Nella pupilla qualche cosa si moveva e modificava continuamente l'intensità e la direzione della luce. Quell'occhio crepitava! Emilio si attaccò a questo verbo che gli parve

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 142

¹¹⁸ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 79

¹¹⁹ I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e Continuazioni*, pp. 403

¹²⁰ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id. *Opere*, p. 32

¹²¹ Ivi, p. 112

¹²² G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 33

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ivi, p. 114

caratterizzasse tanto bene l'attività in quell'occhio¹²⁶.

In questa breve sequenza del testo si manifesta in pieno, infatti, «la vera natura di Angiolina, quella che Emilio ad ogni costo aveva voluto occultare con la sua idealizzazione della donna»¹²⁷. Inoltre, anche l'inetto Pietro è tutto «teso ad assorbire la ragazza nel suo progetto idealizzante»¹²⁸ da non accorgersi dell'indole volgare e squallida di Ghisola, intenta a trarre vantaggio dal rapporto con «il padroncino». Il protagonista, infatti, come afferma Luperini, non vuole vedere la ragazza «come realmente è, perché preferisce restare all'interno di un suo sogno adolescenziale e di un suo ideale di castità che lo proteggono dallo scontro con la realtà»¹²⁹. Questo atteggiamento subdolo ed infedele della giovane è messo in risalto in numerosi luoghi del testo, per esempio quando, dopo aver baciato Pietro per la prima volta, Ghisola si allontana «strofinandosi il fazzoletto alla bocca, quasi fosse pentita»:

Ghisola abbassava la palpebre tutte le volte che incontrava il suo sguardo; ma gli sorrideva, quasi invitandolo a capire e a smettere di amarla a quel modo, con la pretesa di non esser mai stata di nessuno. Poi tossì e appoggiò il dorso alla sedia per stare più discosta. Ella, dunque, era sua! Ma che le dava in cambio di tanta gioia? E perciò le chiese: «Puoi amarmi anche tu? Ghisola tacque, piegando la testa. Egli insisté per farsi rispondere; con una dolcezza che voleva fosse apprezzata. Allora ella lo baciò per la prima volta, come se non sapesse baciare; strofinandosi poi il fazzoletto alla bocca, quasi fosse pentita; e disse lesta: - Bisogna che torni a casa»¹³⁰.

Inoltre, a questo proposito, è essenziale introdurre brevemente il sentimento di gelosia del personaggio inetto nei confronti di un amico-rivale, il quale si pone al vertice di quello che viene definito un triangolo amoroso¹³¹. Questo terzo soggetto è presente, infatti, tanto nel romanzo *Senilità* quanto in *Con gli occhi chiusi* e contribuisce a definire la fisionomia dello stesso protagonista inetto. Il rivale, infatti, molto spesso, rappresenta un doppio dell'inetto¹³², poiché le azioni che compie, sebbene non rappresentino del tutto l'alternativa positiva al comportamento passivo del protagonista, costituiscono, in parte, una risposta contraria e vincente rispetto a quella operata dal personaggio principale, nonostante entrambi i soggetti partano dalla stessa condizione sociale frustrante e negativa¹³³. In *Senilità*, infatti, domina il personaggio di Stefano Balli, il quale, fin da subito, «sembra proporsi come l'esatta antitesi di Emilio»¹³⁴: quanto questi è debole, insicuro ed immaturo

¹²⁶ I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e Continuazioni*, pp. 438

¹²⁷ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 114

¹²⁸ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 136

¹²⁹ Ivi, p. 20

¹³⁰ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id. *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, pp. 117-118

¹³¹ Riccardo Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in Id. *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2009, p. 40

¹³² R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 141; si veda anche G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 36

¹³³ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 36

¹³⁴ Ivi, p. 35

psicologicamente, incapace di un sano e adulto rapporto amoroso, tanto il Balli appare virile, forte e dominatore, destinato alla vittoria e al successo con le donne¹³⁵. Allo stesso modo, il personaggio di Antonio, nel romanzo *Con gli occhi chiusi*, si presenta a Pietro come «una sorta di fratello rivale»¹³⁶, innescando la gelosia del protagonista nei confronti, in questo caso, sia del padre, poiché quest'ultimo sembra preferire al figlio il giovane amico («tuo padre, qui al podere, mi ci porta più volentieri che te»¹³⁷), sia nei confronti di Ghisola, la quale trova nella competizione amorosa tra i due personaggi quell'occasione per farsi desiderare.

Per spiegare quanto abbiamo appena detto è essenziale prendere come esempio una sequenza del testo di entrambi i romanzi. In *Senilità*, questo sentimento di rivalità del personaggio inetto nei confronti dell'amico-rivale è presente nel capitolo V, quando il Balli, dopo aver impartito, durante la famosa *cena dei vitelli*, «una lezione in piena regola su come trattare le donne»¹³⁸, dichiarando apertamente la sua superiorità nei confronti di Emilio, messo in ridicolo per la sua debolezza e la sua inettitudine, si reca a casa del protagonista «per tenergli un predicozzo», «un buon ragionamento»¹³⁹ in modo da «togliergli l'aspetto di rivale da lui assunto per una debolezza ch'egli diceva una distrazione»¹⁴⁰:

Emilio rise, ma era ancora sempre col pensiero alla sua gelosia: – Basterebbe esser sicuro che [*Angiolina*] non piaccia a te. – È geloso di me, capisce, del suo miglior amico! – urlò il Balli indignato. – Si può capire – disse Amalia mitemente e quasi pregando il Balli di usar indulgenza con l'amico. – Non si capisce! – disse Stefano protestando. – Come può dire che si capisca una simile infamia? –¹⁴¹

Ciò che scaturisce, infatti, da questa sequenza del romanzo è l'«egocentrismo esasperato»¹⁴² del Balli, il quale è interessato a porsi «al centro del mondo e a subordinare gli altri a sé», rivelando come il personaggio dell'amico-rivale, in realtà, non rappresenti affatto un'alternativa positiva alla figura dell'inetto¹⁴³, quanto una sua immagine speculare, soltanto apparentemente vincente e vittoriosa, la quale cerca di occultare le oggettive frustrazioni sociali rovesciandole in un segno di fittizia genialità e superiorità¹⁴⁴. Parimenti, nel romanzo *Con gli occhi chiusi*, è riscontrabile il sentimento della gelosia «come segno d'impotenza»¹⁴⁵ del personaggio inetto in quella scena chiave del testo, dove il giovane Antonio e il protagonista Pietro competono per conquistarsi le attenzioni di Ghisola cercando, come

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 141

¹³⁷ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id. *Opere*, p. 46

¹³⁸ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 124

¹³⁹ I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e Continuazioni*, p. 456

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ivi, p. 461

¹⁴² G. Baldi, *Le maschere*, cit., pp. 127-128

¹⁴³ Ivi, p. 36

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 141

sottolinea Riccardo Castellana, di «contendersi l'oggetto desiderato»¹⁴⁶:

Voleva evitare che Antonio la vedesse. Ma quegli proseguiva; e, allora, Pietro dovette fare altrettanto. Quando giunsero davanti all'aia, Ghisola usciva di casa proprio in quel mentre; e s'avviava nel campo a chiamare il nonno, passando accanto alla bella pianta di ciliegio da capo a un filare di viti. Antonio, per fare il più bravo, le mosse incontro in fretta. Ma Ghisola rise di più a Pietro; e dette a capire che si fermava lì per lui. Allora Antonio si mosse per cogliersi una piccia di ciliegie, lasciandoli discosti; e Pietro le domandò: - È vero che vuoi bene soltanto a me? Dimmelo. Se non fosse vero... Gli rispose con dolcezza: - Soltanto a lei... Però, Antonio non vorrebbe¹⁴⁷.

È presente anche qui, infatti, «il meccanismo triangolare», dove il personaggio di Antonio, come spiega Castellana, occupa il vertice superiore¹⁴⁸. Quest'ultimo, infatti, come il Balli per Emilio, raffigura quell'immagine antitetica per forza, superiorità fisica e carattere, capace di mettere in risalto l'inettitudine, la debolezza e l'impotenza del protagonista¹⁴⁹. Infatti, sebbene Pietro, inizialmente, sembri il favorito (« [Ghisola] rise di più a Pietro; e dette a capire che si fermava lì per lui»), il giovane protagonista rimane «del tutto incapace di sfruttare la posizione privilegiata in cui si trova»¹⁵⁰, temendo ancora la superiorità fisica del rivale e rivelando così la sua passività ed inadeguatezza.

Per concludere la nostra presentazione sulla figura del personaggio inetto nella letteratura modernista di Italo Svevo e Federigo Tozzi è utile prendere in esame un'altra caratteristica essenziale, ovvero il grande tema del pensiero a discapito dell'azione. Abbiamo visto, infatti, come la figura dell'inetto, a causa della sua naturale predisposizione alla passività e all'impotenza, preferisca rinchiudersi all'interno della propria mente piuttosto che vivere attivamente nel mondo, arrovellandosi in vorticosi pensieri interiori e mistificando la realtà. In *Senilità*, infatti, sebbene la voce narrante non sia quella del protagonista, ma una voce estranea, impersonale, fuori campo¹⁵¹ che interviene, come abbiamo visto, per rimbeccare sarcasticamente le azioni e gli autoinganni dell'inetto, tutta la vicenda viene comunque «filtrata attraverso gli occhi di Emilio»¹⁵², ovvero dalla sua angolazione soggettiva ed inattendibile. È essenziale, infatti, parlare del procedimento narrativo adoperato nel romanzo, poiché soltanto attraverso questo meccanismo è possibile rendere «lo scandaglio dell'interiorità, anche nei suoi livelli oscuri e inconsci»¹⁵³. Un esempio lampante di questa emersione dell'interiorità e della soggettività del protagonista è presente nel capitolo XII, quando Emilio, vedendo un marinaio che si gode il riposo fumando la pipa nel finimondo della bufera, «si abbandona ad alcune riflessioni su se

¹⁴⁶ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 41

¹⁴⁷ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id. *Opere*, pp. 46-47

¹⁴⁸ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 40

¹⁴⁹ Ivi, p. 41

¹⁵⁰ Ivi, p. 40

¹⁵¹ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 53

¹⁵² Ivi, p. 56

¹⁵³ Ivi, p. 31

stesso»¹⁵⁴ e sulla sua condizione di inetto:

Come erano stati colpevoli lui e Amalia di prendere la vita tanto sul serio! Alla riva, dopo di aver guardato l'orologio, si fermò. Qui il tempo appariva peggiore che non in città. Al sibilar del vento si univa imponente il clamore del mare, un urlo enorme composto dall'unione di varie voci più piccole. La notte era fonda; del mare non si vedeva che qua e là biancheggiare qualche onda che il caos aveva voluto infranta prima di giungere a terra. Sui battelli, alla riva, si era sull'attenti e si vedeva qualche figura di marinaio, in alto, su quegli alberi che facevano la solita varia danza nelle quattro direzioni, lavorare nella notte e nel pericolo. 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 destino¹⁵⁵.

Allo stesso modo, nel romanzo *Con gli occhi chiusi* ricorre con frequenza l'indagine degli stati interni del protagonista: secondo Luperini, «la condizione di marasma che domina l'inconscio assume qui la forma della disintegrazione dell'io»¹⁵⁶. Ricorrente, infatti, nella narrazione tozziana è la «dissoluzione» di alcune parti del corpo che «staccate dal resto, diventano immagini ricorrenti e talora ossessive»¹⁵⁷ che dominano la mente del protagonista. Un esempio di questo procedimento letterario lo abbiamo già osservato all'inizio della nostra analisi, ovvero quando Pietro, alla vista dell'unghia mozzata di Giacomo che pigia il pezzetto di brace nella pipa, «ha un'improvvisa allucinazione che lo rinvia alla ambivalenza della figura materna, e cioè alla sua impotenza [...] e alla dolcezza delle sue cure parentali»¹⁵⁸: il protagonista, infatti, immagina che le mani della madre, staccate dal resto del corpo, gli accarezzino il volto «come un grande bacio, come se le mani lo baciassero»¹⁵⁹. In più, anche in questo testo, è presente il meccanismo narrativo della «registrazione degli strati profondi dell'io»¹⁶⁰: viene riportato, infatti, come questi stati d'animo varino inaspettatamente e come si succedano, in maniera del tutto allucinata ed anti-logica, nell'interiorità di Pietro. Un esempio evidente di questo fluire libero dei ragionamenti e del pensiero del protagonista è presente, infatti, in quella sequenza del romanzo dove il giovane Pietro riflette, per la prima volta, sulla propria condizione di inettitudine e di impotenza¹⁶¹:

Si sedeva al suo tavolino, senza far niente, con i ginocchi appuntati sotto il cassetto. Gli pareva impossibile che tutte le cose si disinteressassero di lui; mentre la sua memoria sensuale gli produceva una sovraccitazione inebriante. Si commoveva, dunque, d'esser destinato soltanto a soffrire: «Perché io non posso vedere Ghisola?

¹⁵⁴ Ivi, p. 255

¹⁵⁵ I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e Continuazioni*, p. 598

¹⁵⁶ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 16

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id. *Opere*, p. 30

¹⁶⁰ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 135

¹⁶¹ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 225

Nessuno è costretto come me a rinunciare a tutto. E nessuno se ne immischia. Non so spiegarmi come agli altri sia possibile avere qualche occupazione ch'io non avrò mai: il vetturino frusta il cavallo per far più presto; gli spazzini annaffiano¹⁶².

Pertanto, ribadiamo ciò che abbiamo già sottolineato all'inizio della nostra analisi, ovvero come, nella letteratura italiana di stampo modernista, «la trasmissione tra i giunti narrativi si è inceppata, gli effetti non sono prodotti dalle cause, gli avvenimenti trascinano i personaggi in una deriva immotivata e arbitraria di cui nessuno, e tanto meno il romanziere, sembra possedere la chiave»¹⁶³. Siamo, infatti, lontani dal narratore onnisciente del Manzoni, il quale «forniva dall'esterno e dall'alto ampi ragguagli, spiegazioni, descrizioni, anticipazioni, che si abbandonava a lunghe digressioni, instaurava dialoghi con i lettori o con i personaggi, costellava il narrato di riflessioni generalizzanti»¹⁶⁴.

In conclusione, quindi, possiamo sostenere come i due romanzi, *Senilità* e *Con gli occhi chiusi*, entrino in risonanza con le nuove scoperte in ambito scientifico e filosofico, le cui innovazioni, come abbiamo visto, vengono assorbite tanto nella trama testuale quanto nei procedimenti narrativi interni. Questi autori concepiscono, infatti, in base «all'orizzonte culturale del tempo»¹⁶⁵, una nuova modalità di tempo narrativo, interiore e qualitativo, che si ispira indirettamente¹⁶⁶ tanto alla nuova filosofia di Bergson quanto alle prime scoperte in ambito psicoanalitico, le quali hanno permesso di sondare, in modo del tutto innovativo, la profondità e la complessità umana. In più, sia Svevo che Tozzi si fanno pionieri della creazione di un nuovo modello di personaggio letterario, l'inetto, il quale si rivela come un individuo problematico, solitario, scisso, lacerato, incapace di scegliere e di agire, chiuso nella contemplazione del proprio io e nell'analisi tormentosa e paralizzante della propria interiorità¹⁶⁷: insomma, un soggetto che diviene emblema della crisi dei valori e dello sgretolarsi delle certezze ottocentesche. L'inetto, proprio perché pienamente inserito in un preciso tempo storico, ovvero quello della modernità¹⁶⁸, del quale si fa implicitamente portatore, viene riconosciuto come la figura cardine della letteratura modernista italiana del tardo Ottocento e del primo Novecento.

¹⁶² F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id. *Opere*, p. 153

¹⁶³ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 34

¹⁶⁴ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 225

¹⁶⁵ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 129

¹⁶⁶ Vedere Valentino Baldi, *La psicoanalisi*, cit., pp. 176 e 185: bisogna tenere in considerazione come i rapporti tra questi due scrittori con la psicoanalisi e con la filosofia di Bergson, inizialmente, non siano diretti e documentati, sebbene queste innovazioni in campo scientifico e filosofico abbiano avuto un impatto indiretto o mediato sia per Svevo che per Tozzi, poiché appartenenti allo stesso «orizzonte culturale del tempo» o alla stessa «area di famiglia» del modernismo, che assorbe ed incorpora questi nuovi fermenti.

¹⁶⁷ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 37

¹⁶⁸ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 126

CAPITOLO SECONDO

Analisi di *Senilità* di Italo Svevo

2.1 Inquadramento generale: la vita e la formazione del pensiero sveviano

In questo secondo capitolo affronteremo l'analisi della prima figura di inetto italiano, Emilio Brentani, protagonista del romanzo *Senilità* (1898). Innanzitutto, di estrema importanza al fine di approfondire le tematiche presenti all'interno del testo e la relativa caratterizzazione del personaggio-inetto è la messa in evidenza di come *Senilità* si inserisca in quel clima di cambiamento che caratterizza la narrativa di fine ottocento e che segna il conseguente passaggio «dal romanzo naturalistico, inteso a tracciare la “storia naturale e sociale” di un dato *milieu*, al romanzo cosiddetto “psicologico”, concentrato esclusivamente sull'analisi della coscienza»¹⁶⁹. Questo testo, infatti, contrariamente al precedente progetto sveviano di impianto naturalistico intitolato *Una vita* (1892), abbandona completamente quegli schemi di rappresentazione diretta della società e dello scontro intellettuale piccolo borghese per soffermarsi esclusivamente sulla dimensione psicologica del protagonista Emilio Brentani, centro focale di tutto il racconto.¹⁷⁰ La narrazione di *Senilità*, come precisa Guido Baldi, non si basa più, quindi, su una trama intessuta di fatti esteriori e sociali «quanto su una serie di eventi interiori, che sono il riflesso [...] della realtà esterna entro una coscienza»¹⁷¹.

Prima di avviarci, però, verso l'analisi del romanzo, è necessario presentare brevemente la figura di Italo Svevo come romanziere italiano: prima di tutto, definiremo la sua iniziale formazione, il suo altalenante rapporto con la scrittura e il suo originale modo di assorbire le nuove idee filosofiche e culturali in campo letterario; secondariamente, delineremo la forte triestinità che lo contraddistingue come autore e come «presenza fastidiosa ed inquietante»¹⁷² nel panorama italiano delle lettere del primo Novecento. L'appartenenza culturale e geografica alla città di Trieste, infatti, viene percepita profondamente non solo da Svevo-scrittore, ma anche dai protagonisti dei suoi romanzi, i quali si trovano a muoversi proprio per le strade, per i caffè e per i cenacoli artistici di questa città. Lo stesso Svevo nel *Profilo autobiografico* presenta *Senilità* come «il racconto dell'avventura amorosa che il trentenne Emilio Brentani si concede cogliendola di proposito sulle vie di Trieste»¹⁷³.

Proprio in questa città nasce Italo Svevo (Trieste 1861- Motta di Livenza 1928), nome d'arte per Aron Hector Schmitz. Egli trae questo pseudonimo che «sembra voler affratellare la *razza* italiana e quella

¹⁶⁹ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 11

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ivi, p. 12

¹⁷² Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo: dalla "impotenza del privato" alla "ansiosa speranza"*, in «MLN», Vol. 82, No. 1, Italian Issue, The Johns Hopkins University Press (gennaio 1967), p. 5

¹⁷³ I. Svevo, *Profilo*, cit., p. 804

germanica»¹⁷⁴ non tanto dalle origini tedesche della sua famiglia, quanto dal suo «prolungato soggiorno in Germania nell'adolescenza»¹⁷⁵, dal quale deriva la sua iniziale educazione ed istruzione, oltre che il suo bilinguismo¹⁷⁶. La duplice capacità linguistica ha permesso, infatti, al giovane Svevo di leggere precocemente, in lingua originale tedesca, *Il mondo come volontà e rappresentazione di Arthur Schopenhauer* (1819) che, come ricorda nel *Profilo autobiografico*, diviene presto «il suo autore preferito»¹⁷⁷. Secondo Eduardo Saccone, Svevo, nella costruzione iniziale del protagonista di *Senilità*, si ispira fortemente alle teorie di quest'ultimo filosofo¹⁷⁸. Emilio Brentani, infatti, è «il pessimista schopenhaueriano» che, in un primo momento come vedremo, «per soffrire il meno possibile di dolore nella vita, sacrifica per lo più le gioie ed i piaceri più vivi»¹⁷⁹ in una sorta di imperturbabile distacco dal mondo esterno e «per eccessiva prudenza, anche tra i preferibili [il godimento e la felicità]»¹⁸⁰ sceglie una vita cauta e passiva.

Ritornando, però, alla formazione del giovane Svevo, già a partire dal 1908 con largo anticipo rispetto al panorama italiano, lo scrittore triestino si avvicina alla lettura dei primi lavori di psicoanalisi di Sigmund Freud¹⁸¹, i quali avranno un impatto fondamentale nella caratterizzazione dei personaggi nei suoi romanzi. Svevo legge inizialmente le opere freudiane, come spiega nelle pagine del *Profilo*, con l'intento di giudicare «le nuove possibilità di cura»¹⁸², cercando di capire «che cosa fosse una perfetta salute morale»¹⁸³. Tuttavia egli guarderà sempre con occhio critico ed ironico i procedimenti adottati dalla psico-analisi, rinnegando in un secondo momento di fatto «il suo periodo “freudiano” e abbandonando ogni fede nella tecnica e nella teoria psico-analitica»¹⁸⁴. Non rinuncerà mai, però, a far proprie queste nuove teorie da un punto di vista strettamente letterario¹⁸⁵. Lo afferma lo stesso scrittore: «Noi romanzieri usiamo baloccarci con le grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle: le falsifichiamo ma le umanizziamo» (dal *Soggiorno londinese*). Possiamo dire, dunque, che Svevo, seppur disconoscendo in sé la tecnica della psicoanalisi come vera e propria cura, ha saputo però assorbirla nei suoi testi e farne il presupposto per sondare i meandri nascosti dell'inconscio, gli atti mancati, gli scacchi della mente, nonché le innumerevoli assurdità e le contraddizioni logiche che tanto ricorrono nei comportamenti dei suoi personaggi¹⁸⁶. Tuttavia, è doveroso ricordare, come

¹⁷⁴ Ivi, p. 799

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ R. Gasperina Geroni, *Nell'orbita del modernismo. Anomalie del narrare*, in Marco A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana: 1910-2010*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, cit., p. 91

¹⁷⁷ I. Svevo, *Profilo*, cit., p. 801

¹⁷⁸ Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo*, cit., p. 21; vedere anche G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 93

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ R. Gasperina Geroni, *Nell'orbita del modernismo*, cit., p. 91

¹⁸² I. Svevo, *Profilo*, cit., pp. 809-810

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Micheal David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, P. Boringhieri, 1966, p. 386

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ V. Baldi, *La psicoanalisi*, cit., p. 181

sostiene Mario Lavagetto, che sarebbe del tutto scorretto interpretare le opere sveviane unicamente attraverso «strumenti freudiani» o con «un eccessivo brusio psicoanalitico»¹⁸⁷, come spesso accade, poiché si finirebbe con il praticare una lettura semplicistica e riduttiva che non riuscirebbe a cogliere la profondità della sua scrittura.

Ritornando all'importanza degli studi di Schopenhauer e di Freud nella formazione di questo autore, è importante sottolineare come questi due pensatori rappresentino il fondamento, assieme a Nietzsche ed Einstein, di quel «forte terremoto epistemologico»¹⁸⁸ che avviene a cavallo tra Otto e Novecento tanto nel panorama letterario italiano quanto in quello europeo. Leggere i primi studi di psicoanalisi e le nuove riflessioni filosofiche ha dunque permesso a Svevo di avvertire, in anticipo, le tematiche e il pensiero moderno che si sarebbe affermato anche in Italia di lì a poco.

Inoltre, per inquadrare la figura di Italo Svevo come romanziere di fine Ottocento ed inizio Novecento, è fondamentale evidenziare anche come quest'ultimo rappresenti una nuova modalità di intellettuale: egli non fa della sua carriera letteraria la sua principale attività, ovvero non è letterato di professione. Svevo, infatti, nel *Profilo autobiografico*, spiega come fin da giovane sia stato educato allo studio del commercio su volere del padre, benché «per il commercio non fosse nato»¹⁸⁹. Parallelamente, però, si appassiona anche allo studio della letteratura e alla pratica della scrittura, per le quali sembra naturalmente portato. Per lunghi anni, infatti, Svevo intrattiene un ruolo di attivo collaboratore con il quotidiano austro-ungarico in lingua italiana chiamato «Indipendente»: l'unico giornale, come vedremo e come ricorda lo stesso scrittore nel *Profilo*, a garantire un minimo di successo iniziale al romanzo *Senilità*¹⁹⁰. Bisogna tenere conto, però, che l'attività letteraria è preferita da Svevo non tanto come esercizio estetizzante ed erudito, quanto come modalità per sondare la propria anima, per conoscersi ed auto-analizzarsi. Come ricorda, infatti, Eduardo Saccone, riprendendo le parole di Sergio Finzi, «scrivere ha per Svevo un significato pratico-attivo» e non «estetico-contemplativo»¹⁹¹. Anche lo stesso scrittore triestino, dopo l'insuccesso dei primi due romanzi e dopo un parziale allontanamento dalla letteratura (dalla quale però non potrà mai prescindere), scrive nelle pagine del *Diario* «la penna m'aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere»¹⁹².

La pratica scrittorica ha per Svevo, quindi, un ruolo fondamentale e si affianca parallelamente alla principale attività di impiegato che si svolge, dapprima, presso una banca di Trieste e, in seguito, come gestore della ditta Veneziani, produttrice di vernici sottomarine e di proprietà della famiglia

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 20

¹⁸⁹ I. Svevo, *Profilo*, cit., p. 800 (*corsivo mio*)

¹⁹⁰ Ivi, p. 807

¹⁹¹ Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo*, cit., p. 45

¹⁹² Mario Lavagetto, *Cronologia*, in I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni. Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Collana "I meridiani, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2004 cit., p. LXVII

della moglie¹⁹³. Questa occupazione lavorativo-impiegatizia contraddistinguerà la maggior parte delle “carriere” dei personaggi sveviani, divenendo uno degli elementi principali che andranno a delinearne l'inettitudine e l'incapacità produttiva degli stessi. Anche il protagonista di *Senilità* Emilio Brentani, infatti, svolge questa professione, la quale viene sminuita¹⁹⁴ dallo stesso Svevo-narratore fin dalle primissime pagine dell'opera: «La carriera di Emilio [...] un impieguccio di poca importanza presso una società di assicurazioni».¹⁹⁵ Non solo, anche l'esercizio di scrittura che, come abbiamo visto, rappresenta una pratica indispensabile per Svevo viene tematizzato all'interno del testo, spogliandosi però di qualsiasi pretesa di serietà¹⁹⁶ e di grandezza: «L'altra carriera era letteraria [...] non gli rendeva nulla, ma lo affaticava ancor meno [...] Il romanzo, stampato su carta cattiva, era ingiallito nei magazzini del libraio».¹⁹⁷

Eduardo Saccone si esprime, a questo proposito, riguardo il «problema dell'autobiografismo»¹⁹⁸ in *Senilità*, strettamente connesso al fatto che diversi personaggi del testo, tra cui lo stesso protagonista, sembrano richiamare, per certe caratteristiche e per certe azioni, individui realmente esistiti nella città di Trieste. Lo stesso Emilio Brentani sembra rispecchiare, infatti, un “doppio” dell'autore, un personaggio che ricalca la vita e il sentimento di inettitudine¹⁹⁹ percepito dallo scrittore a quel tempo; così Angiolina Zarri, la donna amata dal protagonista, sembra ricordare quella Giuseppina Zergol, prima amante di Svevo, alla quale lo scrittore si è ispirato per la stesura di molti capitoli di *Senilità*.²⁰⁰ Infine, anche il personaggio di Stefano Balli si avvicina strettamente alla fisionomia dell'amico-artista Umberto Veruda²⁰¹, conosciuto dallo stesso Svevo nei cenacoli culturali di Trieste. Nel *Profilo autobiografico* lo scrittore triestino non nega, infatti, di essersi ispirato a personaggi e fatti reali, poiché scrive: «del resto a Trieste si sanno i nomi di tutt'e quattro i protagonisti di *Senilità*».²⁰² Tuttavia Mario Lavagetto dichiara che «se le cose stessero davvero così, Svevo finirebbe per assomigliare molto a Emilio Brentani, e ci troveremmo di fronte non a una autobiografia del possibile, ma a un'autobiografia mascherata»²⁰³. Sarebbe anche qui, però, del tutto riduttivo ed inesatto sospettare che le parti dello Svevo-scrittore e dell'Emilio-protagonista «possano paradossalmente invertirsi» e che il narratore divenga «una controfigura del suo personaggio»²⁰⁴. Eduardo Saccone spiega a questo proposito come «i protagonisti e gli altri personaggi della fiction sono e non sono gli

¹⁹³ Ivi, p. LVII

¹⁹⁴ Daniela Brogi, *Il tempo della coscienza: Senilità*, in R.Luperini – M.Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 138-139

¹⁹⁵ I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e Continuazioni*, p. 403

¹⁹⁶ Brogi, *Il tempo della coscienza*, cit., pp. 138-139

¹⁹⁷ I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e Continuazioni*, p. 404

¹⁹⁸ Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo*, cit., p. 7

¹⁹⁹ Mario Lavagetto, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in I. Svevo, *Romanzi e continuazioni*, cit., p. XXXIX

²⁰⁰ Mario Lavagetto, in Id., *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, G. Einaudi, 1986, p. 13

²⁰¹ E.Saccone, *Senilità di Italo Svevo*, cit., p. 7

²⁰² I. Svevo, *Profilo*, cit., p. 805

²⁰³ M. Lavagetto, *Il romanzo*, cit., p. XXXVIII

²⁰⁴ Ibid.

uomini reali, i viventi del mondo: in effetti di questi essi costituiscono l'inveramento, l'essenza, la verità romanzesca»²⁰⁵. Svevo, quindi, si ispira certamente al suo vissuto, ma allo stesso tempo opera, al fine della narrazione, un procedimento che Saccone definisce come «riduzione romanzesca» e «deformazione della realtà mediante l'intervento dell'immaginazione sull'osservazione»²⁰⁶.

Inoltre, per la formazione del primo pensiero sveviano, è di ulteriore importanza delineare l'incontro tra Svevo ed Edoardo Weiss²⁰⁷, allievo di Sigmund Freud e primo psicoanalista italiano. I primi studi sull'inconscio e sulla psiche che si stavano diffondendo nell'ambiente triestino grazie a Weiss e il già citato e più tardi «incontro con le opere di Freud»²⁰⁸ permettono, quindi, a Svevo di sondare, attraverso i suoi romanzi e i suoi racconti, quello spazio non visibile e profondo che Debenedetti indica come «l'emisfero notturno»²⁰⁹, che diventerà «l'habitat naturale del personaggio-novecentesco»²¹⁰. In più, fondamentale è anche il «decisivo incontro» con James Joyce²¹¹, autore dell'*Ulisse* (1922) ed innovatore del pensiero modernista europeo, grazie al quale Svevo approfondisce la lettura dei testi in lingua inglese. Risale al 1908, infatti, il frammento del saggio sveviano intitolato *L'uomo e la teoria darwiniana*²¹², nel quale l'autore esprime il proprio pensiero scientifico-evoluzionista basato sulla assimilazione dei concetti appresi dall'opera inglese, *L'origine delle specie* di Charles Darwin (1859). Quest'ultimo scritto rappresenta uno dei testi capitali nella formazione della poetica dell'inetto: il determinismo di stampo positivista e il conseguente principio della lotta per la vita, infatti, vengono assunti e sfruttati all'interno della narrazione di *Senilità*. Tuttavia, come abbiamo più volte ribadito anche per le precedenti influenze filosofiche, non è del tutto corretto presumere, già in partenza, che Svevo assuma «la condizione di inettitudine dei suoi eroi come il prodotto dell'azione di un destino imperscrutabile o [...] delle leggi stesse di natura»²¹³, poiché l'ideologia darwinista è uno schema che appartiene in astratto all'autore e non è detto che sostanzialmente rappresenti la rappresentazione concreta del narrato²¹⁴.

Per concludere comunque con questa breve presentazione su Svevo è doveroso sottolineare come inizialmente *Senilità* (1898) non riscuota nessun successo, restando per più di venti anni marginale nel panorama letterario italiano²¹⁵. Lo ricorda più volte lo stesso autore sia nella *Prefazione alla seconda edizione di Senilità*: «questo testo non ottenne una sola parola di lode e di biasimo dalla

²⁰⁵ Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo*, cit., p. 7

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ R. Gasperina Geroni, *Nell'orbita del modernismo*, cit., p. 91

²⁰⁸ I. Svevo, *Profilo*, cit., p. 809

²⁰⁹ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. La letteratura del nostro in un grande racconto critico*, Garzanti, Milano 2006, p.246, cit. in Marco A. Bazzocchi in *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Piccola Biblioteca Einaudi. Mapped, saggistica letteraria e italianistica, Torino 2021, p. 91

²¹⁰ R. Gasperina Geroni, *Nell'orbita del modernismo*, cit, p.91

²¹¹ Mario Lavagetto, *Cronologia*, cit. in I.Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, p. LXX

²¹² Ibid.

²¹³ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 227

²¹⁴ Ibid,

²¹⁵ R. Gasperina Geroni, *Nell'orbita del modernismo*, cit., p. 92

nostra critica»²¹⁶, sia nelle pagine del *Profilo* «[...] devesi raccontare che il successo del romanzo in Italia fu nullo del tutto»²¹⁷. Sebbene, come ricorda Saccone, dopo l'improvvisa scoperta di Svevo nel 1926 da parte di Joyce, Larbaud e Cremieux, *Senilità* «fu il libro che riuscì ad acclamarsi meglio in Italia»²¹⁸ almeno in un primo momento, soltanto l'opera più tarda e più conosciuta, *La coscienza di Zeno* (1923), ha effettivamente permesso all'anziano scrittore triestino di essere riconosciuto come grande romanziere moderno nel panorama culturale italiano. Uno dei primi grandi estimatori del secondo romanzo sveviano, infatti, è proprio il poeta Eugenio Montale, il quale fin da subito ha saputo apprezzare dell'autore «l'estrema attualità della scrittura e la straordinaria capacità di riflettere al pari di pochissimi altri gli impulsi e gli sbandamenti dell'anima contemporanea»²¹⁹, considerando *Senilità*, quindi, come «un libro di veramente rara potenza», nonché «il capolavoro di Svevo»²²⁰. Infine, anche se la scrittura di *Senilità* è meno apprezzata²²¹, almeno al giorno d'oggi, per la sua impalcatura strutturale «più armonica e conclusa, classica e conservatrice»²²² a quella più libera del “romanzo psicanalitico” della *Coscienza*, scritto in «prima persona» e «volutamente costruito di materiale friabile ed episodico»²²³, viene ad ogni modo elogiata per «la raffinata e spietata, ma in fondo astratta perché non storica, analisi delle passioni, della gelosia in primo luogo, e in generale di quella condizione umana, di cui la senilità del titolo costituirebbe efficacemente il simbolo»²²⁴.

2.2 Influenza della città di Trieste

La città di Trieste di fine Otto ed inizio Novecento, come ricorda lo stesso Svevo nel *Profilo autobiografico*, viene considerata un «crogiolo di elementi eterogenei» e un «terreno singolarmente adatto a tutte le coltivazioni spirituali»²²⁵. È «Porta Orientale d'Italia»²²⁶, nonché luogo di confluenza di varie genti e di popoli di diversa cultura: da un lato Trieste guarda verso l'impero austro-ungarico, del quale fino al 1918 farà parte, e dall'altro lato percepisce intensamente la costante presenza italiana alla quale appartiene storicamente ed etnicamente²²⁷. La stessa composizione della città, infatti, ne rivela il suo aspetto eterogeneo, apparentemente circoscritto all'interno di un disegno razionale ed

²¹⁶ I. Svevo, *Senilità* in Id. *Romanzi e Continuazioni*, p. 399

²¹⁷ I. Svevo, *Profilo*, cit., p. 807

²¹⁸ Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo*, cit., p. 2

²¹⁹ Antonio Saccone, *Svevo secondo Montale*, in Angela Guidotti (a cura di), *L'ultimo Svevo, raccolta di studi per il novantesimo della morte*, Pisa, Pisa University press (Saggi e studi), 2019, p. 9

²²⁰ Ivi, p. 11

²²¹ Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo*, cit., p. 3

²²² Ibid.

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ I. Svevo, *Profilo*, cit., pp. 799-801

²²⁶ Ibid.

²²⁷ M. David, *La psicoanalisi*, cit., p. 374

univoco. Le moderne esperienze letterarie e artistiche sono fortemente e vivamente sentite a Trieste, soprattutto per quanto riguarda le nuove idee e tendenze filosofiche di stampo europeo: come sottolinea giustamente Michel David, gli scrittori triestini sono tra i primi, infatti, ad aver subito l'influenza delle nuove dottrine in campo psicanalitico²²⁸. Negli ambienti accademici e nei cenacoli artistici di questa città si introduce anche un nuovo modo di fare letteratura che si affranca dagli argomenti «paesani e nazionali»²²⁹, costantemente ripresi nel mondo delle lettere italiano, per dischiudersi verso nuovi ambiti di ricerca e di sapere. Le persone colte di Trieste leggevano, infatti, già da tempo, come spiega lo stesso Svevo nel *Profilo*, «i nuovi autori francesi, russi, tedeschi, scandinavi ed inglesi»²³⁰. Si andavano anche diffondendo nei cenacoli culturali della città le nuove riflessioni di Schopenhauer, Nietzsche e Bergson, le quali rappresentano il fondamento del nuovo spirito intellettuale primo-novecentesco. La città di Trieste, quindi, anticipa nel tempo il diffondersi delle nuove tematiche e delle innovative suggestioni filosofiche e psicanalitiche, che andranno poi ad affermarsi nel panorama culturale italiano soltanto dopo il 1914²³¹.

Proprio in questo ambiente cosmopolita si forma, infatti, Italo Svevo, il quale percepisce gli influssi innovativi e moderni della cultura mitteleuropea, avvertendone però anche le inquietudini e le nuove forme di alienazione e di crisi²³². Come sottolinea sempre Michel David: «Trieste era [anche] città di tensioni, di contraddizioni e antitesi, propizia allo sviluppo di caratteri introversi, nevrastenici, a tendenze autopunitive»²³³. Infatti, questi ultimi aspetti negativi sono numerosi e profondamente sentiti nella Trieste di fine Ottocento e si manifestano parallelamente alle preoccupazioni che dilagano nella Vienna asburgica del tempo. Gli elementi di crisi principali sono: la delusione causata dalla impossibilità di riunire la molteplicità di etnie e linguaggi in una stessa identità culturale²³⁴, l'allargarsi di un sempre più profondo iato tra l'Austria-Ungheria e Trieste²³⁵, dal quale nasceranno le prime forme di irredentismo e in più, il delinearsi di tensioni fra le varie classi sociali ed etniche²³⁶ che, come abbiamo visto, rappresentano l'essenza primaria della stessa città di Trieste. Si sviluppa così una sorta di incompatibilità ed inconciliabilità in diversi ambiti che crea una sempre più evidente lacerazione e divisione interna. Trieste all'epoca di Svevo, infatti, come osserva Giovanna Benvenuti, «è il luogo in cui si riverbera con particolare evidenza la crisi che investe sul finire dell'Ottocento l'intera borghesia europea, disorientata di fronte all'emergere di nuove forze, di nuovi ceti, costretta a

²²⁸ Ivi, p. 373

²²⁹ I. Svevo, *Profilo*, cit., p. 801

²³⁰ Ibid.

²³¹ M. David, *La psicoanalisi*, cit., p. 379

²³² Ibid.

²³³ Ibid.

²³⁴ Ivi, p. 374

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid.

constatare i propri fallimenti, segnata da un interiore irreversibile decadimento»²³⁷. Di questa insoddisfazione generale e di questa forma di alienazione, percepita, in particolare, dalla borghesia triestina di stampo positivista ormai al tracollo²³⁸, si farà portavoce quindi Italo Svevo che, attraverso la costruzione dei suoi personaggi inetti, si farà carico di assorbire le incertezze, la nevrosi e il disagio che dilagava nella coeva Trieste.

In *Senilità*, infatti, il protagonista Emilio Brentani diviene l'esempio lampante di questa insoddisfazione e di questa angoscia imperante, profondamente percepita dallo stesso autore:

A trentacinque anni si trovava nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri e di amore, e già l'amarezza di non averne goduto, e nel cervello una grande paura di se stesso e della debolezza del proprio carattere, invero piuttosto sospettata che saputa per esperienza²³⁹. (RC, p.403)

Come osserva Guido Baldi, il personaggio di Emilio non riesce più a coincidere con una certa immagine di individuo proposto dalla società borghese ottocentesca, ovvero «l'uomo virile, forte, sicuro, capace di dominare e dirigere perfettamente se stesso e la realtà fuori di lui»²⁴⁰ ma, al contrario, la sua inettitudine e la sua nevrosi si manifestano apertamente, inserendosi in quella «crisi generale della nozione di uomo e dell'identità maschile che caratterizza la fine del secolo»²⁴¹, frutto soprattutto della trasformazione e del cambiamento culturale avvenuto a Trieste al tramonto del XIX secolo.

2.3 Analisi di *Senilità* di Italo Svevo: individuazione delle caratteristiche fondamentali del protagonista-inetto Emilio Brentani e degli altri personaggi chiave del testo

Senilità è, dopo *Una Vita*, il secondo romanzo di Italo Svevo, elaborato e scritto tra il 1896 e il 1897. In principio il testo, come sottolinea lo stesso autore nel *Profilo autobiografico*, «non fu pensato per essere pubblicato»²⁴². Soltanto nel 1898, infatti, Svevo decide di darlo alle stampe e dapprima, come racconta sempre nel *Profilo*, «*Senilità* fu pubblicata [...] dall'editore Vram (poi [nel] 1927, in seconda edizione dall'editore Morreale)»²⁴³. In più, il romanzo viene anche inizialmente stampato come testo d'appendice, a partire sempre dal settembre del 1898, sul quotidiano irredentista triestino, l'«*Indipendente*»²⁴⁴, uscendo in 79 puntate. In un primo momento, come abbiamo visto, il testo non

²³⁷ Giovanna Benvenuti (a cura di), *Introduzione*, in I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano, Principato, 1988, p. IX

²³⁸ M. David, *La psicoanalisi*, cit., p. 375

²³⁹ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 403: per le citazioni di passaggi del romanzo uso la sigla RC, che rimanda a: Italo Svevo, *Romanzi e Continuazioni*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini. Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Collana "I meridiani", Milano, Arnoldo Mondadori, 2014²

²⁴⁰ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 17

²⁴¹ Ivi, p. 18

²⁴² I. Svevo, *Profilo*, cit., p. 805

²⁴³ Ivi, p. 804

²⁴⁴ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 399

ottiene nessun riconoscimento, restando in parte misconosciuto ed ignorato nel panorama delle lettere italiano. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento domina, infatti, in Italia «l'estetica del super uomo frainteso, dello stilismo e del bizantinismo»²⁴⁵ e la figura dell'inetto sveviano, come tipologia di personaggio letterario che incarna le inquietudini e la crisi di fine secolo, non sembra soddisfare il gusto del pubblico borghese del tempo, interessato ad un'altra gamma di eroi positivi ed energici, rappresentati dal fanciullino pascoliano e dal super-uomo dannunziano²⁴⁶. L'inetto, infatti, non raffigura sicuramente quell'immagine rassicurante e rasserenante ricercata dai lettori dell'epoca ma, al contrario, si presenta come l'antitesi del personaggio-eroe, poiché disgrega in profondità l'ideale di «uomo ancora integro»²⁴⁷ voluto dalla società ottocentesca e, in più, denuncia «dall'interno, impietosamente, le contraddizioni e i conflitti di ognuno, costringe a pensare, a verificarsi, a entrare in diretto confronto con se stessi e con la realtà»²⁴⁸. È questo il motivo principale, secondo Giovanna Benvenuti, per il quale in un primo momento «la critica e il pubblico italiani non hanno saputo o voluto accogliere la lezione di *Una vita*, e di *Senilità* in particolare»²⁴⁹. Inoltre, essenziale è anche segnalare come il secondo romanzo sveviano avesse inizialmente per titolo *Il carnevale di Emilio*, in seguito abbandonato e sostituito con il definitivo *Senilità*, sostantivo astratto in sé già esplicativo di quella «predisposizione costituzionale ed incurabile»²⁵⁰ e di quella «immaturità della struttura psichica»²⁵¹, che caratterizza il nostro protagonista fin dalle primissime pagine del testo.

Nell'analizzare la figura dell'inetto Emilio Brentani, è doveroso, quindi, mettere in evidenza cosa sia quella “senilità” a cui si allude fin dal titolo dell'opera, la quale sembra rivelare già in partenza la complessa situazione esistenziale dello stesso personaggio, nonché la sua inestricabile malattia dell'essere, ovvero l'inefficienza. Fin dalle prime pagine del testo, infatti, si allude a questa condizione di “vecchiaia” del protagonista, la quale non è legata ad una situazione strettamente fisica-biologica, poiché Emilio ha solo trentacinque anni, quanto ad una predisposizione mentale:

[...] traversava la vita cauto, lasciando da parte tutti i pericoli ma anche il godimento, la felicità. A trentacinque anni si trovava nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri e di amore, e già l'amarezza di non averne goduto. (RC, p. 403)

Come sottolinea Guido Baldi, in queste poche righe del testo balza già agli occhi la fisionomia senile del personaggio, che si esprime nella «sospensione della vita che comporta la rinuncia ad ogni soddisfazione dei desideri vitali, la chiusura gelosa nel “nido” domestico per cercare protezione da

²⁴⁵ Antonio Saccone, Svevo secondo Montale, in Angela Guidotti (a cura di), *L'ultimo Svevo, raccolta di studi per il novantesimo della morte*, Pisa, Pisa University press (Saggi e studi), 2019, p. 9

²⁴⁶ G. Benvenuti, *Introduzione*, cit., p. XVI

²⁴⁷ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 70

²⁴⁸ G. Benvenuti, *Introduzione*, cit., p. XVI

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ivi, p. XIV

²⁵¹ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 14

una realtà esterna che fa paura, perché è sentita come gravida di pericoli, soprattutto se confrontata dal personaggio con la debolezza del proprio carattere».²⁵²

Innanzitutto, infatti, una caratteristica che connota fin da subito l'inetitudine del protagonista e la sua "senilità" è l'incapacità stessa di adattamento e la paura infondata del mondo esterno, ovvero quel percepire costante nella realtà di «un indefinito ma inquietante pericolo»²⁵³ che rende il protagonista incapace di vivere la sua giovinezza e di godere dei piaceri della vita. Guido Baldi osserva come, da un punto di vista psicologico, Emilio si presenti fin dalle prime righe del testo come un individuo fragile ed insicuro, poiché «ha paura della propria debolezza e non osa affrontare la realtà, e per questo si è costruito un solido sistema protettivo, conducendo una vita cauta e prudente che lo preservi dai "pericoli"»²⁵⁴. Questa costruzione mentale che funge da barriera di protezione dalla imprevedibilità del mondo esterno e che connota la stessa "mente senile" di Emilio sembra, però, disgregarsi di fronte alla consapevolezza, più o meno cosciente, di non star vivendo affatto. È proprio questa condizione, secondo Baldi, che spinge Emilio al di fuori di quel nido domestico, di quel confine rassicurante garantito anche dal condurre una vita cauta e attenta, portandolo, quindi, ad accettare «l'avventura con una donna»²⁵⁵.

Ricollegandoci a quanto detto è necessario, perciò, prendere in esame l'incipit di *Senilità* che, come osserva giustamente Daniela Brogi, «contiene già i principali dispositivi tematici»²⁵⁶ che ci permettono di evidenziare l'incapacità di Emilio di «impegnarsi in un'autentica relazione amorosa», segnale di una generale inadeguatezza psichica del protagonista di fronte alla figura femminile e di una più celata e profonda «paura della donna»²⁵⁷.

Il testo inizia così:

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. (RC, p.403)

Senilità si apre, quindi, con una narrazione in *medias res*²⁵⁸ che presenta il primo incontro di Emilio con Angiolina, il quale, come abbiamo sottolineato, permette al protagonista di staccarsi da quella abulia ed inerzia esistenziale che lo opprime per intraprendere una relazione carica di vitalità nuova,

²⁵² G. Baldi, *Le maschere*, cit., pp. 73-74

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Ivi, p. 12

²⁵⁵ Ivi, p. 74

²⁵⁶ D. Brogi, *Il tempo della coscienza*, cit., p. 135

²⁵⁷ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 75

²⁵⁸ Ivi, p. 73

anche se preannunciato, sin da subito, come un rapporto non troppo serio e poco impegnato. Il proposito di divertirsi semplicemente con la ragazza tradisce in Emilio, infatti, una più profonda «paura della donna sessuata», legata soprattutto alla compromissione di quel «quieto vivere senile»²⁵⁹ che lo ha caratterizzato per tutta la vita. Infatti, come evidenzia Baldi, il personaggio di Emilio Brentani appare fin da subito come un bugiardo, un individuo che mente e che crea «maschere gratificanti»²⁶⁰ per nascondere ciò che effettivamente è, oltre che per occultare «lo squallore della propria vera condizione»²⁶¹. Emilio mente a sé stesso, adducendo la carriera e la famiglia, che invero non esistono se non marginalmente, come falsa giustificazione per non avviare con la donna un legame più serio e duraturo. Per quanto riguarda la carriera, infatti, Emilio non ha altro che «un impieguccio di poca importanza presso una società di assicurazioni»²⁶², a cui si aggiunge «una riputazioncella»²⁶³ in ambito cittadino e provinciale, derivata in parte da un romanzo scritto molti anni prima, a cui niente altro aveva fatto seguito²⁶⁴. Per quanto riguarda la famiglia invece, una grigia convivenza con la sorella nubile, la quale non sembra «ingombrante né fisicamente né moralmente»²⁶⁵. Si può osservare come il protagonista, dunque, si costruisca una fisionomia fittizia di uomo, mascherandosi sotto la falsa immagine di responsabile pater familias e di individuo pienamente realizzato²⁶⁶, che rivela il bisogno inconscio di Emilio di «ancorarsi conformisticamente ai principi della società borghese»²⁶⁷ dell'Ottocento, fondati proprio sulla autorevolezza dell'uomo forte e saggio, portatore dei sani principi della famiglia e del lavoro, sui quali però l'inetto non riesce più a modellarsi. Questa costruzione mentale che il protagonista fa di sé e che inevitabilmente non corrisponde alla realtà è svelata dal narratore onnisciente, il quale interviene costantemente all'interno del testo «con la volontà di rimbeccarlo sarcasticamente»²⁶⁸, con un ruolo demistificante e provocatorio che «mette puntualmente allo scoperto ciò che il personaggio ama rimuovere»²⁶⁹. In particolare, quanto detto, è messo in evidenza dai diminutivi «impieguccio», «famigliuola», «riputazioncella» che il narratore utilizza ironicamente per deformare quei termini chiave su cui si fonda il falso dovere del protagonista²⁷⁰. Inoltre, un'altra maschera che Emilio si crea e che emerge fin dall'incipit di *Senilità* è quella del «navigato libertino» o del «cinico seduttore»²⁷¹, ovvero di un uomo che «dalla donna intende ricavare solo piacere senza alcuno scrupolo e che ha tanta esperienza

²⁵⁹ Ivi, p. 95

²⁶⁰ Ivi, p. 26

²⁶¹ Ivi, p. 75

²⁶² Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 403

²⁶³ Ivi, p. 404

²⁶⁴ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 74

²⁶⁵ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 403

²⁶⁶ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 75

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Ivi, p. 77

²⁶⁹ Ivi, p. 78

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Ivi, p. 76

della vita da non correre rischi di alcuna avventura»²⁷². In realtà, in base a quanto detto, l'inetto Emilio risulta essere esattamente l'opposto di come si mostra: è un individuo insicuro, debole, un sentimentale e «un romantico idealista» che non vede affatto la donna come un giocattolo ma, al contrario, la idealizza e la nobilita in una figura angelica e casta²⁷³.

Prima di approfondire, però, il legame tra Emilio e Angiolina e le relative maschere che ne derivano, bisogna introdurre un'altra figura essenziale per la caratterizzazione del personaggio inetto, ovvero Amalia Brentani, la nubile e grigia sorella del protagonista, la quale racchiude in sé tutta (e la sola) «famigliuola» di Emilio. Amalia nel corso della narrazione viene descritta ripetutamente attraverso «la mancanza di colore»²⁷⁴, mediante quella tonalità grigiastra che riprende il pallore della sua persona, oltre che la sua esistenza vuota ed insignificante, segnata dalla mortificazione di ogni impulso vitale, a causa della rigida e repressiva educazione impartita tanto dall'ambito familiare, quanto dalle convenzioni borghesi del tempo²⁷⁵: per esempio, alla fine del I capitolo «la signorina Amalia non era stata mai bella: lunga, secca, incolore – il Balli diceva che era nata grigia [...]»²⁷⁶ oppure nel capitolo V «per la mente della grigia fanciulla non passarono speranze per l'avvenire»²⁷⁷. Anche il grigiore della vita di Amalia Brentani, dunque, sembra essere un segnale della stessa abulia esistenziale che contraddistingue l'inettitudine e l'im maturità psicologica e caratteriale di Emilio. Come osserva Baldi: «la "senilità di Amalia è omologa a quella del fratello e ci fa capire immediatamente il suo ruolo di "doppio" di Emilio»²⁷⁸. Anche per Lavagetto Amalia costituisce di fatto «una riproduzione devitalizzata e segregata di Emilio»²⁷⁹. In tutta la monotonia e lo squallore che caratterizza l'esistenza di quest'ultima, però, contrasta un elemento di luminosità e positività contraddistinto da quelle «mani bianche, sottili, tornite meravigliosamente, alle quali ella dedicava tutte le sue cure»²⁸⁰. Lo zoom che il narratore fa su questo dettaglio apparentemente casuale rappresenta «un indizio» e «un elemento rivelatore»²⁸¹ non solo per lo sviluppo generale della vicenda, quanto, soprattutto, per evidenziare come «pur nella sua vita fatta di rinunce al godimento e di repressione del desiderio, Amalia [*in fondo*] non ha affatto rinunciato, inconsapevolmente a piacere agli altri [...]».²⁸²

Ritornando però alla descrizione dell'esistenza grigia ed incolore che sembra rappresentare la quotidianità di Amalia, è opportuno sottolineare come essa si svolga interamente entro i confini

²⁷² Ivi, p. 75

²⁷³ Ivi, p. 22

²⁷⁴ Ivi, p. 87

²⁷⁵ Ivi, p. 149

²⁷⁶ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 412

²⁷⁷ Ivi, p. 465

²⁷⁸ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 87

²⁷⁹ M. Lavagetto, *Il romanzo oltre*, cit., p. XLII

²⁸⁰ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 87

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ivi, p. 88

ristretti di uno spazio chiuso e costrittivo: quello di casa Brentani. Amalia si dedica, infatti, esclusivamente alle mansioni femminili, incarnando in sé lo stereotipo del angelo del focolare, perfettamente dedita alla cura e alla custodia dello spazio domestico, un incarico che non fa che estraniarla, però, da un contatto positivo con il mondo esterno: «da anni Amalia passava una buona parte della sua giornata al focolare e s'era fatta una buona cucciniera quale occorreva al palato delicato di Emilio»²⁸³. La vita della sorella risulta essere, quindi, un sacrificio e l'unica ragione per esistere sembra la dedizione che ha per il fratello. Vigè, infatti, come sottolinea sempre Baldi, una responsabilità reciproca tra Emilio ed Amalia²⁸⁴: il primo è mosso da una responsabilità paterna verso la sorella, simboleggiata da quella fittizia maschera di *pater familias* che abbiamo precedentemente evidenziato, mentre la seconda assume un ruolo materno, la cui funzione primaria è quella del nutrimento di Emilio e dell'ordine della casa²⁸⁵.

Le prime pagine di *Senilità*, infatti, procedono così:

La sua famiglia? Una sola sorella, non ingombrante né fisicamente né moralmente, piccola pallida, di qualche anno più giovane di lui, ma più vecchia per carattere o forse per destino. Dei due, era lui l'egoista, il giovine; ella viveva per lui come una madre dimentica di se stessa, ma ciò non impediva a lui di parlarne come di un altro destino importante legato al suo e che pesava sul suo [...] (RC, p.403)

All'infuori degli elementi che evidenziano il carattere senile e materno di Amalia e la sua presenza poco avvertibile, sia per la sua fisicità minuta ed esile, sia per la sua chiusura in un mondo immaginario ed isolato oltre la realtà²⁸⁶, corroborato dalla lettura che per Amalia sembra essere l'unica alternativa ad una vita di sofferenza e di tristezza (soltanto attraverso i libri, infatti, secondo Baldi, giunge ad Amalia «in forma mediata e artificiosa, quell'esperienza vitale che le è negata nella realtà»²⁸⁷), spicca il fortissimo legame che unisce i due fratelli, le cui azioni di uno gravano inevitabilmente sull'altra. L'affinità fonetica che si riscontra nel binomio Emilio-Amalia allude già, infatti, alla profonda ed intima unione che lega i due fratelli Brentani. Come osserva Eduardo Saccone, la scelta e la struttura stessa dei due nomi non è affatto casuale e sembra esaltare la forte «somiglianza fra i due personaggi»: la vicenda di Amalia, per il critico, non è altro che «una variazione su un medesimo tema, una trasposizione su altro registro, magari più fondo e serio e dolente, del dramma di Emilio»²⁸⁸. Lo stesso narratore, infatti, allude esplicitamente alla fine del primo capitolo di *Senilità*, allo stretto parallelismo che lega le esistenze di Emilio ed Amalia: «fratello

²⁸³ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 463

²⁸⁴ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 44

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Ivi, p. 86

²⁸⁷ Ivi, p. 44

²⁸⁸ Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo*, cit., p. 35

e sorella entravano nella medesima avventura»²⁸⁹.

La relazione con Angiolina diviene, dunque, come sostiene Baldi, il «reagente» che fa venire alla luce, da una parte «l'inettitudine del protagonista Emilio, i suoi schemi culturali, i suoi autoinganni e le sue maschere mistificanti»²⁹⁰ e dall'altra fa saltare «il sistema protettivo del 'nido' familiare di casa Brentani»²⁹¹. Lo ribadisce anche Eduardo Saccone affermando come questo personaggio femminile metta in crisi «un equilibrio costruito sulla malafede, che sostanzialmente tendeva a fissare i rapporti del personaggio col mondo nell'ambito di un universo rassicurante, precisamente quello familiare»²⁹². La relazione tra Emilio ed Angiolina, infatti, fa esplodere la forza invadente dell'eros all'interno dello spazio della casa, investendo, seppur indirettamente, la stessa Amalia, la quale si rende conto, per la prima volta, di ciò che ha sempre rimosso all'interno della propria anima, ovvero «quel prepotente bisogno di vita e di godimento»²⁹³. Sempre al termine del primo capitolo di *Senilità*, Svevo scrive a proposito della relazione tra Emilio e Angiolina, che il protagonista «non seppe tacere neppure alla sorella»:

Ella non era passiva ascoltatrice, non era il fatto altrui che l'appassionasse; il proprio destino intensamente si ravvivava. L'amore era entrato in casa e le viveva accanto, inquieto e 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 mai desiderato di godere e di soffrire. (RC, p.413)

Come osserva Mario Lavagetto «le confidenze di Emilio raggiungono e trasformano la sorella: non è più “passiva ascoltatrice”, non è più il fato altrui ad appassionarla, ma è il suo destino che “intensamente” si ravviva»²⁹⁴. A questo proposito, dunque, è doveroso introdurre il terzo personaggio chiave in *Senilità*, ovvero Stefano Balli, scultore e amico-confidente di Emilio, da subito presentato nella sua caratterizzazione fisica come individuo alto, forte, con «l'occhio azzurro giovanile» e «la cera bronzina» del volto²⁹⁵ e ancora «durissimo nella lotta e nella discussione più futile».²⁹⁶ Il Balli possiede, infatti, una funzione essenziale per l'analisi dell'inettitudine e dell'immaturità psichica del protagonista, oltre che avere un ruolo primario nello sviluppo generale della vicenda del romanzo, legato, in particolare, al destino di Amalia.

In primo luogo, Stefano Balli appare proprio come «l'esatta antitesi dell'inetto Emilio»²⁹⁷: è modello di uomo «virile, forte e dominatore», destinato alla vittoria e al successo nella lotta per la vita e nella

²⁸⁹ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 413

²⁹⁰ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 31

²⁹¹ Ivi, p. 45

²⁹² Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo*, cit., p. 23

²⁹³ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 45

²⁹⁴ M. Lavagetto, *Il romanzo oltre*, cit., p. XLVI

²⁹⁵ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 410

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 35

competizione maschile; in più, è un individuo libero da scrupoli moralistici pronto e deciso nelle scelte e nelle azioni.²⁹⁸ Nel primo capitolo di *Senilità* si evince, fin da subito, la sua naturale vocazione alla conquista vittoriosa della donna e la sua indole da “lottatore” accanito, del tutto antitetica a quella di Emilio: «l'amore delle donne era per lui qualcosa di più che una soddisfazione di vanità [...] Era il successo quello o gli somigliava di molto; per amore dell'artista le donne amavano anche l'arte sua che pure era tanto poco femminile»²⁹⁹. Tuttavia, come osserva il Baldi, dichiarare l'opposizione tra Emilio e Stefano Balli non significa presentare quest'ultimo come «l'alternativa positiva alla figura dell'inetto»³⁰⁰: l'ostentazione della forza dominatrice del Balli e il suo dichiarato dongiovannismo, infatti, non sono altro che un risposta più attiva ed energica, rispetto a quella passiva ed inerte di Emilio, al mancato riconoscimento pubblico e al celato insuccesso in ambito artistico. Possiamo dire, dunque, che il Balli trova una sorta di compensazione all'insuccesso in «una forma di attivismo aggressivo, compiacendosi di imporre la sua personalità a tutti coloro che lo circondano, di dimostrarsi il padrone, il più forte, colui che si fa obbedire e servire»³⁰¹. Anche in questo caso interviene la funzione critica del narratore, la quale non è volta soltanto a svelare la falsa coscienza e le maschere mistificanti del protagonista, ma anche quelle create dal personaggio del Balli³⁰², con l'intenzione di rovesciarne quella «immagine superomistica»³⁰³ e di genio creativo che il personaggio pensa di incarnare. Quanto detto si può notare, in particolare, in due frasi taglienti emesse dallo Svevo-narratore che si trovano nel primo capitolo di *Senilità* e che riguardano la carriera artistica di quest'ultimo: «Il successo non era arriso nemmeno a lui»³⁰⁴ e la già sottolineata «arte sua che pure era tanto poco femminile»³⁰⁵, le quali sono volte a sottolineare, di fatto, quel ritratto di «artista fallito» e di «intellettuale declassato», che non distanzia poi così tanto Stefano Balli dalla figura dell'inetto Emilio Brentani.³⁰⁶ Eppure il protagonista, a causa della sua intrinseca debolezza ed immaturità psicologica, non fa che vedere nello scultore una figura vittoriosa e conquistatrice, eleggendolo ad «immagine paterna»³⁰⁷.

È utile ribadire, a questo proposito, quanto afferma Guido Baldi, secondo il quale Emilio osserva il Balli come «un modello di uomo» e «si sforza costantemente di imitarlo, specie nella relazione con la donna, ricorre al suo consiglio, sottoponendo sempre a lui, come ad una guida infallibile, le proprie azioni»³⁰⁸. Il rapporto disomogeneo tra questi due personaggi, infatti, è reso perfettamente in diversi

²⁹⁸ Ivi, pp. 35-36

²⁹⁹ Italo Svevo, *Senilità*, cit., pp. 410-411

³⁰⁰ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 36

³⁰¹ Ivi, pp. 36-37

³⁰² Ivi, p. 39

³⁰³ Ivi, p. 37

³⁰⁴ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 410

³⁰⁵ Ivi, p. 411

³⁰⁶ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 36

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Ibid.

luoghi del testo: per esempio, nel I capitolo «[...] ed Emilio subì l'influenza dell'amico persino nel mondo di camminare, parlare, gestire. Uomo nel vero senso della parola, il Balli non riceveva e quando si trovava accanto il Brentani, poteva avere la sensazione d'essere accompagnato da una delle tante femmine a lui soggette»³⁰⁹. Anche nel capitolo IV, durante la cena dei vitelli, il Balli cerca di impartire ad Emilio una lezione su come conquistare le due donne presenti, ovvero Angiolina e Margherita (una delle tante accompagnatrici del Balli), beneficiando del suo atteggiamento brutale, superiore, da dominatore e da «piccolo superuomo in scala ridotta»³¹⁰. La sua funzione principale, tuttavia, non sembra tanto quella di impartire una sorta di educazione sentimentale all'amico, quanto di evidenziare, ancora di più, la debolezza di Emilio e il suo attaccamento morboso allo scultore:

Come bontà è lui il primo ed io il quinto. È il solo maschio col quale io abbia saputo andar d'accordo. È il mio alter ego, il mio altro io, pensa come me, e... è sempre del mio parere quando io subito non so essere del suo. – All'ultima frase aveva dimenticato il proposito col quale aveva cominciato a parlare e, di buon umore, schiacciava Emilio sotto il peso della propria superiorità. (RC, p.453)

In secondo luogo, in accordo con le riflessioni del Baldi, il personaggio di Stefano Balli presenta la funzione di «elemento catalizzatore»³¹¹ (come Angiolina aveva quello di «reagente»), ovvero di far infiltrare la forza invadente dell'eros all'interno di quel sistema protettivo di casa Brentani e di svelare l'autentica natura di Amalia. L'infatuazione profonda che quest'ultima sente per il forte e giovanile scultore, infatti, le permette di sperimentare finalmente nella realtà il sentimento dell'amore, conosciuto soltanto per via indiretta, dapprima attraverso quel «mezzo migliaio di romanzi che facevano bella mostra di sé, nel vecchio armadio adattato a biblioteca»³¹² e, in seguito, mediante il racconto della avventura amorosa vissuta dal fratello. Come sostiene Eduardo Saccone, dunque, sia l'incontro di Emilio con Angiolina, sia l'entrata sempre più frequente nel nido familiare dello scultore Stefano Balli provoca nei due fratelli Brentani «una conversione» e una profonda «rivelazione»³¹³, che rende fallace quel sistema di protezione e di ordine fondato sull'allontanamento del pericolo e sulla chiusura «solipsistica e gelosa dell'io»³¹⁴.

Presentare la figura di Stefano Balli come individuo forte, energico, vitale e dominatore, a cui l'inetto si ispira per la conquista di Angiolina, è essenziale proprio per introdurre uno dei temi chiave nella narrativa sveviana e nella poetica dell'inetto, ovvero l'opposizione senilità-malattia contro giovinezza-salute. Come osserva Mario Lavagetto:

³⁰⁹ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 411

³¹⁰ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 37

³¹¹ Ivi, p. 88

³¹² Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 412

³¹³ Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo*, cit., pp. 37-38

³¹⁴ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 14

il segno di uguaglianza (al polo negativo della vita, al polo della passività), che unisce Emilio ad Amalia, rende inevitabile il loro amore e la loro sottomissione nei confronti di Angiolina e Stefano, che rappresentano l'energia e l'azione. I "lottatori" attraggono ineluttabilmente i "sognatori" nella propria orbita e il destino dei quattro protagonisti è prefigurato nei loro caratteri e nelle loro fisionomie.³¹⁵

Possiamo notare, dunque, come i quattro personaggi principali di *Senilità* siano divisi nelle rispettive coppie composte dai senili Emilio ed Amalia e dai vitali Angiolina e Stefano Balli.

In primo luogo, questa divisione è posta inizialmente in termini di malattia e sanità poiché, come abbiamo costantemente ribadito, i fratelli Brentani, con la loro naturale passività e inadeguatezza alla vita connaturata all'interno della loro stessa "mente senile", appaiono come l'antitesi della salute, della forza, della giovinezza e della gioia di vivere che invece accomuna i personaggi forti di Angiolina e di Stefano Balli.

In secondo luogo, però, è doveroso sottolineare anche l'altra sostanziale differenza che separa la coppia di Amalia-Emilio da quella di Angiolina-Stefano, già preannunciata da Lavagetto nella breve parte di testo sopra riportata, ovvero la dimensione del sogno³¹⁶. Sebbene i fratelli Brentani accolgano lo spazio segreto ed immaginativo del mondo onirico in maniera abbastanza differente, poiché Emilio «sogna durante la veglia, ad occhi aperti»³¹⁷ una relazione sublimata ed idealizzata con Angiolina che di fatto non esiste, mentre la sorella si rinchiude «nel sogno notturno»³¹⁸ dove può trovare la soddisfazione al proprio desiderio impedito nella realtà dalla rigida educazione subita in quanto donna, entrambi lo utilizzano come luogo di evasione per adempiere ai loro desideri più intimi e per compensare le loro cocenti delusioni³¹⁹.

Questa caratteristica tipica dell'inetto di rinchiudersi in uno spazio altro è ciò che lo distingue profondamente dall'individuo lottatore, indirizzato verso un tipo di godimento, decisamente più fisico e pratico piuttosto che mentale ed immaginativo. Un esempio di questa reclusione nel sogno in Amalia si può riscontrare, per esempio, alla fine del sesto capitolo di *Senilità*, quando Emilio, sentendo dei mormorii nel pieno della notte, si reca in camera della sorella:

Gli parve che nella stanza di Amalia si parlasse. Da prima credette fosse un'allucinazione. Non erano grida eccitate; parevano delle calme parole di conversazione. Socchiuse con prudenza la porta della stanza e non ebbe più dubbi. Amalia parlava con qualcuno: – Sì, sì, è proprio quello ch'io voglio aveva detto con voce chiarissima e calma. [...] Poco dopo, quelle stesse parole, calme, quasi sillabate, echeggiarono di nuovo nella stanza vicina. Seminudo tornò alla porta. Un certo nesso non v'era fra le singole parole, ma (come dubitarne?) ella parlava con persona che amava molto. Nel suono e nel senso v'era una grande dolcezza, una grande condiscendenza. (RC, pp.482-483)

³¹⁵ M. Lavagetto, *Il romanzo oltre*, cit., p. XLII

³¹⁶ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 148

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ibid.

In questa breve parte di testo si può notare come Amalia, nel sogno notturno, si abbandoni completamente alla volontà dell'uomo amato (Stefano Balli) facendo cadere le barriere inibitorie della mente e provando una grande dolcezza e un grande piacere³²⁰, del tutto assente nel grigiore della sua esistenza diurna. Tuttavia, come osserva Baldi, la soddisfazione del desiderio in Amalia rispetta, anche nel mondo onirico, «le norme della morale e le convenzioni borghesi»³²¹, poiché l'abbandono completo avviene sempre all'interno della «cornice legittima del matrimonio («In viaggio di nozze tutto è permesso»)³²², conferma di quanto fossero forti quegli schemi introiettati della morale, attraverso la forte educazione familiare, nella coscienza di Amalia.

L'abbandono al sogno di Emilio, invece, viene trattato da Svevo-narratore con una modalità diversa poiché, come abbiamo già sottolineato, quest'ultimo, al contrario della sorella, vive «un sogno ad occhi aperti»³²³ che lo porta a travisare la realtà e soprattutto la relazione con Angiolina. Fin da subito, infatti, il protagonista vede in Angiolina la personificazione della donna-angelo:

una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute, camminava accanto a lui, la testa china da un lato come piegata dal peso del tanto oro che la fasciava, guardando il suolo ch'ella ad ogni passo toccava con l'elegante ombrellino come se avesse voluto farne scaturire un commento alle parole che udiva. [...] Fece piovere sulla bionda testa le dichiarazioni liriche che nei lunghi anni il suo desiderio aveva maturate e affinate, ma, facendole, egli stesso le sentiva rinnovellare e ringiovanire come se fossero nate in quell'istante, al calore dell'occhio azzurro di Angiolina. Ebbe il sentimento che da tanti anni non aveva provato, di comporre, di trarre dal proprio intimo idee e parole: un sollievo che dava a quel momento della sua vita non lieta, un aspetto strano, indimenticabile, di pausa, di pace. La donna vi entrava! Raggiante di gioventù e bellezza ella doveva illuminarla tutta facendogli dimenticare il triste passato di desiderio e di solitudine e promettendogli la gioia per l'avvenire ch'ella, certo, non avrebbe compromesso (RC, pp. 404-405)

Come scrive il Baldi, il personaggio femminile appare, fin dall'inizio, «carico di valenze simboliche, offrendosi come incarnazione della giovinezza, della vita e della salute»³²⁴, tutte quelle qualità insomma che mettono in risalto la senilità, la debolezza e l'impoverimento vitale che caratterizza il personaggio di Emilio e quello della sorella. Tuttavia, questa immagine mitica e sublimata della donna rappresenta solamente «un sogno evasivo» di Emilio³²⁵: è un'immagine costruita dalla mente del protagonista che non ha nulla a che fare con la realtà. L'inetto Emilio cerca semplicemente di opporsi, attraverso il sogno ad occhi aperti e l'immaginazione estatica, alla triste inerzia della sua esistenza,

³²⁰ Ibid.

³²¹ Ibid.

³²² Ivi, p. 148-149

³²³ Ibid.

³²⁴ Ivi, p. 79

³²⁵ Ivi, p.32

percepita come fragile e malata. Sempre a proposito, però, di questa idealizzazione e sublimazione della figura femminile come costruzione puramente mentale di Emilio, Daniela Brogi propone un'interessante riflessione che richiama «i moduli dell'amore dantesco»³²⁶, in particolare quelli della *Vita nova*, «da cui [Svevo] riprende, per accentuarla ironicamente, soprattutto la simbologia del femminile come oggetto di adorazione e come tramite di innalzamento a un nuovo avvenire»³²⁷. Infatti, come abbiamo visto sopra, Angiolina viene descritta come una Beatrice dantesca, con l'occhio azzurro e i capelli biondi, viene delineato il motivo della camminata sinuosa, tratto inconfondibile della sua persona, più volte reiterato all'interno di *Senilità* per sottolineare le lunghe passeggiate della stessa lungo i viali del Corso a Trieste (un altro esempio si riscontra nel capitolo XI «Ella s'avanzava con quel suo passo fermo che non toglieva niente della sua grazia alla figura eretta. La gioventù incarnata e vestita si sarebbe mossa così alla luce del sole»³²⁸); di Angiolina viene esaltata ancora la luminosità del volto, la «bella salute» e la giovinezza, nonché l'ammirazione e l'apprezzamento che la donna riceve da parte degli sguardi dei passanti³²⁹. Inoltre, è essenziale evidenziare come l'incontro con Angiolina si prospetti, nella mente ingenua dell'inetto Emilio, come salvifico e redentore: l'immaginazione trasfigurata della donna come simbolo di salute, forza e giovinezza ha il potere, secondo l'inesperto Emilio, di garantirgli il riscatto di una vita fino a quel momento vissuta all'insegna della mortificazione e della rinuncia, oltre che di assicurargli una rigenerazione completa, permettendogli di «dimenticare il triste passato» e «promettendogli la gioia per l'avvenire»³³⁰. Per di più, nel corso di tutta la narrazione di *Senilità*, c'è una continua messa in rilievo di una sorta di fittizia educazione che il protagonista Emilio pensa di poter impartire alla giovane «onesta [ma] non astuta» Angiolina: la lezione della lotta per la vita, di cui l'inetto stesso appare come una vittima. L'educazione di Angiolina si prospetta fin dal secondo capitolo di *Senilità*, quando il narratore lascia spazio al discorso interiore di Emilio³³¹:

In compenso dell'amore che ne riceveva, egli non poteva darle che una cosa soltanto: la conoscenza della vita, l'arte di approfittarne. Anche il suo era un dono preziosissimo, perché con quella bellezza e quella grazia, diretta da persona abile come era lui, avrebbe potuto essere vittoriosa nella lotta per la vita. (RC, p.416)

Oltre alle maschere di responsabile pater familias, di «individuo borghese» pienamente affermato e di «esperto e cinico libertino» che, come abbiamo visto, caratterizzano profondamente la falsa coscienza del personaggio inetto, si può notare come Emilio rivesta qui quella di «uomo immorale

³²⁶ D. Brogi, *Il tempo della coscienza*, cit., p.141

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 556

³²⁹ D. Brogi, *Il tempo della coscienza*, cit., p. 142

³³⁰ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 80

³³¹ Ivi, p. 93

superiore»³³², esperto della vita e soprattutto della lotta per la vita. Questa fittizia costruzione del sé gli fa credere (erroneamente) di poter istruire la giovane ed «ingenua» Angiolina, recitando una sorta di fittizio ruolo paterno superiore³³³. In realtà, ciò che il protagonista spaccia per attiva conoscenza del mondo, tanto positiva da poter impartire agli altri come lezione di vita, non è altro che un aspetto della realtà falsificato ed immaginato che ha «succhiato dai libri»³³⁴ e che è tipico di «tutti coloro che non vivono»³³⁵ attivamente e concretamente, ma si rinchiudono nella sfera della contemplazione e del sogno. Quanto abbiamo detto, dunque, rafforza ancora di più quel parallelismo che accomuna i fratelli Brentani. Anche Emilio, come Amalia, quindi, filtra la realtà attraverso l'utilizzo di schemi letterari. Da questo atteggiamento passivo nei confronti del mondo emerge, secondo Baldi, «il perbenismo e la mitologia piccolo borghese»³³⁶ tipica del personaggio, espressa soprattutto attraverso «gli stereotipi verbali» o «le frasi fatte enfatiche»³³⁷ che rivelano la vera natura di Emilio, ovvero quella di inguaribile sentimentale: per esempio nel capitolo II, «nella vicina faccia della fanciulla, la luce lunare s'incarnava, sostituiva quel colore di bambino roseo senz'attenuare il giallo diffuso ch'Emilio credeva di percepire con le labbra»³³⁸. Quest'ultima frase, in particolare, mette in rilievo quelle «reminiscenze culturali proprie dell'intellettuale umanista» Emilio³³⁹: il protagonista, infatti, in questo caso, crea nella sua mente di ostinato sognatore un'identificazione tra la luna e la creatura femminile, trasfigurandola attraverso tendenze letterarie di stampo classicheggiante. Importante è anche sottolineare, a questo proposito, la serie di nomignoli escogitati dall'inetto Emilio per la figura femminile di Angiolina, determinati anche qui da quel bagaglio culturale che è il prodotto di «un datato romanticismo sentimentale»³⁴⁰:

Per una sentimentalità da letterato il nome di Angiolina non gli piaceva. La chiamò Lina; poi, non bastandogli questo vezzeggiativo, le appioppò il nome francese, Angèle e molto spesso lo ingentilì e lo abbreviò in Ange. (RC, p. 419)

Ad ogni modo questo atteggiamento psicologico che mira a scambiare «la letteratura per esperienza» e che porta i fratelli Brentani a rifugiarsi nel sogno, come luogo di evasione e fuga dalla realtà, prende il nome di bovarismo³⁴¹, termine ricavato da *Madame Bovary* di Gustave Flaubert. È infatti evidente in *Senilità*, secondo Romano Luperini ed Emanuele Zinato, il debito nei confronti del realismo di

³³² Ibid.

³³³ Ivi, p. 94

³³⁴ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 409

³³⁵ Ivi, p. 415

³³⁶ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 95

³³⁷ Ibid.

³³⁸ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 420

³³⁹ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 99

³⁴⁰ Ivi, p. 98

³⁴¹ D. Brogi, *Il tempo della coscienza*, cit., p. 141

Flaubert³⁴², dal quale Svevo riprende non solo i bovarismi della coscienza ma, soprattutto, quell'atteggiamento di irrisione fredda, corrosiva e sarcastica che mira a svelare gli autoinganni di Emilio, la sua inettitudine e le sue maschere fittizie e mistificanti, delle quali abbiamo ampiamente parlato. Un esempio evidente di questa «ironia oggettiva»³⁴³, indirizzata a smascherare sottilmente la falsa coscienza di Emilio, si può riscontrare sempre nel capitolo II:

Per quella sera l'istruzione finì lì, perché egli pensò che quella medicina così potente dovesse venir propinata a piccole dosi. A lui pareva inoltre d'aver portato già un grande sacrificio rinunciando per qualche istante all'amore.
(RC, p. 419)

Soffermandoci, infatti, su quell'aggettivo «potente», riferito al sostantivo medicina, si può notare come il narratore circonda di sottile ironia, che sfuma quasi verso il sarcasmo³⁴⁴, lo stesso termine, volto ad indicare la convinzione di beneficio, di cura e di efficacia di quel fantomatico mandato pedagogico inventato dal protagonista ed indirizzato all'educazione morale di Angiolina. In sostanza, l'effetto dell'ironia oggettiva in Svevo, secondo Baldi, è quello di sottolineare «la sproporzione tra la maschera indossata da Emilio e la realtà»³⁴⁵, al fine di mostrare come l'inetto Emilio rimanga «cieco» di fronte al palesarsi della vera natura della donna: «Già cieco, egli conservava tuttavia il contegno delle persone che vedono bene»³⁴⁶. Per di più il procedimento narrativo dell'ironia oggettiva è addirittura potenziato dalla stessa fisionomia della destinataria³⁴⁷ a cui è rivolta la «medicina», ovvero Angiolina, che non è affatto una donna inesperta del mondo o “

poca astuta come crede il protagonista ma, al contrario, è subdola, dissimulatrice, vittoriosa in quella che si rivela essere la lotta per la vita. La vera natura di Angiolina, infatti, si palesa soltanto attraverso i comportamenti e le azioni che compie dinnanzi ad Emilio, poiché, come sottolinea sempre Baldi, il personaggio di Angiolina «non ha mai modo di divenire soggetto o centro focale del racconto»³⁴⁸, essendo quasi sempre presentato attraverso la prospettiva falsata del protagonista. Un esempio del comportamento civettuolo ed insensibile di Angiolina nei confronti di Emilio si riscontra, per esempio, nel capitolo IV durante quella cena dei vitelli, quando il personaggio del Balli, esasperando la maschera di spietato seduttore e di dominatore al fine di far apprendere all'inetto la strategia di conquista della donna, chiama la ragazza con «il nomignolo poco lusinghiero di Giolona»³⁴⁹, prendendola in giro anche per la conformazione del suo naso, suscitando non tanto l'irritazione di

³⁴² R. Luperini- E. Zinato (a cura di), *Per un dizionario*, cit., p. 254

³⁴³ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 94

³⁴⁴ Ivi, p. 97

³⁴⁵ Ivi, p. 94

³⁴⁶ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 424

³⁴⁷ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 96

³⁴⁸ Ivi, p. 100

³⁴⁹ Ivi, p. 124

quest'ultima, quanto l'ammirazione e il divertimento. La scenetta, infatti, mette in risalto il carattere civettuolo di Angiolina, la quale ammira nell'uomo il culto della forza e della virilità, privilegiando quel modello di maschio dominatore che risulta essere il Balli³⁵⁰:

Si capì che da quel momento Angiolina lo divertì molto. Continuò a dirle delle cose sgradevoli ma pareva lo facesse per provocarla a difendersi. Ella stessa ci si divertiva. Nel suo occhio c'era per lo scultore la medesima benevolenza che brillava in quello di Margherita [...] Emilio, dopo aver cercato invano di cacciare qualche parola nella conversazione generale, era ora intento a domandarsi perché avesse organizzata quella adunanza. (RC, p. 451)

Già all'inizio del capitolo IV si manifesta in pieno la vera natura della donna che Emilio, con il suo «angelismo»³⁵¹ e i suoi autoinganni, ad ogni costo cerca di occultare:

Emilio arrossì. Gli parve di poter leggere negli occhi di ogni passante un giudizio ingiurioso. La guardò ancora. Evidentemente ella aveva nell'occhio per ogni uomo elegante che passava, una specie di saluto; l'occhio non guardava, ma vi brillava un lampo di luce. Nella pupilla qualche cosa si moveva e modificava continuamente l'intensità e la direzione della luce. Quell'occhio crepitava! (RC, pp.438-439)

Tuttavia l'autentico carattere della donna, che si palesa sempre di più con il procedere della narrazione di *Senilità*, conduce Emilio a quella parziale presa di coscienza della realtà e «del fatto che la donna da lui amata non è altro che una fittizia costruzione mentale»³⁵². Infatti, attraverso quell'uso amplissimo del discorso indiretto libero, artificio che Svevo riprende dai modelli francesi, in particolare da Flaubert³⁵³, tramite il quale viene lasciato fluire liberamente il pensiero soggettivo del personaggio, Emilio arriva alla consapevolezza che «la donna ch'egli amava, Ange, era sua invenzione, se l'era creata lui con uno sforzo voluto»³⁵⁴. Per di più, la comprensione dell'oggettività dei fatti e il palesarsi dell'atteggiamento cinico ed indifferente della donna, immediatamente conquistata dalla forza dominatrice del Balli, provocano la gelosia di Emilio nei confronti dell'amico, sentito adesso come rivale. Siamo, infatti, nel capitolo X quando il protagonista decide di rinunciare a quella pretesa di «commozione» e di «dolcezza», due termini chiave che sottolineano l'esigenza tipica dell'immaturità psicologica dell'inetto di trovare nella relazione con la donna «l'emotività sentimentale» e «la dolcezza materna» preedipica³⁵⁵, nonché segnali di una più profonda «paura della donna sessuata»³⁵⁶, per concedersi al rapporto carnale con la ragazza, ricercando ora «il possesso» della stessa. In realtà, non è tanto Emilio quanto la donna ad avere l'iniziativa e a cogliere, per prima,

³⁵⁰ Ivi, p. 34

³⁵¹ Ivi, p. 98

³⁵² Ivi, p. 115

³⁵³ M. Lavagetto, *Il romanzo oltre*, cit., p. XLIII

³⁵⁴ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 439

³⁵⁵ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 184

³⁵⁶ Ibid.

l'opportunità del rapporto carnale: «Accese una candela e si levò il mantello e il cappello. Poi gli si abbandonò o, meglio, lo prese»³⁵⁷. L'atto fisico manifesta la completa passività dell'eroe e si rivela, sul piano psicologico, del tutto deludente per l'inetto³⁵⁸, benché sia l'unico momento in cui il protagonista sente come sua Angiolina, ovvero quando la possiede con brutalità: siamo alla fine del capitolo X, «la femmina conquistata che ama il padrone»³⁵⁹. Emilio, infatti, non trae soddisfazione e piacere tanto dal rapporto carnale in sé quanto dal racconto che ne deriva in seguito, che lo può mettere all'altezza del «modello-rivale»³⁶⁰ Stefano Balli: «sentì una grande soddisfazione di poter raccontare al Balli d'aver posseduto quella donna. Fu una soddisfazione intensa, importante [...]»³⁶¹. Per Baldi, infatti, nel «possesso» fisico della donna «emerge in piena evidenza la dissociazione patita da Emilio [...] il quale non si rende conto che la donna che ama, *Ange*, non può essere “posseduta”, perché è solo una costruzione della sua mente che il possesso immediatamente distrugge»³⁶²: dal testo, infatti, «aveva posseduto la donna che odiava, non quella ch'egli amava»³⁶³.

Tuttavia Emilio continuerà, anche dopo il palesarsi della vera natura di Angiolina, ad alternare «momenti di lucidità, in cui è spietato analizzatore della ragazza [...] a momenti in cui torna nonostante tutto ad idealizzarla»³⁶⁴. Infatti, da una parte l'inetto diviene acuto osservatore dei cambiamenti nella donna, prendendo in parte coscienza della superficialità, della crudeltà e della immoralità di quest'ultima, assumendo quindi un'altra maschera, ovvero quella di «impassibile scienziato»³⁶⁵. Emilio, sotto la maschera del «naturalista convinto», cerca di escludere ogni colpa da Angiolina, attribuendo il male a convinzioni deterministiche, poiché il danno «non scaturisce *mai* dalla libera volontà ma è determinato da leggi naturali»³⁶⁶. Questo atteggiamento si esprime perfettamente già nel capitolo VII: «Perché disperarsi, perché indignarsi di leggi di natura? Angiolina era stata perduta già nel ventre della madre»³⁶⁷. Dall'altra parte, però, Emilio rimane costantemente bloccato nel sogno e soprattutto nel ricordo della donna-angelo, continuando ad idealizzare e trasfigurare Angiolina anche quando la ragazza si rivela definitivamente nella sua insensibilità e nella sua volgarità, fuggendo «con il cassiere infedele di una banca»³⁶⁸. Un esempio di questa riconfermata chiusura solipsistica nel sogno e nell'evasione, che il Baldi denomina nella sua analisi come il «ritorno alla senilità» (dalla quale, comunque, Emilio non guarirà mai), si riscontra, per eccellenza, nell'ultimo

³⁵⁷ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 535

³⁵⁸ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 185

³⁵⁹ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 553

³⁶⁰ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 185

³⁶¹ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 536

³⁶² G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 185

³⁶³ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 535

³⁶⁴ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 204

³⁶⁵ Ivi, p. 155

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 486

³⁶⁸ Ivi, p. 618

capitolo, quando il protagonista dichiara nuovamente nel suo animo l'amore per Angiolina, la quale sembra rimanere «sempre l'unico, vagheggiato antidoto alla senilità»³⁶⁹: «Emilio avvicinò delle donne e le trovò poco importanti.–Io amo Angiolina!– pensò»³⁷⁰ oppure, riferendosi alla fuga scandalosa con il cassiere della banca, sempre Emilio «Si disse: – M'è fuggita la vita»³⁷¹. Per Eduardo Saccone, infatti, la figura dell'inetto in *Senilità* rivela sia quella «impossibilità di una conciliazione con la vita altra che metastorica, illusoria, astratta ed evasiva», sia quella costante ricerca di «evasione in un sogno o in un ricordo, meglio nel ricordo di un sogno»³⁷².

Per concludere con l'analisi del romanzo e con la caratterizzazione degli elementi principali che contraddistinguono l'inetto sveviano è utile prendere in esame il finale di *Senilità* dal quale, come dichiara Saccone, emerge «la ragione per cui il libro fu scritto, l'ordine e la direzione che dall'esperienza narrata emergono»³⁷³. Nei capitoli precedenti la conclusione dell'opera, in particolare nel XII, si presentano due eventi destinati, in tutta la loro tragicità, a modificare il destino dei personaggi: sono il delirio e la conseguente morte di Amalia. Nell'ultima parte del romanzo, infatti, la sessualità da sempre repressa e taciuta di Amalia Brentani³⁷⁴, vietata tanto dalle convenzioni sociali piccolo-borghesi quanto dallo stesso Emilio che, una volta scoperta nei soliloqui notturni della sorella, cerca di estirparla e mortificarla, esplode e trova sfogo in tutta la sua forza e la sua drammaticità³⁷⁵. Come sostiene Lavagetto, questa carica di desiderio che investe la figura di Amalia «trapela tuttavia in modo intermittente, in quei piccoli dettagli folgoranti e impietosi»³⁷⁶ che l'autore dissemina nel corso di tutto il romanzo: per esempio, la cura ossessiva per le «belle mani bianche e sottili» che, come abbiamo visto all'inizio della nostra analisi, contrastano con lo sterile grigiore del suo aspetto; oppure quel vestito dai «colori azzurri, chiari, su una stoffa grezza»³⁷⁷ indossato una delle poche volte che esce dal nido familiare di casa Brentani per passeggiare lungo il Corso, spinta dalla forte speranza di «piacere al Balli»³⁷⁸.

Ritornando, però, alla morte di Amalia, il protagonista si ritrova di nuovo costretto a misurarsi con la scandalosa e tanto temuta sessualità di quest'ultima quando, in preda al delirio etilico³⁷⁹, la sorella, lasciando cadere le barriere inibitorie della mente, viene trasportata in uno stato di incoscienza che rivela «i mostri di un'esistenza condannata»³⁸⁰, nonché quegli «antichi sogni» che, per lungo tempo,

³⁶⁹ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 239

³⁷⁰ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 618

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Eduardo Saccone, *Senilità di Italo Svevo*, cit., pp. 4-5

³⁷³ Ivi, p.48

³⁷⁴ M. Lavagetto, *Il romanzo oltre*, cit., p. XLVIII

³⁷⁵ Ivi, p.XLVII

³⁷⁶ Ivi, p. XLVII-XLVIII

³⁷⁷ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 526

³⁷⁸ Ivi, p. 526

³⁷⁹ M. Lavagetto, *Il romanzo oltre*, cit., p. XLVIII

³⁸⁰ Ibid.

sono stati l'unica via di salvezza ad una vita grigia ed incolore:

– 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. L'ammalata aveva ora aperti gli occhi e guardava la parete di faccia: – Io sono d'accordo – disse – fa tu, ma presto. (RC, pp. 590-591)

Dal delirio, infatti, affiorano gli impulsi che lacerano profondamente la psiche di Amalia³⁸¹: in primo luogo, si manifesta quella totale sottomissione alla volontà dell'uomo amato, sempre interna, però, alla sfera convenzionale del matrimonio (successivamente, infatti, si chiarisce come soltanto il fratello, partecipe indirettamente alla rappresentazione clandestina dei desideri più intimi della sorella, ovvero quegli «antichi sogni», riesca a cogliere realmente i discorsi deliranti di Amalia: «Il solo Emilio comprese. Ella si sognava a nozze»³⁸²) e in secondo luogo, viene dichiarato il nome dell'oggetto del suo amore, Stefano Balli, rimasto da sempre un «segreto tanto gelosamente custodito»³⁸³ nel cuore della giovane.

La conseguente morte di Amalia, dunque, rappresenta un passaggio essenziale al fine di completare la nostra analisi sulla figura dell'inetto sveviano: non solo perché compare nuovamente il tema della gelosia di Emilio, questa volta per la sorella, nei confronti del «modello-rivale» Stefano Balli («Si senti 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»³⁸⁴) ma, soprattutto, perché i sensi di colpa, provocati sia dalla malattia di Amalia sia dall'averla trascurata, persuadono il protagonista dal non desiderare più Angiolina³⁸⁵ («Avrebbe voluto correre via per giungere più presto a quel momento in cui avrebbe detto ad Angiolina di non volerla rivedere più»³⁸⁶). Infatti, quel bisogno di «dolcezza» e di «commozione» che Emilio, come abbiamo visto, ricerca immancabilmente nella sua relazione con Angiolina, si concentra ora interamente sull'immagine femminile della sorella malata³⁸⁷, generando la paura che con la morte di quest'ultima sparisca dalla sua vita quella stessa «speranza di dolcezza» tanto auspicata³⁸⁸:

Era la prima volta ch'egli immaginava Amalia morta, scomparsa ed egli che allora allora aveva appreso di non amare più Angiolina, si vedeva solo, desolato dal rimpianto di non aver saputo approfittare della felicità, che fino a quel giorno era stata a sua disposizione, di dedicare la propria vita a qualcuno che aveva bisogno di tutela e di sacrificio. Con Amalia spariva dalla sua vita ogni speranza di dolcezza. (RC, p.581)

³⁸¹ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 214

³⁸² Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 592

³⁸³ Ivi, p. 516

³⁸⁴ Ivi, p. 592

³⁸⁵ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 216

³⁸⁶ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 597

³⁸⁷ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 216

³⁸⁸ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 581

Come sostiene Baldi, infatti, il protagonista Emilio è «sempre diviso tra due immagini femminili complementari: rinunciando ad Angiolina è costretto ad aggrapparsi ad Amalia»³⁸⁹. L'inetto è portato, quindi, per la sua immaturità psicologica e per la sua «dipendenza infantile dalla donna madre»³⁹⁰, ad associare implicitamente queste due figure, le quali costituiscono le «rappresentanti simboliche delle due immagini della femminilità che ossessionano il suo inconscio»³⁹¹. L'accostamento tra Amalia ed Angiolina, infatti, ricorre con insistenza in tutto il romanzo, amplificandosi, però, negli ultimi capitoli, quando Emilio sta per perdere sia l'una che l'altra donna. Questo meccanismo di sovrapposizione allude già, secondo il Baldi, a quella «fusione delle due immagini che si verificherà nella conclusione del romanzo»³⁹².

Ci avviamo ora, infatti, verso la conclusione dell'opera, dove domina proprio quella «metamorfosi strana» che assumerà, per l'ultima volta, la figura idealizzata di Angiolina. Il finale del romanzo, come spiega Baldi, vede l'inetto Emilio *ritornare* «alla condizione precedente all'avventura con la donna»³⁹³, svuotata soltanto di quella irrequietudine e di quella «brama insoddisfatta di piaceri e di amore»³⁹⁴ che caratterizzavano l'esistenza inerte e passiva di Emilio prima del fatidico «incontro d'amore»³⁹⁵. Quel senso di vuoto e di amarezza iniziale sembra del tutto sanato e viene compensato, in particolare, da una sorta di «tranquillità» e «sicurezza» che elimina dall'animo del protagonista qualsiasi nuova spinta al desiderio: «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»³⁹⁶. È essenziale sottolineare, però, come questa condizione di rinnovata serenità, o dovremmo dire, di vero e proprio «ritorno alla senilità», non significa affatto per l'inetto «l'approdo ad una superiore saggezza»³⁹⁷, una sorta di palingenesi o di tardivo riscatto, poiché, come afferma Massimiliano Tortora, «Emilio non ha compiuto alcuna crescita lungo tutto l'arco del romanzo»³⁹⁸. Lo attestano, infatti, le pagine finali di *Senilità*, quando Emilio, a distanza di anni, riflette su «quel periodo della sua vita, il più importante, il più luminoso»³⁹⁹:

Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza,

³⁸⁹ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 216

³⁹⁰ Ivi, p. 187

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Ivi, p. 217

³⁹³ Ivi, p. 241

³⁹⁴ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 403

³⁹⁵ Si veda: Romano Luperini, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007, p. 122

³⁹⁶ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 620

³⁹⁷ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 242

³⁹⁸ Massimiliano Tortora, *Sul finale di Senilità*, in Mario Sechi (a cura di), *Italo Svevo: il sogno e la vita vera*, Roma, Donzelli, 2009, p. 12

³⁹⁹ Italo Svevo, *Senilità*, cit., p. 620

ma acquistò anche tutte le qualità d'Amalia che morì in lei una seconda volta. Divenne triste, sconsolatamente inerte, ed ebbe l'occhio limpido ed intellettuale. Egli la vide dinanzi a sé come su un altare, la personificazione del pensiero e del dolore e l'amò sempre, se amore è ammirazione e desiderio. Ella rappresentava tutto quello di nobile ch'egli in quel periodo avesse pensato od osservato. (RC, pp.620-621)

In primo luogo, in quest'ultima parte del testo si può notare come la voce sarcastica del narratore ritorni a giudicare la scena⁴⁰⁰ dichiarando «strana» quella «metamorfosi» subita da Angiolina nella mente del «letterato ozioso» Emilio: questo giudizio della voce narrante non fa che riportare alla luce gli autoinganni e la falsa coscienza del personaggio, nonché quella «sentimentalità da letterato» caratteristica del protagonista, la quale induceva l'inetto a vedere in Angiolina quella trasfigurazione angelica e pura, alla quale aveva conferito il nome di *Ange*. Inoltre, il sarcasmo esplicito che domina le ultime pagine di *Senilità* è un «indizio prezioso»⁴⁰¹, secondo il Baldi, per affrontare quella rinnovata evasione nel sogno di Emilio con la stessa «ironia oggettiva» con la quale è stata trattata per tutto il corso del romanzo: per di più, non essendoci più la presenza reale e fisica di Angiolina che può smentire, con i suoi atteggiamenti volgari e civettuoli, almeno agli occhi del lettore, l'angelismo tipico di Emilio, l'idealizzazione raggiunge i limiti dell'estremo, «un estremo che è il parossismo del ridicolo»⁴⁰².

In secondo luogo, come sostiene Tortora, il finale si presenta come la conclusiva manifestazione della disfatta e della resa dell'inetto Emilio di fronte la vita, poiché «il protagonista è definitivamente condannato a rifugiarsi in un mondo fatto di ricordi, che però, ed è qui il paradosso, appartengono ad un passato mai esistito, ma solo fantasticato»⁴⁰³. Ritorna per l'ultima volta, a distanza di anni, quindi, il motivo della reclusione nel sogno e nel ricordo che, come abbiamo visto, costituisce una delle caratteristiche fondamentali che decretano l'inettitudine e, di conseguenza, la totale sconfitta del personaggio di fronte la realtà. Infatti Emilio Brentani, associando nuovamente nella sua mente l'immagine della giovane e procace amante Angiolina con le virtù morali dell'angelica e defunta sorella Amalia, mostra di non aver compiuto nessun processo di maturazione o di formazione, rimanendo prigioniero della sua falsa coscienza, dei suoi miti e di quella «sua struttura psichica immatura e nevrotica»⁴⁰⁴: insomma, Emilio non fa che associare continuamente le due donne perché vorrebbe che divenissero una sola (in fondo, il protagonista in Angiolina non cerca altro che «la materna dispensatrice di dolcezza e sicurezza» Amalia), non comprendendo, però, come questa metamorfosi sia del tutto irrealizzabile nella realtà.

Per portare a termine, dunque, la nostra analisi su *Senilità* è essenziale sottolineare come questo

⁴⁰⁰ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 243

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ M. Tortora, *Sul finale*, cit., p. 13

⁴⁰⁴ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 243

testo si distacchi completamente dal genere del romanzo di formazione di stampo ottocentesco⁴⁰⁵, basato sull'idea «della vita come esperienza»⁴⁰⁶ e sull'approdo del protagonista ad un superiore grado di conoscenza finale, per inserirsi in quella svolta del paradigma culturale del primo Novecento che vede il mutare profondo della struttura narrativa del testo. Attraverso una nuova concezione del tempo «che scorre senza insegnare nulla»⁴⁰⁷ e una nuova tipologia di narrazione, prevalentemente focalizzata all'interno della coscienza del personaggio⁴⁰⁸, tramite quell'uso amplissimo del discorso indiretto libero che, per Saccone, rende perfettamente «i monologhi di Emilio», Svevo avvicina l'impianto di *Senilità* a quello del romanzo di stampo psicologico⁴⁰⁹, interamente incentrato sull'indagine dell'interiorità del protagonista. Inoltre, la nuova modalità di gestione del tempo narrativo che prende il nome di «categoria psico-temporale» o «tempo della coscienza»⁴¹⁰ e «lo scandaglio dell'interiorità, anche nei suoi livelli oscuri ed inconsci»⁴¹¹, inseriscono la figura dell'inetto Emilio Brentani in quella gamma di personaggi primo novecenteschi «sconfitti e senza destino» che nuotano in una superficie del tutto «priva di appigli» e di stabilità⁴¹². In conclusione, quindi, il protagonista di *Senilità* non rappresenta più un personaggio stabile, fedele, positivo che agisce all'interno di un rassicurante spazio di realtà ma, al contrario, è un soggetto debole, malato, tormentato che si muove all'interno di un «universo di coscienza»⁴¹³, come luogo di contraddizioni e di forze opposte in continuo contrasto tra di loro; un individuo, dunque, che si fa portavoce di quella crisi e di quel processo di svuotamento del senso conseguente al «forte terremoto epistemologico»⁴¹⁴ che si verifica a cavallo tra Otto e Novecento.

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ D. Brogi, *Il tempo della coscienza*, cit., p. 141

⁴⁰⁷ S. Maxia, *Lettura di Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1965, p.71 in G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 247

⁴⁰⁸ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 31

⁴⁰⁹ Ivi, p. 53

⁴¹⁰ D. Brogi, *Il tempo della coscienza*, cit., p. 141

⁴¹¹ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 31

⁴¹² F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 35

⁴¹³ D. Brogi, *Il tempo della coscienza*, cit., p. 149

⁴¹⁴ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 20

CAPITOLO TERZO

Analisi di *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi

3.1 Inquadramento generale: la vita e la formazione del pensiero di Tozzi

In questo terzo capitolo affronteremo l'analisi della seconda figura di inetto, Pietro Rosi, protagonista del romanzo più sperimentale⁴¹⁵ di Tozzi, *Con gli occhi chiusi* (1919). Innanzitutto, è essenziale sottolineare come questo testo, per lungo tempo, sia stato erroneamente considerato aderente ai canoni del naturalismo, soprattutto per «la materia trattata» e per «il modo di narrare»⁴¹⁶. Proprio per questo motivo, infatti, Tozzi è stato falsamente ritenuto come «uno scrittore attardato, quasi un seguace fuori tempo del verismo»⁴¹⁷ e guardato con sospetto e con diffidenza all'interno del panorama culturale italiano del primo Novecento. Come afferma Giacomo Debenedetti, infatti, *Con gli occhi chiusi* risulta soltanto in apparenza come un romanzo naturalista, poiché le tematiche e i procedimenti tipici della corrente del naturalismo non vengono del tutto rifiutati, ma utilizzati come «un'illusione ottica per rendere probabili, accettabili personaggi e vicende che avevano perso ogni titolo di cittadinanza normale nel mondo che continuavano abusivamente ad abitare»⁴¹⁸. Infatti, come abbiamo già osservato in precedenza, il personaggio primo-novecentesco non è più un individuo stabile, forte, mosso dalla ragione e dal senso del giusto, ma è, al contrario, un essere scisso, lacerato, rinchiuso in se stesso e all'interno della propria interiorità, che si muove solo apparentemente in una realtà solida e coriacea. Abbiamo visto come la letteratura, in una certa fase del Novecento, a seguito della crisi dei valori primo-ottocenteschi e al generale sentimento di cambiamento di inizio secolo, abbia smesso, in parte, di produrre personaggi-eroi per dare vita ad una nuova gamma di individui, i quali «non sono più padroni del proprio destino e appaiono sempre di più come abbozzati, caricaturali e assurdi»⁴¹⁹. Anche Federigo Tozzi, come Svevo, ha contribuito a questa «raffigurazione del nuovo personaggio-uomo della modernità»⁴²⁰, poiché, come sostiene sempre Debenedetti, è riuscito da una parte «sotto trame apparentemente conservatrici, a rovesciare i dispositivi e le motivazioni, a spezzare le molle del romanzo positivisticò, deterministico e borghese dell'ottocento»⁴²¹ e dall'altra a creare un abbozzo, o anti-personaggio, il quale «è opposto al discendente del tradizionale protagonista del romanzo, onusto di coscienza e di destino»⁴²².

⁴¹⁵ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 34

⁴¹⁶ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., p. 109

⁴¹⁷ R. Luperini- E. Zinato (a cura di), *Per un dizionario*, cit., pp. 275-276

⁴¹⁸ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., p. 110

⁴¹⁹ V. Baldi, *La psicoanalisi*, cit., p. 173

⁴²⁰ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., p. 110

⁴²¹ Ivi, p. 112

⁴²² Ivi, p. 55

A questo proposito, è essenziale sottolineare come Federigo Tozzi (Siena 1883- Roma 1920), «nonostante i limiti di una formazione provinciale»⁴²³ che fra poco vedremo, venga comunque annoverato tra i principali «maestri della narrativa “moderna” o, meglio novecentesca»⁴²⁴, soprattutto per il testo del 1919, *Con gli occhi chiusi*, il quale viene inserito in quella «rivalutazione del romanzo» del XX secolo⁴²⁵. Come sostiene, infatti, Emmanuele Zinato, con Tozzi viene messa in atto «una soluzione di compromesso [...] fra la tensione espressionista del frammento e la messa in forma di un nuovo flusso narrativo capace di rappresentare la disgregazione e la crisi del soggetto»⁴²⁶ primo-novecentesco, come, di fatto, stava accadendo in Europa con le scritture dei modernisti (Kafka, Joyce, Musil, Proust)⁴²⁷. In primo luogo, l'esperienza culturale tozziana, come accennavamo poco fa, è in gran parte provinciale, poiché lo scrittore si forma e vive, fino al 1914, a Siena⁴²⁸, cittadina italiana appartata e ancorata ad un sistema di valori arcaizzanti e religiosi, un luogo «apparentemente angusto»⁴²⁹, dal quale Tozzi guarda da lontano il panorama letterario italiano. L'appartenenza culturale a questo mondo rurale, infatti, risulta centrale nella formazione del giovane Tozzi, soprattutto per quanto riguarda la profonda adesione all'ideologia cattolica, legata ad un misticismo primitivo ed elementare⁴³⁰, che diviene strumento essenziale per la «sperimentazione di nuove forme narrative» e per l'analisi delle «parti più profonde della psiche dei personaggi»⁴³¹, circondate sempre da un alone di mistero e da un'impossibilità di fondo di spiegarle razionalmente⁴³². Inoltre, Siena è anche l'ambientazione per eccellenza dei suoi romanzi e delle sue novelle: in *Con gli occhi chiusi*, infatti, il padre di Pietro, Domenico Rosi, «a pena stabilitosi a Siena, a vent'anni, sposò Anna, una bastarda senza dote, piuttosto bella e più giovane di lui; aprendo un'osteria che con l'andar del tempo divenne una delle migliori trattorie della città: Il Pesce Azzurro»⁴³³. In secondo luogo, però, Tozzi, dal 1914 fino all'anno della morte nel 1920⁴³⁴, risiede a Roma dove «frequenta personalità letterarie di grande rilievo come Luigi Pirandello e Giuseppe Antonio Borgese»⁴³⁵: quest'ultimo, infatti, nel suo saggio critico-manifesto intitolato *Tempo di edificare* (1923), annovera lo scrittore senese come modello per quella rinascita del romanzo, ovvero vede in lui un autore che può cambiare le prospettive consuete, determinando la fine dell'egemonia del frammentismo impressionista e vociano del primo novecento (inizialmente seguito anche dal giovane Tozzi) e facendo ritornare il tempo di edificare la

⁴²³ R. Luperini- E. Zinato (a cura di), *Per un dizionario*, cit., p. 275

⁴²⁴ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. VII

⁴²⁵ Ibid.

⁴²⁶ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 67

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ Ibid.

⁴²⁹ Giorgio Luti, *Introduzione. Tozzi: il romanzo dei misteriosi atti nostri*, in Federigo Tozzi, *Opere*, cit., p. XII

⁴³⁰ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 67

⁴³¹ Ibid.

⁴³² Ibid.

⁴³³ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 6

⁴³⁴ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 67

⁴³⁵ Ibid.

narrativa⁴³⁶.

Nonostante ciò, come era successo a Svevo, l'arte di Tozzi non riscuote, inizialmente, «presso il gran pubblico dei lettori il successo che meritava, o quantomeno quella fortuna che il rilievo attribuitole dalla critica [*soprattutto di Borgese*] sembrava dover sanzionare»⁴³⁷, relegando lo scrittore ad un ruolo marginale e secondario nel panorama italiano delle lettere. Come sostiene Giorgio Luti, «probabilmente le ragioni di questa anomala sfasatura vanno cercate nella innegabile difficoltà della scrittura tozziana, in quella durezza e scontroosità»⁴³⁸ che caratterizza le sue novelle e i suoi romanzi; anche Domenico Giuliotti, nei *Pensieri di un malpensante*, dichiara che «Tozzi non è uno scrittore divertente, “ameno” [...]. È di quelli che scavano nella tristezza della vita, a grande profondità. Che sono perciò trascurati dai contemporanei e vengono scoperti dopo»⁴³⁹ e proprio per questo le sue opere hanno avuto originariamente «pochi lettori»⁴⁴⁰. Insomma, possiamo dire che Tozzi, al pari di Svevo, rappresenta uno dei primi scrittori che avverte «il disagio di un'età difficile, di una stagione inquieta [...] che anziché inseguire dei miti, o inventarsi alternative [...] affonda piuttosto il coltello nella piaga»⁴⁴¹, analizzando l'uomo in crisi e creando una nuova idea di personaggio letterario problematico, scomodo e poco rassicurante con il quale il lettore difficilmente si vuole identificare. A questo proposito è essenziale, infatti, introdurre l'innovativa poetica tozziana, espressa nel saggio *Come leggo io* (1919), nel quale lo scrittore afferma che:

Gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture, i pavoneggiamenti, le alzate della trama non contano niente. Anzi tanto più lo scrittore si è compiaciuto degli effetti cinematografici che potevano ritrarsi dagli elementi della trama (i quali non possono essere altro che *esteriori* rispetto alla sostanza vera del romanzo) e tanto più egli avrà dovuto trascurare la profondità. Ai più interessa un omicidio o un suicidio; ma è egualmente interessante, se non di più, anche l'intuizione e quindi il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro; come potrebbe essere quello, per esempio, di un uomo che a un certo punto della sua strada si sofferma per raccogliere un sasso che vede, e poi prosegue la sua passeggiata. Tutto consiste nel come è vista l'umanità e la natura. Il resto è trascurabile, anzi mediocre e brutto⁴⁴².

Come è spiegato in questa breve sequenza del saggio, Tozzi privilegia, nella sua operazione di scrittura, quei momenti minimi dell'esistenza⁴⁴³, come per esempio l'atto di un uomo di raccogliere per strada, mentre sta camminando, un sasso, svelando quindi la forza letteraria e il senso pregno e nascosto di un «un qualsiasi misterioso atto nostro», soltanto apparentemente banale e senza

⁴³⁶ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., pp. 112-113

⁴³⁷ Giorgio Luti, *Introduzione*, cit., p. IX

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁹ Ibid.

⁴⁴⁰ Ibid.

⁴⁴¹ G. Benvenuti (a cura di), *Introduzione*, in I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit, p. XVI

⁴⁴² F. Tozzi, *Come leggo io*, in Id., *Opere*, cit., p. 1325

⁴⁴³ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 69

significato. Non è più, infatti, una narrazione di cause ed effetti, ma di comportamenti e modi insindacabili di apparire e di esistere⁴⁴⁴: da qui, secondo Debenedetti, nasce l'innato anti-naturalismo di Tozzi, il quale riconosce che narrare significa catturare il mistero inarticolabile di atti semplici e banali⁴⁴⁵. Secondo Zinato, infatti, nella scrittura di Tozzi «il punto di vista è sempre calato nell'interiorità del soggetto e ne riflette gli stati d'animo, con effetti allucinati e visionari e con una deformazione grottesca della rappresentazione»⁴⁴⁶: proprio in questo modo, l'autore conferisce un'impalcatura moderna all'originaria tendenza del frammento impressionista e vociano⁴⁴⁷ che, come abbiamo visto, dominava il panorama letterario italiano dei primi anni del Novecento. Inoltre, lo scrittore, allo stesso tempo, recupera anche «la misura tradizionale del genere narrativo»⁴⁴⁸, restaurando così la struttura stessa del romanzo.

In più, strettamente collegato a quest'ultimo punto è l'interesse dell'autore per la psicologia tardo-ottocentesca, maturata grazie alla lettura giovanile di *Principi di psicologia* di William James e dei saggi di Janet e Ribot, due psicologi prefreudiani della scuola di Charcot⁴⁴⁹, che permettono al giovane Tozzi di cogliere il “mistero profondo” delle sensazioni e delle emozioni umane⁴⁵⁰. Come sostiene Luperini, «l'altissimo numero di allucinazioni e di sogni [...] trova la sua spiegazione non solo nell'interesse specifico, di carattere culturale e scientifico, che l'autore costantemente rivela per le manifestazioni dell'inconscio (e che le sue letture in campo psicologico ampiamente confermano), ma anche, e soprattutto, nella situazione ora descritta dei suoi personaggi e nel campo tematico che essa alimenta»⁴⁵¹. Tozzi, infatti, al posto che inventare un nuovo flusso narrativo capace di esprimere l'interiorità del soggetto⁴⁵², decide di svuotare e di modernizzare dall'interno la struttura narrativa tradizionale del romanzo, introducendo «la novità sconvolgente della logica dell'inconscio»⁴⁵³, la quale permette di sondare e di indagare i pensieri profondi e la coscienza del protagonista.

Infine, è essenziale sottolineare anche come nelle opere tozziane, in particolare nel romanzo *Con gli occhi chiusi*, ci sia una comune tendenza all'autobiografismo⁴⁵⁴. Per Luperini, infatti, è possibile isolare «una serie di situazioni o di episodi biografici che sembrano aver condizionato l'immaginario tozziano o in cui si riflettono, come in uno specchio, aspetti significativi della sua psicologia»⁴⁵⁵. Innanzitutto, uno dei dati biografici che merita particolare attenzione è quello della figura castrante

⁴⁴⁴ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., pp. 119-120

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ E. Zinato, *Federigo: Tozzi dal frammento al romanzo*, cit., p. 69

⁴⁴⁷ Ibid.

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 35

⁴⁵² Ivi, p. XIII

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 67

⁴⁵⁵ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 4

ed autoritaria del padre, un'immagine che ritroveremo anche, sotto forma di personaggio letterario, nel romanzo *Con gli occhi chiusi*. Il padre Federigo Tozzi⁴⁵⁶, infatti, come si può ben notare, impone il suo stesso nome al figlio, «tanto [quest'ultimo] doveva assomigliargli e appartenergli!»⁴⁵⁷, per citare direttamente un passo del romanzo tozziano. Anche la figura della madre, Annunziata Automi⁴⁵⁸, sebbene meno carica di riferimenti simbolici, assume un ruolo di notevole importanza nella vita di Tozzi: quest'ultima, proprio come il personaggio di Anna, la madre di Pietro, è figlia illegittima e ragazza senza dote, la quale deve tutto al marito che le ha dato uno status e una famiglia⁴⁵⁹, tanto da essere «remissiva e fanatica per lui»⁴⁶⁰, sempre per citare un passo del romanzo. Questo forte autoritarismo del padre e questa intrinseca debolezza e fragilità della madre, ma anche il sentimento di inettitudine e di precarietà sentito dall'autore a quel tempo, vengono assunti, quindi, come punti cardine del romanzo tozziano, per il quale, come abbiamo detto, l'autore prende spunto direttamente dai fatti biografici e reali della propria esistenza. Come sostiene Zinato, infatti, «la soggettività dell'autore può extralocalizzarsi (cioè vedersi da fuori, per utilizzare la terminologia di Michail Bachtin) in un gioco di rifrazioni»⁴⁶¹: in questo modo il lettore assiste ad un «farsi progressivo del personaggio in un processo di oggettivazione»⁴⁶².

Inoltre, un altro dato biografico essenziale al fine dell'analisi di *Con gli occhi chiusi* è la malattia venerea che colpì lo scrittore all'età di ventuno anni, più precisamente nel 1904, e che lo costrinse al buio per diversi mesi⁴⁶³. Il fatto che proprio la vista e gli occhi vengano colpiti sembra avere, per Luperini, «un valore simbolico»⁴⁶⁴, soprattutto in relazione alla sfera della sessualità, al senso di colpa nei confronti del padre e al sentimento di inettitudine e di impotenza percepito profondamente dall'autore a quel tempo. Inoltre, la tematica “degli occhi chiusi” interessa profondamente e da vicino anche il protagonista del romanzo, Pietro, il quale è un soggetto propenso al dormiveglia, alla smemoratezza e al sonnambulismo⁴⁶⁵. Si rimanda, infatti, alla cecità fin dal titolo stesso dell'opera: stare “con gli occhi chiusi” rappresenta una metafora di allucinazione e di illusione⁴⁶⁶, la quale si collega strettamente, come vedremo, all'incapacità del protagonista-inetto di vedere ciò che si palesa di fronte a lui nella realtà. Ritornando, però, alla malattia venerea che colpì da giovane l'autore, l'unica persona che in quel periodo di crisi e di sofferenza sembrerebbe essergli stata vicino è la fidanzata

⁴⁵⁶ Marco Marchi, *Cronologia*, in Federigo Tozzi, *Opere*, cit., p. XXXV

⁴⁵⁷ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 69

⁴⁵⁸ Marco Marchi, *Cronologia*, in Federigo Tozzi, *Opere*, cit., p. XXXV

⁴⁵⁹ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 4

⁴⁶⁰ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 6

⁴⁶¹ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 67

⁴⁶² Marco Marchi, *Premessa*, in Id. (a cura di), *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, Firenze, Le lettere, p. 12
in E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 67

⁴⁶³ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 5

⁴⁶⁴ Ibid.

⁴⁶⁵ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 119

⁴⁶⁶ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 69

Emma, la cui presenza avrà un impatto fondamentale per la scrittura del romanzo, in particolare per la sublimazione ed idealizzazione della donna, operata dall'autore⁴⁶⁷. Sempre per Luperini, infatti, l'immagine di Emma «si presenta alla immaginazione [dell'autore] come una sorta di Beatrice che lo induce a liberarsi da un passato di peccato e di perversione e a cominciare “una nuova vita”»⁴⁶⁸.

In conclusione, abbiamo potuto constatare come, da un lato, l'autore nel suo romanzo *Con gli occhi chiusi* riprenda alcuni fattori particolarmente significativi della sua esistenza trasformandoli in materiale narrativo e dall'altro come quest'ultimo, nella sua ricerca autobiografica, superi i limiti di quella sua iniziale esperienza espressionista-vociana, lasciando definitivamente alle spalle anche gli epigoni di quel verismo-naturalismo di maniera⁴⁶⁹ e trasformando dall'interno il genere narrativo del romanzo.

3.2 Analisi di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi: individuazione delle caratteristiche fondamentali del protagonista-inetto Pietro Rosi e delle tematiche principali del testo

Il primo romanzo di Tozzi è *Con gli occhi chiusi*, elaborato e scritto già a partire dal 1913, durante il periodo senese, e pubblicato soltanto nel 1919 dall'editore Treves⁴⁷⁰: questo testo, assieme con i frammenti brevi di *Bestie*, apre «la grande stagione narrativa di Tozzi»⁴⁷¹ e si presenta, secondo Giorgio Luti, «come il definitivo compendio della tormentata poetica tozziana»⁴⁷². Il carattere di *Con gli occhi chiusi* è, infatti, composito, poiché nasce «dal sorprendente confluire di elementi diversi»⁴⁷³, ovvero da quella mescolanza tra il frammento espressionista e la narrazione lunga del romanzo. Il testo si presenta, inoltre, «come un libro nuovo in cui si afferma una originale dimensione biografica percorsa da una ossessiva qualità visionaria che consente al narratore l'alternanza continua tra memoria ed immagine»⁴⁷⁴. Al centro della narrazione vi è, infatti, il protagonista-inetto, Pietro Rosi, un giovane ragazzo di provenienza piccolo-borghese, il quale «cerca di connotare l'origine misteriosa della propria condanna e insieme di fissare le linee essenziali della propria coscienza del dato patologico»⁴⁷⁵: è insomma un personaggio nuovo che assume la fisionomia dell'individuo «umiliato ed offeso»⁴⁷⁶, che si ritrova costantemente in una persistente sensazione di smarrimento, di passività e di mancato controllo della propria esistenza⁴⁷⁷. Questa impressione generale di sbandamento

⁴⁶⁷ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 6

⁴⁶⁸ Ibid.

⁴⁶⁹ Giorgio Luti, *Introduzione*, cit., p. XXVI

⁴⁷⁰ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 133

⁴⁷¹ Ibid.

⁴⁷² Giorgio Luti, *Introduzione*, cit., p. XXVII

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Ibid.

⁴⁷⁷ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 39

rimanda proprio alla minaccia della disintegrazione del soggetto⁴⁷⁸, che abbiamo visto essere caratteristica comune del nuovo personaggio primo-novecentesco. Facendo riferimento a *Con gli occhi chiusi*, questa sensazione di disorientamento e di scollamento dalla realtà è riscontrabile fin dall'inizio del testo, ovvero quando Pietro, dopo l'inverno e «dopo alcune febbriattole»⁴⁷⁹, torna nella casa di campagna a Poggio a' Meli:

Pietro, il primo giorno, ebbe un'agitazione che gli toglieva la coscienza; e gli dolevano le glandole ancora gonfie dietro gli orecchi. Sbarbava con una stratta tutte le piante che gli capitavano sotto mano, strappava i tralci alle viti; o con un palo batteva un albero finché si fosse sbucciato. Staccava le zampe e le ali ai grilli, e poi li infilzava con uno spillo. Stava attento quando una nuvola era sopra a lui; e, quand'era trascorsa, ne aspettava un'altra quasi per farsi vedere⁴⁸⁰. (O, p. 12)

La sensazione di disorientamento e di agitazione del protagonista, la quale apparentemente sembra scaturire dal nulla più totale, introduce, fin da subito, nella narrazione di *Con gli occhi chiusi*, il tema dell'onirismo⁴⁸¹, che rimanda direttamente alla condizione psichica permanente⁴⁸² dell'inetto Pietro e alla sua situazione di oscuramento della coscienza. Secondo Luperini, infatti, fin dall'inizio «il racconto subisce continue digressioni, dilatazioni, spostamenti seguendo una logica onirica che squaderna paratatticamente i singoli particolari, senza ricondurli a una sintesi o a un significato generale»⁴⁸³. Il narratore, infatti, si limita solamente a registrare le sensazioni e i sentimenti del protagonista, senza però spiegarli o razionalizzarli⁴⁸⁴. Il procedimento narrativo della rilevazione dei fatti della coscienza non fa che rompere la successione lineare del racconto: la logica onirica, infatti, non può essere governata dalle categorie del pensiero asimmetrico che regolano invece la realtà diurna. Pertanto, nel corso della narrazione di *Con gli occhi chiusi* quel principio di non-contraddizione, il quale rappresenta il punto cardine della logica aristotelica, sembra saltare del tutto⁴⁸⁵: «*[Pietro]* stava attento quando una nuvola era sopra a lui; e, quand'era trascorsa, ne aspettava un'altra quasi per farsi vedere». Inoltre, un'altra caratteristica essenziale che si può cogliere già in questa sequenza iniziale del testo è quella che Debenedetti, nella sua analisi critica del romanzo, denomina «animazione insidiosa»⁴⁸⁶, ovvero quella paura innata dell'animale, contro il quale il personaggio tozziano compie atti di sadismo e di ingiustificata violenza, come per esempio staccare

⁴⁷⁸ Ivi, p. 138

⁴⁷⁹ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 12

⁴⁸⁰ Ibid. Per le citazioni di passaggi del romanzo uso la sigla O, che rimanda a: Federigo Tozzi, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, Cronologia di Marco Marchi (a cura di). Introduzione di Giorgio Luti, Collana "I meridiani", Milano, Arnoldo Mondadori, 1987

⁴⁸¹ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 41

⁴⁸² Ivi p. 36

⁴⁸³ Ivi, p. 145

⁴⁸⁴ Ivi, p. 137

⁴⁸⁵ Ivi, p. 36

⁴⁸⁶ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., p. 119

«le zampe e le ali ai grilli» e poi infilzarli «con uno spillo». Questo atteggiamento brutale e malvagio nei confronti dell'animale rappresenta una costante nel primo romanzo di Tozzi, vediamone un altro esempio:

Ma avendo preso, su un pioppo dove s'era arrampicata da sé, un nido con cinque passerotti, [*Ghìsola*] se lo mise su le ginocchia; e cominciò a riempire di briciole le loro bocche spalancate. Li voleva far crescere; ma invece le venne voglia di ucciderli, eccitata dal suo terrore. Qualcuno chiudeva gli occhi; un altro all'improvviso alzava le ali, e invece ricadeva; sotto, uno pigolava sempre di seguito. Allora, schiacciò con le dita la testa a tutti; e li cosse dentro il padellino del soffritto; mentre Masa, che non volle assaggiarli, cercava invano di distrarsi; raccomandandosi al crocifisso nero di fumo. (O, p. 16)

Questa volta ad uccidere l'animale non è tanto il protagonista Pietro quanto Ghìsola, la giovane contadina salariata che abita, assieme ai nonni Giacco e Masa, nel podere della famiglia Rosi a Poggio a' Meli. Anche il comportamento della ragazza, in questa sequenza del testo, appare del tutto misterioso ed immotivato: prima la giovane è mossa da un sentimento materno e di tenerezza nei confronti dei passerotti, tanto da «riempire di briciole le loro bocche spalancate», per poi, senza alcuna apparente logica dichiarata o manifesta, cambiare idea e volerli uccidere. Interessante è, infatti, la coordinata avversativa «ma invece le venne voglia di ucciderli», la quale chiaramente non spiega la motivazione razionale del perché Ghìsola passi da un sentimento di dolcezza iniziale ad un istinto di violenza successivo. In *Con gli occhi chiusi*, infatti, «la consecuzione lineare dei fatti è spezzata e il racconto è ottenuto dal montaggio di scene isolate, cancellando i nessi temporali e causali»⁴⁸⁷. Come sostiene Zinato, «il narratore espone gli eventi in modo paratattico, senza distinguere i dettagli da ciò che potrebbe essere importante»⁴⁸⁸ e senza effettivamente spiegare la logica sottostante alle azioni compiute dai personaggi, i quali molto spesso agiscono in maniera irrazionale e confusa: sembra quasi che non vi sia differenza fra realtà e allucinazione, fra atti realmente compiuti ed atti solamente immaginati⁴⁸⁹. Ritornando, però, alla raffigurazione perturbante e ossessiva delle bestie in Tozzi, per Debenedetti, questa ricorrenza all'animalità nasce anche «dalla presenza di un essere vivo, simile a noi in quanto vivo, ma dal quale emana un'intenzione incomprensibile, di natura aliena, che si annunzia e non si dichiara»⁴⁹⁰. Secondo Luperini, infatti, «gli inetti tozziani, quando intendono mascherare l'impotenza e il velleitarismo o fingere atteggiamenti risoluti e virili, si accaniscono con gli animali indifesi»⁴⁹¹. Non è un caso, infatti, che anche nella raccolta *Bestie* (1917) compaiano, in quasi tutte le sessantanove brevissime prose prive di titolo, delle figure di animali, le quali producono

⁴⁸⁷ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 70

⁴⁸⁸ Ibid.

⁴⁸⁹ Ibid.

⁴⁹⁰ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., p. 115

⁴⁹¹ R. Luperini, *Le immagini*, cit., pp. 27-28

nell'io narrante sia effetti di spaesamento, di paura e di pietà, sia dei sentimenti di sadismo e di violenza⁴⁹². In queste figure di animali, però, sembra del tutto assente una qualsiasi rivelazione simbolica o epifanica⁴⁹³, ovvero il bestiario tozziano non rappresenta in sé e per sé un'allegoria, non rimanda cioè ad un significato altro e nascosto che deve essere svelato. Come afferma sempre Luperini, infatti, «quella di Tozzi, esattamente come quella di Kafka, è un'allegoria del tutto moderna, di cui si è perduta ogni chiave prestabilita di decifrazione»⁴⁹⁴: questa sospensione del senso e del significato dell'apparizione dell'animale può venire anche denominata allegoria vuota. L'autore, infatti, non riveste i gesti dei suoi personaggi di qualche significato simbolico altro, conferendogli il valore di un'epifania rivelatrice, ma semplicemente li racconta, perché stanno lì, esistono nella loro nudità e gratuità⁴⁹⁵.

Inoltre, un'altra delle tematiche dominanti in *Con gli occhi chiusi*, strettamente collegata a quanto abbiamo finora detto, è anche quella dell'animalizzazione stessa del personaggio⁴⁹⁶. Un esempio lampante di questo procedimento letterario è riscontrabile, per esempio, in una delle scene iniziali del testo, ovvero quando viene descritta la madre di Pietro, Anna, la quale «per quanto fosse molto buona con tutti [...] si sentiva come soffocata, con una bontà quasi rabbiosa»: quest'ultima, infatti, viene paragonata ad un animale tormentato dal dolore, «[...] non si capivano le sue collere repentine, che rivelavano un fondo nervoso per quanto innocuo: come certe rivolte di animali tormentati. Si ride, infatti, che una gallina scannata annaspi o se un coniglio stride e cava l'unghie!»⁴⁹⁷. Anche nella scena finale del testo, come vedremo, è presente il ricorso alla animalizzazione del personaggio, ovvero quando Ghisola imbarazzata, scorgendo Pietro nell'uscio della porta del bordello, si muove come «un topo mezzo schiacciato dal colpo avuto»⁴⁹⁸.

D'altro canto, secondo Luperini, nel bestiario tozziano di *Con gli occhi chiusi* si incontrano «la realtà dell'inconscio e quella dell'ideologia» dell'autore⁴⁹⁹, poiché è possibile intravedere nella tortura sadica verso l'animale, da un lato, «i sentimenti perturbati del figlio nei confronti del padre»⁵⁰⁰ e dall'altro, l'ideologia religiosa e primitiva dello scrittore, secondo la quale «il mondo non è classificabile secondo schemi logici che possono spiegarlo, ma resta misterioso, imperscrutabile, frantumato in mille aspetti diversi, ciascuno dei quali animato di una “misteriosa” vita propria che sembra sfuggire al controllo umano»⁵⁰¹. Innanzitutto, è doveroso ricordare, però, come Tozzi, sebbene fosse a

⁴⁹² E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 68

⁴⁹³ Ibid.

⁴⁹⁴ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 145

⁴⁹⁵ Ivi, p. 146

⁴⁹⁶ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., p. 119

⁴⁹⁷ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, pp. 7-8

⁴⁹⁸ Ivi, p. 156

⁴⁹⁹ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 26

⁵⁰⁰ Ibid.

⁵⁰¹ Ibid.

conoscenza della psicologia primo-ottocentesca della scuola di Charcot⁵⁰², non sia con ogni probabilità mai venuto in contatto diretto con le opere di Freud, al contrario di Svevo. Le interpretazioni di natura prettamente psicologica che introdurremo in questa nostra analisi, quindi, derivano da studi successivi che cercano di spiegare come le tematiche tozziane si avvicinino strettamente a quell'aria di famiglia del modernismo italiano, la quale, come abbiamo già più volte ribadito, finisce per costeggiare le migliori esperienze ed innovazioni europee tra il XIX e il XX secolo.

Riprendendo con l'analisi del romanzo, è di particolare importanza delineare, a questo punto, il rapporto tra il protagonista-inetto Pietro e il padre-padrone⁵⁰³, Domenico Rosi, che si rivela nei termini di una relazione «antagonistica e persecutoria»⁵⁰⁴, sin da quando il protagonista è molto piccolo, ancora un bambino, che dorme in braccio alla madre:

Perciò ella [*la madre*] amava Pietro con un affetto superstizioso. Ma era incapace, per indole, di mostrargli una grande tenerezza; sebbene le piacesse d'averlo sempre vicino. Quando le si addormentava sopra una spalla, non si sarebbe mai decisa a farlo portare a letto da Rebecca; che era stata la sua balia e ora faceva da serva e da cantiniera. Ma Domenico, tutto in faccende ed eccitato, senza smettere di lavorare, gridava dalla cucina: – Tieni codesto peso addosso? (O, p. 7)

In primo luogo, come sostiene appunto Luperini, l'immagine paterna «esprime una precisa realtà psicologica e sociale: quella del padre padrone che domina incontrastato sul proprio territorio (il podere, la trattoria), non sopporta su di esso altre figure maschili, e deve perciò, quando vi si trovano, sfidarle e soggiogarle»⁵⁰⁵. Inoltre, quest'ultimo personaggio esige anche una totale obbedienza e sottomissione alla sua autorità, subordinando «alle esigenze della proprietà e della amministrazione qualsiasi altro affetto, compreso quello per i figli»⁵⁰⁶, come accade proprio con Pietro considerato, fin da giovanissimo, come un vero e proprio «peso». L'istituzione e l'autorevolezza del padre nei confronti del figlio si intravedono in diversi luoghi del testo, per esempio:

Finalmente, Domenico con un colpo del suo tovagliolo si levò le briciole da sopra i calzoni; si fece spolverare da Rebecca e untare le scarpe da Tiburzi, dando nel frattempo qualche ordine. In punta di piedi andò dietro il figlio che tamburellava con le dita sopra un vetro, accompagnando il mugolio della sua voce a bocca chiusa; gli dette una manata sul collo, e disse: – Vieni in campagna con me. Pietro, senza rispondere niente, saltò sul legno già attaccato; e furono a Poggio a' Meli poco prima del tramonto. (O, p. 38)

⁵⁰² E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 69

⁵⁰³ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 8

⁵⁰⁴ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 69

⁵⁰⁵ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 8

⁵⁰⁶ *Ibid.*

In questa breve scena del romanzo si può osservare come la figura autoritaria di Domenico Rosi, oltre che impartire «qualche ordine», non faccia che mettere in risalto l'inettitudine e la completa subordinazione del figlio Pietro, il quale obbedisce ad ogni comando e sottostà alla volontà paterna «senza rispondere». Inoltre, un'altra scena importante che sottolinea il carattere dispotico e dominante del padre, nonché la completa impotenza e sottomissione del figlio, è quella che riguarda la morte del personaggio di Anna, la madre di Pietro, e il conseguente funerale, al quale i due devono partecipare i giorni seguenti:

La mattina dell'esequie [*Pietro*] s'era dimenticato di tutto, quando intravide dall'uscio mezzo aperto il padre che gli si avvicinava. Ebbe, senza spiegarsi il perché, paura d'esser percosso a sangue. Domenico gli disse: – Vestiti; tra poco porteranno via la tua povera mamma. Pietro si sforzò d'obbedire. Piuttosto, era ora spaventato di qualche sciagura che dovesse capitare a lui! Discese dal letto; e, fingendo a se stesso, si vesti cercando d'imitare i gesti di dolore che aveva veduti. In tal modo finì con il sentire una ilarità muta, mista a terrore. (O, p. 63)

Indipendentemente dalla condizione del protagonista, propenso al dormiveglia, alla smemoratezza e al sonnambulismo⁵⁰⁷ («La mattina dell'esequie [*Pietro*] s'era dimenticato di tutto»), caratteristiche fondamentali di quei personaggi primo-novecenteschi affetti da lucidità ridotta e da «uno stato mentale confuso e torbido»⁵⁰⁸, risalta in questa breve sequenza del romanzo la paura inspiegabile del figlio nei confronti dell'autorità paterna, poiché Pietro teme di «essere percosso a sangue», oppure è «spaventato di qualche sciagura che dovesse capitare a lui» e quindi obbedisce immediatamente al comando paterno.

Un'altra sequenza chiave del romanzo, molto conosciuta, è quella della «castratura degli animali»⁵⁰⁹, ovvero quando il padre, Domenico Rosi, decide di far «castrare tutte le bestie di Poggio a' Meli»⁵¹⁰. Questa scena sadica e violenta ci ricollega, infatti, al motivo dell'animalità in Tozzi: la castratura delle bestie avviene, da una parte, sotto gli occhi divertiti degli assalariati («gli assalariati ci si divertivano, con un'ironia che Giacco e Masa credevano per la loro nipote: - È bene: così non si muoveranno da casa! E poi ingrasseranno di più»⁵¹¹), e dall'altra, non a caso, in presenza del giovane-inetto Pietro:

Qualche volta ci erano dieci o dodici galletti accapponati, mogi, che beccavano di mala voglia, con le penne insanguinate; nella stalla, i vitelli intontiti dalla castratura, afflitti, con gli occhi più oscuri e tetri. Il cane disteso su l'aia, i gatti silenziosi e immaligniti, rincantucciati sotto il carro e dietro le fastella, con gli occhi sempre aperti. Ora, ad una gatta, fece scegliere soltanto un maschio, per tenerlo alla trattoria. Il castrino lo prese e lo mise con la testa all'ingiù dentro a un sacco stretto tra le sue ginocchia; e con un coltellaccio tagliò di colpo. La bestia fu per

⁵⁰⁷ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 119

⁵⁰⁸ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 20

⁵⁰⁹ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 8

⁵¹⁰ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 72

⁵¹¹ Ibid.

restare lì dentro, arretrata; poi, miagolando, saltò e sparì non si sa dove. – Ecco fatto. S'è ricordato tardi di miagolare! [...] Ma gli assalariati fecero finta di non udire; e Carlo si mise una mano su le labbra. Pietro chiese: – Dove sarà andato il gatto? Vuoi che vada a vedere? - Lascialo fare, quando avrà fame tornerà. - Non morirà mica? – domandò al castrino. – È impossibile: si lecca la ferita finché non è rimarginata. Per medicarsi sono più bravi di noi! E parlarono delle altre castrature, specie di quella di Toppa; che abbassava la coda tra le gambe e ringhiava quando gli altri cani gli si avvicinavano. (O, pp. 72-73)

Non è casuale, infatti, che la scena della castrazione degli animali si svolga davanti agli occhi di Pietro: le bestie, in questo caso, rappresentano la proiezione di un disagio e di una paura del protagonista, quella della castrazione, e sono «segnale di una distonia e di una inappartenenza al mondo»,⁵¹² oltre che essere emblema di quella «relazione vittima/aguzzino» che delinea strettamente il rapporto sadico e violento che persiste tra il figlio e il padre⁵¹³. Infatti, come quest'ultimo ha l'autorità dominante sugli animali e può decidere di castrarli e/o torturati in qualsiasi momento, così il protagonista può essere inaspettatamente perseguitato e maltrattato dal padre: per questo Pietro ha un'innata paura di essere picchiato o percosso in presenza di Domenico.

In secondo luogo, è essenziale sottolineare un'altra tematica chiave del romanzo, ovvero «il tentativo di identificazione» del figlio nei confronti del padre⁵¹⁴, che si collega strettamente alla tematica della «cattiveria» nei confronti degli animali. Come sostiene Luperini, il simbolo sadico-fallico della subordinazione e della sottomissione del figlio al padre è la frusta⁵¹⁵, con la quale vengono picchiate non solo le bestie, ma anche Pietro: «allora Domenico prese in mano la frusta, andò verso Pietro e gliel'alzò sul naso. – Lo so io che hai. Ma ti fo diventare buono a qualche cosa io»⁵¹⁶, oppure «[Domenico] voltò la frusta e gli batté il manico sulle frogie; il cavallo scosse la testa, e Pietro fece l'atto di scendere. – Tu stai al tuo posto. Se scendi, frusto anche te»⁵¹⁷. In più, questo oggetto di violenza e di sottomissione può passare direttamente «dalle mani del genitore a quelle del figlio soltanto in un tentativo [...] di identificazione con l'aggressore»⁵¹⁸: per esempio quando il protagonista, in un palese gesto di reduplicazione di quello del padre, «raccolse in fretta un olivastro, ch'era lì in terra; e cominciò a frustare l'uscio della capanna come per uccidere le formiche, che lo attraversavano in fila»⁵¹⁹. Inoltre, nel romanzo questo strumento viene usato ovviamente per esercitare il comando e l'autorità, come in quella scena chiave del testo dove Domenico mette alla prova la virilità del figlio nello domare e e guidare un cavallo⁵²⁰:

⁵¹² R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 31

⁵¹³ Ivi, p. 21

⁵¹⁴ Ivi, p. 9

⁵¹⁵ Ivi, p. 8

⁵¹⁶ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 34

⁵¹⁷ Ivi, p. 41

⁵¹⁸ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 9

⁵¹⁹ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, pp. 33-34

⁵²⁰ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 8

Domenico, toccati i finimenti del cavallo se erano ancora affibbiati bene, gli gridò: – Scioglilo e voltalo tu. Ripiega la coperta e mettila sul sedile. La bestia non voleva voltare; e lo sterzo delle stanghe restava a traverso. Anche lo sguardo di Toppa, sempre irato, molestava e impacciava Pietro. – Tiralo a te! Non aveva più forza, non riusciva ad afferrare bene la briglia; e le dita gli entravano nel morso bagnato di bava verdognola e cattiva. Nondimeno fece di tutto, anche perché sapeva che Ghisola, tornata dalla stalla, doveva essere lì. Tremava sempre di più. E le zampe del cavallo lo rasentarono, poi lo pestarono. Allora Domenico prese in mano la frusta, andò verso Pietro e gliel'alzò sul naso. – Lo so io che hai. Ma ti fo diventare buono a qualche cosa io. (O, p. 34)

Come si può osservare in questa breve sequenza del romanzo tutta la scena si svolge di fronte agli occhi di Ghisola, la giovane salariata della quale Pietro è innamorato: anche in questo caso non è affatto involontaria la scelta dell'autore di far svolgere le azioni sadomasochistiche del padre nei confronti del figlio di fronte ad una presenza femminile. La pagina immediatamente successiva del romanzo, infatti, rende trasparente il significato simbolico della frusta e di come venga usata per imprimere una sorta di «provocazione sessuale nei confronti del figlio»⁵²¹, che andrà ad incidere profondamente, come vedremo, nella relazione tra il protagonista e Ghisola:

Domenico, guidando, non parlava mai; rispondendo con il capo a coloro che lo salutavano. Sorrideva in vece a qualche ragazza che conosceva; e, facendo prima rallentare il cavallo, la toccava con la punta della frusta nel mezzo del grembiule. E Pietro, con gli occhi socchiusi, si voltava dalla parte opposta, arrossendo; poi si distraeva guardando le gambe del cavallo; e gli pareva che il loro rumore variasse di tempo a seconda delle arie che gli passavano per la mente. Oppure cercava di non sentire quell'odore particolare, che avevano gli abiti del padre. (O, 35)

Ritorna in questa parte del testo, infatti, oltre che il simbolo sadico-fallico della frusta, il quale allude esplicitamente ad una istigazione sessuale («toccava con la punta della frusta nel mezzo del grembiule»), il motivo degli occhi chiusi, il quale rimanda direttamente alla condizione di inettitudine e di impotenza del protagonista. Come afferma Luperini, infatti, «l'alternativa occhi chiusi/occhi aperti, non vedere/vedere è vissuta in modo ambiguo, ma sostanzialmente regressivo dal soggetto *tozziano*»⁵²²: aprire gli occhi sul mondo significherebbe per l'inetto, da un lato, «scoprire l'alterità sessuale della donna» e dall'altro, rendersi conto finalmente «dell'estraneità nei confronti del sogno simbiotico e idealizzante dell'io»⁵²³. Vediamo, a questo punto, la relazione che intercorre tra i due giovani personaggi del testo e come quest'ultima si ricolleggi, in particolar modo, al «tema dello sguardo»⁵²⁴. Come osserva sempre Luperini, infatti, «l'impossibilità di guardare negli occhi la donna

⁵²¹ Ivi, p. 9

⁵²² Ivi, p. 19

⁵²³ Ibid.

⁵²⁴ Ivi, p. 139

fa intravedere una condizione di paura di fronte alla sessualità femminile»⁵²⁵: questo distogliere la visione di fronte all'altro sesso, come abbiamo visto per esempio nella sequenza precedente («E Pietro, con gli occhi socchiusi, si voltava dalla parte opposta, arrossendo»), allude chiaramente al tema dello sguardo come immagine perturbante dell'eros⁵²⁶. Il personaggio di Ghisola, infatti, assume «i tratti della sensualità aperta»⁵²⁷, dove il suo sguardo non è soltanto simbolo di invasione, ma anche di penetrazione⁵²⁸. Va segnalato, in particolare, quell'episodio fortemente emblematico del romanzo che coinvolge direttamente «il triangolo padre-figlio-donna»⁵²⁹ e che rappresenta una scena «di estrema tensione sensuale ed edipica»⁵³⁰:

[Pietro] Notò, con gelosia, un nastro rosso tra i suoi capelli, le scarpe lustre di sugna e un vestito bigio quasi nuovo; e fece un sospiro. Ma ella, così risentita che non gli parve né meno possibile, gli gridò: – Vada via, c'è suo padre. Non mi s'avvicini. Egli, invece, continuò ad andarle incontro; ma ella fece una giravolta, rasentandolo senza farsi toccare. Pietro non le disse più niente, non la guardò né meno: era già offeso e mortificato. Perché si comportava così? Sarebbe andato a trovarla anche in casa, dov'ella entrò soffermandosi prima con un piede su lo scalone! Si struggeva; era assillato da una cosa che non comprendeva; aveva voglia d'imporlesi. Ma, a poco a poco, si sentì rappacificato e lieto un'altra volta; come se non le dovesse rimproverare nulla; mentre un sentimento delizioso gli si affermava sempre di più. Ghisola riuscì presto di casa: s'era tolto il nastro, aveva cambiato le scarpe, mettendosi un grembiule rosso sbiadito. Alzò gli occhi verso Pietro, seria e muta; ed entrò in capanna dimenandosi tutta. (O, p. 32)

Come si può osservare in questa breve sequenza del romanzo, la figura di Domenico Rosi sembra fraporsi fra i due adolescenti («Vada via, c'è suo padre. Non mi s'avvicini»): la rivalità fra padre e il figlio, come sostiene Luperini, sembra riguardare in questa scena, seppur in maniera tacita ed occulta, il possesso della giovane Ghisola⁵³¹. Questo episodio, infatti, si svolge su due piani analoghi e paralleli «quello palese dei gesti e dei movimenti e quello silenzioso ed emblematico del gioco di sguardi che il narratore registra senza mai spiegarne il significato e dunque lasciando al lettore l'onere dell'interpretazione»⁵³². Quel «alzò gli occhi verso Pietro» sembrerebbe, infatti, passare inosservato nella narrazione del racconto sebbene, in realtà, condensi con straordinaria potenza tutto il dramma e l'inettitudine dello stesso protagonista: viene messo in evidenza, infatti, il suo carattere di «interdetto alla vita» e di «castrato in amore»⁵³³, incapace di conquistare direttamente Ghisola e bloccato nella maturazione sessuale dalla stessa figura genitoriale castrante. Come afferma appunto Debenedetti,

⁵²⁵ Ivi, p. 17

⁵²⁶ Ivi, p. 18

⁵²⁷ Ivi, p. 15

⁵²⁸ Ivi, p. 139

⁵²⁹ Ibid.

⁵³⁰ Ibid.

⁵³¹ Ibid.

⁵³² Ibid.

⁵³³ Ibid.

«la figura degli “occhi chiusi” (o “socchiusi”) è indubbiamente un'immagine della castrazione imposta al figlio dal padre-padrone, unico depositario del potere (anche sessuale) sul territorio che controlla»⁵³⁴. Inoltre, Pietro è l'unico personaggio del romanzo «incapace di guardare gli altri»⁵³⁵, in particolare la giovane Ghìsola, il cui sguardo, come abbiamo visto, è perturbante proprio perché è simbolo dell'eros e della sessualità: «Pietro non aveva il coraggio di guardare in volto Ghìsola, i cui occhi adesso lo seguivano sempre»⁵³⁶.

Peraltro, un altro elemento fondamentale che mette in risalto l'inettitudine e l'im maturità psicologica del protagonista è la sublimazione che subisce la figura femminile di Ghìsola nella mente giovanile ed immatura di Pietro. Quest'ultimo, infatti, presenta nei confronti della giovane contadina sia un atteggiamento sessuofobico che, come abbiamo visto, si compendia nell'incapacità dell'inetto di guardare negli occhi la ragazza, sia un atteggiamento idealizzante⁵³⁷, volto a nobilitare in quest'ultima le caratteristiche più pure e positive, ricercandone un materno sentimento di dolcezza: «la sua bellezza [di Ghìsola] non sarebbe valsa a niente se non avesse avuto anche un istinto profondo di onestà, proprio come lui. Voleva che avesse la coscienza dell'onestà, e che ne fosse orgogliosa. Questo era necessario; per quei principi morali che in lui si fondevano con quelli di redenzione e di giustizia nella vita»⁵³⁸. In realtà Ghìsola non è affatto una figura onesta, sincera e casta ma, al contrario, insensibile ed opportunistica, che spera di trovare nella relazione d'amore con il padroncino Pietro una possibilità di riparazione sociale⁵³⁹: «Non poteva darsi che la sposasse da vero? E allora sarebbe tornata a Siena non contadina, ma padrona»⁵⁴⁰, oppure «ella voleva approfittarsi di lui soltanto perché era abbastanza ricco e poteva toglierla dalla sua condizione sempre malsicura»⁵⁴¹. Come sostiene Castellana, il personaggio di Ghìsola, al contrario di Pietro, è costretto fin da subito ad “aprire gli occhi” verso la realtà esterna: il carattere di quest'ultima, infatti, «è fortemente condizionato dall'appartenenza di classe: è povera ed è una contadina, e allo stesso tempo desidera la ricchezza e il lusso di cui godono i padroni»⁵⁴².

In effetti, la vera natura di Ghìsola si manifesta in diversi luoghi del romanzo, per esempio quando la giovane desidera mettersi in mostra di fronte ad Antonio, «l'amico-rivale»⁵⁴³ di Pietro, suscitando la gelosia del protagonista:

⁵³⁴ G. Debenedetti, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Saggi 1922-66*, Franco Contorbia (a cura di), Milano, Mondadori, 1982, pp. 273-287 in R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 140

⁵³⁵ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 140

⁵³⁶ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 35

⁵³⁷ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 142

⁵³⁸ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 35

⁵³⁹ Eduardo Saccone, *Con gli occhi chiusi*, in «MLN», Vol. 110, No. 1, Italian Issue, The Johns Hopkins University Press (gennaio 1995), p. 7

⁵⁴⁰ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 35

⁵⁴¹ Ivi, p. 146

⁵⁴² R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 41

⁵⁴³ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 141

Ma Antonio non si perse d'animo: – Se non ci arrivi, ti abbasso il ramo io. Allora, Pietro notò come a lui non sfuggiva mai nulla per ingraziarsela; ma Ghisola, aspettandosi anche questo, sorrise e disse: – Non importa. Ma con una insolenza, che Pietro sussultò sorpreso. E pensò: «Perché non è venuto a me di dirglielo prima? Ora non c'è più tempo! E quanto piacere ella avrebbe avuto se glielo avessi detto io!». Si guardarono tutti e tre in silenzio, stando in cerchio; ma si sentirono per un istante amici e senza ostilità. E sentirono anche il bisogno di dirsi più di quello che s'erano detto fino ad allora. Ghisola sembrava più lieta, si mandava in dietro i capelli; toccava il laccio del grembiule, come per invitare a farselo sciogliere. Ma Pietro credeva che se ne volesse andare, perché non riusciva a dirle niente. [...] Ma Antonio disse a Ghisola: – È possibile che tu pensi a lui? Non vedi com'è brutto? La contadina, specie per rispetto, rispose che non era vero; ma in modo che Antonio non se la prendesse troppo. Poi seguì a difenderlo: – Che gliene importa? Allora Pietro fu quasi sicuro di non essere solo; ma non ebbe la forza d'alzare gli occhi, benché Antonio non sapesse più quel che dire. Poi Pietro la guardò; ed ella gli sorrise con uno di quei sorrisi involontariamente dolcissimi. (O, pp. 47-49)

In questa sequenza del testo riscontriamo diversi elementi essenziali che abbiamo già analizzato come, per esempio, la completa inettitudine e debolezza del protagonista, che si rinchioda nel pensiero, arrovellandosi internamente, ed è incapace di agire nella realtà, conquistando «l'oggetto desiderato»⁵⁴⁴, ovvero Ghisola: «[Pietro] pensò: “Perché non è venuto a me di dirglielo prima? Ora non c'è più tempo! E quanto piacere ella avrebbe avuto se glielo avessi detto io!”». Inoltre, ritorna anche qui la tematica dello sguardo, connessa questa volta all'incapacità di ribellione e di azione del protagonista nei confronti di Antonio, il quale manifesta la sua forza e la sua superiorità deridendo e schernendo Pietro di fronte alla ragazza: «- È possibile che tu pensi a lui? Non vedi com'è brutto?»». In questa scena del romanzo si può riscontrare, infatti, quello che Castellana riconosce come «il meccanismo triangolare», il quale interessa i personaggi di Pietro, Ghisola ed Antonio, dove il vertice superiore del triangolo è occupato proprio da quest'ultimo soggetto⁵⁴⁵. Antonio, infatti, si rivela non soltanto come il rivale di Pietro, ma anche come il suo doppio⁵⁴⁶: innanzitutto è «il figlio sano e forte» che Domenico Rosi avrebbe voluto⁵⁴⁷, tanto che il ragazzo approfitta di questa situazione di preferenza rinfacciando a Pietro, «Io sono amico di tuo padre, e verrò quando mi pare. Anzi tuo padre, qui al potere, mi ci porta più volentieri che te»⁵⁴⁸; secondariamente Antonio rappresenta l'antitesi del protagonista proprio perché, sebbene non sia bello («gli si vedevano tutti i denti di sopra, sani, ma storti: sembrava che li avesse piantati nel labbro. E aveva il naso piegato da una parte»⁵⁴⁹), è certamente più forte ed intraprendente di Pietro⁵⁵⁰, il quale si rivela completamente incapace di

⁵⁴⁴ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 41

⁵⁴⁵ Ivi, p. 40

⁵⁴⁶ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 141

⁵⁴⁷ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 40

⁵⁴⁸ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 35

⁵⁴⁹ Ivi, p. 46

⁵⁵⁰ R. Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 40

ribellarsi o di conquistare Ghìsola, sentendosi già in partenza battuto dall'amico («non ebbe la forza d'alzare gli occhi, benché Antonio non sapesse più quel che dire»). Infatti, nella narrazione di *Con gli occhi chiusi* la mancata corrispondenza da parte della figura amica di Antonio e la rivalità che instaura nel rapporto con la figura femminile viene percepita dall'inetto «come un attentato alla stessa esistenza dell'io», suscitando in quest'ultimo un'immediata sensazione di terrore e di smarrimento totale⁵⁵¹.

Ritornando però all'analisi del personaggio di Ghìsola, è visibile in questa sequenza del testo sia la sublimazione e la cieca esaltazione della figura femminile da parte del protagonista, che si esplica in quei «sorrisi involontariamente dolcissimi», sia la natura maliziosa e seduttiva della ragazza, la quale, probabilmente spinta dal desiderio sessuale, «si mandava in dietro i capelli; toccava il laccio del grembiule, come per invitare a farselo sciogliere». Inoltre, un altro episodio dove si può osservare la totale insensibilità ed indifferenza di Ghìsola si individua verso la fine del romanzo, quando la giovane contadina appare interessata soltanto a soddisfare le proprie pulsioni sessuali, trascurando il fatto che Pietro le abbia imposto di aspettare fino al matrimonio. In realtà, la giovane non è realmente interessata all'intimità con il padroncino ma, avendo scoperto i segnali di una prima gravidanza, vuole ingannare Pietro facendogli credere successivamente di portare in grembo suo figlio («Ghìsola, che voleva darglisi per fargli credere poi di essere restata incinta» di lui⁵⁵²). Vediamo, infatti, la sequenza chiave:

Ghìsola era nervosa e pronta a darglisi tutta. Stava per dirgli: «Perché non te n'accorgi?». Ma Pietro era in un'estasi che aumentava. Quasi parevagli di camminare sognando. Diceva: – Perché non guardi sempre me? Infatti ella gli si volgeva soltanto di sfuggita, e lo avrebbe lasciato lì solo volentieri. Ma, dominandosi come quando s'era stesa con la schiena sul murello, contraffacendo la voce di lui, si fermò a guardare il cielo. Egli, credendole, esclamò: – Una notte così non la vedremo mai più! Le stelle scintillano anche dentro i tuoi occhi. Te le vedo io! E la baciò lungamente. Ella scosse il capo, discostandosi. Era pazzo? (O, p. 135)

Ritorna anche qui il tema ricorrente degli occhi, utilizzato come dettaglio espressionista⁵⁵³ per far risaltare tutta la dolcezza e l'infatuazione del protagonista per Ghìsola, la quale appare invece infastidita ed irritata dal comportamento di Pietro che non approfitta della situazione per consumare l'atto, sebbene «Pietro era in un'estasi che aumentava». Come abbiamo già detto precedentemente, in realtà, tutta la scena è escogitata direttamente dalla ragazza per far credere a Pietro di averla messa incinta: si palesa qui la vera natura di Ghìsola, la quale si rivela sleale, falsa e disonesta. Inoltre, come sostiene Luperini, in questa sequenza del testo viene messa anche in rilievo la paura di Pietro dell'atto

⁵⁵¹ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 141

⁵⁵² F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 144

⁵⁵³ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 43

sessuale, che «serve da copertura [...] a un atteggiamento psicologico tendente ostinatamente ad un rapporto simbiotico con la donna perché incapace di un rapporto genitale adulto»⁵⁵⁴. L'apparente relazione affettiva con la ragazza si delinea, secondo Zinato, come irrealistica ed illusoria, poiché il protagonista, sviluppando dei dispositivi psichici allucinatori e compensativi, proietta su quest'ultima «un astratto sogno d'amore»⁵⁵⁵. Gli occhi di Pietro, infatti, «rifiutano fino alla fine di aprirsi sulla realtà»⁵⁵⁶ e di constatare l'effettiva vera natura della ragazza. Solo nella scena conclusiva dell'opera, che adesso andremo ad analizzare, sembra cancellarsi di colpo nel protagonista «l'illusione dell'amore»⁵⁵⁷:

Ma in quel momento, Ghisola s'avanzò da un uscio aperto. Scorgendolo, si arrestò subito; impallidì fino quasi a svenire; ma poi tornò a dietro, sorreggendosi con un gomito lungo il muro, come torna indietro un topo mezzo schiacciato dal colpo avuto. Per non soccombere alla sensazione che Pietro aveva di perdere l'equilibrio, dopo essersi sentito afferrare come da una forza, la seguì a caso in una stanza di cui vide soltanto la finestra. Ella si era già tolta la giacchetta troppo sporca, quando egli entrò; ma aveva dovuto sedersi, perché fosse meno visibile il profilo della gravidanza. Egli si curvò a baciarla, quasi piangendo: – Perché stai così? [...] Quando si riebbe dalla vertigine violenta che l'aveva abbattuto ai piedi di Ghisola, egli non l'amava più. (O, pp. 156-158)

La scena conclusiva di *Con gli occhi chiusi* è ambientata in un bordello, dopo che Pietro, ricevuta una lettera anonima che lo informava sui vari tradimenti della ragazza, si mette in viaggio «per andare a sorprendere Ghisola»⁵⁵⁸. Durante il tragitto riemerge, infatti, tutta l'inettitudine e il sonnambulismo del protagonista, al quale «sembrò d'essere in uno stato d'incoscienza e con la febbre»⁵⁵⁹: ritorna qui proprio quel tema dell'onirismo e dello stato mentale «confuso e torbido» che caratterizza il personaggio di Pietro fin dall'inizio dell'opera.

Innanzitutto, l'explicit di *Con gli occhi chiusi*, come sostiene Zinato, è «esemplificativo delle forme e dei temi dell'intero romanzo»⁵⁶⁰: da un lato, ricompare lo stato di incoscienza e di inettitudine tipico del protagonista, il quale si sente nella condizione «di perdere l'equilibrio» e dall'altro, si ripresenta la voce del narratore che non spiega come Pietro, tutto d'un tratto, maturi la decisione di non amare più Ghisola⁵⁶¹ («egli non l'amava più»). L'intera sequenza finale del testo è costruita, infatti, su «un'ellissi narrativa»⁵⁶², dove risulta centrale, non a caso, «il tema della vista oscurata dall'emozione»⁵⁶³ e «la massiccia inserzione del principio di realtà» rispetto al mondo della

⁵⁵⁴ Ivi, p. 151

⁵⁵⁵ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 69

⁵⁵⁶ Ibid.

⁵⁵⁷ Ibid.

⁵⁵⁸ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Opere*, p. 154

⁵⁵⁹ Ivi, p. 155

⁵⁶⁰ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 70

⁵⁶¹ Ibid.

⁵⁶² Ibid.

⁵⁶³ Ibid.

fantasticheria e del sogno⁵⁶⁴. Come sostiene Luperini, infatti, nel finale l'autore «vuole appunto illustrare il fallimento del sogno idealizzante dell'io e [...] il disincanto»⁵⁶⁵ del protagonista, il quale, senza una reale spiegazione apparente, si rende conto di non amare più la ragazza. Tuttavia, è essenziale sottolineare anche come «il disamoramento di Pietro non *sia* il frutto di una maturazione interiore, come avverrebbe in un romanzo di formazione, ma *giunga* improvviso e traumatico, in uno stato di semi-incoscienza»⁵⁶⁶. Per tutto l'arco della narrazione, infatti, l'inetto rimane in uno stato di dormiveglia e di sonnambulismo e «non vuole vedere Ghisola come realmente è, perché preferisce restare all'interno di un suo sogno adolescenziale e di un suo ideale di castità che lo proteggono dallo scontro con la realtà»⁵⁶⁷, la quale, però, esplose alla fine, rivelando come fallaci ed ingannevoli tutte le costruzioni mentali e i sogni illusori d'amore del protagonista.

In conclusione, quindi, possiamo dire che il protagonista Pietro rimane, dall'inizio alla fine, un “giovane” immaturo ed inetto che non raggiunge nessun processo di affinamento interiore proprio perché è del tutto incapace «di razionalizzare la vita e di orientare lucidamente le proprie scelte»⁵⁶⁸, preferendo rinchiudersi in un persistente ed «infantile delirio di onnipotenza frustrato dalle brusche smentite della realtà»⁵⁶⁹. Pietro, infatti, rimane in quella «zona oscura in cui i sogni, le visioni, le allucinazioni prevalgono sul senso della realtà»⁵⁷⁰, mantenendosi ancorato quindi ad una condizione persistente di inettitudine e di velleitarismo, in un'incapacità di realizzazione di sé. Come sostiene Debenedetti, infatti, lo scrittore, nel suo primo romanzo, «ha messo in piedi un personaggio che, con le sue più moderne unità psicologiche, non sa più vivere come gli hanno insegnato»⁵⁷¹: questo nuovo ideale di soggetto letterario, infatti, si collega strettamente a quella condizione primo-novecentesca di «travaglio» e di crisi dell'uomo, della quale abbiamo ampiamente parlato. Infine, un'altra innovazione profonda della scrittura tozziana è quella di guardare «la psicologia da un versante notturno, in una zona che non lascia spiegazioni mondane e che non ammette i problemi che si possono risolvere con riga e compasso»⁵⁷². Questo nuovo habitat notturno del personaggio primo-novecentesco è quello che Debenedetti denomina più strettamente come psiche⁵⁷³ e che gli scrittori a cavallo tra XIX e XX secolo hanno cercato di sondare e di rivelare. Il flusso interiore della coscienza e dell'interiorità di Pietro è, infatti, reso da Tozzi attraverso due diversi procedimenti letterari: da una parte, la tecnica dell'indiretto libero, «che è la spia più evidente del [...] calarsi del narratore nel

⁵⁶⁴ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 148

⁵⁶⁵ Ibid.

⁵⁶⁶ E. Zinato, *Federigo Tozzi: dal frammento al romanzo*, cit., p. 70

⁵⁶⁷ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 20

⁵⁶⁸ Ivi, p. 152

⁵⁶⁹ Ibid.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 20

⁵⁷¹ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., p. 128

⁵⁷² Ibid.

⁵⁷³ Ibid.

personaggio, assumendone il punto di vista narrativo»⁵⁷⁴ e dall'altra, la registrazione libera delle sensazioni e delle visioni allucinatorie del protagonista, senza però, come abbiamo visto, spiegarle e razionalizzarle⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 137

⁵⁷⁵ Ibid.

Conclusioni

In questa tesi di laurea abbiamo preso in esame due delle opere maggiori della letteratura italiana di stampo modernista, *Senilità* di Italo Svevo e *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi, le quali, come sostiene Debenedetti, rappresentano le espressioni più autentiche di quel «romanzo nuovo» o «romanzo moderno» che si afferma in Italia a partire dal tardo Ottocento e dal primo Novecento⁵⁷⁶.

Possiamo dire, infatti, che tanto *Senilità* quanto *Con gli occhi chiusi*, inizialmente, maturino «come frutti anomali ed estemporanei»⁵⁷⁷, rimanendo per lo più sconosciuti e marginali nel panorama letterario del tempo, sebbene questi due testi si pongano in un sincronismo, più o meno indiretto e involontario, con le più grandi esperienze europee⁵⁷⁸ di Proust, Joyce, Woolf e Kafka.

La caratteristica principale che accomuna la scrittura di Svevo e Tozzi agli autori stranieri del modernismo, infatti, come abbiamo visto, è proprio quella di aver «sabotato dall'interno codici e strumenti ereditati dalla tradizione narrativa in cui hanno mosso i primi passi»⁵⁷⁹, decretando così una svolta e un cambiamento nella letteratura di fine XIX secolo. Come sostiene Donnarumma, infatti, in preparazione al modernismo italiano troviamo proprio il testo *Senilità*⁵⁸⁰ che marca quel passaggio fondamentale «dal romanzo naturalistico, inteso a tracciare la “storia naturale e sociale” di un *milieu*, al romanzo cosiddetto psicologico, concentrato esclusivamente sull'analisi minuziosa della coscienza» del protagonista⁵⁸¹. In uscita al modernismo, invece, troviamo il testo *Con gli occhi chiusi*, nel quale Tozzi, attraverso la sua «ricerca autobiografica»⁵⁸², riesce a superare i limiti dell'esperienza vociana-frammentista del primo Novecento, lasciando alle spalle anche gli epigoni di quel «verismo di maniera» di metà Ottocento⁵⁸³. Tuttavia abbiamo visto come il carattere più innovativo e rivoluzionario di queste due opere sia quello dell'assoluto dominio che assume la dimensione psicologica ed interiore della coscienza dei due protagonisti, Emilio Brentani e Pietro Rosi, la quale diviene l'oggetto principale che i romanzieri si preoccupano in primo luogo di sondare e di indagare⁵⁸⁴. Nel testo sveviano, infatti, sebbene la voce che narra non sia direttamente quella del personaggio che appartiene all'intreccio, ma una «voce estranea, impersonale, fuori campo»⁵⁸⁵, i fatti sono visti attraverso «l'ottica soggettiva» del protagonista Emilio e la visione del racconto è collocata all'interno della sua coscienza⁵⁸⁶. Parimenti, anche Tozzi nel suo romanzo «sceglie la strada della

⁵⁷⁶ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 32

⁵⁷⁷ Ivi, p. 30

⁵⁷⁸ Ivi, p. 31

⁵⁷⁹ Ivi, p. 22

⁵⁸⁰ R. Donnarumma, *Tracciato*, cit., p. 28

⁵⁸¹ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 9

⁵⁸² Giorgio Luti, *Introduzione*, cit., p. XXVI

⁵⁸³ Ibid.

⁵⁸⁴ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 9

⁵⁸⁵ Ivi, p. 53

⁵⁸⁶ Ivi, p. 50

registrazione degli stati profondi dell'io»⁵⁸⁷ e di come varino e di come si succedano, in modo del tutto allucinato ed imperscrutabile, nell'animo del protagonista Pietro. Quest'ultimo scrittore ha saputo conquistare anche «un nuovo spazio per la sua indagine»⁵⁸⁸, nel quale l'autobiografia può «spersonalizzarsi» e divenire «lo specchio allucinato della realtà contemporanea in cui l'io narrante si perde e si annulla»⁵⁸⁹.

Inoltre, di fondamentale importanza per questa nostra analisi è stato riconoscere come sia Svevo che Tozzi abbiano saputo elaborare una nuova tipologia di soggetto letterario, l'inetto, «un personaggio che nello scenario primo novecentesco assume tratti inquietanti e specifici, quelli di una crisi di adattamento»⁵⁹⁰. Emilio Brentani, infatti, non rappresenta più quell'immagine di «uomo virile, forte sicuro e capace di dominare e dirigere perfettamente se stesso e la realtà fuori di lui»:⁵⁹¹ al contrario, è personaggio «che ha paura della propria debolezza»⁵⁹², un individuo che si rifugia costantemente nel pensiero e nella immaginazione, senza saper agire direttamente sul mondo. Come sottolinea Baldi, infatti, l'inetto sveviano rappresenta quindi «il ritratto psicoanalitico di una categoria sociale altamente rappresentativa e non una semplice diagnosi clinica di un caso di patologia individuale»⁵⁹³: Emilio rientra proprio in quel ritratto complessivo di un tipo sociale inserito entro precise coordinate storiche⁵⁹⁴, quelle della modernità.

Allo stesso modo, abbiamo visto come Pietro Rosi, sia un adolescente che si rifiuta di “aprire gli occhi” di fronte al palesarsi della realtà, rimanendo in una condizione psichica di dormiveglia, di sonnambulismo e di assopimento, in uno stato mentale che lo stesso Tozzi, nel suo romanzo, delinea come «confuso e torbido»⁵⁹⁵. Anche le situazioni allucinate e deliranti, dai contorni offuscati e oscurati, che si fanno strada nella coscienza profonda del personaggio tozziano sono, quindi, «un'altra espressione dell'ansia tipicamente novecentesca di abitare in un mondo per il quale non si possiedono strumenti di comprensione sufficienti»⁵⁹⁶. Abbiamo visto, inoltre, come entrambi questi personaggi non riescano ad instaurare un sano e maturo rapporto adulto: questa incapacità di fondo dell'inetto di non sapersi relazionare con la donna non fa che mettere in risalto, infatti, tutta l'inadeguatezza e l'impotenza dello stesso protagonista, il quale rimane ancorato, fino alla fine, ad un «progetto idealizzante»⁵⁹⁷ volto ad esaltare la figura femminile nelle sue caratteristiche più pure ed elevate, ma che si rivela, in realtà, come illusorio, fallace e fittizio. In più, anche la relazione d'amicizia che il

⁵⁸⁷ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 135

⁵⁸⁸ Giorgio Luti, *Introduzione*, cit., p. XXVIII

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 35

⁵⁹¹ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 17

⁵⁹² Ivi, p. 12

⁵⁹³ Ivi, p. 21

⁵⁹⁴ Ibid.

⁵⁹⁵ F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, in Id. *Opere*, p. 20

⁵⁹⁶ M. Graziano, *I temi*, cit., p. 119

⁵⁹⁷ R. Luperini, *Le immagini*, cit., p. 136

personaggio principale instaura con una figura maschile non fa che rimarcare l'inettitudine e il fallimento del protagonista, poiché quest'ultimo, nel rapporto con l'altro, sembra risultare sempre perdente e sconfitto. Queste figure maschili, infatti, si propongono, in parte, come l'antitesi dell'inetto⁵⁹⁸ e ne sottolineano la debolezza, l'inferiorità e l'insicurezza.

Tutte queste caratteristiche essenziali che abbiamo potuto constatare attraverso l'analisi dei due romanzi ci hanno permesso di osservare proprio quella «metamorfosi del personaggio-uomo»⁵⁹⁹ di cui parla Debenedetti. Quel cambiamento epocale del paradigma scientifico, filosofico e culturale che porta con sé l'approssimarsi del nuovo secolo e che abbiamo definito, più volte, come «un forte terremoto epistemologico con vari epicentri e ondate di irradiazione»⁶⁰⁰, investe, infatti, in pieno la letteratura italiana del tardo Ottocento e del primo Novecento, portando con sé la disgregazione di quel «personaggio classico, omogeneo, dalla sagoma d'ingombro balzacchiana»⁶⁰¹. Quest'ultimo soggetto letterario viene sostituito, secondo Debenedetti, «da un succedersi di atomi psicologici o figurativi o figurali, dotati di una straordinaria autonomia»⁶⁰²: si assiste, infatti, a quella «metamorfosi del personaggio uomo nel personaggio particella»⁶⁰³. Proprio in questa nuova categoria rientrano, infatti, i due protagonisti Emilio Brentani e Pietro Rosi, i quali, come abbiamo più volte ripetuto, rappresentano una nuova genealogia di soggetti «scissi, divisi, interiormente lacerati, alle prese con una superficie brulicante di sintomi, atti mancati e dubbi identitari di cui non intendono più le ragioni»⁶⁰⁴. Per ricollegarci sempre a ciò che afferma Debenedetti, sia Emilio che Pietro, infatti, rappresentano un abbozzo, o anti-personaggio⁶⁰⁵, il quale risulta del tutto opposto al discendente del tradizionale protagonista eroe, poiché è un soggetto che, avvertendo i primi segni di disagio di un'età difficile e di una stagione inquieta, denuncia dall'interno, impietosamente, le contraddizioni, i conflitti e la crisi del tempo, costringendo l'uomo a pensare, ad indagarsi e ad entrare in diretto confronto con la propria interiorità. Infine, ricollegandoci alle parole di Giorgio Luti, possiamo affermare come tanto *Senilità* di Svevo quanto *Con gli occhi chiusi* di Tozzi definiscano «una nuova scala di valori, uno spazio alternativo destinato ad incidere, e non poco, sugli esiti futuri della letteratura contemporanea»⁶⁰⁶.

⁵⁹⁸ G. Baldi, *Le maschere*, cit., p. 17

⁵⁹⁹ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., p. 49

⁶⁰⁰ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 20

⁶⁰¹ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., p. 42

⁶⁰² Ibid.

⁶⁰³ Ivi, p. 49

⁶⁰⁴ F. Bertoni, *Il romanzo*, cit., p. 36

⁶⁰⁵ G. Debenedetti, *Il personaggio*, cit., pp. 57-58

⁶⁰⁶ Giorgio Luti, *Introduzione*, cit., p. IX

Bibliografia

- BALDI, Guido, *Le maschere dell'inetto: lettura di Senilità*, Torino, Paravia, 1998.
- BALDI, Valentino, *La psicoanalisi*, in M. Tortora, *Il modernismo italiano*, Roma, Carrocci, 2018, pp. 173-191.
- BENVENUTI, Giovanna, (a cura di), *Introduzione*, in Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano, Principato, 1988, pp. VII-XX.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in Id., *Oeuvres, textes annotés par A. Robinet, Introduction par H. Gohuier, Édition du Centenaire, Paris, Presses Universitaires De France*, 1970.
- BERTONI, Federico, *Il romanzo*, in Massimiliano Tortora, *Il modernismo italiano*, Roma, Carrocci, 2018, pp. 15-37.
- BROGI, Daniela, *Il tempo della coscienza: Senilità*, in R. Luperini – M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 135-153.
- CASTELLANA, Riccardo, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in Id. *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2009, pp. 22-45.
- DAVID, Micheal, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 373-404.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Con gli occhi chiusi*, in Id., *Saggi 1922-66*, F. Contorbia (a cura di), Milano, Mondadori, 1982, pp. 273-287.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1987, p. 122.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento. La letteratura del nostro in un grande racconto critico*, Garzanti, Milano, 2006, p. 246.
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Il personaggio uomo*, Milano, Il saggiatore, 2016.
- DONNARUMMA, Raffaele, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. Luperini – M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38.
- GASPERINA GERONI, Riccardo, *Nell'orbita del modernismo. Le anomalie del narrare*, in M. A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana: 1910-2010*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, pp. 91-99.
- GRAZIANO, Maddalena, *I temi*, in M. Tortora, *Il modernismo italiano*, Roma, Carrocci, 2018, pp.113-131.
- KERN, Stephen, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- LAVAGETTO, Mario, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, G. Einaudi, 1986.
- LAVAGETTO, Mario, *Svevo nella terra degli orfani*, in Id., *Lavorare con piccoli indizi*, Torino,

Bollati-Boringhieri, 2003, p. 284.

LAVAGETTO, Mario, *Cronologia*, in I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di C. Bertoni. Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Collana "I meridiani, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2004.

LAVAGETTO, Mario, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in I. Svevo, *Romanzi e continuazioni*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini. Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Collana "I meridiani", Milano, Arnoldo Mondadori, 2014.

LUPERINI, Romano, Federico Tozzi. *Le immagini, le idee, le opere*, Roma- Bari, Laterza, 1995.

LUPERINI, Romano, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007.

LUPERINI, Romano – ZINATO, Emanuele (a cura di), *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea-100 voci*, Roma, Carocci, 2020.

LUTI, Giorgio, *Introduzione. Tozzi: il romanzo dei misteriosi atti nostri*, in F. Tozzi, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, Cronologia di M. Marchi (a cura di). Introduzione di Giorgio Luti, Collana "I meridiani", Milano, Arnoldo Mondadori, 1987.

MARCHI, Marco, *Cronologia*, in F. Tozzi, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, Cronologia di Marco Marchi (a cura di). Introduzione di G. Luti, Collana "I meridiani", Milano, Arnoldo Mondadori, 1987.

MARCHI, Marco, *Premessa*, in Id. (a cura di), *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, Firenze, Le lettere, 2000, p. 12.

MUSIL, Robert, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1957, vol. I, p. 62.

PESSINA, Adriano, *Il tempo della coscienza. Bergson e il problema della libertà*, Milano, Vita e Pensiero, 1988.

SACCONI, Antonio, *Svevo secondo Montale*, in A. Guidotti (a cura di), *L'ultimo Svevo, raccolta di studi per il novantesimo della morte*, Pisa, Pisa University press (Saggi e studi), 2019, pp. 7-20.

SACCONI, Eduardo, *Con gli occhi chiusi*, in «MLN», Vol. 110, No. 1, Italian Issue, The Johns Hopkins University Press (gennaio 1995), pp. 1-19.

SACCONI, Eduardo, *Senilità di Italo Svevo: dalla "impotenza del privato" alla "ansiosa speranza"*, in «MLN», Vol. 82, No. 1, Italian Issue, The Johns Hopkins University Press (gennaio 1967), pp. 1-55.

SVEVO, Italo, *Profilo autobiografico, Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di C. Bertoni. Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Collana "I meridiani, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 2004

SVEVO, Italo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e Continuazioni*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini. Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Collana "I

meridiani”, Milano, Arnoldo Mondadori, 2014.

TORTORA, Massimiliano, *Sul finale di Senilità*, in M. Sechi (a cura di), *Italo Svevo: il sogno e la vita vera*, Roma, Donzelli, 2009.

TOZZI, Federigo, *Come leggo io*, in Id., *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, Cronologia di M. Marchi (a cura di). Introduzione di G. Luti, Collana "I meridiani", Milano, Arnoldo Mondadori, 1987.

TOZZI, Federigo, *Con gli occhi chiusi*, in *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, Cronologia di M. Marchi (a cura di). Introduzione di G. Luti, Collana "I meridiani", Milano, Arnoldo Mondadori, 1987.

ZINATO, Emanuele, *Frammento e autobiografia. Federigo Tozzi dal frammento al romanzo* in M. A. Bazzocchi (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana: 1910-2010*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, pp. 66-71.