

1222·2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere  
Classe LT – 10

Tesi di Laurea

*Anatomia dell'“homo fictus”.*  
*La costruzione del personaggio in alcuni esempi di narrativa*  
*modernista*

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Laureanda  
Caterina Bellon  
matr. n. 1229349

Anno accademico 2023/2024



## INDICE SOMMARIO

INTRODUZIONE . . . . .	pag.	7
------------------------	------	---

### CAPITOLO PRIMO

#### TEORIE DEL PERSONAGGIO

Qualche idea sul personaggio . . . . .	pag.	11
<i>Homo sapiens e homo fictus</i> . . . . .	»	13
Giacomo Debenedetti e il personaggio-uomo . . . . .	»	15
Tra personaggio assoluto e personaggio relativo . . . . .	»	19

### CAPITOLO SECONDO

#### HENRY JAMES E IL PERSONAGGIO DI ISABEL ARCHER

Uno scrittore tra America e Inghilterra . . . . .	pag.	23
Il romanzo jamesiano: <i>The Portrait of a Lady</i> . . . . .	»	26
Il sistema dei personaggi . . . . .	»	30

CAPITOLO TERZO  
ITALO SVEVO E IL PERSONAGGIO DI EMILIO BRENTANI

Un narratore mitteleuropeo . . . . .	pag.	37
Il romanzo sveviano: <i>Senilità</i> . . . . .	»	42
Il sistema dei personaggi . . . . .	»	46

BIBLIOGRAFIA . . . . .	pag.	53
------------------------	------	----

Innanzitutto, io amo un personaggio. Amo Stepan Arkadevic Oblonskij, colpevole, lievemente infimo nel suo incontenibile *amor vitae*, affranto nel suo lettuccio montato in biblioteca, improvvisamente esiliato, solo, e socievole, bisognoso degli altri (della moglie “di prima”) come dell’aria e del pane quotidiano. Amo Felicité, che si leva all’alba per non mancare la messa, e sfaccenda senza tirare il fiato fino a sera, poi, finita la cena e chiusa la porta, messo il ceppo sotto la cenere, si addormenta davanti al focolare col rosario fra le dita. Amo Samuel Weller, amo Ellen Olenska...Ma in effetti, amo chi? Chi è un personaggio? Perché posso consentire – cedere – alla sua vita fittizia come o più che a quella di una persona vera e propria? Qual è il suo potere su di me e perché mi fido, io, innamorandomi, della sua inesistenza? Di fatto, mi avvicino a un romanzo, mi cibo e mi sazio sempre di più di un romanzo, innanzitutto per amore di un personaggio. [...]. È il personaggio che “dispone” storia intorno a sé, e reca destino, dimore, fini; è lui che incontro, dopo la lunga assenza di un capitolo, al capitolo successivo, lui ricco o macilento, derubato e spogliato a un crocicchio oppure sicuro come un re nel suo regno; è di lui che non so mai abbastanza; è per amor suo che vorrei che il romanzo non finisse mai; è alla sua fiamma – ha detto Benjamin – che si riscalda la mia vita infreddolita.

Giorgio Ficara, *Homo fictus* (2003)



## INTRODUZIONE

La nozione di personaggio è stata a lungo oggetto di dibattito tra i teorici della letteratura. In particolare, tra Otto e Novecento, i romanzi hanno visto un profondo mutamento nella costruzione dei personaggi. Infatti, si è virato verso personaggi che erano tanto più deboli quanto più umani: nel senso che nelle loro caratteristiche, nella loro nuova vulnerabilità, erano molto simili a uomini veri e propri. Questo nuovo personaggio vede la sua genesi nei romanzi modernisti. Il modernismo è una tendenza culturale che si diffonde – in modo particolare – in Europa, tra la fine del XIX secolo e l’inizio del secolo successivo. Il suo epicentro è la cultura anglofona, con la proliferazione della poetica dello *stream of consciousness*, concretizzato da autori come Virginia Woolf e James Joyce. È proprio grazie a quest’ultimo che il modernismo raggiunge anche la penisola italiana.

Romano Luperini, tra le conseguenze del modernismo, nota come «cambia [...] il criterio di realtà e di verità. Il paradigma della oggettività si sbriciola. Realtà e verità si individualizzano, si oggettivizzano, si fanno precarie e problematiche»<sup>1</sup>. Non è un caso, infatti, che questa tendenza abbia, tra le ragioni della sua genesi, l’avvento della società di massa e del capitalismo. Dunque, in un mondo dominato sempre di più dalle macchine e dai principi di efficienza, l’uomo entra in una condizione di anonimato, una sorta di *status* tra le macchine. Da tutto ciò si diffonde una tendenza all’introspezione, all’interno di un soggetto sempre più frastagliato, alla ricerca di una propria identità: moduli che vengono trasferiti anche nella letteratura. Comincia così l’era del *personaggio-uomo*, per riprendere le parole di Giacomo Debenedetti.

L’oggetto di questo studio è, dunque, il concetto di personaggio nelle varie teorie di studiosi diffuse a partire dal Novecento, con l’obiettivo, poi, di applicarle nell’analisi dei personaggi principali di due romanzi modernisti: *The Portrait of a Lady* di Henry James (in area anglo-americana), e *Senilità* di Italo Svevo (in area mitteleuropea-italiana).

---

<sup>1</sup> R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in (a cura di) R. Luperini, M. Tortora, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, p. 7.

Il primo capitolo passa in rassegna, in particolare, le teorie di teorici come José Ortega y Gasset, Edward Morgan Forster, Giacomo Debenedetti, Giorgio Ficara ed Enrico Testa. Ortega y Gasset, nel suo saggio *Ideas sobre la novela* (tradotto in italiano con il titolo *Sul romanzo*), datato 1925, sottolinea come, dai cambiamenti socio-culturali del tempo, sia scaturita una nuova sensibilità e un nuovo interesse verso le ragioni psicologiche che guidano gli esseri umani. Tale sensibilità ha influenzato anche l'area letteraria, creando un pubblico che ha richiesto sempre meno trama – intesa come successione instancabile di eventi – e sempre più uno scavo nell'interiorità dei personaggi. Ortega y Gasset nota come il futuro della letteratura, dunque, risieda in romanzi capaci di creare opere sature della vita interiore dei propri personaggi, anziché della successione dinamica di eventi. Inoltre, compito del romanziere non è presentare al lettore il personaggio “già fatto”, ma di fornire al pubblico tutti gli elementi necessari per risalire, in modo autonomo, al ritratto pieno dei personaggi. Questo nuovo modo di fare romanzo, ha come caratteristica, dunque, il cosiddetto “tempo lento”, a sostituire – l'ormai desueto – tempo concitato della successione di azioni ed eventi.

Un paio d'anni dopo, nel 1927, Edward Morgan Forster dedica una parte della sua saggistica<sup>2</sup> al nuovo personaggio romanzesco, che definisce, attraverso una parola-chiave, “convincente”. Forster sostiene che questi nuovi personaggi sembrano così tanto reali, non tanto perché assomigliano agli esseri umani, ma perché sono in grado di sorprendere in maniera, appunto, convincente. Quello che Forster denomina *homo fictus* è, dunque, un tipo di personaggio che pare reale quasi al pari di un uomo ma che, a differenza dell'*homo sapiens*, può essere conosciuto dal lettore anche nelle sue parti nascoste, nel senso che «appartiene a un mondo in cui la vita nascosta è visibile»<sup>3</sup> (è conoscibile, pertanto, ad un livello irraggiungibile per l'uomo vero e proprio). Tuttavia, pur essendo potenzialmente e completamente accessibile, l'*homo fictus* è reale quando riesce a sorprenderci: ossia nella misura in cui il suo creatore-narratore sceglie di svelarlo.

Non a caso, negli anni sessanta del Novecento, Giacomo Debenedetti ha coniato la formula di *personaggio-uomo*<sup>4</sup>, in quanto *alter ego* umano. Questo personaggio, infatti, costituisce un legame imprescindibile con il lettore, a cui sussurra «si tratta anche di te»<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Cambridge, The Provost and Scholars of King's College, 1927.

<sup>3</sup> E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991, p. 76.

<sup>4</sup> G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in Id., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Mondadori, Milano, 1999.

<sup>5</sup> Ivi, p. 1284.

Esso, infatti, nella sua moltitudine di forme, presenta tratti umani più o meno identificabili con il lettore che dunque si percepirà, anche egli stesso, scavato nell'interiorità.

Più recentemente, un altro critico, Giorgio Ficara, all'interno di un saggio di Franco Moretti<sup>6</sup>, riprende e approfondisce il concetto forsteriano di *homo fictus*. Infatti, Ficara analizza i motivi per cui il personaggio risulta contemporaneamente: un *minus* – in quanto fittizio – rispetto alla persona reale, e un “di più” (nella misura in cui è più conoscibile) rispetto, appunto, al lettore.

Enrico Testa, invece, distingue due tipologie fondamentali di personaggio nella letteratura<sup>7</sup>: il personaggio assoluto e il personaggio relativo. Il critico accompagna la sua riflessione, usufruendo dei termini geometrici di concavità e convessità. Infatti, Testa sostiene che il personaggio assoluto, essendo un personaggio completamente autonomo dalla storia e dagli altri elementi narrativi, è assimilabile a una forma convessa, in quanto presenta figuratamente una chiusura verso l'esterno. Contrariamente, invece, il personaggio relativo somiglia più ad una figura concava, poiché mostra un'apertura pronta ad accogliere quanto gli accade: è dunque, di conseguenza, una figura del mutamento, a differenza del suo opposto assoluto. Le caratteristiche individuate da Testa saranno lo strumento adoperato nel secondo e terzo capitolo di questo studio.

Il capitolo secondo, infatti, dopo un'introduzione su Henry James – in cui si analizzano l'influenza del suo retaggio transnazionale e le novità della sua poetica del romanzo – si sofferma sulla sua opera *The Portrait of a Lady*<sup>8</sup>. Di tale opera, il secondo capitolo offre un tentativo di identificarne i personaggi, e in particolare la protagonista Isabel Archer, utilizzando a strumento di tale analisi le tipologie testiane di personaggio con le loro rispettive caratteristiche.

Allo stesso modo, il terzo capitolo, innanzitutto, offre una panoramica sulla produzione di Italo Svevo, sottolineandone le principali componenti di cultura mitteleuropea. In seguito, il suddetto capitolo, prova a restituire un ritratto dei personaggi del romanzo sveviano *Senilità*<sup>9</sup>, con particolare attenzione al protagonista Emilio Brentani, tentando di applicarvi, ancora una volta, le teorie testiane, considerata anche la

---

<sup>6</sup> G. Ficara, *Homo fictus*, in (a cura di) F. Moretti, *Il romanzo: temi, luoghi, eroi* (vol. IV), Torino, Einaudi, 2003.

<sup>7</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>8</sup> H. James, *The Portrait of a Lady* (1881), New York, Collier Books, 1962.

<sup>9</sup> I. Svevo, *Senilità* (1898), Milano, Feltrinelli, 1991.

questione dell'inefficienza che caratterizza il soggetto (e, più in generale, i personaggi della narrativa italiana del tempo).

Per concludere, ciò che questo studio mira ad offrire è anzitutto, un *fil rouge* essenziale, in grado di dipanare logicamente le varie teorie sul personaggio, attraverso anche un ordine di tipo cronologico. In secondo luogo, questo studio tenta di applicare le più recenti teorie a due autorevoli romanzieri del modernismo, Henry James ed Italo Svevo.

## CAPITOLO PRIMO

### TEORIE DEL PERSONAGGIO

Il dibattito sul personaggio anima da anni gli studi di teoria della letteratura. Diversi sono anche i nomi dei critici che si sono occupati di questa questione: da György Lukács, Edward Morgan Forster e José Ortega y Gasset, attraverso Giacomo Debenedetti, fino ad Arrigo Stara, Giorgio Ficara ed Enrico Testa. Se Forster differenziava il personaggio piano da quello a tutto tondo, Giacomo Debenedetti parlava di personaggio-uomo, con una definizione simile a quella scelta da Giorgio Ficara, ovvero di *homo fictus*. Enrico Testa invece ha distinto due tipologie di personaggi: il personaggio relativo e quello assoluto. Questo primo capitolo, dunque, prende in esame i contributi di vari studiosi sul dibattito teorico intorno alla nozione di personaggio.

#### *Qualche idea sul personaggio*

Nel 1925, lo studioso spagnolo José Ortega y Gasset pubblica un saggio dal titolo *Ideas sobre la novela* (tradotto in italiano con il titolo *Sul romanzo*<sup>10</sup>). In tale saggio, l'autore nota come, nell'arte del romanzo, si stesse dedicando sempre meno spazio al dinamismo della trama (ossia al susseguirsi di avvenimenti e di azioni compiute dai personaggi) e sempre di più, invece, alla psicologia dei personaggi.

In altre parole, l'autore e il lettore avrebbero meno interesse circa l'avventura del personaggio, di quanto piuttosto ne nutrirebbero nell'indagare la psicologia del personaggio stesso, che emerge attraverso l'introspezione – se c'è – o attraverso i dialoghi. Infatti, Ortega y Gasset sostiene:

---

<sup>10</sup> J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, Varese, SugarCo, 1925.

L'essenza del romanzo [...] non sta in quello che accade, ma proprio nel non "accadere niente", nel puro vivere, nell'essere e nella presenza dei personaggi [...]. Una prova indiretta è la constatazione che, di solito, non ricordiamo gli avvenimenti dei maggiori romanzi e le peripezie [...], ma ricordiamo solo i personaggi.<sup>11</sup>

Ortega y Gasset individua come fonte di questo virato interesse la diffusione delle scienze psicologiche e, parallelamente ad essa, «la sensibilità degli uomini per studiare il prossimo e per fare la radiografia della loro stessa interiorità».<sup>12</sup> Infatti, nell'opinione dello studioso spagnolo, al giorno d'oggi si è meno coinvolti nella lettura dei classici, a causa, appunto, della psicologia piatta di quei personaggi<sup>13</sup>.

Nell'opera in questione, inoltre, Ortega y Gasset prende come modelli di questo nuovo modo di fare romanzo autori come Dostoevskij e Proust. Nelle loro opere, infatti, «la densità<sup>14</sup> si raggiunge non per giustapposizione di un'avventura a un'altra»<sup>15</sup>, ma attraverso la proliferazione dei dialoghi tra i personaggi, con i quali «ci saturiamo gradualmente delle loro anime».<sup>16</sup>

A Dostoevskij, in particolare, viene riconosciuta la continua sorpresa per cui i suoi personaggi, anche una volta presentati in una breve biografia, non fanno mai ciò che il lettore si aspetta che facciano; ragion per cui quest'ultimo tenta di capirli e dargli una «fisionomia unitaria»<sup>17</sup> attraverso lo stesso procedimento che viene applicato nelle relazioni umane.

In altre parole, come nella vita reale si tenta di comprendere, seppur approssimativamente, in modo unitario l'Altro; allo stesso modo, il lettore tenta di "inquadrare" il personaggio che si trova di fronte. Perciò, Ortega y Gasset continua sostenendo:

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 65.

<sup>12</sup> Ivi, p. 82.

<sup>13</sup> Infatti, utilizzando le parole dell'autore: «la loro psicologia ci sembra insufficiente, confusa, approssimativa rispetto ai nostri desideri, certamente più raffinati» (ivi, p. 83).

<sup>14</sup> Va precisato che l'autore utilizza il termine "densità" per sottolineare il grado di concentrazione narrativa e la ricchezza di dettagli e di «minuscoli componenti» (ivi, p. 51). Tali caratteristiche si rinvenivano, ad esempio, nella produzione letteraria di Dostoevskij. Infatti, come attentamente nota Ortega y Gasset, la tipica lunghezza dei romanzi (e, di conseguenza, l'alto grado di "densità" della narrazione) di Dostoevskij non è dettata dalla presenza di «molti avvenimenti», ma da «lunguissimi dialoghi», funzionali a concentrare la trama «nel tempo e nello spazio» (Ivi, p. 51).

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> Ivi, p. 52.

Il non possedere mai completamente il segreto del prossimo e la sua relativa indocilità ad adeguarsi completamente alle idee che ne abbiamo, lo rendono indipendente rispetto a noi e ce lo fanno sentire come qualcosa di reale e di effettivo, che trascende le nostre immaginazioni.<sup>18</sup>

Dunque, se per Forster il personaggio doveva essere convincente, per Ortega y Gasset «è sufficiente che [sia] possibil[e]»<sup>19</sup>. In conclusione, ricapitolando quanto appena detto, lo studioso conclude:

La possibilità di costruire fauna spirituale è forse la risorsa maggiore che possa maneggiare il romanziere del futuro. Tutto va in quella direzione. Oggi, per forza di cose, lo specifico interesse al meccanismo esterno della trama si è ridotto al minimo. Tanto meglio, così si può centrare il romanzo nel superiore interesse che emana dalla meccanica interna dei personaggi. Non nell'invenzione di "azioni", ma nell'invenzione di personaggi interessanti vedo il futuro più promettente del genere romanzesco.<sup>20</sup>

### *Homo sapiens e homo fictus*

Si può affermare che Edward Morgan Forster sia il precursore di tutte le teorie sul personaggio che sarebbero fiorite nei decenni successivi. Se ad esempio Giorgio Ficara, infatti, mutuerà da lui la definizione di *homo fictus*, Testa rielaborerà la distinzione tra personaggio piatto e tondo riconfigurandola come quella tra personaggio relativo e personaggio assoluto, come si vedrà più avanti.

Tornando allo scrittore britannico, egli distingue innanzitutto tra *homo sapiens*, ossia la persona reale, ed *homo fictus*<sup>21</sup>, quell'entità fittizia<sup>22</sup> che popola i romanzi e che

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 53.

<sup>19</sup> Ivi, p. 86.

<sup>20</sup> Ivi, p. 87.

<sup>21</sup> E. M. Forster, *Persone*, in E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1927, pp. 57-96.

<sup>22</sup> Sul punto, cfr. ivi, p. 69: secondo l'autore, infatti, l'*homo fictus* «è prodotto dal cervello di centinaia di differenti romanzi».

a noi lettori pare reale, pur non essendolo. Perché sembrano reali? Risponde Forster: «non perché ci assomigliano [...] ma perché sono convincenti»<sup>23</sup>.

Oltre a questo, Forster nota che il romanziere utilizza a modello del personaggio, la persona vera e propria. Infatti, un romanziere tende a riprodurre nei suoi personaggi, seppur a volte a grandi linee, gli stessi fatti principali della vita umana: nascita, cibo, sonno, amore e morte<sup>24</sup>.

I caratteri del personaggio forsteriano, quindi, sono: a) il loro essere convincenti; b) la loro comparazione ad una persona vera e propria; e c) la tendenziale riproposizione letteraria degli eventi cardine della vita umana. Ci sono però talune differenze, come per esempio il fatto che spesso la nascita e l'infanzia del personaggio vengono tralasciate; perciò, «vengono al mondo più come pacchi postali che come esseri umani [...] “consegnat[i] al destinatario”»<sup>25</sup>. Così come vengono trascurati il sonno (bisogno per noi umani fisiologico), i pasti – che risultano più che altro «un fatto mondano [...] una maniera per riunire i personaggi»<sup>26</sup> – ed infine l'amore, quando diventa invariabile e porta, quindi, al matrimonio.

Ma la differenza principale è che tra di noi umani non possiamo comprenderci se non in maniera approssimativa, non possiamo leggerci nel pensiero, sapere tutto ciò che passa nella testa degli uni e degli altri. Invece, tutto questo è possibile per un *homo fictus*. Egli, infatti:

appartiene a un mondo in cui la vita nascosta è visibile, a un mondo che non è e non può essere nostro, a un mondo dove narratore e creatore sono una sola persona.<sup>27</sup>

Perciò, anche se il romanziere dovesse scegliere di non dirci tutto circa ciò che riguarda un determinato personaggio, il romanziere stesso conosce alla perfezione il suo personaggio, cosa impossibile nel mondo reale. È questa la differenza fondamentale tra noi (umani) e loro (personaggi): costoro, infatti, «sono persone la cui vita nascosta è

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 75.

<sup>24</sup> Ivi, p. 61.

<sup>25</sup> Ivi, p. 65.

<sup>26</sup> Ivi, p. 66.

<sup>27</sup> Ivi, p. 76.

visibile o potrebbe essere visibile: noi siamo persone la cui vita nascosta è invisibile»<sup>28</sup>.  
E per questo motivo, secondo le parole di Forster:

i romanzi possono consolarci [...]: perché ci fanno pensare che esista una razza umana più comprensibile e maneggevole della nostra, perché ci danno l'illusione della perspicacia e della potenza.<sup>29</sup>

In secondo luogo, Forster classifica il personaggio in due categorie concettuali: il personaggio piatto e il personaggio tondo. Il personaggio piatto viene definito più una caricatura<sup>30</sup> che si sviluppa «intorno a un'unica idea, o qualità»<sup>31</sup>, ciò significa che non cambia mai, non conosce sviluppi se non quello della storia attorno a sé. Il personaggio piatto quindi, secondo il britannico, è facilmente riconoscibile e soprattutto si presta meglio al narratore a livello di comodità<sup>32</sup>.

Il personaggio tondo invece ha la capacità di suscitarcì emozioni e, soprattutto, è malleabile rispetto alla trama perché, a differenza del personaggio piatto, conosce la metamorfosi. Conclude così Forster:

La prova che un personaggio è tondo consiste nella sua capacità di sorprenderci in maniera convincente. Se non ci sorprende mai, è piatto; se non ci convince, è piatto e finge di essere tondo. Ha in sé l'elemento incalcolabile della vita: la vita nelle pagine di un libro.<sup>33</sup>

### *Giacomo Debenedetti e il personaggio-uomo*

È in *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* (1970)<sup>34</sup> che Debenedetti traccia una parabola del personaggio e dei suoi cambiamenti, attraverso vari autori, dal

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 77.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Ivi, p. 81.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Ivi, p. 82.

<sup>33</sup> Ivi, p. 91.

<sup>34</sup> G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, in G. Debenedetti, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999.

romanzo naturalista alla narrativa più moderna. Debenedetti sostiene che il personaggio «classico, omogeneo, compatto»<sup>35</sup> sia stato «sostituito da un succedersi di atomi psicologici [...] dotati di una straordinaria autonomia»<sup>36</sup> e che questo sia avvenuto parallelamente alla scissione dell'atomo da parte della fisica, la cui analogia viene portata avanti dallo studioso piemontese citando anche la metafora dell'«esplodere verso»<sup>37</sup> di Sartre.

Prendendo ad esempio Joyce, Debenedetti sostiene che dopo queste «esplosioni»<sup>38</sup>, «l'inganno ottico dell'identità del personaggio pare ottenuto per vie più problematiche» come per esempio il monologo interiore, marchio di fabbrica dello scrittore irlandese. Ma anche questa tecnica con cui «il romanziere attribuisce al personaggio la sua stessa lingua e la sua stessa morale»<sup>39</sup>, prendendo a prestito le parole di Pier Paolo Pasolini, non impedisce una dissoluzione del personaggio tale per cui lo si troverà intatto solo alla fine.

Debenedetti arriva così alla definizione di antipersonaggio, protagonista della modernità, come caratterizzato da «un'esistenza esclusa da ogni scambio intersoggettivo»<sup>40</sup>, da una «perdita della capacità di presa sulle cose»<sup>41</sup> e affetto «da incomunicabilità, ossia dall'impotenza di trasmettersi a vicenda informazioni o messaggi su ciò che sono e ciò che vivono»<sup>42</sup>. Notevole influenza su questa scissione l'ha avuto anche, secondo lo studioso, l'avvento della psicanalisi sia con la suddivisione come metodo di conoscenza, sia con l'apporto dell'inconscio nel momento della stesura narrativa.

Conclude Debenedetti, condividendo le parole di Alain Robbe Grillet per cui «il personaggio duri quanto la lettura del romanzo»<sup>43</sup> perciò «oltre quel limite di tempo egli cessa, non solo di agire, ma di esistere»<sup>44</sup>, che si sta intravedendo nella narrativa contemporanea invece «un'arcadia dell'anti-personaggio»<sup>45</sup> e intravede, perciò, nel ritorno al «vegeto, solerte, servizievole personaggio-uomo»<sup>46</sup>, l'antidoto a ciò.

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 1290.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Ivi, p. 1288.

<sup>38</sup> Ivi, p. 1290.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Ivi, p. 1306.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Ivi, p. 1307.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Ivi, p. 1322.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

In anni più recenti, la discussione sulla centralità del personaggio<sup>47</sup> prosegue poi con Giorgio Ficara e il suo saggio *Homo Fictus*<sup>48</sup>. Al pari di Forster, anche Ficara prende posizione sui caratteri del personaggio-uomo: partendo dal pensiero di Forster, Ficara ne amplia i confini.

Per Forster, riprendendo quanto già osservato, carattere fondamentale del personaggio-uomo è la sua somiglianza<sup>49</sup> all'uomo reale. Per Ficara, tuttavia, una siffatta considerazione cela un apparente conflitto concettuale: infatti, se il personaggio è un *minus* rispetto all'uomo reale (in quanto inesistente), come può esso manifestare un «di più»<sup>50</sup> rispetto alle risorse della persona vera e propria?

Il personaggio, chiunque sia, [...] è una specie di risarcimento, un *di più* rispetto alle risorse della persona vera e propria, che io posso amare, sì, ma non amare e conoscere insieme, amare e “contenere” nella sua esemplarità disvelata: se a tutti gli effetti è *meno* di una persona, perché non esiste, il personaggio è dunque per me *più* di una persona, perché in lui il mio amore e il mio perfetto vedere eccezionalmente coincidono. Inoltre, egli ha con me una relazione fondamentale di superiorità: io domando a lui, che non esiste, qualcosa che non so di me. A partire dalle azioni compiute da lui e dallo svolgimento del suo destino nel romanzo, giungo a interrogarmi, addirittura, sul senso o sull'assenza di senso dell'essere mio, di creatura individuata, e in generale sul senso del mondo, del nascere, del morire.<sup>51</sup>

Questo «di più»<sup>52</sup> di cui parla Ficara è l'attitudine del personaggio di: a) lasciarsi amare e, al tempo stesso, disvelarsi (determinando, quindi, una coincidenza tra l'oggetto dell'amore e l'oggetto di visione del lettore); b) porsi in rapporto di superiorità con il lettore (di modo che costui possa, conoscendo il personaggio, al tempo stesso conoscere se stesso, accedendo a un piano – metafisico – altrimenti inaccessibile o, se non altro, difficilmente accessibile).

---

<sup>47</sup> Cfr. G. Ficara, *Homo fictus*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, IV, *Temî, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 641. Secondo lo studioso, infatti, «è il personaggio che “dispone” storia intorno a sé».

<sup>48</sup> Va precisato che, in più punti, l'autore riprende il pensiero di Forster (come, peraltro, già si evince dal titolo del saggio).

<sup>49</sup> La quale, per Forster, determina il coefficiente di «verità e di umanità del personaggio».

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 641-642.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

In seguito, lo studioso nota come la narrativa del Novecento sia caratterizzata da una ricca produzione di personaggi «simili [...], ma anche differenti l'uno all'altro in quanto a tasso di realismo o “umanità”»<sup>53</sup>. Ficara prosegue domandandosi chi sia questo personaggio-uomo<sup>54</sup>. Egli è, anzitutto, vivo (poiché, come in precedenza sottolineato da Forster, ha gli stessi appetiti<sup>55</sup> di una persona reale), ed è dotato di «energia vitale»<sup>56</sup>: è in poche parole, «tutto carne»<sup>57</sup>. Dunque, prosegue Ficara, questi personaggi sono anche uomini e quindi:

“Veri” perché ci assomigliano e perché sono differenti da noi; perché si muovono con naturalezza e reagiscono “logicamente” agli impulsi; perché distinguono e amano la felicità; perché sono “possibili”; perché mangiano, camminano, cadono in trappola, o cadono sfiniti sul ciglio d'una strada; perché alla fine ne sanno di più o immaginano di saperne di più; perché è il romanzo stesso, che vivono, a renderli “veri”.<sup>58</sup>

Tuttavia, Ficara nota come, indipendentemente da quanto un personaggio possa essere concreto, di per sé la rappresentazione, in quanto tale, non può essere reale.<sup>59</sup>

È necessario, di conseguenza, «un personaggio che “regga” il peso dell'incongruenza»<sup>60</sup> (intesa, appunto, come distanza tra la possibile realtà del personaggio e la narrazione impossibilmente reale in quanto *fictio*) e che, grazie a questa, «ancora una volta si avvicini alla persona vera»<sup>61</sup> con cui il lettore si possa poi identificare.

Continua Ficara notando un'altra analogia, questa volta psichica, tra l'uomo e il personaggio-uomo: come l'uomo viene definito «“creatur[a] inquiet[a]”»<sup>62</sup> per i suoi

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 644. Sul punto, a titolo esemplificativo, l'autore fa riferimento a due coppie di personaggi: «Sancho Panza e il medico Partridge di Fielding», «Tom Jones e Renzo Tramaglino».

<sup>54</sup> *Ibidem*. Siffatto «personaggio-uomo» è, per l'autore, insieme «costruibile, verosimile, vivente».

<sup>55</sup> Cfr. ivi, p. 645. A tal proposito, Ficara riprende le parole di Fielding per cui «tra l'altro, l'atto del mangiare, che molti saggi hanno considerato basso e indegno della dignità filosofica, dev'essere pur compiuto anche dal più gran principe o eroe o filosofo». Il pasto, così, non è mero espediente narrativo per riunire i personaggi (come, invece, sosteneva Forster), ma vero e proprio bisogno fisiologico.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Ivi, p. 648.

<sup>59</sup> Cfr. *Ibidem*. In riferimento a ciò, Ficara mutua una tesi di Adorno secondo il quale, «la minuzia, il culto del dettaglio di tante narrazioni [...] compensa un certo vuoto di realtà».

<sup>60</sup> Ivi, p. 652.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Ivi, p. 653.

pensieri e movimenti psichici, allo stesso modo il personaggio-uomo, con la sua «psiche casuale»<sup>63</sup>, è espressione «della pluralità dell'identità umana».<sup>64</sup>

Il personaggio, dunque, secondo Ficara ha una sua parte di autonomia dall'autore che lo crea<sup>65</sup>:

In effetti, se un autore conoscesse anticipatamente la storia e il carattere del personaggio che sta per raccontare, perché raccontarla? Se sapesse tutto, a quale “di più” di conoscenza potrebbe giungere? Ciò che io autore non conosco è precisamente ciò che il mio personaggio, nel momento stesso in cui viene narrato, mi aiuta a conoscere o, perlomeno, mi addita come conoscibile o non ancora conosciuto.<sup>66</sup>

Per questo, il personaggio può quindi conoscere una sua formazione, così come qualsiasi essere umano psico dotato.

Però, prosegue lo studioso, tanto quanto il personaggio è autonomo dall'autore, è, allo stesso tempo, anche in parte dipendente dal suo creatore. Questo comporta, contemporaneamente a una autonomia di pensiero, una «ironia estranea [...] che lo sottrae al dominio dei propri pensieri»<sup>67</sup> (ossia l'autore), ma:

proprio per questa (insormontabile?) difficoltà di essere, egli è, ed è personaggio: quel personaggio stesso che io, in quanto lettore, innanzitutto, o dopotutto, mi accingo ad amare.<sup>68</sup>

### *Tra personaggio assoluto e personaggio relativo*

Con il saggio *Eroi e figuranti*<sup>69</sup>, Enrico Testa si inserisce nel dibattito circa le tipologie del personaggio.

---

<sup>63</sup> *Ibidem.*

<sup>64</sup> *Ibidem.*

<sup>65</sup> Ivi, p.655. A tal proposito, Ficara sottolinea come l'autore non sia un «burattinaio».

<sup>66</sup> Ivi, p. 656.

<sup>67</sup> Ivi, p. 658.

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti*, Torino, Einaudi, 2009.

In particolare, Testa si focalizza sul romanzo novecentesco e vi individua due tipologie chiave di personaggio: il personaggio assoluto (o eroe), ed il personaggio relativo (o figurante). I personaggi assoluti, di norma, appaiono senza alcuna introduzione. Essi, infatti, non vengono presentati. L'autore, cioè, non si sofferma su particolari che aiutino a inquadrare la vita e, in generale, il contesto in cui è inserito il personaggio (il quale, quindi, viene direttamente collocato nel punto in cui la storia comincia). L'immediatezza del personaggio, inoltre, si coglie da una carenza di spazio narrativo dedicato alla sua descrizione.

Il personaggio assoluto appare, in altre parole, così com'è. Esso è già formato in una dimensione pre-narrativa, alla quale al lettore non è dato di accedere.

La trama non esercita sul personaggio alcun tipo di influenza che ne determini un mutamento o una evoluzione.

Esso, pertanto, è chiuso e bloccato in un tempo immobile<sup>70</sup>. È preconstituito dall'autore e, come detto sopra, semplicemente collocato nell'impianto narrativo.

Il personaggio assoluto viene associato da Testa anche ad una definizione geometrica di convessità (di una forma, cioè, che non accoglie il mondo esterno, ma lo respinge): esso è, cioè, un personaggio completamente chiuso, che rifiuta il mondo esterno e verso il quale rimarca un'inappartenenza ed un forte dissidio<sup>71</sup>.

Il mondo, infatti, appare falso, una menzogna. Per questo il personaggio assoluto è ossessionato dalla ricerca del vero. Essa, tuttavia, appare vana, poiché «si misura e si scontra [...] con il linguaggio [...] e i suoi limiti»<sup>72</sup>.

Di conseguenza, non solo il mondo è menzogna, ma, per il personaggio assoluto, anche il linguaggio si dimostra falso nel suo tentativo di «“sostituirsi alla realtà”»<sup>73</sup>.

Nella loro chiusura al mondo, i personaggi assoluti sono quindi chiusi anche a qualsiasi tipo di rapporto, a meno che non sia funzionale alla loro ossessiva ricerca del vero. Pertanto, sono personaggi completamente isolati in una solitudine che però non è tragica, ma necessaria per «analizzare, scardinandolo, il proprio io»<sup>74</sup>.

---

<sup>70</sup> Con le parole dell'autore: «un tempo mitico e unico, fondato sulla stasi e sulla fissità» (ivi, p. 98).

<sup>71</sup> Infatti, secondo Testa, il personaggio assoluto ritiene il mondo radicalmente falso e per questo motivo lo rifiuta.

<sup>72</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti*, Torino, Einaudi, 2009, p. 13.

<sup>73</sup> Cfr. ivi, p. 18. Qui l'autore si rifà alle parole di Aldo Tagliaferri.

<sup>74</sup> Ivi, p. 12. L'autore ritorna su questo tema anche a p. 79, dove sottolinea come l'intera vita del personaggio assoluto sia «innervata dalla relazione antagonistica tra l'io e il noi. Ciò a cui [il personaggio

Sono personaggi, quelli assoluti, caratterizzati da una soggettività esasperata che si traduce in una predominanza della forma del monologo e, da un punto di vista grammaticale, dall'utilizzo della prima persona singolare.

In questo modo, il punto focale della narrazione diventa – anche da un punto di vista formale – il personaggio assoluto, il quale occupa il suo ruolo nella storia al fine di affermare il suo «io nudo e crudo e la sua illimitata libertà»<sup>75</sup>.

Questi obiettivi possono realizzarsi attraverso due strade differenti, ma simili: a) attraverso il disfacimento della propria identità (per una ricerca di una soggettività assoluta e slegata da qualsiasi rapporto)<sup>76</sup>; b) mediante un «progetto distruzione del mondo»<sup>77</sup> per mano del soggetto.

Il tratto comune di siffatti esiti narrativi è dato dal fatto che entrambi implicano un'attività catartica, di purificazione dell'eroe da ogni influenza esterna. È così che il tratto di assolutezza del personaggio in analisi viene nuovamente riaffermato:

La parola totale della voce monologante [...] trova, insieme, il suo principio e la sua fine.<sup>78</sup>

In opposizione al personaggio assoluto, Testa individua il personaggio relativo. Se, nell'equivalenza geometrica, il personaggio assoluto è una figura convessa (vedi *supra*), per l'autore il personaggio relativo risulta invece caratterizzato da concavità. Esso è, dunque, figuratamente aperto a ricevere quanto proviene dall'esterno<sup>79</sup>.

Pertanto, se il personaggio assoluto rifiuta quanto è mondo, e con esso qualsiasi tipo di rapporto; il personaggio relativo invece si costruisce proprio attraverso il confronto con ciò che è pronto ad accogliere, il suo «senso è, insomma, nelle [sue] relazioni e nel [suo] carattere eminentemente temporale»<sup>80</sup>. In altre parole, la sua identità viene formandosi

---

assoluto] aspira è l'affermazione della “singolarità” [...]. L'obiettivo è “l'io nudo e crudo” e la sua illimitata libertà».

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>79</sup> Per utilizzare le parole dell'autore, «una figura [...] concava, che nella sua passività creatrice accoglie quanto si estende fuori dei suoi confini e lo fa echeggiare in sé» (*ivi*, p. 31).

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 32.

attraverso il rapporto, il dialogo, con le altre entità della storia: è dunque un personaggio, a differenza di quello assoluto, disponibile<sup>81</sup>.

Il «carattere eminentemente temporale» del personaggio relativo è invece dovuto al fatto che, essendo, appunto, disponibile verso ciò che proviene da fuori, è dunque esposto ad un tempo «secolare, plurimo e dinamico»<sup>82</sup> che comporta, di conseguenza, una tendenza all'evoluzione e al mutamento (tratti, invece, non riscontrabili nel personaggio assoluto).

Dunque, ricapitolando, le caratteristiche del personaggio relativo sono riassumibili nella seguente triade<sup>83</sup>: a) temporalità; b) mutabilità; c) relazione<sup>84</sup>. Inoltre, a differenza del personaggio assoluto (chiuso nella sua ostinata ed ossessiva ricerca del vero), «il cosiddetto personaggio relativo – grazie alla sua costitutiva esposizione ai rapporti umani – si presta, ben più del suo sodale-antagonista, alla raffigurazione di problemi morali»<sup>85</sup>.

Questa sua apertura, dunque, al dialogo (da cui ne deriva una predisposizione alle questioni etico-morali) fa sì che, anche nel rapporto con il linguaggio, la posizione del personaggio relativo sia in antitesi con quella del personaggio assoluto. Per meglio dire, se il personaggio assoluto sostiene che il linguaggio sia menzogna (v. *supra*), secondo il personaggio relativo, invece, è «strumento indispensabile alla relazione tra gli uomini»<sup>86</sup>; ed è proprio in questo «sentimento della relazione»<sup>87</sup> in cui risiede «l'identità»<sup>88</sup> del personaggio relativo.

In sintesi, dunque, si può dire che: se il personaggio assoluto ha una consistenza autonoma e indipendente da tutti gli altri elementi della storia; il personaggio relativo, invece, nei suoi caratteri e nei suoi contorni, è il risultato del rapporto tra esso stesso e gli altri elementi della narrazione.

---

<sup>81</sup> Infatti, i personaggi relativi, sostiene Testa: «non sono espressi assolutisticamente, con un gesto che escluda ogni possibilità di dialogo. Anzi trovano forza e rilievo proprio nel confronto dei rapporti» (ivi, p. 43).

<sup>82</sup> Ivi, p. 98.

<sup>83</sup> Ivi, p. 41.

<sup>84</sup> Con le parole dell'autore, «il soggetto mostra di aver bisogno del mondo ben più di quanto il mondo abbia bisogno di lui» (ivi, p. 34).

<sup>85</sup> Ivi, pp. 97-98.

<sup>86</sup> Ivi, p. 99.

<sup>87</sup> Ivi, p. 39.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

## CAPITOLO SECONDO

### HENRY JAMES E IL PERSONAGGIO DI ISABEL ARCHER

È il 1881 l'anno della prima edizione originale di *Ritratto di signora*<sup>89</sup>. L'autore, Henry James, a quest'altezza<sup>90</sup> ha già lasciato l'America, sua madrepatria, per trasferirsi definitivamente in Europa: in Inghilterra, per la precisione. Questo spostamento permeerà la cultura e la produzione di James, caratterizzata perciò da una dicotomia giocata sul limbo tra l'appartenenza ad un'America ancora arretrata, ed un'Europa avanzata al punto da integrare anche gli aspetti negativi del progresso. Come si vedrà, dunque, la vita di James, così come i suoi romanzi e i personaggi che vi abitano, non è ascrivibile ad una sola tradizione. Ciò che questo capitolo si propone di fare, dopo una breve presentazione circa l'autore, è studiarne i personaggi e, in particolare, Isabel Archer, protagonista femminile di *Ritratto di Signora*.

#### *Uno scrittore tra America e Inghilterra*

Henry James nasce nel 1843 a New York. Per il lavoro del padre la famiglia viaggia spesso, soprattutto in Europa. Pertanto, la formazione e la cultura di James risentono di questa internazionalità. Negli anni settanta si trasferisce, in modo definitivo, in Inghilterra: uno spostamento che influisce notevolmente anche sulla sua produzione letteraria. Infatti, molti dei suoi personaggi (tra cui la stessa Isabel Archer) sono americani trapiantati in Europa<sup>91</sup> che mutuano dal loro creatore questa visione (diffusa tra Otto e

---

<sup>89</sup> H. James, *Ritratto di signora*, Torino, Einaudi, 1943.

<sup>90</sup> L'ultimo viaggio in America di James risale proprio all'anno di pubblicazione di *Ritratto di signora*.

<sup>91</sup> Per usare le parole di Jonathan Freedman: «there are relatively few non-Americans in his fictions [...] and confused Americans searching for a purchase on their own identity in a foreign clime». Cfr. J. Freedman, *Introduction: The Moment of Henry James*, in (a cura di) J. Freedman, *The Cambridge companion to Henry James*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 8.

Novecento) di «un’America sempre più volgarmente commerciale»<sup>92</sup> e «di un mito dell’Europa culla dell’arte e della cultura»<sup>93</sup>.

Sono personaggi, quelli di James, ambigui da un punto di vista di identità nazionale. Tuttavia, questa dualità si risolve solamente quando viaggiano in Europa: essi, infatti, solo così sono in grado di definire la loro identità<sup>94</sup>. Da questo punto di vista, l’idea di nazionalità jamesiana ha un che di rivoluzionario per la concezione del tempo. Infatti, come sostiene Jonathan Freedman:

In his globe-trotting Americans or his bemused Europeans or even his own critical comprehension of the American scene, James depicts a world where national and cultural identity exists as something to be made, not something given, in a world where new possibilities of identity-formation are being conjured forth by an internationalizing economy organized by leisure, travel, and mass culture.<sup>95</sup>

Quanto detto appena sopra è riscontrabile, in *The Portrait of a Lady* (*Ritratto di signora*, 1881), nello zio di Isabel Archer. Il signor Touchett, infatti, è un americano trasferitosi in Inghilterra per lavoro, che ama la realtà inglese tanto quanto il suo essere americano; a differenza invece della moglie che preferisce rimanere in America e andare a trovare marito e figlio in Inghilterra un paio di volte l’anno.

Perciò, mentre l’Europa è, a livello sociale, caratterizzata da mobilità, stratificazione e cultura, l’America è ancora considerata “ingenua”, nel senso che è «rozza, ma moralmente superiore»<sup>96</sup> rispetto alla corruttibilità europea. Come nota Freedman:

At a moment when nationalism in its most oppressive guises continues to bedevil the efforts to create a more just and tolerant world, the shrewdness and utopian

---

<sup>92</sup> D. Izzo, Henry James, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 7.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> «It is only when they travel to Europe, after all, that James’s Americans are able to define their own national identity» Cfr. J. Freedman, *Introduction: The Moment of Henry James*, in (a cura di) J. Freedman, *The Cambridge companion to Henry James*, cit., p. 8.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>96</sup> D. Izzo, *Henry James*, cit., p. 8.

potential of James's project of redefining identity transactionally, relationally – one might even say cosmopolitanally – ought neither to be denied or discounted.<sup>97</sup>

Tuttavia, l'espatrio, per Henry James, ha anche altre ragioni. Infatti, come sottolinea Sergio Perosa:

La scelta definitiva dell'espatrio in Inghilterra nel 1876, come si è visto, rispondeva poi per James a ragioni di gusto e di stile di vita, e veniva motivata letterariamente con la mancanza, in America, del requisito ritenuto essenziale al romanziere di costume – una società stabile e stratificata, con precise ascendenze storiche e riconoscibili connotazioni sociali e “mondane”.<sup>98</sup>

In effetti, già prima di *The Portrait of a Lady*, James si era affermato con altre opere (racconti e romanzi) come scrittore di costume a livello internazionale, perciò la cristallizzazione americana, la staticità, non permetteva la malleabilità morale richiesta dalle opere dello scrittore.

È emblematico, a tal proposito, un episodio di *The Portrait of a Lady* nella quale Isabel, ospite in Inghilterra a casa dello zio, si intrattiene dopo cena in una conversazione con il cugino Ralph e un amico, Lord Warburton. A tale conversazione assiste anche la zia, la signora Touchett. Quest'ultima, ad un certo punto, dice che si sarebbe ritirata a dormire e così avrebbe dovuto fare anche Isabel perché «young girls here – in decent houses – don't sit alone with the gentlemen late at night»<sup>99</sup>, perciò Isabel, seppur riluttante, la segue.

D'altra parte, un altro personaggio, Gilbert Osmond (futuro marito di Isabel), rappresenta quel tipo di americano che, trasferendosi anche lui in modo definitivo in Inghilterra, assorbe, tra le caratteristiche europee, anche i difetti tipici europei, come la «corruzione e oppressione, falsità e doppiezza morale»<sup>100</sup>. Perciò Osmond è «l'americano che [...] con l'Europa assorbe il massimo di doti estetico-mondane, ma riduce al minimo la propria consistenza morale»<sup>101</sup>. Sennonché, la posizione euro-americana di James, con

---

<sup>97</sup>J. Freedman, *Introduction: The Moment of Henry James*, in (a cura di) J. Freedman, *The Cambridge companion to Henry James*, cit., p. 12.

<sup>98</sup> S. Perosa, *L'Euro-America di Henry James*, Vicenza, Neri Pozza, 1979, p. 74.

<sup>99</sup> H. James, *The Portrait of a Lady*, New York, Collier Books, 1962, p. 77.

<sup>100</sup> S. Perosa, *L'Euro-America di Henry James*, cit., p. 29.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

l'avvicinarsi del secolo successivo, poi muterà nelle opere posteriori a *The Portrait of a Lady*. Infatti, conclude Perosa:

Man mano che ci si avvicina alla fine del secolo, James va rivedendo questa sua contrapposizione Europa-America. Da un lato, come vedremo anche in seguito, avvicinandosi il Novecento, il fascino mondano e artistico dell'Europa scade ai suoi occhi; dall'altro, quelle severe doti di innocenza e di moralità che distinguevano il polo americano del conflitto non solo cominciano a vacillare, ma non appaiono più nemmeno tanto positive.<sup>102</sup>

### *Il romanzo jamesiano: The Portrait of a Lady*

Henry James ha fama, oltre che di romanziere, anche di affermato critico. Egli ha, infatti, redatto molte opere di critica letteraria. Come sostiene Dorothy J. Hale: «Henry James's literary critical essays [...] have generally been regarded as the foundational documents for Anglo-American novel theory»<sup>103</sup>. Inoltre, si può dire che, oltre alla teoria del romanzo, anche il romanzo stesso, con Henry James, abbia conosciuto un punto di svolta nella tradizione letteraria, aprendo la strada al modernismo.

In altre parole, basandosi sulla teoria di Sergio Perosa<sup>104</sup>, che ha analizzato le differenze tra James e Tolstoj, si capisce che «all'inizio del '900, James si sarebbe opposto [ad una scuola di romanzieri inglesi] proprio perché seguaci – secondo lui – della forma di romanzo che egli identificava con quella di Tolstoj»<sup>105</sup>.

Il romanzo di Tolstoj, secondo James, non ha metodo<sup>106</sup>: gli scrittori come lui «non possono ottenere chiarezza senza cercare in continuazione nuovi centri»<sup>107</sup> e nelle loro opere mancano di «composizione e condensazione attorno a un centro strutturale unitario»<sup>108</sup>. James, rispetto a Tolstoj, privilegia come romanziere Turgenev, per tre

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 30.

<sup>103</sup> D. J. Hale, *Henry James and the Invention of Novel Theory*, in (a cura di) J. Freedman, *The Cambridge companion to Henry James*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 79.

<sup>104</sup> S. Perosa, *L'Euro-America di Henry James*, cit.

<sup>105</sup> Ivi, p. 100.

<sup>106</sup> Ivi, p. 101.

<sup>107</sup> Ivi, p. 102.

<sup>108</sup> Ivi, pp. 102-103.

motivi fondamentali: innanzitutto perché rivedeva in lui la sua stessa condizione di espatriato (Turgenev, nativo russo, si formò in Germania, dove il contatto con l'ambiente tedesco lo rese consapevole dell'arretratezza russa), in secondo luogo perché James aspirava – come il russo – a creare un romanzo di formazione, ed infine perché riconosceva nel romanzo di Turgenev i «principi di stretta coerenza, misura e finalità strutturale»<sup>109</sup> a cui ambiva anche James stesso nei suoi romanzi.

Per James, il romanzo deve essere «costruito attorno ad un centro di consapevolezza e su un punto di vista unitario»<sup>110</sup>, nel senso che deve rappresentare la «vita riflessa nella coscienza piuttosto che vissuta nell'azione»<sup>111</sup>. Infatti, Donatella Izzo descrive così le opere di James:

Il narratore si assume il compito di presentare la coscienza di un personaggio con parole che non sono di questo, rappresentando così, come in una scena drammatica, non le sue azioni ma la sua mente: al realismo dei fatti si è sostituito il realismo della coscienza.<sup>112</sup>

Come si può notare, in *The Portrait of a Lady*, si sa qualsiasi cosa pensi o provi Isabel – o, comunque, ciò è concesso sapere. E si viene a conoscenza di ciò, non attraverso le parole di Isabel stessa, ma attraverso le parole del narratore. Allo stesso modo, ciò è possibile anche con gli altri personaggi:

La variazione del punto di vista, cioè il passaggio abilmente dissimulato dalla voce del narratore alla coscienza dell'uno e poi dell'altro personaggio, è il principale mezzo di assicurare varietà al romanzo.<sup>113</sup>

Tuttavia, si ripete quanto affrontato nel primo capitolo di questo studio, circa l'impossibilità, nella vita reale, di conoscere in profondità qualcuno; a differenza, invece, di quanto avviene nei romanzi ed – in modo particolarmente emblematico – in questo.

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 100.

<sup>110</sup> Ivi, p. 102. Sul punto, cfr. D. J. Hale, *Henry James and the Invention of Novel Theory*, in (a cura di) J. Freedman, *The Cambridge companion to Henry James*, cit., p. 82. Secondo l'autrice, James interpreta il romanzo come «the “authentic” expression of authorial point of view».

<sup>111</sup> Ivi, p. 104.

<sup>112</sup> D. Izzo, *Henry James*, cit., p. 33.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

A proposito di tale conflitto, è necessario specificare che per James, il romanzo, è pura forma, il cui compito è cristallizzare, in modo coerente e logico, tracce di vita altrimenti caotiche. Una sorta di cornice, all'interno della quale la vita, altrimenti casuale, viene ordinata:

Non è nella vita – aperta, caotica, insignificante – che il romanzo può trovare significato e unità, ma nell'arte, nella forma. In questo stanno la sua realtà e il suo realismo: nel creare un microcosmo autonomo e fittizio, doppio del mondo ma non sua copia.<sup>114</sup>

Per concludere, dunque, la “rivoluzione” del romanzo attuata da James è riassumibile, ancora una volta, nelle parole di Izzo. La studiosa, infatti, conclude:

Dichiaratamente, il punto di partenza di *The Portrait of a Lady* non è un intreccio o una situazione suscettibile di sviluppi ma, come leggiamo nella Prefazione, un personaggio e la sua consapevolezza: non le sue avventure, ma “il suo senso di esse, il suo senso *per* esse”. Si svaluta così l'intreccio inteso, nel senso tradizionale, come concatenazione di azioni ed eventi significativi [...]. Parallelamente, le scene [...] tendono ad essere ripetitive, reiterando pochi schemi fondamentali: confronto d'idee, corteggiamento, inganno. Così pure gli scenari. [...] Le situazioni, dunque, si ripetono incessantemente, a sottolineare che non negli eventi vanno ricercati lo sviluppo e la trasformazione, quanto nelle consapevolezze e nei punti di vista. Le vere svolte dell'azione sono le prese di coscienza [...].<sup>115</sup>

La vicenda di *The Portrait of a Lady* è la seguente: il Signor Touchett, ricco banchiere americano, abita in Inghilterra, in un'antica dimora a Gardencourt, con il figlio Ralph. Un giorno la moglie, che invece ha preferito rimanere a vivere in America, raggiunge la famiglia con la nipote, Isabel Archer, da poco orfana di padre.

La ragazza, caratterizzata da una forte curiosità, ha seguito la zia con l'intenzione di scoprire il più possibile l'Europa e le persone. Viene descritta come una «clever girl – with a strong will and a high temper»<sup>116</sup>, dalla fervida immaginazione, avida lettrice e

---

<sup>114</sup> *Ibidem.*

<sup>115</sup> Ivi, pp. 30-31.

<sup>116</sup> H. James, *The Portrait of a Lady*, cit., 51.

fortemente legata alla sua libertà. Tanto che, accetta di venire in Inghilterra anche per allontanarsi da Caspar Goodwood, un giovane di Boston innamorato di lei. In Inghilterra però conosce Lord Warburton, amico di famiglia dello zio e del cugino, che le dichiara il suo amore le chiede di sposarla. Isabel però rifiuta in nome della sua libertà, dicendogli che «it's not [her] fate to give up»<sup>117</sup> alle occasioni che avrebbe perso sposandolo.

Poco tempo dopo, a causa della salute sempre più cagionevole del signor Touchett, arriva a Gardencourt un'amica della signora Touchett, Madame Merle. Quest'ultima è una vedova, anch'essa americana, che grazie al suo carisma e alle sue conoscenze gira l'Europa, nonostante sia rimasta senza fortune alla morte del marito. Durante una conversazione tra Isabel e Mme Merle, quest'ultima fa presente alla ragazza che quando lo zio morirà, e poiché anche il cugino Ralph è di salute molto cagionevole per cui non gli rimarrà molto da vivere, ella rimarrà sola. Mme Merle, quindi, accenna ad Isabel di un amico, un altro americano che vive a Roma con una figlia, tale Gilbert Osmond, descritto come «exceedingly clever, a man made to be distinguished»<sup>118</sup>, «very indolent»<sup>119</sup> ma un «excellent father»<sup>120</sup>.

Poco dopo, il signor Touchett muore, lasciando alla nipote una cospicua somma di denaro. Isabel, con la zia e il cugino, va in Italia, poiché la signora Touchett ha una casa a Firenze. Allo stesso modo, anche Mme Merle raggiunge Gilbert Osmond e la figlia Pansy nella penisola e i due si accordano per far conoscere Isabel, che viene presentata come «beautiful, clever, rich, splendid, universally intelligent»<sup>121</sup> ad Osmond. I due si conoscono, e non passa molto tempo che Osmond si dichiara innamorato di Isabel e quest'ultima, per la prima volta, non è reticente a sposarsi. Ma la prospettiva del matrimonio tra i due suscita dissensi: la prima a non essere d'accordo è la zia di Isabel, la signora Touchett, che fa notare alla ragazza come in realtà sia un inganno ordito da Mme Merle e Osmond, per via della fortuna economica appena accumulata dalla giovane. Anche il cugino Ralph non è d'accordo, poiché ritiene che Osmond sia «narrow, selfish»<sup>122</sup> per una ragazza amante della libertà come lei.

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 141.

<sup>118</sup> Ivi, p. 207.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> Ivi, p. 208.

<sup>121</sup> Ivi, p. 250.

<sup>122</sup> Ivi, p. 354: «I should have said that the man for you would have been a more active, larger, freer sort of nature».

I due, comunque, si sposano. Il matrimonio però si rivela contrario alle aspettative: Isabel si rende conto che Osmond non è la persona che credeva<sup>123</sup>, e si mostra per la persona cinica e approfittatrice che è. Poco tempo dopo, Isabel, a Roma, (dove si è trasferita con Osmond dopo il matrimonio), viene raggiunta dal cugino e da una sua storica amica, Henrietta. Isabel si confida con Ralph sul suo matrimonio e l'infelicità che, un marito che non la ama, le provoca.

Inoltre, durante una lite con Mme Merle, Isabel scopre che sua zia aveva ragione quando le aveva detto che era stata ingannata, ossia che era stata Mme Merle ad architettare tutto quanto tra Isabel e il suo ora marito<sup>124</sup>. Ad un certo punto, seppur contrariamente alla volontà di Osmond, Isabel lascia temporaneamente Roma per raggiungere il cugino, prossimo alla morte (a causa della sua malattia), in Inghilterra. Poco prima di partire, però, scopre che in realtà la madre di Pansy (la figlia di Osmond) è in realtà Mme Merle. Sconvolta, Isabel raggiunge il cugino che le dichiara di essere da sempre innamorato di lei. La ragazza scopre, inoltre, che gran parte dei soldi che aveva ricevuto in eredità proveniva dal cugino, e ammette che Osmond l'ha sposata per convenienza<sup>125</sup>. Quando però Ralph le chiede se ha intenzione di tornare dal marito, lei risponde che non lo sa. Il mattino dopo il cugino muore.

Mentre è in Inghilterra, Isabel incontra Caspar Goodwood che, nonostante sia passato molto tempo, si dichiara ancora innamorato di lei e le confessa di aver saputo tramite il cugino della miseria a cui è sottoposta<sup>126</sup>: la esorta, perciò, ad affidarsi a lui. Isabel, così, si rende conto che quello che provava lui era amore e di essere innamorata di lui; eppure, torna da Osmond, decisa a pagare le conseguenze della sua scelta.

### *Il sistema dei personaggi*

Prima di analizzare a fondo il personaggio di Isabel Archer, è utile volgere uno sguardo anche agli altri personaggi ritratti da James in *The Portrait of a Lady*. In

---

<sup>123</sup> Ivi, p. 442: «then it was that her husband's personality, touched as it never had been, stepped forth and stood erect».

<sup>124</sup> Ivi, p. 528: «It had come over her like a high-surgng wave that Mrs. Touchett was right. Madame Merle had married her».

<sup>125</sup> Ivi, p. 589: «He married me for the money».

<sup>126</sup> Ivi, p. 601: «You're the most unhappy of women, and your husband's the deadliest of fiends».

particolare, è interessante notare come i personaggi femminili siano così diversi tra loro, tali da offrire una vasta gamma tipologica di comportamenti nei confronti della società – sostanzialmente patriarcale – del tempo.

Per cominciare, la zia di Isabel, la signora Lydia Touchett, d'accordo con il marito (uomo di larghe vedute), ha scelto di vivere separatamente dal consorte, tra l'Italia (Firenze) e l'America, che apprezza molto di più rispetto all'Inghilterra. Per questo motivo è descritta, fin da subito, come «a person of many oddities, of which her behaviour on returning to her husband's house after many months was a noticeable specimen»<sup>127</sup>. Tuttavia, il suo distacco – come nota Izzo<sup>128</sup> – non è solo geografico, ma anche emotivo:

Mrs. Touchett, for reasons which she deemed excellent, always retired on such occasions into impenetrable seclusion, postponing the more sentimental ceremony until she had repaired the disorder of dress with a completeness which had the less reason to be of high importance as neither beauty nor vanity were concerned in it.<sup>129</sup>

Il ritratto della signora Touchett, dunque, suggerirebbe la definizione testiana<sup>130</sup> di un personaggio assoluto. Un altro esempio di assoluta indipendenza è dato da Henrietta Stackpole, l'amica americana di Isabel, che rappresenta un tipo di donna completamente emancipata: non ha marito, né ha intenzione di averlo. Tuttavia, la sua emancipazione non avviene nei confronti della sua patria: anzi, è molto legata all'America e ai suoi costumi. Un'altra donna simile è Mme Merle. Ella, infatti:

Ha trovato una propria autonoma funzione sociale nell'essere padrona delle convenzioni e manipolatrice delle apparenze, ma che di questa funzione è anche schiava, tanto da doverle sacrificare i propri sentimenti.<sup>131</sup>

Come si viene a sapere verso la fine del libro, è lei la vera madre di Pansy, ma orchestra il matrimonio di Gilbert e Isabel per beneficiare indirettamente della ricchezza

---

<sup>127</sup> Ivi, p. 29.

<sup>128</sup> D. Izzo, *Henry James*, cit., p. 29.

<sup>129</sup> H. James, *The Portrait of a Lady*, cit., p. 30.

<sup>130</sup> Cfr. E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit.

<sup>131</sup> D. Izzo, *Henry James*, cit., p. 29.

di Isabel. Infatti, una volta vedova, essendo rimasta senza niente, Mme Merle ha sempre vissuto approfittando delle sue conoscenze.

Dunque, Mme Merle, avendo fallito nella sua vita<sup>132</sup> (Pansy l'ha avuta da una relazione adulterina con Gilbert il quale, anche quando Mme Merle è rimasta vedova, comunque sceglie di non sposarla perché il marito, avendo saputo della relazione extraconiugale, la lascia senza niente), orchestra quelle degli altri, ma al fine di trarne lei stessa beneficio.

Pansy, invece, a differenza dei suddetti esempi femminili di autonomia, è condannata ad un'esistenza completamente sottomessa al volere del padre. Infatti, l'unica volta in cui tenta di dire la sua – circa la persona con cui sposarsi – viene rispedita dal padre in un convento<sup>133</sup>.

Per quanto riguarda le figure maschili, è interessante notare l'antitesi<sup>134</sup> tra Ralph Touchett, il cugino di Isabel, e Gilbert Osmond, il futuro marito. Mentre Ralph è un personaggio positivo, Osmond «alone wins the prize as James's most magnificent villain»<sup>135</sup>, ma come nota Gorley Putt, «his vileness [...] lies not in what he does but in what he is»<sup>136</sup>.

Osmond, pur essendo americano di nascita, è descritto come europeizzato<sup>137</sup> nei tratti più spiacevoli: egli infatti è un manipolatore, le cui azioni sono tutte corrotte dal suo essere, di base, un approfittatore. Infatti, come non sposa Mme Merle – dopo aver avuto una figlia insieme – per la sua mancanza di fondi, sposa invece Isabel dopo aver saputo che ha ereditato una grande fortuna. Allo stesso modo, manda la figlia in convento perché, tra due scapoli, lei non sceglie il più ricco (come vorrebbe lui). Nei confronti di Isabel, la

---

<sup>132</sup> Con le parole di S. Gorley Putt: «Madame Merle, [...], stands revealed as a pathetically unsuccessful loser in life's battle». (Cfr. S. Gorley Putt, *Henry James: a reader's guide*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1966, p. 154).

<sup>133</sup> «*The Portrait's* convent is not so much a female refuge from worldly pressures as an indoctrination center that does the work of willful tyrants, in Pansy's case transforming an irregularly conceived child into a model girl-woman. Behind those walls Pansy has been "impregnated with the idea of submission"» (Cfr. A. Habegger, *The Fatherless Heroine and the Filial Son*, in (edited by) J. Porte, *New Essays on The Portrait of a Lady*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 59).

<sup>134</sup> «The whole opposition between Ralph and Osmond in one of the richest and best worked out elements in *The Portrait*» (cfr. *ivi*, p. 83).

<sup>135</sup> J. Porte, *Introduction: The Portrait of a Lady and "Felt Life"*, in (edited by) J. Porte, *New Essays on The Portrait of a Lady*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 25.

<sup>136</sup> S. Gorley Putt, *Henry James: A Reader's Guide*, cit., p. 153.

<sup>137</sup> «Osmond represents "negative power", the force of the alien "other" that seems to be "European"; but, as we know, he too is an American». (Cfr. J. Porte, *Introduction: The Portrait of a Lady and "Felt Life"*, in (edited by) J. Porte, *New Essays on The Portrait of a Lady*, cit., p. 3).

sua cattiveria però non è da meno. È crudele, verbalmente e psicologicamente violento nei suoi confronti. Gorley Putt sottolinea come, per Isabel, sia stata dolorosa la constatazione che «he, too, *loathes* her because she has not brought him the self-fulfilment, the self-advertisement he had desired of her»<sup>138</sup>. È rintracciabile, nella sua figura, un altro esempio di un personaggio assoluto.

Ralph, d'altra parte, è uno dei personaggi più sensibili. Da sempre innamorato di Isabel (di un amore, secondo Habegger<sup>139</sup>, non erotico), «devotes himself to a deeper understanding of Isabel»<sup>140</sup>. Tenta di proteggerla, prima, da Mme Merle<sup>141</sup>, e di dissuaderla, poi, sia dallo sposare Osmond, sia dal rimanere con lui<sup>142</sup>. Inoltre, sul letto di morte, incolpa sé stesso per aver sollecitato il padre a lasciare una maggiore eredità ad Isabel, diventata poi la stessa trappola della ragazza. Inoltre, come nota Gorley Putt:

[Isabel's] leave-taking of Ralph is the most affecting deathbed scene I have come across in fiction: [...] so brief, so completely true to the best side of the characters [...] so deeply moving [...]. His benediction is as tender as it is honest [...]. He has loved her more steadfastly than any of her three suitors.<sup>143</sup>

Non a caso, molti sostengono come Ralph sia uno dei personaggi più piacevoli e credibili di James<sup>144</sup>. Nella sua positività incarna, a differenza di Osmond, l'idea di un personaggio relativo.

I tre corteggiatori di Isabel sono Lord Warburton, Caspar Goodwood e Gilbert Osmond. Lord Warburton e Goodwood sono due personaggi che si pongono a metà tra la dolcezza di Ralph e la crudeltà di Osmond. Goodwood è «an American suitor who had pursued Isabel across the Atlantic»<sup>145</sup>, mentre Lord Warburton è uno dei vicini inglesi del

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 151.

<sup>139</sup> A. Habegger, *The Fatherless Heroine and the Filial Son*, in (edited by) J. Porte, *New Essays on The Portrait of a Lady*, cit., p. 70.

<sup>140</sup> S. Gorley Putt, *Henry James: a reader's guide*, cit., p. 141.

<sup>141</sup> «Ralph tries gently to open his cousin's eyes to the character of Madame Merle [...] for he knows her to fall into that dangerous category of persons». (Cfr. Ivi, p. 146).

<sup>142</sup> «As usual, it is cousin Ralph, [...] who has the sensibility to crystallize and elucidate [...] the awful domestic situation of the girl he himself had freed» (Cfr. Ivi, p. 150).

<sup>143</sup> Ivi, p. 156.

<sup>144</sup> Ivi, p. 138: «Ralph, perhaps the most thoroughly likeable and credible of all James's sensitive invalids». Egli, infatti, dopo una polmonite fulminante, è costretto a non fare sforzi, a vivere in casa e a poter uscire solo in determinate circostanze metereologiche. Un'invalidità, la sua, cronica, che lo farà morire giovane.

<sup>145</sup> Ivi, p. 140.

signor Touchett e «one of “the radicals of the upper class”»<sup>146</sup>. Lord Warburton è il primo che chiede ad Isabel di sposarlo e, quando lei rifiuta perché teme che il matrimonio possa privarla della sua libertà, si presenta come un personaggio insistente e, allo stesso tempo, consapevole di quanto possa offrire all'interno della dinamica matrimoniale.

Tuttavia, Warburton non ama Isabel con la stessa intensità di Goodwood. Quest'ultimo, infatti, le rimane accanto e le rinnova il suo amore anche dopo anni, alla fine del libro, quando le propone di lasciare Osmond per affidarsi a lui. Si può ricavarne, dunque, l'idea di un personaggio passionale, nel senso che lascia che siano le sue emozioni (per quanto nobili) a guidare le sue azioni, anche se con scarso successo. Infatti, mutuando le parole di Gorley Putt:

[He] is once again rejected, but only by Isabel's wilful swerve against his undeniable attraction. He is made to feel, in his straightforward sexual drive, “a strong man in the wrong”.<sup>147</sup>

Quando Testa individua alcuni esempi di personaggi relativi<sup>148</sup>, annovera tra essi anche Isabel Archer. Ella, infatti, sceglie di seguire la zia in Inghilterra innanzitutto per poter scoprire il mondo e confrontarsi con esso: la cosiddetta concavità del personaggio relativo. Il personaggio assoluto, a differenza del personaggio relativo, è completamente chiuso in sé stesso ed evita qualsiasi confronto con il mondo o ciò che viene da esso: ad esempio, l'inevitabile relazione con l'Altro.

Si può evincere il suo essere un personaggio relativo anche dal fatto che, Isabel, durante tutto il corso del romanzo, conosce un continuo mutamento. James ne evidenzia i passaggi salienti, che sono essenzialmente due: il primo è quando Isabel decide di lasciare l'America<sup>149</sup>; mentre il secondo è quando si rende conto che la vita con Osmond non era quella che si aspettava, perciò, da ragazza curiosa ed estroversa, muta in una

---

<sup>146</sup> Ivi, p. 139.

<sup>147</sup> Ivi, p. 141.

<sup>148</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit.

<sup>149</sup> «She at any rate felt different, felt as if something had happened to her. [...] The importance of what had happened was out of proportion to its appearance; there had really been a change in her life. What it would bring with it was as yet extremely indefinite; but Isabel was in a situation that gave a value to any change. [...] At present, with her sense that the note of change had been struck, came gradually a host of images of the things she was leaving behind her» (H. James, *The Portrait of a Lady*, cit., pp. 40-41).

versione di sé stessa spenta e introversa, che trattiene – senza far minimamente trapelare – quanto la soffoca tra le mura domestiche<sup>150</sup>.

È interessante, a questo punto, notare come, la così tanto bramata libertà, porti Isabel a rifiutare inizialmente di sposarsi e a finire, invece, moglie a una persona che le toglie questa stessa libertà.

Questa contraddizione, come nota Izzo, risiede nella «concezione contraddittoria che Isabel ha della libertà»<sup>151</sup>, perché «si autoinganna e la sua immaginazione le fa confondere il chiuso con l'aperto»<sup>152</sup>. Infatti, sceglie di sposare Osmond perché, a differenza di Lord Warburton e Goodwood, che presentano l'unione con essi come un'occasione – socialmente parlando – appetibile, egli:

Le appare come pura personalità, privo di una posizione precisa e di circostanze materiali che lo determinino: in qualità di sua moglie, Isabel pensa di poter sfuggire alla fissità di un ruolo sociale definito, e invece finisce per trovarsi “stritolata nel mulino stesso del convenzionale”.<sup>153</sup>

Dunque, si può affermare che avvenga un mutamento, anche se è un cambiamento non – come vorrebbe la tradizione – in positivo, ma, anzi, in negativo; perciò, «la storia di Isabel è fondamentalmente una storia di una chiusura [...] e di un soffocamento progressivo»<sup>154</sup>.

Altro tratto fondamentale che aiuta a identificare Isabel come personaggio relativo è che il lettore viene a conoscenza della sua personalità e delle sue peculiarità caratteriali, non solo attraverso il dialogo – strumento essenziale nella relazione con l'altro – ma anche attraverso gli sguardi dell'altro. È emblematico, a tal proposito, il modo in cui viene introdotta nella storia: ella, infatti, viene presentata per la prima volta dal cugino, e

---

<sup>150</sup> O, per dirlo con le parole di Gorley Putt: «Isabel loyally refrains from exposing Osmond's mental and verbal cruelty to herself». (Cfr. S. Gorley Putt, *Henry James: A Reader's Guide*, cit., p. 149).

<sup>151</sup> D. Izzo, *Henry James*, cit., p. 27.

<sup>152</sup> Ivi, p. 35.

<sup>153</sup> Ivi, p. 27.

<sup>154</sup> Ivi, p. 35.

chiamata per cognome anziché per nome, come a suggerire un disvelamento che è, al tempo stesso graduale<sup>155</sup> e relazionale<sup>156</sup>:

They had come by this time to where old Mr. Touchett was sitting, and he slowly got up from his chair to introduce himself.

“My mother has arrived,” said Ralph, “and this is Miss Archer”.<sup>157</sup>

Dunque, l'identità di Isabel emerge attraverso il cosiddetto *sentimento della relazione*<sup>158</sup>: tratto che conferma ulteriormente il suo essere un personaggio relativo. Per concludere, mutuando le parole di Izzo:

L'identità è soprattutto un modo di vedere; la libertà è poter guardare dal proprio punto di vista. [...]. *The Portrait of a Lady* è un romanzo sul punto di vista e del punto di vista, [...] nella misura in cui lo sguardo degli altri serve a “localizzare” e illustrare la protagonista, [...]. Soggetto e insieme oggetto di osservazione, Isabel rivela sé stessa mentre rivela il mondo.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> L'introduzione di Isabel è graduale nella misura in cui i suoi caratteri non vengono presentati in modo completo già al momento della sua introduzione nella storia, ma emergono – per l'appunto – “gradualmente” a mano a mano che la narrazione prosegue. È proprio questo, quello a cui si riferiva Testa quando parlava di *temporalità* del personaggio relativo (Cfr. E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit., p. 41).

<sup>156</sup> Con ciò si intende il fatto che i caratteri di Isabel emergono attraverso la relazione con gli altri (tra cui, in particolar modo, il cugino Ralph).

<sup>157</sup> H. James, *The Portrait of a Lady*, cit., 26.

<sup>158</sup> Cfr. E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit., p. 39.

<sup>159</sup> D. Izzo, *Henry James*, cit., p. 32.

## CAPITOLO TERZO

### ITALO SVEVO E IL PERSONAGGIO DI EMILIO BRENTANI

La storia editoriale di *Senilità*<sup>160</sup> (il secondo romanzo di Italo Svevo) è particolarmente complessa. Viene inizialmente pubblicato a puntate, in una rivista, nel 1898, e poi, nello stesso anno, stampato a volume. Tuttavia, il volume non ha successo. È solo nel 1906 che il romanzo conosce una svolta: Italo Svevo, infatti, incontra James Joyce e, grazie allo scrittore irlandese, *Senilità* recupera visibilità, grazie anche al successo, in quegli anni, dell'altro romanzo di Svevo, *La Coscienza di Zeno* (1923). I due romanzi appena citati, insieme al primo romanzo pubblicato dallo scrittore triestino, *Una vita* (1892), compongono una triade nella quale il collante è la figura del protagonista. Esso, infatti, pur acquisendo nomi e destini diversi è, in tutti e tre i casi, un inetto. L'inefficienza, l'incapacità di vivere se non nella passività, è il tratto caratteristico della maggior parte dei personaggi della letteratura italiana modernista, a partire dallo stesso Svevo<sup>161</sup>, per ragioni di genesi che verranno analizzate successivamente.

#### *Un narratore mitteleuropeo*

Italo Svevo nasce come Aron Hector Schmitz nel 1861 a Trieste, città, al tempo, sotto il dominio dell'Impero asburgico. I genitori, ebrei, crescono i loro figli in una situazione agiata, fino a quando un investimento erroneo del padre induce la famiglia a una condizione di ristrettezza economica: Svevo, dunque, è costretto a cercare lavoro e trova impiego presso una banca. La mansione impiegatizia e la sensazione di oppressione

---

<sup>160</sup> I. Svevo, *Senilità* (1898), Milano, Feltrinelli, 1991.

<sup>161</sup> *Ex multis*, cfr.: S. Contarini, *La coscienza prima di Zeno: ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Firenze, Franco Cesati, 2018; M. Sechi, *Il giovane Svevo: un autore "mancato" nell'Europa di fine Ottocento*, Roma, Donzelli, 2000; E. Saccone, *Il poeta travestito: otto scritti su Svevo*, Pisa, Pacini, 1977.

che ciò causa in Svevo, sono tratti tipici dei suoi personaggi: lo stesso Emilio Brentani – protagonista di *Senilità* – si mantiene grazie ad «un impieguccio»<sup>162</sup>.

Per la sua produzione letteraria, che affianca per tutta la vita ad un lavoro principale di sostentamento, e che conosce diversi momenti di stasi, assume lo pseudonimo di Italo Svevo. La scelta è dettata da ragioni ben specifiche: essendo Trieste localizzata in un punto geografico particolare, essa risulta un crocevia tra due culture – quella italiana e quella austriaca – che permeano la formazione culturale di Svevo. Il nome Italo, dunque, sta ad indicare la sua appartenenza alla cultura italiana, mentre Svevo rappresenta il suo «stretto rapporto con la cultura mitteleuropea (cioè quella dell'Europa centrale, di cui l'Impero asburgico era il fulcro) che fra Otto e Novecento è fra le più vive del mondo»<sup>163</sup>. Dunque, come ricorda Matteo Palumbo<sup>164</sup>, lo stesso Svevo descrive una Trieste:

“funzione di crogiolo assimilatore degli elementi eterogenei che il commercio e anche la dominazione straniera attirarono nella vecchia città latina” [...]. “posta al crocevia di più popoli”, essa era priva di una identità etnica precisa. Lasciava, piuttosto, che tutte le culture che componevano la sua complicata identità coesistessero una a fianco all'altra. Elementi slavi, italiani e tedeschi non si mescolavano, generando un'unità armonica, ma restavano separati, sotto un governo che era equo e tollerante [...]”<sup>165</sup>

Inoltre, bisogna ricordare come Trieste, proprio per la sua posizione, subisca l'influsso della più vasta e ricca Austria, patria di Sigmund Freud che, proprio in quegli anni, conosce la nascita, sviluppo e diffusione della psicanalisi. Perciò, come nota Palumbo:

In questo ambiente fluido, il senso dell'individualità si indebolisce e minaccia di smarrirsi: “è sintomatico che la psicologia sorga soltanto dove sorge la necessità di un esame, sia in culture non completamente solidificate, sia al punto di contatto di due culture diverse”. La tendenza alla riflessione, la dominanza dell'analisi interiore e la stessa genesi della nevrosi sono un effetto non secondario di questa mancata integrazione. Manca un modello

---

<sup>162</sup> Ivi, p. 5.

<sup>163</sup> G. Baldi *et al.*, *Svevo e Pirandello*, Paravia, Torino, 2002, p. 3.

<sup>164</sup> M. Palumbo, *I soggetti della modernità*, Editoriale scientifica, Napoli, 2024, p. 240.

<sup>165</sup> Ivi, p. 241.

antropologico ben identificabile, che abiliti a riconoscere positivamente “ciò che l’uomo è”. [...] Questa condizione culturale e antropologica si riversa nella sfera dei romanzi. I personaggi sveviani mostrano una fisionomia incerta, priva di un’identità marcata e riconoscibile. Cercano una meta che non riescono mai a raggiungere.<sup>166</sup>

Dunque, Palumbo nota una sorta di correlazione tra l’inettitudine e il luogo – in questo caso, Trieste – nel senso di una mancata integrazione tra le varie culture che vi si trovano.

Non va dimenticata, inoltre, la componente ebraica (la famiglia di Svevo è ebrea). A tal proposito, Giuseppe Antonio Camerino, in un saggio<sup>167</sup>, prende in considerazione anche la questione degli ebrei con la loro storia di diaspora, e la loro «tendenza all’ascesa»<sup>168</sup>, individuando come «le aspirazioni degli ebrei arricchiti e assimilati non si rivelano in realtà una cosa positiva e apprezzabile»<sup>169</sup>. Egli, infatti, sottolinea come fosse diffuso, tra Otto e Novecento, nella Mitteleuropa, un «tenace antisemitismo»<sup>170</sup>, che collega al concetto di inettitudine, poiché «il complesso di inferiorità e la rinuncia alla lotta»<sup>171</sup> (caratteristiche principali dell’inetto, che verranno meglio approfondite in seguito), «sono aggravati dalla realtà che esprimono le vicende dell’assimilazione ebraica»<sup>172</sup>. Dunque, continua Camerino, «il richiamo all’assimilazione storica e alla diaspora ebraica è condizione necessaria per evitare che la tematica dell’inettitudine possa risultare per alcuni versi limitata e persino incomprensibile»<sup>173</sup>. Inoltre:

Il richiamo all’indebolimento fisico e morale, premessa indispensabile al tema dell’inettitudine, introduce il motivo dello sfiguramento dei caratteri del singolo, e si ricollega anche a una precisa condizione ebraica presente nel mondo centro-europeo. Infatti l’ebreo sottoposto al processo d’integrazione è colui che [...] ha abbandonato lo *shtetl* “cioè il centro comunitario ebraico”.<sup>174</sup>

---

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> G. A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Le Monnier, Firenze, 1974.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 70.

Come conseguenza, però, «la fuga dallo *shtetl* comporta una vera e propria nevrosi<sup>175</sup> derivante soprattutto dalla consapevolezza di un ruolo subalterno, inferiore»<sup>176</sup>. L'inefficienza è, però, solo una delle forme che assume la crisi dell'uomo moderno<sup>177</sup>; infatti, i «maggiori scrittori della crisi mitteleuropea, intesa più generalmente come crisi dell'uomo e del suo destino»<sup>178</sup> non cercano di individuare «i meccanismi sociali che procurano disagio e dolore all'individuo»<sup>179</sup> ma «tendono prevalentemente a cogliere nel messaggio dell'irrazionalismo filosofico la risposta metafisica e universale alla necessità, insita nella condizione ebraica<sup>180</sup>, del dolore stesso»<sup>181</sup>.

L'inefficienza, dunque, è cifra caratteristica dell'uomo moderno e, di riflesso, del personaggio narrativo. Essa, manifestandosi «come riflesso dell'inazione, dello “stato di rinuncia e di quiete” e della lontananza dalla lotta»<sup>182</sup>, è considerata, a quel tempo, una malattia. L'inetto si sente uno spettatore – passivo – della propria vita e, consapevole di ciò, vive percependo costantemente la propria inferiorità nei confronti degli “attivi”: «la coscienza di questa debolezza conduce da un lato al rifiuto sempre più radicale del mondo esterno, al rifiuto costituzionale della lotta e dell'impegno pratico, all'accettazione [...] dall'altro a un tormentato sentimento di inferiorità»<sup>183</sup>. Questa passività spettatrice è da considerare anche come esito dello sviluppo della città moderna, in cui l'uomo inizia a sentirsi una macchina tra le macchine, e che ha come conseguenza un'alienazione anche tra le mura domestiche<sup>184</sup>. È emblematico, a tal proposito, il rapporto dello stesso Emilio Brentani con la sorella Amalia: pur essendo l'unica famiglia rimasta, l'uno per l'altro, la loro non-comunicazione, il loro essere avvolti in un silenzio alienante porterà, prima, Amalia alla morte e, poi, Emilio alla condanna di una vita non vissuta. Tuttavia, come nota Camerino:

---

<sup>175</sup> Intesa come altro tratto identificativo dell'inetto.

<sup>176</sup> Ivi, p. 79.

<sup>177</sup> Crisi, in questo particolare caso, all'uomo mitteleuropeo dovuta alla mancata integrazione ed eterogeneità delle culture che coabitano la zona.

<sup>178</sup> Ivi, p. 86.

<sup>179</sup> Ivi, pp. 86-87.

<sup>180</sup> In quanto popolo da sempre sottoposto a persecuzioni e diaspora.

<sup>181</sup> Ivi, p. 87.

<sup>182</sup> Ivi, p. 89.

<sup>183</sup> Ivi, p. 67.

<sup>184</sup> Per usare le parole di Camerino: «Dal seno della nuova civiltà borghese si produce anche un tipo di famiglia non meno alienante e non meno soffocante». (Cfr. ivi, p. 71).

[Ma] se la famiglia [...] costituisce un tema inevitabile dello Svevo più maturo, il primo sentimento o presentimento di una condizione di rigidità, di nausea, di paralisi nasce nel momento in cui il singolo viene a contatto per la prima volta col mondo urbano di tipo occidentale.<sup>185</sup>

Dunque, la vita attiva e «caotica»<sup>186</sup> della città moderna entra in contrasto con «la scomparsa della vita»<sup>187</sup> dell'individuo inetto. Pertanto, «con l'inazione o rifiuto dell'azione si vuole dunque evitare lo stato di sofferenza e di disagio del singolo inserito nell'ingranaggio sociale moderno»<sup>188</sup>. Tuttavia, gli inetti dei romanzi sveviani, «rivelano una natura contraddittoria, poiché anche nella volontà di rottura permane sempre un insopprimibile complesso d'inferiorità verso gli individui lottatori e vittoriosi»<sup>189</sup>: lo stesso Emilio Brentani guarda con invidia l'agire del suo amico più stretto, Stefano Balli.

In sintesi, l'inefficienza, per come la concepisce Svevo, «è una conquista spirituale»<sup>190</sup>, perché «opera nella poetica di Svevo in modo tanto più complesso quanto più strettamente collegata alla grande tematica mitteleuropea dell'assimilazione sociale e del disagio storico»<sup>191</sup>. Per concludere:

Nella poetica di Svevo il concetto d'inefficienza non esprime solo una condizione spirituale ma anche una conquista intellettuale [...]. È l'unica condizione che permette al singolo di sfuggire all'ingranaggio dell'assimilazione sia che non s'imponga più di imitare l'arte degli uomini d'affari [...] sia le regole formali ed alienanti della società borghese. Come dire che la salvezza dell'individuo consiste nel rifiuto totale sia dell'attività pratica sia dei valori sociali e del codice morale [...]. Nell'uno e nell'altro caso la sofferenza e il disadattamento tendono a logorare non solo le sue forze fisiche ma morali, a ridurlo da individuo responsabile a personaggio inetto e grottesco. La figura del disadattato, abbiamo visto, è tanto più penosa e tragica quanto più lo sforzo è lontano da ogni riuscita e adeguamento. Avviene così che il riscatto dell'individuo come tale passa attraverso una globale alternativa: al mondo degli attivi e dei "capaci", con le sue leggi e le sue selezioni, viene

---

<sup>185</sup> *Ibidem.*

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>187</sup> *Ibidem.*

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>189</sup> *Ibidem.*

<sup>190</sup> A tal punto, è utile sottolineare come, secondo Svevo, è una conquista nella misura in cui «è la rinuncia alla lotta [...] a determinare l'inefficienza» (Cfr. *ivi*, p. 89).

<sup>191</sup> *Ivi*, pp. 89-90.

ad opporsi una concezione costitutiva del vivere da “incapace”; concezione, anzi, rivendicata, non sempre polemicamente, come la più autentica e vera del destino dell’uomo.<sup>192</sup>

Tuttavia, nel caso specifico di Emilio Brentani, la sua inettitudine «potrebbe agevolmente assumere anche la forma di un imperativo morale: l’inefficienza alla vita predispone l’attitudine alla morte»<sup>193</sup>.

### *Il romanzo sveviano: Senilità*

Nella premessa a questo capitolo era stato anticipato come *Senilità* e, in generale, la poetica del romanzo di Svevo, inizialmente non avesse riscosso successo. L’autore triestino, infatti, conobbe fortuna solo dopo la pubblicazione de *La Coscienza di Zeno*, nel 1923, grazie alla critica di Eugenio Montale (in Italia) e di James Joyce (oltre la penisola). Bruno Maier – tra gli studiosi sveviani più autorevoli – in un saggio<sup>194</sup>, oltre a sottolineare la lungimiranza montaliana<sup>195</sup> nel promuovere un gusto come quello di Svevo, ha individuato una serie di motivi per i quali il romanzo di Svevo non era stato apprezzato. Il principale di questi motivi è che Svevo scrive in un periodo in cui il gusto di fare romanzo, più diffuso in Italia, è quello verista – conosciuto anche come naturalista nel resto dell’Europa. I romanzi sveviani, invece, sono «troppo poco “veristi”»<sup>196</sup>, perciò è stato necessario, per lo scrittore, «attendere l’avvento d’un gusto più consono alle sue tendenze per poter essere adeguatamente compreso e valorizzato»<sup>197</sup>, ossia del «gusto della narrativa rievocativa intimistica, del romanzo configurato come diario, confessione,

---

<sup>192</sup> Ivi, p. 83.

<sup>193</sup> Ivi, p. 96.

<sup>194</sup> B. Maier, *Italo Svevo*, Mursia, Milano, 1961.

<sup>195</sup> «Le principali linee direttive della critica sveviana sono già implicite nell’*Omaggio* del Montale; il quale, parlando a proposito dei tre romanzi di “ardore di verità umana” e di “desiderio continuo di sondare, ben al di là delle parvenze fenomeniche dell’essere, in quella zona sotterranea e scura della coscienza dove vacillano e si oscurano le evidenze più accettate”, ne stabiliva il tono dominante, a un tempo umano e artistico; e coglieva finemente il carattere del linguaggio sveviano, “antiletterario, ma fervido, essenziale”, allorché osservava che le “mende verbali”, messe in luce e rimproverate da numerosi critici, intaccano solo in superficie la sostanza dell’opera e sono “agevolmente identificabili” e perciò correggibili.» (Cfr. ivi, p. 8). Con la suddetta dicitura di «tre romanzi», il critico annovera, oltre a *Senilità* e *La coscienza di Zeno*, il primo romanzo sveviano, *Una vita*, pubblicato nel 1892.

<sup>196</sup> Ivi, p. 7.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

memoria, strenuo e sottile scavo interiore, con larghe propensioni psicanalitiche»<sup>198</sup>. Inoltre, Maier riporta l'opinione di Giacomo Debenedetti, secondo il quale, anche il linguaggio sveviano è un altro dei motivi riconducibili al primario insuccesso dello scrittore triestino: «i limiti dell'opera sveviana consistono invece, secondo il Debenedetti, nell'uso d'una lingua [...] intimamente “gergale” e “dialettale”»<sup>199</sup>. Tuttavia, Maier sostiene che lo “scrivere male” di Svevo, sia in realtà un concetto precario, vista «la sostanziale, benché spesso non piena, adeguazione dei mezzi espressivi alle esigenze dello scrittore, effettivo “precursore” della moderna letteratura d'analisi»<sup>200</sup>.

D'altro canto, Debenedetti dedica parte dei suoi *Saggi*<sup>201</sup> ad illustrare il modo rivoluzionario di Svevo di fare romanzo. Il critico nota come lo scrittore triestino mostri, in realtà, una «fedeltà al genere “romanzo”»<sup>202</sup> nel senso che, nei suoi romanzi, i «nuclei narrativi»<sup>203</sup> sono «tutti necessari, e già tutti conformati a ingranare tra di loro, senza che si producano quei vuoti, che l'artista deve colmare»<sup>204</sup>. È un romanzo dunque, quello di Svevo, «che nasce come tale»<sup>205</sup>, che funziona in quanto macchina narrativa. Tuttavia, questo aspetto di «classicità»<sup>206</sup> convive, nei romanzi di Svevo, con un altro aspetto, quello di una «sconcertante attualità»<sup>207</sup>: ossia, nella capacità di rendere, «come disse Montale, “l'epica della grigia causalità della nostra vita di tutti i giorni”»<sup>208</sup>. E questo è possibile perché in Svevo è presente:

Un'assidua e pensosa passione di scrutare l'uomo, nel suo interno e nel suo esterno, la quale si traduce senza residui negli atti, nelle situazioni, nei pensieri di un *homo fictus* [...], un bisogno di rendere la propria visione della vita in una serie organica di scene tutte animate, tutte agite, collegate tra loro dalla linea evidente di una vicenda o da quella misteriosa di un destino.<sup>209</sup>

---

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> G. Debenedetti, *Saggi* (progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli), Mondadori, Milano, 1999.

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 407.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 411.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 408.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 407.

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 410.

In sintesi, Debenedetti sostiene che Svevo ha dunque «un suo modo di sentire e comprendere il mondo attraverso i casi degli uomini»<sup>210</sup> che, combinato «con la tecnica del romanzo»<sup>211</sup>, rende quest'ultima «tutta viva, senza bisogno di aggiungere fattori estranei e surrettizzi perché il conto torni»<sup>212</sup>. Dunque, è in questa unione di innata tecnica e passione per il soggetto – in quanto uomo contemporaneo – che risiede ciò che Debenedetti individua come il «gusto del romanzo»<sup>213</sup> sveviano.

Per quanto riguarda, più propriamente, il romanzo *Senilità*, la vicenda è piuttosto semplice, dal momento che vede il tentativo – fallito – del protagonista di uscire dal suo stato di senilità (non intesa in senso cronologico, quanto piuttosto nel significato di una vecchiezza morale). Infatti, Emilio Brentani è un impiegato di trentacinque anni, che vive le sue giornate senza scopo, lasciandosi trascinare passivamente dal loro scorrere. Si reputa una sorta di genio letterario incompreso dato che, anni prima, aveva scritto un libro che però non aveva riscosso il successo sperato. Emilio vive con la sorella Amalia<sup>214</sup>, specularmente a lui (come suggerisce la somiglianza degli stessi nomi): ella è, infatti, «incolora»<sup>215</sup>, non solo per l'aspetto cereo, ma anche perché passa le sue giornate senza avere alcun contatto se non con il fratello, a cui dedica tutte le sue cure<sup>216</sup>. Il passivo equilibrio in cui vivono i due fratelli viene smosso dalla relazione che si instaura tra Emilio ed Angiolina, «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»<sup>217</sup>, ma con la quale Emilio «non intendeva comprometersi in una relazione troppo seria»<sup>218</sup>.

Ma, incapace di viverla la relazione senza impegno, Emilio inizia ad idealizzare e a purificare l'idea mentale che ha di Angiolina, fino ad arrivare a soprannominarla *Ange* (dal francese per angelo). Man mano che la storia tra i due prosegue, però, l'immagine

---

<sup>210</sup> Ivi, p. 411.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> *Ibidem*.

<sup>214</sup> «Una sorella non ingombrante né fisicamente né moralmente, piccola e pallida, di qualche anno più giovane di lui, ma più vecchia per carattere e forse per destino. [...] ella viveva per lui come una madre dimentica di se stessa.» (Cfr: I. Svevo, *Senilità*, Feltrinelli, Milano, 1991, p. 5).

<sup>215</sup> Ivi, p. 12.

<sup>216</sup> Ad esempio: «Da anni Amalia passava una buona parte della sua giornata al focolare e s'era fatta una buona cucciniera quale occorreva al palato delicato d'Emilio.» (Cfr. Ivi, p. 52).

<sup>217</sup> Ivi, p. 6.

<sup>218</sup> Ivi, p. 5.

che Emilio si è fatto della ragazza finisce per cozzare sempre di più con quella che è la realtà: infatti, viene a conoscenza di tutte le avventure sentimentali di Angiolina. Emilio decide dunque di farsi consigliare dall'amico Stefano Balli, uno scultore, di qualche anno più grande di lui<sup>219</sup>, per il quale «l'amore delle donne»<sup>220</sup> era «qualcosa di più che una soddisfazione di vanità»<sup>221</sup>. Per questo motivo, Balli inizia a frequentare assiduamente la casa di Brentani, suscitando l'interesse di Amalia che, con il tempo, finisce per innamorarsi segretamente di lui. Lo scultore, però, affascina anche la stessa Angiolina, che, a differenza di Emilio, si vive la relazione con leggerezza arrivando addirittura a tradirlo più volte. Quando Brentani si rende conto che, per il fascino dell'amico, sta per perdere le uniche donne della sua vita, allontana, per mezzo di bugie, l'amico da casa sua. A questo allontanamento però, Amalia reagisce disperandosi ed iniziando a fare uso di etere che, nel corso del libro, la porterà a sviluppare stati di deliri ma soprattutto una severa polmonite.

Tuttavia, Emilio è concentrato dalla sua relazione scostante con Angiolina: ella, nonostante poi venga promessa in sposa ad un altro, inizia a intrattenere una relazione fisica con Emilio. L'uomo, dunque, fa sempre più fatica a mantenere intatta l'immagine ideale che si è fatto di lei, fino a che si rende conto che «era oramai soddisfatto [fisicamente] ma, all'infuori di quella soddisfazione, egli veramente non ne aveva sentita altra. Aveva posseduto la donna che odiava, non quella ch'egli amava»<sup>222</sup>. Decide di chiudere definitivamente con Angiolina, ed allontanare il Balli, quando viene a sapere che la ragazza ha sedotto l'amico quando lui le aveva chiesto di posare per una sua scultura.

Poco dopo, la sorella muore. Emilio, successivamente, vive per un periodo nella solitudine. Dopodiché tenta di distrarsi con altre donne ma, innamorato di Angiolina, decide di correre da lei per scoprire, però, che è scappata con un banchiere<sup>223</sup>. Il libro si conclude con Emilio che, più solo e passivo che mai, passa il resto dei suoi giorni consolandosi con l'immagine mentale che si è fatto della sua donna ideale:

---

<sup>219</sup> «Il Balli invece aveva impiegati meglio i suoi quarant'anni suonati, e la sua esperienza lo rendeva competente a giudicare di quella dell'amico» (Cfr. *ivi*, pp. 10-11).

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>223</sup> «Fu una sorpresa dolorosissima per lui. Si disse: – M'è fuggita la vita» (*Ivi*, p. 180).

Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza, 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.<sup>224</sup>

### *Il sistema dei personaggi*

Francesco Mattesini, nel suo saggio sulla critica di Debenedetti su Svevo<sup>225</sup>, parla, a proposito dei personaggi secondari di Svevo, di una «coralità dei personaggi minori»<sup>226</sup>. Ciò significa che tutti i personaggi, al di fuori del protagonista, in qualche modo svolgono la stessa funzione, «quasi dovessero convergere tutti a “indicare, misurare, drammatizzare i rapporti attivi o passivi che il protagonista ha con la vita e il mondo”»<sup>227</sup>. È opportuno notare, inoltre, come la disposizione dei personaggi, Emilio incluso, converga a formare:

Come ha scritto Montale, un “quadrilatero perfetto”. Si tratta, oltre che di Emilio e Angiolina, dell'amico/antagonista Stefano Balli e della sorella di Brentani, Amalia. È una geometria perfetta, effettivamente, perché in un romanzo in cui carattere e vita interiore contano più degli eventi, ciascuno dei tre personaggi con cui interagisce di più il protagonista funziona come una creatura fantasmatica con la quale, via via, la mente di Emilio intrattiene e rivive fantasie di incontro e di scontro.<sup>228</sup>

Inoltre, Mattesini torna ad evidenziare come, Angiolina e Stefano in particolare, siano:

Rappresentanti non dell'io del protagonista, ma del non-io: sono la controfigura dell'eroe per far risaltare ancora di maggiormente la sua condizione di uomo dalla vita difficile. [Una] sorta di contrappasso che trasferisce nei personaggi minori la realtà di una vita facile, di cui il protagonista sente sempre nostalgia, incapace com'è di viverla.<sup>229</sup>

---

<sup>224</sup> Ivi, p. 181.

<sup>225</sup> F. Mattesini, *La critica letteraria di Giacomo Debenedetti*, Vita e Pensiero, Milano, 1969.

<sup>226</sup> Ivi, p. 93.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> D. Brogi, *Senilità*, in (a cura di) C. Gigante, M. Tortora, *Svevo*, Carocci, Roma, 2021, p. 54.

<sup>229</sup> F. Mattesini, *La critica letteraria di Giacomo Debenedetti*, cit., p. 94.

È emblematico, infatti, non solo come viene descritto l'amico, Stefano Balli, ma anche la relazione di invidia/gelosia/ammirazione che Emilio intrattiene con lui. L'amico è «un uomo alto e forte, l'occhio azzurro giovanile su una di quelle facce dalla cera bronzina che non invecchiano»<sup>230</sup> che, a differenza di Emilio, «aveva continuato a correre la sua via dietro a un certo ideale di spontaneità»<sup>231</sup>. Il Balli è uno scultore che nell'arte, come Emilio nelle lettere, non riscuote molto successo. Eppure, mentre Emilio «viveva sempre in un'aspettativa, non paziente, di qualche cosa che doveva venirgli dal cervello, l'arte»<sup>232</sup> il Balli, invece, «non aveva mai sentito l'abbattimento dell'insuccesso»<sup>233</sup> e «s'accontentava del consenso di qualche singolo artista ritenendo che la propria originalità dovesse impedirgli il successo largo»<sup>234</sup>. E ancora, mentre Emilio guarda al Balli come «una specie di autorità paterna»<sup>235</sup> a cui rivolgersi quando è incerto sul da farsi, l'amico, invece, «non avvicinava che coloro cui aveva saputo imporsi»<sup>236</sup>. È, dunque, un uomo virile e deciso, sicuro di sé, la cui presa sulla vita è consapevole e attiva: potrebbe suggerire, pertanto, il ritratto di un personaggio assoluto. Tuttavia, come nota Guido Baldi<sup>237</sup>:

In realtà Balli non è affatto l'alternativa positiva ad Emilio, ma sostanzialmente il suo doppio. L'ostentazione della sua forza dominatrice scaturisce dalla stessa matrice della debolezza di Emilio, è una risposta, sia pure in direzione contraria, ad una stessa condizione sociale di partenza negativa e frustrante.<sup>238</sup>

Solo, continua Baldi, lo scultore reagisce in maniera diversa – rispetto ad Emilio – al fallimento: ossia, convincendosi di essere in qualche modo superiore agli altri e quindi imponendo la sua forza. Allo stesso modo, il Balli si rapporta anche con le donne,

---

<sup>230</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 11.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> G. Baldi, *Le maschere dell'inetto*, Paravia, Torino, 1998.

<sup>238</sup> *Ivi*, p. 36.

«[degradandole] ad oggetto»<sup>239</sup>, come strumenti «per provare la propria superiorità»<sup>240</sup>. La forza e la prepotenza del Balli, dunque, risultano chiaramente un pretesto, una finzione, per nascondere sentimenti di insicurezza e inferiorità. È per via di questa somiglianza di base che, il rapporto tra il Balli e il Brentani, è l'unico ad essere autentico anche se, proprio le divergenze nella gestione di questi stessi sentimenti, porteranno i due, alla fine, a separarsi.

Un altro personaggio opposto ad Emilio è la ragazza di cui finisce – anche se non vuole – per innamorarsi: Angiolina. Viene introdotta nella scena portando con sé tutta la sua carica di vitalità e viene descritta, non a caso, con connotati angelici (Emilio la chiamerà *Ange*, angelo) come gli occhi azzurri, i capelli biondi e il viso «soffuso di rosa»<sup>241</sup>: è chiaro, dunque, come «il valore simbolico di Angiolina non appartiene all'oggettività del narrato, ma al contrario è Emilio a trasfigurare la donna in simbolo»<sup>242</sup>. Sintomo di ciò sono anche il lirismo e la solennità con cui Emilio parla di lei:

Nella vicina faccia della fanciulla, la luce lunare s'incarnava, sostituiva quel colore di bambino roseo senz'attuare il giallo diffuso ch'Emilio credeva di percepire con le labbra; tutta la faccia diveniva austera e, baciandola, Emilio si sentiva più corruttore che mai. Baciava la bianca, casta luce.<sup>243</sup>

L'idealizzazione che Emilio si costruisce di Angiolina è, però, destinata a frantumarsi poiché la ragazza, «una creatura tutta “estroversa”, priva di complicazioni, dalla psicologia elementare»<sup>244</sup>, non vive l'amore allo stesso modo di Emilio e anzi, lo tradirà più volte, per la concezione che la ragazza ha di un amore «istintivo, gioioso, avidamente sensuale»<sup>245</sup>. Non a caso, quando i due intraprendono una relazione fisica, Emilio si rende conto che stava possedendo la «donna che odiava, non quella ch'egli amava» proprio in virtù del fatto che questa sorta di donna-angelo concepita dalla mente di Emilio, non poteva coesistere con la vitalità prorompente e carnale della ragazza<sup>246</sup>.

---

<sup>239</sup> Ivi, p. 39.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

<sup>241</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 6.

<sup>242</sup> G. Baldi, *Le maschere dell'inetto*, cit., p. 79.

<sup>243</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., pp. 18-19.

<sup>244</sup> B. Maier, *Italo Svevo*, cit., p. 78.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> Nelle parole di Baldi: «Ma il rapporto sessuale, con la brutalità desublimante del contatto carnale, puntualmente dissolve ogni idealizzazione, per cui Emilio, stimolato dal disprezzo per la donna degradatasi

Nonostante Emilio senta continuamente il desiderio di idealizzarla ancora e ancora («Angiolina quindi gli dava tutto: il possesso della sua carne e – essendone essa l’origine – anche il sogno del poeta»<sup>247</sup>), il vero essere di Angiolina, anche alla fine, trova il modo di riportarlo violentemente alla realtà. È emblematica, infatti, la scena finale: Emilio, diretto da Angiolina per separarsi da lei secondo i dettami della sua mente, scopre che lei è fuggita con un altro. Tuttavia, per il desiderio costante – che Emilio ha sempre avuto nei confronti della ragazza – di tentare di “educarla”, pur di soddisfare le sue aspettative, si rivolge alla sorella della ragazza per dirle, accarezzandole i capelli (con un gesto tra il paterno e il romantico) che lui non sarebbe mai più ritornato<sup>248</sup>. È dunque, quello di Angiolina, un personaggio estremamente fuggitivo e difficilmente classificabile all’interno delle categorie testiane<sup>249</sup>; tuttavia, è chiaro come risulti indispensabile a indicare il rapporto di Emilio con il mondo.

Diametralmente e simbolicamente opposta ad Angiolina è Amalia, sorella più giovane di Emilio ma, in qualche modo, «più vecchia»<sup>250</sup>. Rispetto al cromatismo vitale di Angiolina, «la signorina Amalia non era mai stata bella: lunga, secca, incolore – il Balli diceva che era nata grigia – di fanciulla non le erano rimaste che le mani bianche, sottili, tornite meravigliosamente, alle quali ella dedicava tutte le sue cure»<sup>251</sup>. A suggerire, invece, la somiglianza di Amalia al fratello, non è solo il nome<sup>252</sup>, ma:

Anche la sua esistenza [...] senile, nel senso in cui lo è quella di Emilio: è un’esistenza vuota, inerte, che esclude il desiderio, il godimento; una non-vita che si svolge interamente entro i confini di uno spazio chiuso, costrittivo, quello del ‘nido’ familiare, di cui Amalia è ancora più prigioniera di Emilio, in grazia della condizione femminile, che le preclude,

---

a oggetto sessuale, diventa acuto e realistico osservatore della vera natura di Angiolina» (G. Baldi, *Le maschere dell’inetto*, cit., p. 189).

<sup>247</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 122.

<sup>248</sup> «–No!– disse Emilio solennemente come se stesse per abbandonare Angiolina. –Io non ritornerò mai più.– Accarezzò i capelli della fanciulla, più scarsi, ma del colore identico di quelli di Angiolina. –Mai più!– ripetè, e con intensa compassione baciò la fanciulla sulla fronte» (I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 181).

<sup>249</sup> Cfr. Enrico Testa, *Eroi e figuranti*, cit.

<sup>250</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 5.

<sup>251</sup> Ivi, p. 12. A tal proposito, Brogi sottolinea come «la bruttezza di Amalia è espressiva di un malessere inespreso.» (Cfr. D. Brogi, *Senilità*, in (a cura di) C. Gigante, M. Tortora, *Svevo*, cit., p. 58).

<sup>252</sup> «La somiglianza che ritorna così continuamente e che spesso è spinta fino alla confusione dei significanti, proseguendo un’ambiguità sottolineata fin dalla difficoltà a pronunciare distintamente due nomi quasi gemelli» (Cfr. D. Brogi, *Senilità*, in (a cura di) C. Gigante, M. Tortora, *Svevo*, cit., p. 56).

in nome delle regole della convenienza borghese, il contatto con il mondo esterno, e limita ogni sua funzione e attività all'interno delle pareti domestiche, alle mansioni 'femminili'.<sup>253</sup>

Tuttavia, come nota Brogi:

La condizione che rende così speciale la funzione di Amalia, malgrado la sua posizione così appartata, è il modo in cui il personaggio, nel corso della storia, fa da riflesso, avanzando verso un estremo fisico simbolico e testuale di insofferenza, al mondo dei desideri nascosti dal protagonista.<sup>254</sup>

Infatti, il personaggio di Amalia, prima vive con gelosia l'avventura vitale del fratello con Angiolina, poi, quando Balli diventa avventore della loro casa, si illude di poter provare le stesse emozioni del fratello. Sennonché, la gelosia del fratello per Balli, finirà per rovinare la vita della sorella. Infatti, quando la sente sussurrare il nome di Stefano nel sonno<sup>255</sup>, Emilio si rende conto che la sorella è innamorata di lui, perciò, per paura di perderla, orchestra, tramite una serie di bugie, l'allontanamento di Balli dalla loro casa e, quindi, dalla sorella. Amalia, i cui tratti fisici già suggerivano dei sintomi depressivi<sup>256</sup>, reagisce sviluppando un'isteria e una dipendenza da etere che, in un corpo già cagionevole, le farà contrarre una polmonite che la porterà alla morte. Tuttavia, è proprio l'isteria a permettere uno spazio d'azione ad Amalia:

Questo personaggio che non ha mai avuto spazio autonomo conquista protagonismo testuale attraverso la malattia e l'isteria [...]: gli unici modi in cui può comunicare i propri desideri. Adesso la scena dipende da lei, e sarà Emilio a mettersi in disparte.<sup>257</sup>

---

<sup>253</sup> G. Baldi, *Le maschere dell'inetto*, cit., p. 43.

<sup>254</sup> D. Brogi, *Senilità*, in (a cura di) C. Gigante, M. Tortora, *Svevo*, cit., p. 57.

<sup>255</sup> «Fu strappato a questi sogni dalla voce di Amalia ch'echeggiava tranquilla e sonora nella stanza vicina. [...] Si appostò ad origliare. [...] Stefano! Ella aveva pronunciato il nome di battesimo del Balli. – Anche costei! – pensò Emilio con amarezza. Come non se ne era accorto prima? Amalia non si animava che quando veniva il Balli. [...] Anche Amalia amava il Balli» (I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 86).

<sup>256</sup> Brogi, nella descrizione di Amalia, nota dei «connotati anomali, indizi possibili di una sintomatologia depressiva». (Cfr. D. Brogi, *Senilità*, in (a cura di) C. Gigante, M. Tortora, *Svevo*, cit., p. 57).

<sup>257</sup> Ivi, p. 60.

Nonostante la tragicità del destino di Amalia, ella, a differenza del fratello, trova nella morte un riscatto, non senza aver prima «squilibra[to] e strappa[to] l'illusione di un controllo sulle azioni e sulle emozioni impersonato da Emilio»<sup>258</sup>.

Ci si soffermerà ora sull'analisi del personaggio di Emilio Brentani, tentando di classificarlo attraverso le categorie di Enrico Testa<sup>259</sup>. Innanzitutto, la senilità di cui è “ammalato” Brentani – e la sorella – «non indica una stagione della vita bensì un'attitudine della mente e del comportamento»<sup>260</sup> che lo costringe a una passività contemplativa:

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.<sup>261</sup>

È per questo motivo che, oltre a trovare un amico nella figura di Stefano Balli, intraprende una relazione con la vitale ed energica Angelina: perché tenta un mutamento, un appropriarsi della sua vita. Tuttavia, è destinato a fallire anche in questo. Sebbene questo tentato cambiamento potrebbe suggerire una sua collocazione tra le file dei personaggi relativi, permane però in lui, per tutto il tempo del romanzo, la sua attitudine a voler come piegare ciò che accade in suo favore<sup>262</sup>: una sorta, dunque, di chiusura verso il mondo esterno che bilancia, d'altra parte, la sua categorizzazione come personaggio assoluto. A tal proposito, Debenedetti parla di un suo «errore di impostazione»<sup>263</sup>, nel senso di una «incapacità di guardare la vita in faccia e vigliaccheria di non volerla guardare»<sup>264</sup> che «lo trascinerà alle più turpi conseguenze»<sup>265</sup>.

I rapporti di Emilio, inoltre, sono tutti funzionali «o comunque subordinati al principio totalitario dell'interiorità»<sup>266</sup>: prima di tutto l'amicizia con Balli, utile per

---

<sup>258</sup> Ivi, p. 61.

<sup>259</sup> Cfr. E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit.

<sup>260</sup> D. Del Giudice, *Introduzione*, in I. Svevo, *Senilità*, cit., p. XXIII.

<sup>261</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 5.

<sup>262</sup> Non solo spiegando il suo insuccesso letterario come genialità ancora latente, ma anche idealizzando la figura di Angiolina. Idealizzazione a cui precede una non-accettazione della natura della ragazza, in quanto estranea alla sua.

<sup>263</sup> G. Debenedetti, *Saggi*, cit., p. 433.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit., p. 11.

“misurare” la sua virilità nei confronti della donna, in seguito la relazione con Angiolina nella sua declinazione come rapporto maestro-allieva<sup>267</sup> per la necessità di Emilio di nascondere la sua miserabilità e, per concludere, il legame con la sorella come «madre dimentica di se stessa»<sup>268</sup> per il bisogno di Emilio di una figura materna. Inoltre, l’«esasperazione della soggettività»<sup>269</sup> di Emilio, altra tendenza tipica di un personaggio assoluto, è osservata anche da Baldi, il quale sostiene:

Benché sia sempre intento ad analizzarsi, con ossessiva insistenza, Emilio non è affatto lucido nello studiare la propria debolezza, o meglio non ha il coraggio di esserlo [...] costruendo di sé immagini più nobili e dignitose<sup>270</sup>, capaci di consolarlo della sua miseria. Attraverso gli schemi [...] tende infatti a crearsi maschere gratificanti, che occultino la sua effettiva personalità.<sup>271</sup>

A tal proposito, è interessante la teoria di Testa, per il quale, il «narcisismo negativo» tipico del personaggio assoluto, vada «di pari passo con il suo smarrimento [...], con la sua inettitudine [...] e, in genere, con la sua debolezza»<sup>272</sup>. Tutto ciò, non a caso, è quanto succede ad Emilio: man mano che avanza nella storia attraverso il suo “narcisismo negativo”, a vincere, in realtà, sono la sua debolezza (che, in quanto insicuro di sé e quindi geloso, lo porta a mentire e, di conseguenza, a perdere sorella e amico) e la sua inettitudine che lo porta a perdere Angiolina, per la sua incapacità di scegliere e di prendere posizione. Pertanto, è ascrivibile tra i personaggi assoluti anche per il fatto che, arrivato al termine della storia, “protetto” dalla sua inettitudine, Emilio non ha conosciuto mutamento. Alla fine, Emilio (a differenza di altri eroi sveviani) vive, ma una vita fatta «da sempre, di rievocazioni continue dei ricordi»<sup>273</sup>: la sua senilità.

---

<sup>267</sup> «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.» (I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 15). O, ancora: «Per quella sera l’istruzione finì lì, perché egli pensò che quella medicina così potente dovesse venir propinata a piccole dosi.» (I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 18).

<sup>268</sup> I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 5.

<sup>269</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit., p. 11.

<sup>270</sup> È emblematico, a tal proposito, il passaggio nel romanzo in cui, con voce perentoria e sicura, si rivolge ad Angiolina dicendole: «-Io mi conosco» (I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 16).

<sup>271</sup> G. Baldi, *Le maschere dell’inetto*, cit., p. 26.

<sup>272</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti*, cit., p. 11.

<sup>273</sup> D. Brogi, *Senilità*, in (a cura di) C. Gigante, M. Tortora, *Svevo*, cit., p. 54.

## BIBLIOGRAFIA

Baldi, Guido *et al.* 2002. *Svevo e Pirandello*, Torino, Paravia.

Baldi, Guido. 1998. *Le maschere dell' 'inetto'*, Torino, Paravia.

Brogi, Daniela. 2021. *Senilità*, in (a cura di) C. Gigante, M. Tortora, *Svevo*, Roma, Carocci.

Camerino, Giuseppe Antonio. 1974. *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Firenze, Le Monnier.

Contarini, Silvia. 2018. *La coscienza prima di Zeno: ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Firenze, Franco Cesati.

Debenedetti, Giacomo. 1999. *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in (a cura di) A. Berardinelli, *Saggi*, Milano, Mondadori, pp. 1283-1322.

Ficara, Giorgio. 2003. *Homo fictus*, in (a cura di) F. Moretti, *Il romanzo: temi, luoghi, eroi* (vol. IV), Torino, Einaudi, pp. 641-658.

Forster, Edward Morgan. 1927. *Aspects of the Novel*, Cambridge, The provost and scholars of King's College. Trad. It. *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 1991.

Freedman, Jonathan. 1998. *Introduction: The Moment of Henry James*, in (a cura di) J. Freedman, *The Cambridge companion to Henry James*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-20.

Gorley Putt, Samuel. 1966. *Henry James: a reader's guide*, Ithaca (NY), Cornell University Press.

Habegger, Alfred. 1990. *The Fatherless Heroine and the Filial Son*, in (edited by) J. Porte, *New Essays on The Portrait of a Lady*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hale, Dorothy J. 1998. *Henry James and the Invention of Novel Theory*, in (a cura di) J. Freedman, *The Cambridge companion to Henry James*, Cambridge, Cambridge University Press.

Izzo, Donatella. 1981. *Henry James*, Firenze, La Nuova Italia.

James, Henry. 1962. *The Portrait of a Lady*, New York, Collier Books. Trad. it. *Ritratto di signora*, Torino, Einaudi, 1942.

Luperini, Romano. 2012. *Il modernismo italiano esiste*, in (a cura di) R. Luperini, M. Tortora, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, pp. 3-12.

Maier, Bruno. 1961. *Italo Svevo*, Milano, Mursia.

Mattesini, Francesco. 1969. *La critica letteraria di Giacomo Debenedetti*, Milano, Vita e Pensiero.

Ortega y Gasset, José. 1925. *Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente. Trad. it. *Sul romanzo*, Varese, SugarCo, 1983.

Palumbo, Matteo. 2024. *I soggetti della modernità*, Napoli, Editoriale scientifica.

Perosa, Sergio. 1979. *L'Euro-America di Henry James*, Vicenza, Neri Pozza.

Porte, Joel. 1990. *Introduction: The Portrait of a Lady and "Felt Life"*, in (edited by) J. Porte, *New Essays on The Portrait of a Lady*, Cambridge, Cambridge University Press.

Saccone, Eduardo. 1977. *Il poeta travestito: otto scritti su Svevo*, Pisa, Pacini.

Sechi, Mario. 2000. *Il giovane Svevo: un autore "mancato" nell'Europa di fine Ottocento*, Roma, Donzelli.

Svevo, Italo. 1991. *Senilità*, Milano, Feltrinelli.

Testa, Enrico. 2009. *Eroi e figuranti*, Torino, Einaudi.