SigMa
RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

Spazi e intreccio in *Senilità*

Spaces and plot in *Senilità*

Mario Lavagetto
Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 17-32 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», 11).

Sommario | **Abstract**

[A partire dalla codificazione dello spazio narrativo messa a punto da Vladimir Nabokov, a sua volta ispirato dalla lettura di Zola, il saggio intende indagare le funzioni tipologiche della 'casa' nel capolavoro di Svevo, *Senilità*, con particolare attenzione per i processi (di turbamento, spostamento o simmetria psichica) che lo spazio domestico attiva di volta in volta nei personaggi di Angelina ed Emilio] | [Starting from the codification of the narrative space developed by Vladimir Nabokov, in turn inspired by Zola's novels, the essay intends to investigate the typological functions of the 'house' in Svevo's masterpiece, *Senilità*, with a special attention to the processes (of disturbance, displacement or psychic symmetry) that the domestic space activates alternately in the characters of Angelina and Emilio.]

Parole chiave | **Keywords**

[Italo Svevo], [*Senilità*], [spazio narrativo], [casa], [lettura psicanalitica] | [Italo Svevo], [*Senilità*], [narrative space], [home], [psychoanalytic reading]

SigMa • 7/2023
DOI **10.6093/sigma.voi7.10527** | 309-322

> Quando i filosofi sostengono che le nozioni di tempo e di spazio sono le forme necessarie del nostro pensiero, un presentimento ci dice che l'individuo controlla il mondo per mezzo di due sistemi, uno dei quali funziona solo temporalmente e l'altro solo spazialmente.
>
> S. Freud

> Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura.
>
> M. Bachtin

Da qualche parte Nietzsche formula un suggerimento: non ricorrere mai, per costruire o presentare i propri discorsi, all'espediente di annunciare quello che ci si accinge a fare. Commentare in anticipo le proprie mosse e giustificare il proprio operato, dichiarandone scopi e intenzioni, è infatti un espediente grossolano per nascondere le lacune dell'argomentazione o per esorcizzare i rischi a cui ci si è esposti. Per quanto mi riguarda, sarei propenso ad includere quel suggerimento al primo punto del codice negativo che ognuno di noi, nel corso degli anni, finisce col definire in forma esplicita o implicita.

Se tuttavia, nella circostanza, non posso fare a meno di una dichiarazione preliminare è perché mi trovo in una situazione di emergenza, stretto tra tutto quanto ho già scritto su Svevo (e che non vorrei ripetere) e il tema di questo incontro a cui vorrei attenermi in modo non evasivo. A mal partito, ho tentato dunque un piccolo esperimento ed è il risultato (in parte sorprendente) di quell'esperimento che cercherò di esporre.

Come prima cosa devo chiedervi di immaginare che io abbia a disposizione un proiettore e che alle mie spalle ci sia uno schermo su cui farò idealmente scorrere alcune diapositive: la prima è ricavata dai *Carnets* di Zola ed è una pianta disegnata con precisione, anche se con tratti malfermi, della casa di *Pot-Bouille*. Ad accompagnarla c'è una minuziosa descrizione notarile che nomina una cosa dopo l'altra, una stanza dopo l'altra come se si trattasse di redigere un inventario.

La disposizione delle camere e la loro tipologia (cucina, sala, salotto, stanza da letto, salone da ricevimento) sono fissate con cura; lo spazio abitativo è ordinato intorno a una corte "lastricata e cementata", dove il sole non arriva mai e dove regna "un freddo umido".

Se ora – dopo avervi lasciato qualche secondo per fissare l'immagine – togliessi la prima diapositiva e inserissi la seconda e avessi l'accortezza di non proporre un ingrandimento molto sensibile o di sfuocare appena le immagini, è probabile che, almeno sulle prime, pensereste che sto attingendo alla stessa fonte e che vi sto presentando un'altra delle mappe predisposte dall'autore dei *Rougon Macquart*. Anche in questo caso vedreste la pianta di un appartamento disegnata puntigliosamente, con tratti elementari e con il sussidio di illeggibili didascalie. Solo se vi avvicinaste, o se io rinunciassi al mio piccolo trucco, potreste vedere che quelle didascalie ora non sono in francese ma in inglese: non *cuisine* ma *kitchen*, non *salle à manger* ma *dining room*.

Immaginate ora di guardare più attentamente: una scala, un ingresso, un lungo corridoio che taglia orizzontalmente il foglio. Se oltrepassiamo la porta di ingresso, abbiamo sulla sinistra tre stanze: la cucina e due camere molto piccole, una delle quali per la donna di servizio. Oltre il corridoio, le stanze più grandi: al centro il soggiorno; a sinistra la camera dei genitori e a destra quelle dei figli, un maschio e una femmina. Potreste pensare a qualche epigono inglese del naturalismo, ma se a questo punto – sostituendo l'obiettivo – facessi in modo da rimpicciolire l'immagine e da includere nello schermo anche quanto avevo intenzionalmente fatto slittare oltre i bordi, vedreste comparire in alto, e scritta in caratteri più grandi, una didascalia rivelatrice: *The Samsa Flat*. A tracciare questa pianta, e a inserirla in una serie di lezioni sulla letteratura, destinate "tra le altre cose" a somigliare a "un'indagine poliziesca sul mistero delle strutture letterarie", è Vladimir Nabokov che – in un'intervista rilasciata nel 1965 a R. Hugues – ha proclamato l'insostituibile efficacia didattica di una simile rappresentazione: "I miei studenti dovevano essere in grado di descrivere esattamente la distribuzione delle stanze, con la disposizione delle porte e dei mobili, nell'appartamento della famiglia Samsa" (Nabokov 1994: 133).

La funzione delle mappe – sia o meno Nabokov debitore di Zola – è radicalmente mutata: quello che era un dispositivo di controllo, a cui il romanziere naturalista affidava il rispetto delle regole referenziali, diventa, tra le mani di un lettore come Nabokov, uno strumento di analisi e di interpretazione. Si tratta di uno strumento povero, ma in alcuni casi di singolare efficacia e tanto più prezioso se si mira a una analisi "tecnica", piuttosto che a una riflessione fenomenologica sullo "spazio narrativo".

Il mio esperimento è consistito nell'applicare a uno scrittore come Svevo che, secondo la testimonianza del fratello, aveva come *livre de*

chevet gli scritti teorici di Zola e che, secondo la maggior parte dei critici, ha infranto i codici del naturalismo, lo strumento messo a punto da Nabokov; e nel prendere come oggetto di verifica un solo romanzo, *Senilità*, proprio quello – insomma – che dovrebbe segnare (e in realtà, almeno in parte, segna) la rottura definitiva con i principi del *roman expérimental*.

In *Senilità* troviamo sei "case" che possono essere suddivise in tre gruppi: le case del "vizio" (Casa Zarri e Casa Paracci); le case della "virtù" (quella dei fratelli Brentani e quella di Elena); le case "immaginarie" (quella che compare nel delirio di Amalia e quella dei Deluigi).

Partiamo da casa Zarri, situata pochi metri fuori della via Fabio Severo, una casa "grande e alta, in mezzo alla campagna", che ha "tutto l'aspetto di una caserma" (Svevo, ed. 2004: 424). La scala deve essere "stata fatta molto in fretta, le pietre mal squadrate, la ringhiera di ferro grezzo, i muri bianchi di calce, niente di sudicio ma tutto povero" (424).

L'appartamento è al secondo piano: un lungo corridoio; quasi in fondo al corridoio la stanza di Angiolina, che comunica con la camera dove va a cambiarsi e con quella del padre; di imprecisa collocazione le stanze dei fratelli e la stanza della sorella, anche se quest'ultima potrebbe essere quella che serve ad Angiolina come spogliatoio. Non sappiamo se la madre condivida o meno con il padre la propria camera, ma sappiamo che Angiolina passa davanti alla porta della madre quando rientra.

Di fronte alla camera di Angiolina, infine, e visibile da essa, si trova la cucina. Con un po' di buona volontà, e accontentandosi delle inevitabili approssimazioni, si potrebbe disegnare una pianta.

Il centro di questo piccolo sistema è naturalmente la stanza di Angiolina. Quando vi entra per la prima volta, Emilio la *vede* con un piccolo ma sintomatico ritardo, come se la percezione dovesse passare attraverso il diaframma dell'attesa e del desiderio, che giorno dopo giorno si sono accumulati dentro di lui: è un buon osservatore, il testo ce lo dice più volte, e tuttavia è un osservatore intermittente e condizionato dalle circostanze:

> Appena più tardi vide la stanza in cui si trovavano. La tappezzeria non era troppo nuova, ma i mobili, date quelle scale, quel corridoio e i vestiti della madre e della sorella, sorprendentemente ricchi, tutti dello stesso legno, noce, il letto coperto di un drappo con larga frangia, in un canto un vaso enorme con alti fiori artificiali e di sopra, sulla parete, aggruppate con grande accuratezza, molte fotografie. Del lusso insomma (426).

Le fotografie attirano prepotentemente l'attenzione di Emilio e il narratore che gli sta alle spalle, e che guarda attraverso i suoi occhi, interrompe l'inventario. Solo nell'ultimo capitolo, quando Emilio si recherà in casa Zarri per una visita postuma, troveremo un accenno a tutte le cianfrusaglie di cui Angiolina ha riempito la stanza e di cui allora verrà registrata la sparizione. Quelle fotografie sono il "catalogo" di Angiolina; la prova flagrante e documentata di quello che la gelosia di Emilio vorrebbe conoscere: "Egli non aveva bisogno di cercare dei documenti; gli cascavano addosso, l'opprimevano, ed Angiolina, maldestra, faceva del suo meglio per illustrarli, metterli in rilievo" (428).

In realtà, come sa ogni lettore di Proust, quello che il geloso desidera sapere non è la verità, ma che è vero quanto desidera; e non c'è prodigio di malafede di cui non sia capace per neutralizzare i segni che gli dicono il contrario. Se gli informatori, di cui Marcel si circonda, forniscono prove inoppugnabili, sono gli informatori che mentono o sono a loro volta ingannati: il dubbio può in ogni caso essere reintegrato. Così a un indagatore, ben meno agguerrito, implacabile e maniacale di Marcel, è sufficiente un piccolissimo appiglio. Basta un accenno di Angiolina alla sua educazione religiosa e Emilio, che pure non crede alla religione e che è riuscito con fermezza pedagogica a estirparla dall'animo della sorella, trova il pretesto e il mezzo per disintegrare quelle prove lampanti: "Tutti i documenti raccolti erano inceneriti alla fiamma di un cero sacro" (429).

Il catalogo di Angiolina è "innocente", frutto della vanità e senza conseguenze. Emilio se ne convince a tal punto da accettare la più imbarazzante e la più paradossale delle parti, quella che Don Giovanni ha demandato al suo servo: "Ella ci teneva tanto a quelle fotografie da tenerle in parata sul muro, amava tanto di venir ammirata per la via da volere ch'egli stesso tenesse il registro delle occhiate lanciatele" (441).

Una funzione fondamentale nella stanza-teatro di Angiolina, e nella commedia che vi si recita, è riservata alla porta. Nel corso del primo atto, quando la parte dell'ingenua è ancora praticabile e quando Emilio cerca di attirarla a sé e di abbracciarla, c'è un modo semplice e sbrigativo per risolvere la situazione: "[…] ella si svincolò e corse ad aprire la porta. – Ora s'accomodi qui e sia saggio perché dalla cucina ci vedono –" (426).

Trascorrono poco più di cento pagine e la porta della stanza, in cui si svolge una scena d'amore aggressivo, resta spalancata per quanto in cucina ci siano il padre, la madre e la sorella di Angiolina: tutta la parabola dei due protagonisti, il tempo trascorso, la complice ambiguità della famiglia trovano la loro rappresentazione in un elemento spaziale.

Ormai il velo è stato strappato, Angiolina può essere identica a sé stessa e sbarazzarsi dell'elaborata cosmesi a cui l'hanno sottoposta i desideri di Emilio.

Ange è, almeno per il momento, scomparsa; al suo posto c'è la donna, l'amante conosciuta in casa della vedova Paracci, una controfigura degradata e professionale della vecchia Zarri, che ha accolto Emilio con ambigua sollecitudine e gli ha mostrato una stanza "più che ammobiliata, [...] ingombrata da un enorme letto dall'apparenza pulita e da due grandi armadi; c'era un tavolo nel mezzo, un sofà e quattro sedie. Non ci sarebbe stato posto neppure per un solo altro mobile" (539).

Una porta "sempre chiusa" (539), ha assicurato la proprietaria, divide la stanza dal resto dell'appartamento; una seconda porta si apre sulle scale "tortuose e sudice", dove Emilio si abitua ad aspettare Angiolina "poggiato alla ringhiera e persino piegato per scorgere il punto più lontano ove ella doveva apparire" (546). In una folgorante intermittenza questa immagine di sé stesso in attesa gli si ripresenterà più avanti, quando, durante il delirio di Amalia, uscirà precipitosamente dal proprio appartamento in cerca di aiuto:

> Si poggiò col petto sulla ringhiera per vedere se qualcuno salisse. Si curvò per vedere più lontano e per un istante, un attimo, il suo pensiero si pervertì; dimenticò la sorella che, forse, agonizzava lì accanto, e ricordò che, proprio in quella posizione, egli usava aspettare Angiolina. Questo pensiero in quel breve istante fu tanto potente che egli, sforzandosi di veder lontano, cercò di vedere, anziché il soccorso invocato, la figura colorita dell'amante. Si rizzò nauseato (578).

La nausea, ci è stato detto, nasce dal ritorno dell'identico e dalla sua persistenza; il tempo, improvvisamente bloccato dalla ripetizione, scardina i punti di riferimento, contamina luoghi e persone. Preso alla sprovvista, Emilio annaspa: si trova di fronte a uno specchio che gli rimanda le figure sovrapposte di Angiolina e di Amalia e una faccia, la sua, in cui non si riconosce. Oppure l'emergenza è tanto repentina da strappargli un grido come quando, osservando la stanza della vedova Paracci, vede "anche qui", su una parete, varie fotografie; e riconosce, accanto all'immagine di una donna seminuda, "quella di una giovanetta ch'egli aveva conosciuto, un'amica di Amalia, morta qualche anno prima": "Egli guardò lungamente la faccia buona di quella povera ragazza che aveva posato tutta impettita dinanzi alla macchina del fotografo, forse l'unica volta in sua vita, per servire da ornamento a quella stanzaccia" (539-40).

Così, in questa casa, in questa stanza, dove le fotografie hanno risuscitato la stanza di Angiolina, viene trascinata – grazie al geniale innesto di un processo di spostamento – anche Amalia: lungo tutto il romanzo, come vedremo ancora, Svevo costruisce con paziente ingegneria le occasioni di una contaminazione fisica e spaziale realizzata con lucida parsimonia. L'esercizio sistematico della simmetria, di cui Svevo si serve in tutta la sua opera, viene portato in *Senilità* al parossismo e fa parte di un rituale profanatorio. Bachelard (1957) ha detto una volta che sono gli scenari a conservare i personaggi nel loro ruolo fondamentale; ma se le cose stanno così, il ripetersi degli scenari e delle situazioni finisce inevitabilmente per mettere a repentaglio l'identità dei personaggi e per rendere i ruoli intercambiabili. Le varianti, quando esistono, sono in ogni caso troppo deboli per garantire l'immunità e stornare il possibile contagio.

Una controprova viene dal tinello di casa Brentani dove ci sono un tavolo, un sofà, quattro sedie, un armadio "adattato a biblioteca", che contiene "un mezzo migliaio di romanzi" (Svevo, ed. 2004: 412), e un secondo armadio (o forse è lo stesso) che serve da dispensa: arredamento identico, dunque, a quello che si trova nella stanza della vedova Paracci, anche se, naturalmente, manca il letto, e se, al posto delle fotografie e dell'"ombrello chinese" (539), c'è il telaio di Amalia sistemato accanto alla finestra. Qui, però, il troppo pieno, l'ingombro delle case del vizio viene sostituito da una sensazione di spazio vuoto, di povera accuratezza che Emilio ritroverà nell'appartamento di Elena, intravisto solo in una istantanea molto rapida e tuttavia preziosa per ricostruire la pianta di casa Brentani.

Sulla disposizione delle stanze troviamo indicazioni abbastanza precise, anche se discontinue: "Il quartierino si componeva di tre sole stanze alle quali, dal corridoio, si accedeva per quell'unica porta [la porta del tinello]. Perciò, quando capitava qualche visita nella stanza di Emilio, la sorella si trovava prigioniera nella propria ch'era l'ultima" (457).

Se teniamo presente che altrove si parla di una cucina e che la signora Elena, quando va incontro ad Emilio nel corridoio buio, è illuminata lateralmente dalla luce che viene dal tinello, si può azzardare una ricostruzione molto più attendibile di quella proposta per casa Zarri. Devo chiedervi allora un ulteriore e più preciso sforzo di immaginazione come se io fossi tornato ad accendere il proiettore e ora, alle mie spalle, steste vedendo la pianta di un appartamento con la porta di ingresso che, dal ballatoio del primo piano, introduce su un lungo corridoio cieco: a destra una porta è quella della cucina e un'altra quella del bagno. Sulla sinistra, invece,

trovate una sola porta che è fronteggiata da una finestra e che immette nel tinello, di qui si passa nella stanza di Emilio e dalla stanza di Emilio in quella di Amalia: a destra della porta trovate il letto; un tavolo di cristallo al centro della stanza; da qualche parte un armadio e una finestra di fronte al letto, sulla sinistra di chi entra.

In questa ricostruzione ci sono piccole forzature dovute alla trascuratezza delle descrizioni fornite da Svevo, che può a volte contraddirsi o lasciare margini di incertezza, ma l'insieme è attendibile. In ogni caso la piantina costituisce nella sua rudimentalità un ineccepibile "paradigma spaziale" della vita, della storia e della psicologia dei fratelli Brentani. In base ad essa è possibile leggere e riraccontare il romanzo in una chiave discretamente freudiana, tenendosi stretti tuttavia, come consigliava Lacan, alle parole del testo. E poco importa che siamo nel 1898, perché, nel caso di Svevo, ci si può riappropriare senza scrupoli della formula che Gianfranco Contini ha escogitato per un altro "narratore" triestino: "psicanalitico prima della psicanalisi" (Contini 1974).

La stanza in cui Amalia vive segregata potrebbe essere, in base al modello della topica freudiana, la stanza del rimosso; una doppia istanza – due porte, due metafore della censura – la divide dal tinello che è il luogo dove si svolge la vita sociale dei fratelli Brentani e che può essere considerato come il luogo di una traslazione, come: "la zona di cambio – secondo un'immagine di Freud – tra il legno e la corteccia", tra esterno e interno.

> Aucun dedans n'est concevable – ha detto, servendosi a sua volta di metafore freudiane, Starobinski (Contini 1974: 15) – sans la complicité d'un dehors, sur lequel il prend appui. Complicité mêlée d'antagonisme : le dehors inamical oblige la membrane à se déployer pour contenir et protéger, contre les irrégularités de *l'Umwelt,* la constance du "milieu intérieur". Aucun dehors n'est concevable, sans un dedans qui le refoule, qui lui résiste, qui "réagit". *Entre* le dehors et le dedans, la surface de contact – membrane, pellicule, peau, etc. – est le lieu des échanges, des ajustements, des signaux sensibles, mais aussi celui des conflits et des blessures.

Ma le radici del "dentro", da cui derivano le ferite e le lacerazioni sulla superficie di contatto, sono nella stanza dove Amalia, per servirsi delle parole usate da Stendhal in una lettera a Mérimée, "ne pouvant faire des romans, s'est consolée en les lisant": ha letto il "mezzo migliaio" che viene custodito nell'armadio-libreria, appassionandosi ogni volta al "fato altrui". Grande lettore di Flaubert, Svevo sembra averne ricavato lo spunto per dare forma a una variante atroce, a un'Emma Bovary

senza avventure. Ed è a lei che fin dal primo capitolo Emilio chiede incautamente di collaborare alla costruzione di un paradossale romanzo-non-scritto-a-quattro-mani, replica sofisticata e clandestina – per il lettore di Svevo – di quello appena abbozzato da Annetta Maller e Alfonso Nitti in *Una vita*.

> L'amore era entrato in casa e le viveva accanto, inquieto, laborioso. Con un solo soffio aveva dissipata l'atmosfera stagnante in cui ella, inconscia, aveva passati i suoi giorni ed ella guardava dentro di sé sorpresa ch'essendo fatta così, non avesse desiderato di godere e di soffrire.
>
> Fratello e sorella entravano nella medesima avventura (Svevo, ed. 2004: 413).

È allora che il rimosso – tutto quanto era stato segregato, nascosto, messo a tacere – ritorna e conquista lo spazio che gli era stato precluso: la sessualità, il corpo di Amalia – che Emilio aveva cercato di mettere al bando con un accanimento non inferiore a quello con cui aveva estirpato la religione dalla loro casa e dal cuore della sorella – conquistano per interposta persona il diritto di parlare. Una volta che una mano 'abile o incauta' ha tolto l'impedimento, Amalia si impadronisce del primo oggetto reale che trova nel suo tinello: Balli è una perfetta copia maschile di Angiolina, è il personaggio solare di cui ha bisogno per costruirsi una "seconda vita", una vita notturna che le concede quel "po' di felicità che il giorno le rifiutava" (504).

Una sera, rientrando tardi, Emilio ode una voce; si avvicina silenziosamente alla porta che divide la sua stanza dalla stanza di Amalia e ascolta. Arrivano fino a lui frammenti di un sogno, discorsi dapprima incomprensibili e poi parole "calme, quasi sillabate" (482).

> Nel suono e nel senso v'era una grande dolcezza, una grande condiscendenza. Per la seconda volta ella disse che l'altra persona – quella cui ella immaginava di parlare – aveva indovinati i suoi desideri: – E proprio così che faremo? Non lo speravo! – Poi un intervallo, interrotto però da suoni indistinti, per cui si capiva che il sogno continuava sempre, e di nuovo altre parole ch'esprimevano sempre lo stesso concetto. Lungamente egli stette là ad origliare. Quando stava per ritirarsi una frase completa lo fermò: – In viaggio di nozze tutto è permesso (483)

Non è la sola volta che Emilio spia la sorella: in un'altra occasione è la voce di lei a strapparlo da un incubo. Si sveglia di soprassalto; si apposta ad origliare. "La sognatrice voleva di nuovo qualche cosa che altri voleva;

ad Emilio parve di scoprire ch'ella volesse anche di più di quanto le si chiedesse: voleva che altri esigesse. Era proprio un sogno di sommissione" (503-4).

Emilio sembra non accorgersi che il personaggio interpretato, "indossato" da Amalia durante la notte, ne fa la perfetta protagonista dei sogni che lui stesso propone ad Angiolina (fuggire dal mondo, ammalarsi e trovare in lei una premurosa infermiera) e in cui Angiolina si rifiuta di entrare. Quello di cui invece si rende conto, nelle sue vesti di fratello e di spia indiscreta, è di trovarsi di fronte a qualcosa di vergognoso, di indicibile, che dovrebbe restare chiuso dietro la porta e che la attraversa a insaputa di Amalia. "Il sognatore – dice Freud (ed. 1966: 59) – nasconde accuratamente le proprie fantasie giacché ha motivo di vergognarsene". E se ce le comunicasse, non disponendo dei mezzi e delle censure formali degli scrittori, "non riuscirebbe a procurarci alcun piacere con le sue rivelazioni. Tali fantasie, quando ne veniamo a conoscenza, ci destano un certo ribrezzo o tutt'al più ci lasciano freddi".

Emilio giura a sé stesso di tutelare il segreto di quelle parole clandestine. "Mai la sorella avrebbe dovuto sospettare ch'egli sapesse qualche cosa di quei suoi sogni" (Svevo, ed. 2004: 483).

Si è affacciato casualmente su un teatro privato e si sente in colpa, ma non riesce a mantenere i suoi propositi di discrezione: ne parla a Stefano Balli, che compiange l'amico condannato a vivere con un'"isterica", e lascia trapelare la sua consapevolezza con Amalia. Quel teatro, peraltro, di cui è l'unico testimone, da un lato ispira ad Emilio "ribrezzo" (574; il "ribrezzo" di Freud, ma è il testo di Svevo che parla), dall'altro esercita su di lui una segreta fascinazione: tanto che una sera, non riuscendo a prendere sonno, si alza e si accosta alla porta pensando che forse, da quella stanza, "poteva venirgli una distrazione" (521). La sua attesa sarà delusa perché ormai Amalia è stata costretta ad abbandonare i suoi sogni e le rappresentazioni sono state sospese.

La mattina dopo (la logica, la coerenza narrativa di Svevo sono ancora una volta implacabili) Emilio propone alla sorella di andare con lui a teatro, ad ascoltare la *Valchiria,* a cui tanto Angiolina che Stefano Balli (affascinata dalle canzonette la prima, verdiano il secondo) si sono annoiati. Amalia, viceversa, trova un'immediata sintonia con la tragica sorte della stirpe di Walse:

> Ella si lasciava cullare nei suoi pensieri da quella strana musica di cui non percepiva i particolari, ma l'insieme ardito e granitico che le sembrava una minaccia. Emilio la strappò per un istante ai suoi pensieri per domandarle

> come le piacesse un motivo che continuava a risuonare nell'orchestra. – Non capisco – ella rispose. Infatti ella non lo aveva sentito. Ma, assorbito da quella musica, il suo grande dolore si coloriva, diveniva ancora più importante, pur facendosi semplice, puro, perché mondato d'ogni avvilimento. Piccola e debole, ella era stata abbattuta; chi avrebbe potuto pretendere ch'ella reagisse? Mai non s'era sentita tanto mite, liberata da ogni ira, e disposta a piangere lungamente, senza singhiozzi. Non poteva farlo e questo mancava al sollievo. […] La magnifica onda sonora rappresentava il destino di tutti (525).

"Il destino di Edipo – dichiarava Freud negli stessi anni (ed. 1966: 244) – ci commuove perché avrebbe potuto diventare il nostro destino": quello di Siegmund e Sieglinde aleggia sui fratelli Brentani.

Ma il teatro privato di Amalia è destinato a risorgere. La sua stanza è insieme l'epicentro della catastrofe romanzesca che si risolve in una drastica concentrazione spaziale e il palcoscenico del suo delirio. Un giorno, rientrando a casa, Emilio avverte dal tinello la voce strozzata della sorella che pronuncia parole incomprensibili: avanza senza far rumore, apre la porta e ai suoi occhi si presenta "uno spettacolo del cui ricordo non seppe mai più liberarsi" (Svevo, ed. 2004: 573). La stanza è invasa da una luce abbacinante; si odono, in una sorta di ibrido mahleriano, da una via vicina alcuni canti popolari e da un appartamento contiguo le note di "un valzer volgare", che agli orecchi di Emilio suona come una marcia funebre:

> Le vesti di Amalia giacevano sparse al suolo ed una gonna aveva impedito alla porta d'aprirsi tutta; alcuni panni giacevano sotto il letto, la camicetta era chiusa fra le due vetrate della finestra e i due stivali, con evidente accuratezza, erano posti proprio nel centro del tavolo. Amalia seduta sulla sponda del letto, coperta della sola corta camicia, non s'era avvista della venuta del fratello e continuava a fregare con le mani le gambe sottili come fuscelli. Dinanzi a quella nudità Emilio ebbe la sorpresa ed il fastidio di trovarla somigliante a quella di un ragazzo malnutrito (573-4).

Amalia è in preda a un'allucinazione da alcolismo; "– Oh, sempre bestie!" (575) – esclama con voce alterata; si china come se volesse sorprendere un animale pronto a fuggire; afferra un dito del proprio piede; stende il palmo e lo osserva. Le sue guance sono "infiammate, le labbra violacee, asciutte, informi come una ferita vecchia che non sa più rimarginare" (574); lo sguardo del fratello si sofferma sulle sue gambe nude. Le parole con cui Svevo – che nella rappresentazione del delirio si serve

visibilmente di un protocollo fornito dalle sue letture psichiatriche – scandisce le reazioni di Emilio sono: "spavento", "orrore", "ribrezzo", "repulsione" (574-5). Le stesse – potrebbe dire un disinvolto lettore di Freud – che suscita la festa di Medusa effigiata sulla veste di Atena, la donna inavvicinabile e protetta dall'immagine terrificante del genitale materno. Emilio non ha difese di fronte a questo prepotente e intrattabile ritorno del rimosso: la nudità di Amalia, che aveva scrupolosamente segregato, lo costringe a guardare.

Nell'evolversi del suo delirio, Amalia resuscita anche i suoi precedenti sogni di matrimonio e di sommissione: nei giorni che seguono li rimette in scena sotto gli occhi non solo del fratello, ma anche di Stefano Balli, il più imprevisto e il più imbarazzante degli spettatori. Svevo non le risparmia nulla: quello che doveva restare nascosto, viene detto ad alta voce e mostrato. Amalia non ha schermi, né difese; di fronte ai suoi silenziosi e turbati testimoni, si inventa un'altra casa, la *sua* casa, diversa da quella in cui ha trascorso lunghi anni di prigionia.

È una delle due case immaginarie che troviamo in *Senilità*. La seconda è stata inventata da Angiolina: è casa Deluigi. "Strana casa" (569) ci viene detto: sempre disponibile, sempre pronta ad accogliere Angiolina, prezioso rifugio quando desidera sottrarsi a Emilio o alle sue indagini.

> La signora Deluigi era una buona donna; aveva una figlia ch'era amica d'Angiolina, un vecchio marito, e in casa non c'erano giovanotti; tutti volevano un gran bene ad Angiolina in quella casa. – Ci vado molto volentieri, perché là passo le giornate meglio che non in casa mia. – Emilio non ebbe niente a ridirci, e si rassegnò anche a vederla, di sera, meno spesso. Ella ritornava tardi dal lavoro e non valeva più la pena di trovarsi (431).

Anche la madre, anche la sorella sono complici dell'invenzione e si servono di casa Deluigi quando devono giustificare l'assenza o gli inopinati ritardi di Angiolina. Ma Emilio non ha sospetti o riesce a farli tacere: quello che gli viene offerto è un compromesso e coincide con i suoi desideri, con la sua paura della verità e del dolore. Solo dopo la morte di Amalia, scopre incidentalmente e inoppugnabilmente che a Trieste non esiste alcuna famiglia Deluigi. È l'ultima bugia di Angiolina (una bugia "postuma") che si dissolve nell'aria trascinando con sé decine di episodi e lasciando tra le mani di Emilio solo un fantasma: è fuggita, ha lasciato Trieste e nessuna domanda potrà più esserle rivolta.

Così l'identità stessa di Angiolina, la sua storia, tutto quanto Emilio sapeva o credeva di sapere sul suo conto vanno in fumo. Ma è proprio allora

che Emilio può completare il lavoro di ricostruzione e contaminazione a cui aveva dato in precedenza forma sporadica:

> 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. Egli la vide dinanzi a sé come su un altare, la personificazione del pensiero e del dolore e l'amò sempre, se amore è ammirazione e desiderio. Ella rappresentava tutto quello di nobile ch'egli in quel periodo avesse pensato od osservato (620-1).

È un ibrido che porta alla conclusione del romanzo e che è stato preparato minuziosamente quando, con un lavoro puntuale e millimetrico, Svevo non ha perso occasione per istituire contiguità, rimandi, immagini crudelmente speculari che avvicinavano la fanciulla grigia, dal volto grigio, vestita abitualmente di grigio – il colore del mutismo e della morte, ha detto Freud – all'immagine gialla e rosea, solare, sinuosa, fisica e vitale di Angiolina. Ora, grazie a una "metamorfosi strana" (620) e consolatoria, le due figure si saldano in una figura simbolica e le inconciliabili differenze si risolvono, secondo i principi di una logica simmetrica, in identità. Le reiterate profanazioni compiute da Emilio, che incapace di scrivere il proprio romanzo ha accanitamente cercato di viverlo, producono allora una fulminea, una radiosa evocazione dell'invulnerabile fantasma su cui, con geniale abbandono dei tempi narrativi, Svevo fa calare il sipario:

> Quel simbolo alto, magnifico, si rianimava talvolta per ridivenire donna amante, sempre però donna triste e pensierosa. Sì! Angiolina pensa e piange! Pensa come se le fosse stato spiegato il segreto dell'universo e della propria esistenza; piange come se nel vasto mondo non avesse più trovato neppure un *Deo gratias* qualunque (621).

Bibliografia

Bachelard, Gaston (1975), *La poétique de l'espace* (1957), trad. it. *La poetica dello spazio*, a cura di E. Catalano, Dedalo, Bari.

Contini, Gianfranco (1974), "*Tre composizioni o 'la metrica' di Saba*", in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contenporanei. Con un'appendice su autori non cintemporanei*, Einaudi, Torino: 25-33.

Freud, Sigmund (1966), *L'Interpretazione dei sogni* (1899), in *Opere*, Vol. III, Boringhieri, Torino.

Nabokov, Vladimir (1994), *Intransigenze*, Adelphi, Milano.

Starobinski, Jean (1974), "Je hais comme les portes d'Hades", *Le Dehors et le dedans*, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 9: 7-22.

Svevo, Italo (ed. 2004), *Senilità*, in *Romanzi e "continuazioni"*, a cura di M. Lavagetto, I Meridiani Mondadori, Milano: 397-621.

Mario Lavagetto (Parma, 1939-2020) ha insegnato Teoria della letteratura all'Università di Bologna dal 1984 al 2001. Nel 1997 ha vinto il Premio Natalino Sapegno e il Premio Cesare Musatti, e nel 2011 il Premio Viareggio. Si è occupato, tra gli altri, di Balzac, Boccaccio, Calvino, Federico De Roberto, Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, Marcel Proust, Umberto Saba, Stendhal, Italo Svevo. Tra le sue pubblicazioni, ricordiamo i volumi: *La gallina di Saba* (Einaudi 1974, 1989), *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo* (Einaudi 1976, 1986), *Quei più modesti romanzi* (Garzanti 1979), *Freud, la letteratura e altro* (Einaudi 1985, 2001), *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust* (Einaudi 1991), *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (Einaudi 1992, 2002), *La macchina dell'errore* (Einaudi 1996), *Palinsesti freudiani* (Bollati Boringhieri 1997), *Dovuto a Calvino* (Bollati-Boringhieri 2001). | Mario Lavagetto (Parma, 1939-2020) taught Literary Theory at the University of Bologna from 1984 to 2001. In 1997, he won the Natalino Sapegno Prize and the Cesare Musatti Prize, and in 2011, the Viareggio Prize. He focused on, among others, Balzac, Boccaccio, Calvino, Federico De Roberto, Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, Marcel Proust, Umberto Saba, Stendhal, and Italo Svevo. Among his publications, notable volumes include:*La gallina di Saba* (Einaudi 1974, 1989), *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo* (Einaudi 1976, 1986), *Quei più modesti romanzi* (Garzanti 1979), *Freud, la letteratura e altro* (Einaudi 1985, 2001), *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust* (Einaudi 1991), *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (Einaudi 1992, 2002), *La macchina dell'errore* (Einaudi 1996), *Palinsesti freudiani* (Bollati Boringhieri 1997), *Dovuto a Calvino* (Bollati-Boringhieri 2001).