Resoconti di Letteratura Italiana
Collana diretta da Claudio Gigante

15.

SILVIA CONTARINI

LA COSCIENZA PRIMA DI ZENO

Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo

Franco Cesati Editore

Comitato scientifico:

Giancarlo Alfano (Università Federico II, Napoli)
Claudio Gigante (Université de Bruxelles, ULB)
Martino Marazzi (Università degli Studi di Milano)
Giovanni Palumbo (Université de Namur)
Emilio Russo (Università di Roma "Sapienza")

ISBN 978-88-7667-693-2

© 2018 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: Egon Schiele, *Autoritratto con camicia a righe* (1910), Vienna, Leopold Museum.

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

www.francocesatieditore.com - email: info@francocesatieditore.com

INDICE

Premessa pag. 9

I. *Una vita* allo specchio di Taine » 11

II. Energetica vitale e antropologia romanzesca » 37

III. Intorno a *Senilità*: i romanzi dell'isteria » 59

IV. Il notturno di Amalia o l'eclissi della coscienza » 87

V. Zeno e l'archeologia della memoria » 115

Indice dei nomi » 137

Premessa

Questo libro è il primo risultato di una ricerca interdisciplinare più vasta, tutt'ora in corso, volta all'esplorazione sistematica delle forme del "non conscio" (indipendente o complementare alla psicanalisi freudiana) tra Otto e Novecento e alla loro ricezione letteraria, con particolare riguardo alle modalità di riuso, interazione e metamorfosi delle ideologie scientifiche nell'ambito delle strutture narrative del Modernismo.

Le indagini sul romanzo di Svevo che costituiscono materia dei cinque capitoli del libro sono stati oggetto di confronto e di discussione durante cicli di lezioni in università italiane e straniere, convegni e seminari di ricerca. Anticipazioni parziali del capitolo I, che funge qui anche da introduzione, sono uscite in «Lettere italiane» (2017, 2) e negli Atti del Convegno internazionale di Erlangen (*Genealogie. Familie, Verwandschaft*, a cura di Marc Föcking e Michael Schwarze, Heidelberg, Winter, 2017), del cap. II negli Atti del Convegno internazionale di Bochum (*Italo Svevo e le scienze: vita, tempo, scritture*, a cura di Marie Guthmüller - Esther Schomacher, in «Aghios», 2014, 7-8), del cap. V negli Atti del Convegno internazionale di Oxford (*Italo Svevo and His Legacy for the Third Millennium*, a cura di Giuseppe Stellardi ed Emanuela Tandello Cooper, Leicester, Troubador Publishing, 2014).

Tutti gli interventi sono stati rivisti e rielaborati rispetto all'obiettivo principale del libro, dedicato al rapporto tra interdiscorsività, intertestualità e scrittura, e al dialogo inquieto che Svevo intrattiene con il paradigma medico e letterario della Salpêtrière, preludio in qualche modo necessario all'incontro dialettico con Freud.

I

Una vita allo specchio di Taine

A proposito del rapporto di filiazione tra *Le rouge et le noir* e *Una vita*, gli interpreti del primo romanzo di Svevo hanno spesso rilevato come l'analisi dell'interiorità praticata con lucida coerenza da Stendhal sia divenuta qui opaca, oramai incapace di comprendere le dinamiche di un racconto che gira a vuoto, dentro un «tortuoso e avvolgente itinerario di simboli occultanti, di parole deviate, di volontà contraddittorie, di finte e sforzate passioni»[1]. Già Debenedetti aveva osservato in origine che se a prima vista la «sonda psicologica» di Svevo poteva sembrare la stessa di Stendhal, a conti fatti era come se il narratore di *Una vita* avesse improvvisamente «cambiato di strato», discendendo senza preavviso «nelle regioni donde gli atti dell'individuo si scorgono prescritti dalla più sorda e indeprecabile costituzione del temperamento»[2].

Il lessico impiegato da Debenedetti, che evoca subito alla mente il fantasma zoliano di *Thérèse Raquin*, ha forse lasciato un po' in ombra l'indicazione di metodo implicita nel suo giudizio, che di là dalle influenze e dagli intrecci intertestuali su cui si è soffermata la critica successiva sembra per la verità piuttosto evocare il bisogno, per il lettore moderno di Svevo, di misurarsi con un orizzonte di pensiero differente, se non proprio con un mutato paradigma rispetto alle categorie impiegate da Stendhal, senza fermarsi solo alla presenza e all'adattamento dei postulati di Darwin e di Schopenhauer, più volte oggetto di indagine ma tutto sommato ancora suscettibili di approfondimento[3].

[1] Così per esempio Giancarlo Mazzacurati, *Tre progetti di analisi per tre micro-strutture sveviane (Una vita)*, in Id., *Forma e ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 217-268, p. 249. Se sulla "vocazione stendhaliana" della scrittura di Svevo si era espresso già Vittorini (*Svevo o dello scrivere sul serio*, nel numero di «Solaria» del dicembre del 1930), l'analisi più accurata al riguardo è senz'altro quella di Mario Sechi, *Il giovane Svevo. Un autore «mancato» nell'Europa di fine Ottocento*, Roma, Donzelli, 2000.

[2] Giacomo Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, in Id., *Saggi critici*, nuova serie, seconda edizione notevolmente accresciuta, Milano, Mondadori, 1955, pp. 49-94.

[3] Sulla presenza di Schopenhauer in *Una vita*, che andrebbe però rivista anche alla luce

Muovendo da quell'intuizione, tanto conosciuta quanto in fondo poco esplorata in tutte le sue conseguenze interpretative, questo libro prova dunque a rileggere l'opera di Svevo – del primo Svevo in particolare – attraverso il rapporto dialogico con le ideologie scientifiche (Canguilhem) dell'Ottocento, messe in ombra dalla massiccia divulgazione della psicanalisi o nel migliore dei casi assunte solo come prodromi della rivoluzione freudiana, con evidenti forzature e semplificazioni[4]. Se si dà credito agli studi più recenti a proposito del rapporto tra scienza e romanzo, non sembra infatti più differibile, per la comprensione profonda del panorama letterario nel quale si muove Svevo, il confronto con i saperi che confluiscono nello spazio ibrido del testo e ne divengono parte integrante, attraverso le modalità della ricezione, del dialogo e della metamorfosi, anche parodica. E tutto ciò non riguarda solo la prima metà dell'Ottocento, quando, come è stato dimostrato, il discorso della medicina attinge alle risorse della retorica per tradurre i risultati dell'osservazione clinica riguardo all'ambito sfuggente della *science de l'âme*[5], ma in misura anche maggiore l'età del modernismo, nel periodo che intercorre tra Charcot e Janet fino al primo Freud, quando la nozione di malattia psicologica viene poco a poco a sostituirsi a quella di patologia nervosa, e gli scrittori si trovano a condividere quasi naturalmente la riflessione sul soggetto che proviene dagli studi a tutto campo sulla personalità[6].

Il recupero e l'analisi, dentro il testo letterario, delle suggestioni che provengono dalla medicina e dalla psicopatologia ottocentesche non è solo funzionale a individuare le «culture dell'inconscio»[7] da cui prendono vita le tipologie

della mediazione francese (cfr. ivi, cap. II), rimando in particolare alle letture di Gennaro Savarese, *Scoperta di Schopenhauer e crisi del naturalismo nel primo Svevo*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», VII (1971), 1-2, pp. 411-431 e Luca Curti, *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di Una vita*, Pisa, ETS, 1991.

[4] Dopo gli studi pionieristici di Henri F. Ellenberger (*The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York, Basic Books) e di Léon Chertok e Raymond de Saussure (*Naissance du psychanalyste de Mesmer à Freud*), apparsi rispettivamente nel 1970 e nel 1973, dagli anni Novanta in poi molte sono state le indagini in questo ambito, alle quali farò riferimento via via nel corso del libro. Per il momento mi limito solo a ricordare in maniera esemplificativa il contributo di Ludger Lütkehaus, *«Dieses wahre innere Afrika». Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud*, Gießen, Psychosozial-Verlag, 2005.

[5] Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIXème siècle*, Paris, Fayard, 2001.

[6] Mi riferisco soprattutto gli studi di Judith Ryan, *The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism*, Chicago, Chicago University Press, 1991; Martin Jay, *Modernism and the Specter of Psychologism*, in *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America 1880-1940*, a cura di Mark S. Micale, Stanford, Stanford University Press, 2004, pp. 352-448; Jennifer M. Hecht, *The End of the Soul: Scientific Modernity, Atheism and Anthropology in France*, New York, Columbia University Press, 2005.

[7] Jacqueline Carroy-Régine Plas, *La volonté et l'involontaire: l'exemple de l'automatisme*, in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIXe siècle*, a cura di Jean-Louis Cabanès-Didier Philippot-Paolo Tortonese, Paris, Presses de Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 23-37. Ma

di personaggi degenerati o le maschere decadenti dell'artista che invadono lo spazio della narrazione *fin de siècle*, quanto a riconoscere i modi e le intenzioni che assume di volta in volta il «jeu de miroirs»[8] fra il discorso della scienza e quello della letteratura, nelle forme sempre diverse della contaminazione e della riscrittura. Se da una parte i medici mostrano di attingere a più riprese al repertorio del romanzo – da Cervantes a Zola, passando attraverso Flaubert e il serbatoio inesauribile della *Comédie humaine* e dei *Rougon-Macquart* – per ritrovare le incarnazioni esemplari di monomania, allucinazione e delirio, d'altro canto gli scrittori, e tanto più quelli che si trovano a operare negli ultimi vent'anni dell'Ottocento, trasferiscono sul piano narrativo le suggestioni del dibattito medico sulle dinamiche dell'involontario: il sogno, il sonnambulismo e l'automatismo[9].

Per limitarsi a un solo esempio, mentre *Le Horla* di Maupassant concepisce ancora il fenomeno dell'allucinazione nella prospettiva organicistica di Ribot, come un processo di alienazione del sé originario che somiglia a sorta di parassitismo o di colonizzazione interna[10], non troppo diverso in fondo da quello che agisce anche in *The strange Case of Dr. Jekyll e Mr Hyde* di Stevenson o ne *Lo specifico del dottor Menghi* di Svevo, lo sdoppiamento della personalità che si affaccia nei romanzi zoliani e in *Senilità* diviene viceversa l'occasione per manifestare un sé nascosto, inconfessabile alla coscienza quanto bisognoso di essere affermato nei modi obliqui del corpo e di una parola altra, oggetto negli stessi anni delle indagini della Salpêtrière.

In questo secondo caso la restituzione del caso clinico, con l'anamnesi delle pazienti che precede l'osservazione del delirio isterico, conferma più che mai la

al riguardo rimando ancora allo studio principale di Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie: l'invention du sujet*, Paris, PUF, 1991; nonché alle indagini di Alessandra Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, e, sul versante della ricezione letteraria in Italia, di Laura Nay, *Fantasmi del corpo, fantasmi della mente. La malattia fra analisi e racconto (1870-1900)*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1999.

[8] Cfr. in particolare Juan Rigoli, *"Ce que les médecins n'avaient pas su regarder": prodiges et mirages de la psychiatrie balzacienne*, in «L'écrit», 2002, 48, pp. 5-18.

[9] Cfr. al riguardo Sandra Janssen, *Phantasmen. Imagination in Psychologie und Literatur 1840-1930. Flaubert - Cechov - Musil*, Göttingen, Wallstein, 2013. Ma più in generale si vedano anche *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*, a cura di Marie Guthmüller-Susanne Goumegou, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011; e Vanessa Pietrantonio, *Archetipi del sottosuolo. Sogno, allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

[10] Rimando qui al bel saggio di Sandra Janssen, *L'inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse. Parasitisme mental, illusionisme et fantastique chez Maupassant*, in *Paradigmes de l'âme*, cit., pp. 195-212. Ma a necessario complemento cfr. anche Rudolf Behrens, *Der Fall 'Le Horla'. Zur Funktion medizinischer Dispositive in drei Varianten von Maupassants gleichnamiger Novelle*, in *Fallgeschichten. Text-und Wissensformen exemplarischer Narrative in der Kultur der Moderne,* a cura di Lucia Aschauer-Horst Gruner-Tobias Gutmann, Würzburg Königshausen & Neumann, 2015, pp. 133-151.

tendenza del discorso medico ad assumere una forma narrativa[11] e anzi quasi romanzesca, che combinata con quella che Jean Starobinski ha definito la retorica dell'inconscio[12], attira una volta di più l'attenzione degli scrittori, i quali si trovano chiamati a una sorta di sfida su di un terreno condiviso, o per meglio dire di una pratica ibrida della scrittura[13], la quale può anche risolversi, come è appunto il caso di Svevo, in una smentita consapevole e coerente dei metodi e dei codici della medicina, e in particolare dell'epistemologia dello sguardo che costituisce il tratto peculiare dell'*observation clinique* da Cabanis a Charcot[14]. Ma su questo avrò modo di ritornare in maniera più diffusa nei capitoli che seguono.

Prima di prendere in esame il palinsesto ibrido di *Una vita* e le trasformazioni irreversibili dell'antropologia di origine stendhaliana, si può intanto provare a riflettere sul fatto che con ogni probabilità il paragone con *Le rouge et le noir* suona inadeguato - e dunque insufficiente a dar conto della struttura profonda del libro e delle ragioni intime dei personaggi – perché allo strumento ermeneutico dell'*analyse*, per molti versi ancora attivo dentro il paradigma romanzesco di fine Ottocento, uno scrittore non convenzionale come Svevo, per sua natura attento alle contaminazioni dei linguaggi[15], contrappone ciò che Taine[16] intende per *intelligence*: ovvero un'esperienza della realtà non come osservazione e comprensione di eventi e sentimenti morali, alla Stendhal, ma come restituzione

[11] Entro il ricco filone di studi di area tedesca su questo argomento mi limito solamente a rimandare ai contributi di Rita Wöbkemeier, *Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800*, Stuttgart, Metzler, 1990; Marc Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im Franzosischen 19. Jahrhundert*, Tubingen, Narr, 2002; Alexander Košenina (a cura di), *Themenheft, Fallgeschichten - Von der Dokumentation zur Fiktion*, in «Zeitschift für Germanistik», 2009, 19; fino ai più recenti contributi di Rudolf Behrens-Carsten Zelle (a cura di), *Der ärzliche Fallbericht. Epistemische Grundlagen und textuelle Strukturen dargestellter Beobachtung*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2012; e di Yvonne Wübben-Carsten Zelle (a cura di), *Krankheit schreiben. Aufzeichnungsverfahren in Medizin und Literatur*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2013.

[12] Cfr. Jean Starobinski, *L'empire de l'imaginaire*, in Id., *La relation critique* (*L'Oeil vivant* II), Paris, Gallimard, 1970, p. 191.

[13] Cfr. J. Rigoli, *Lire le délire*, cit., p. 583.

[14] Cfr. Rudolf Behrens, *«L'éloquence de la nature». Rhetorische Darstellung in der observation clinique des frühen 19. Jahrhunderts*, in *Der ärzliche Fallbericht*, cit., pp. 81-106. Ma su questo punto è forse utile anche il confronto con le categorie di Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On vision in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1990.

[15] Ha osservato opportunamente Sechi come nella formazione di Svevo agisca «piuttosto che un solido patrimonio di conoscenze, ereditato e posseduto, e tutto fisicamente rappresentabile in oggetti e luoghi sacralizzati del sapere», una sorta di «elastico spazio mentale, vivificato da intrecci e contaminazioni» (Mario Sechi, *Una saggezza selvaggia. Italo Svevo e la cultura europea nel vortice della* Krisis, Roma, Carocci, 2016, p. 41).

[16] Per un primo confronto fra Svevo e Taine cfr. Giovanni Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due biblioteche*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 45-49. Fra l'altro, Palmieri sottolinea come le teorie di Taine avessero trovato un divulgatore attento, alla fine degli anni Ottanta, nel medico e psichiatra triestino Eugenio Tanzi, amico anche di Svevo.

automatica della percezione umbratile del soggetto, priva di un ordinamento superiore[17].

Se ci si pensa bene, proprio il richiamo alla riflessione a tutto campo di Taine, a cui si ispira tanta parte della psicologia sperimentale del secondo Ottocento, da Ribot a Janet, si presta a definire in termini meno generici, completando le scarne indicazioni della parola d'autore[18], la particolare modalità della scrittura sveviana degli esordi, che tende a ricondurre i dati del reale alla sfera personale[19] contribuendo così al progressivo sfaldamento della cornice del naturalismo; anche se bisogna poi aggiungere che quest'ultima considerazione, quasi ovvia se la si assume dal punto di vista delle categorie normative della storia letteraria, appare subito imprecisa e anzi quasi forzata quando si entra nella realtà fluida dei testi e delle loro ramificazioni intertestuali. Come gli riconoscerà più volte Pierre Janet nel suo studio dedicato all'automatismo psicologico (un libro significativo anche per il concetto di distrazione ne *La coscienza di Zeno*), proprio Taine, per altri versi associato all'universo deterministico del romanzo di Zola, aveva tra i primi sentito l'esigenza di riflettere sul rapporto ambivalente dell'individuo con la realtà, e contro la tradizione di impronta cartesiana aveva rivalutato un'idea di coscienza più vicina a quella di Leibniz, risultato di un numero infinito di gradi e di sfumature impercettibili.

Bisogna chiarire subito che ciò che può interessare un romanziere della qualità di Svevo, che fa il suo ingresso letterario negli anni della crisi[20], è anzitut-

[17] La conoscenza di Taine da parte di Svevo, generalmente ammessa, deve ancora essere ricostruita nel dettaglio, dopo che Palmieri e Sechi hanno rilevato la presenza dell'opera originale del filosofo francese nelle schede della biblioteca Hortis di Trieste, negli anni tra il 1870 e la Prima guerra mondiale. Sull'argomento mi limito a rimandare, oltre che al contributo già ricordato di Palmieri, che insiste soprattutto su *La coscienza di Zeno*, alle considerazioni di Laura Nay, *Italo Svevo ovvero «l'ultimo prodotto della fermentazione di un secolo»*, in *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*, a cura di Riccardo Cepach, Trieste, Museo sveviano, 2008, pp. 33-84; e di M. Sechi, *Una saggezza selvaggia*, cit., pp. 29-35. Riguardo alle nuove acquisizioni sulla biblioteca sveviana cfr. infine Simone Volpato-Riccardo Cepach, *Alla peggio andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Italo Svevo*, a cura di Massimo Gatta, prefazione di Mario Sechi, Macerata, Bibliohaus, 2013.

[18] Mi riferisco al notissimo passo contenuto nella lettera a Silvio Benco del 23 novembre 1895, dove Svevo, alludendo al primo romanzo, dichiara la sua «incapacità d'arrivare all'immediata rappresentazione di una cosa reale nella forma che gli altri sentono nella cosa stessa» (Italo Svevo, *Epistolario*, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 34). A ciò si può forse accostare l'*incipit* di *Soggiorno londinese*: «Gli antichi facevano un gran caso del fatto che anche il proprio io è un mistero. Ma anche ogni altra cosa vivente è misteriosa, e l'accesso ad essa è ben più difficile che al proprio essere» (Id., *Soggiorno londinese*, in *Teatro e saggi*, a cura di Federico Bertoni, postfazione di Piero Innocenti, Milano, Mondadori, 2004, p. 892).

[19] Cfr. Alberto Gagliardo, *Modernità della narrativa sveviana degli esordi. I capitoli IX-XV di* Una vita *di Italo Svevo*, in «Archivi del Nuovo», 2000, 6-7, pp. 55-73.

[20] Al riguardo si veda la lettera di Svevo a Silvio Benco del novembre del 1895 (I. Svevo, *Epistolario*, cit., p. 34), richiamata da L. Nay, *Italo Svevo ovvero «l'ultimo prodotto della fermentazione di un secolo»*, cit.

to quella parte dell'epistemologia di Taine che fin dalle pagine iniziali rifiuta il linguaggio analitico di origine cartesiana ancora dominante nella prima metà dell'Ottocento, sostenendo che «les mots *faculté*, *capacité*, *pouvoir*, qui ont joué un si grand rôle en psychologie» non sarebbero altro che «des noms commodes au moyen desquels nous mettons ensemble, dans un compartiment distinct, tous les faits d'une espèce distincte»[21]. «Entités verbales» astratte, per Taine questi «fantômes métaphysiques» non designano «une essence mystérieuse et profonde, qui dure et se cache sous le flux des faits passagers»[22], ma semplicemente «une portion du moi»[23], alla quale si può tutt'al più indirizzare lo sguardo senza alcuna pretesa di comprensione oggettiva. Nei loro confronti, non a caso, egli avanza le stesse riserve manifestate verso il tradizionale oggetto di investigazione da parte della filosofia e della letteratura, ovvero l'*âme*, o in termini moderni la coscienza, che a suo avviso nelle indagini di psicologia serve tanto quanto «l'oeil nu dans les recherches d'optique»[24].

Il rapporto tra la realtà e l'immaginario sembra decisamente sbilanciato a favore del secondo termine: se l'effettiva capacità di comprensione della realtà da parte della coscienza appare incerta e limitata, al pari dell'occhio nudo nelle investigazioni di ottica, le sue illusioni si mostrano viceversa «nombreuses et invincibles»[25]. Proprio nella natura stessa di una coscienza che si nutre di immagini illusorie – è la conclusione del filosofo ma probabilmente Svevo potrebbe sottoscriverla lungo tutto il suo percorso narrativo – consiste infatti «la principale difficulté de l'analyse»[26], se non proprio la sua impossibilità di penetrare lo schermo della realtà in quanto tale. Messa da parte ogni pretesa di idealità metafisica, la teoria dell'intelligenza di Taine rimane allora una «science des faits», intesa però in senso psicologico, dal momento che a fine secolo «la psychologie est à chaque département de l'histoire humaine ce que la physiologie générale est à la physiologie particulière de chaque espèce ou classe animale»[27].

Al centro di un discorso ad alta densità figurale[28], che di continuo sfiora la letteratura, si situa dunque non la sensazione vera e propria, oggetto ancora della narrazione di Stendhal, ma una proiezione soggettiva (presente, passata e futura), segno e sostituto della sensazione, la quale opera al di fuori del tradizio-

[21] Hippolye Taine, *De l'intelligence*, Parich, Hachette, 1870, I, p. 3.
[22] Ivi, p, 3
[23] Ivi, p. 378.
[24] Ivi, p. 5.
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*
[27] Ivi, p. 7.
[28] Cfr. Marie Guthmüller, *Le psychologue créateur de métaphores: imagination et connaissance dans* De l'intelligence *d'Hippolyte Taine*, in *Hippolyte Taine et l'imagination*, in «Romanisches Zeitschrift für Literaturgeschichte», a cura di Marie Guthmüller-Walburga Hülk-Paolo Tortonese, XXXIX (2015), 1-2, pp. 77-94.

nale circuito di ragione e volontà. Come ripete spesso Taine, dal momento che «les pouvoirs et les forces ne sont que des entités verbales», «il ne reste de nous que nos événements, sensations, images, souvenirs, idées, résolutions: ce sont eux qui constituent nôtre être»[29]. Di lì a pochi anni, del resto, uno psicologo ben noto a Svevo come Ribot ribadirà in un libro dal titolo eloquente, *Les maladies de la volonté* (1882) che la volizione è «un état de conscience», cioè il risultato dell'interazione, più o meno complessa, «d'un groupe d'états, conscients, subconscients ou inconscient»[30], i quali si traducono in un'azione o viceversa in un arresto (quello che poi la psicologia successiva chiamerà inibizione), ribadendo da parte sua il bisogno di riformulare, precisandolo e adattandolo alle nuove esigenze, il lessico della filosofia cartesiana rinnovato e diffuso attraverso la grande lezione, divenuta oramai inattuale, degli Idéologues. Se è probabilmente vero che, come è stato osservato, la storia del concetto di volontà nell'Ottocento rimane nei fatti un capitolo ancora da scrivere[31], sembra d'altro canto di poter affermare con qualche ragione che prima di Ribot è proprio il sistema aperto del *De l'intelligence*, sempre suscettibile di aggiunte e ripensamenti, a fornire ai contemporanei un contributo essenziale nella liquidazione di gran parte delle categorie metafisiche riguardo all'unità del *moi* e alla nozione stessa di interiorità come risultato dell'antitesi tra passioni e volizioni, moti razionali e moti spontanei, o riflessi. Scrive Taine:

> Il faut laisser de côté les mots de raison, d'intelligence, de volonté, de pouvoir personnel, et même de moi, comme on laisse de côté les mots de force vitale, de force médicatrice, d'âme végétative; ce sont des métaphores littéraires. [...]. Ce que l'observation démêle au fond de l'être vivant en physiologie, ce sont des cellules de diverses sortes, capables de développement spontané, et modifiées dans la direction de leur développement par le concours ou l'antagonisme de leurs voisines[32].

Il principio tradizionale dell'unità del soggetto subisce un attacco decisivo nella parte che riguarda il rapporto tra le immagini e le allucinazioni, dove Taine si sofferma a lungo sopra il cosiddetto *dédoublement du moi*: un fenomeno che, come sappiamo dagli studi di Jacqueline Carroy, diviene uno dei nodi problematici della riflessione medica, psicologica e letteraria del secondo Otto-

[29] H. Taine, *De l'intelligence*, cit., I, p. 378.

[30] Théodule Ribot, *Les maladies de la volonté*, Paris, Alcan, 1909, pp. 178-179. Sul rapporto decisivo con Ribot ritornerò più avanti, non solo in relazione alle pagine de *Les maladies de la volonté* che sembrano aver in parte ispirato il personaggio di Emilio in *Senilità*, ma all'altrettanto noto *Les maladies de la mémoire*, che riguarda un altro tema fondamentale della narrativa di Svevo, tra racconto e romanzo.

[31] Così J. Carroy, *La volonté et l'involontaire: l'exemple de l'automatisme*, in *Paradigmes de l'âme*, cit., p. 23.

[32] H. Taine, *De l'intelligence*, cit., I, p. 378.

cento[33], alla quale come vedremo anche Svevo più tardi darà il suo contributo di romanziere.

Per Taine, lettore attento del libro di Maury sul sogno[34], anche la percezione esteriore si può riguardare come una sorta di «hallucination vraie», dal momento che «ni la perception extérieure, ni les autres prises de connaissance ne sont des actions simples qui s'appliquent et se terminent à des objets différents d'elles-mêmes»[35]. In altre parole, tutte le forme di conoscenza non sono che «des simulacres, des fantômes, ou semblants» degli oggetti reali, i quali per altro ci sembrano tali «par un artifice de la nature»[36]. Se si guarda all'uomo attraverso «cette vue intérieure qu'on appelle conscience»[37] appare manifesto che la capacità dei sentimenti di essere riconosciuti e individuati riguarda solo una minima parte di essi, mentre «la majorité ne l'a pas»[38].

È significativo d'altronde che l'impossibilità di manifestarsi alla piena luce della coscienza non si limiti solo ai cosiddetti fenomeni riflessi descritti sommariamente dalla tradizione cartesiana e sensistica, ma si estenda alla sensazione nel suo complesso: una sensazione che non implica più come all'origine in Condillac un'unità distinta, ma piuttosto un insieme eterogeneo, formato da «une suite ou un groupe de sensations élémentaires, elles mêmes composées de sensations plus élémentaires», accanto alle quali si situano le «actions réflexes» e altre più rudimentali «également inaccessibles à la conscience»[39]. La conclusione del ragionamento non potrebbe essere più suggestiva agli occhi di uno scrittore come Svevo, che a quasi vent'anni di distanza dal libro di Taine ha oramai maturato la piena cognizione dei limiti anche epistemologici di certo naturalismo, e si propone di rinnovare lo statuto del romanzo a cominciare proprio dalla legge che governa i rapporti di causa-effetto, al centro della narrazione di Stendhal come anche di Zola. Ma a guardare bene tutto il libro di Taine si presenta come una straordinaria sfida rivolta alla letteratura di fine secolo:

> Nous entrevoyons ici [...] le monde obscur et infini qui s'étend au-dessous de nos sensations distinctes. Elles sont des composés et de totaux. Pour que les éléments soient perceptibles à la conscience, il faut que, s'ajoutant

[33] Cfr. Jacqueline Carroy, *L'apparition d'une double personnalité en France: entre médecine et philosophie*, in *La maladie mentale en mutation: psychiatrie et société*, a cura di Alain Ehrenberg-Anne M. Lovell, Paris, Odile Jacob, 2001, pp. 43-73. Ma di Carroy si veda anche *Les personnalités doubles et multiples: entre science et fiction*, Paris, PUF, 1993.

[34] Cfr. Alfred Maury, *Le sommeil et les rêves. Études psychologiques sur le phénomènes et les divers états qui s'y rattachent, suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Paris, Didier, 1861.

[35] H. Taine, *De l'intelligence*, cit., p. 413.

[36] Ivi, pp. 413-414.

[37] Ivi, p. 140.

[38] Ivi, p. 338.

[39] Ivi, p. 400.

> les uns aux autres, ils fassent une certaine grandeur et occupent une certaine durée; si leur assemblage reste au-dessous de cette grandeur et dure moins que cette durée, nous ne remarquons aucun changement d'état. Il y en a pourtant; mais il nous échappe; notre vue intérieure a des limites[40].

Da qui, spetterà poi a un altro psicologo debitore di Taine, Joseph Delbœuf, di illustrare in anni più vicini a Svevo che l'io «n'est pas borné à l'enveloppe du cerveau», riassumendo attraverso una similitudine illuminante il pensiero del maestro:

> Imaginons un bassin rempli d'eau d'où partent horizontalement des tubes terminées par des têtes de pipe dans lesquelles l'eau du bassin arrive. Si l'on jette de petits cailloux dans les têtes de pipe, l'onde se propagera jusque dans le bassin, mais s' y montrera notablement affaiblie. Nous verrons l'agitation à la surface du bassin et de la tête de pipe, mais non dans le tuyau de communication. Telle est l'idée que l'on peut se faire du cerveau, des organes de sens et de leurs rapports[41].

Se dopo questa rapidissima disamina del *De l'intelligence*, necessariamente parziale e incompleta, si riapre *Una vita*, si vede subito come il discorso di Taine illumini con impressionante precisione l'itinerario interiore del protagonista, e in particolare ciò che accade negli ultimi capitoli del libro, quando Svevo abbandona in maniera piuttosto brusca il tracciato riconoscibile del romanzo balzachiano, con il resoconto lineare dell'«amour ambitieux»[42], e la vicenda intima del protagonista si avvia verso il suo inevitabile epilogo tragico: il suicidio, o per meglio dire, con Schopenhauer, il lucido annientamento di «quell'organismo che non conosceva la pace»[43]. Una distruzione prima di tutto materiale, freddamente annunciata ma non descritta nel libro, se non a posteriori dal laconico avviso anonimo della banca Maller, in tutto simile a un'epigrafe tombale: quasi che risultasse altrimenti impossibile, tanto al protagonista prima che al narratore dopo, mettere ordine tra una folla assillante di «fatti» e di «argomenti» che mascherano solo «desiderî», o forse solo il confuso «desiderio di vivere», al quale si contrappone una forza oscura uguale e contraria, così sintetizzata nella formula che chiude il romanzo: «egli invece si sentiva incapace alla vita. Qual-

[40] Ivi, p. 217.

[41] Joseph Delbœuf, *Le sommeil et les rêves, considérés principalement avec les théories de la certitude et de la mémoire*, Paris, Alcan, 1885, pp. 38-39.

[42] Cfr. M. Sechi, *Il giovane Svevo*, cit., p. 79. Ma al riguardo cfr. anche Stefano Lazzarin, *Alfonso Nitti e la* question du costume. *Note su* Una vita *e la tradizione del* Bildungsroman, in «Rivista di letteratura italiana», XX (2002), pp. 125-152.

[43] Italo Svevo, *Una vita*, in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 395-396.

che cosa che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile»[44].

Il mutamento di paradigma esibito dal romanzo sveviano non riguarda infatti solo il personaggio, ma anche la figura complementare del narratore, al quale spetta il compito di riferire ciò che avviene nell'interiorità del protagonista, almeno secondo le modalità previste dal romanzo psicologico alla Bourget. Se si prova a confrontare una pagina qualunque di *Una vita* con una pagina analoga tratta da *Un crime d'amour* (1886), ben noto a Svevo[45], si comprende meglio il senso dell'operazione compiuta dallo scrittore triestino sullo statuto della voce narrante. Commentando i monologhi diffusi del protagonista, che a dispetto della diagnosi di *spleen* più volte dichiarata nel testo conserva ancora, stendhalianamente, «l'énergie d'oser se connaître»[46], il narratore di Bourget si assume senza incertezze il compito di ripercorrere, a beneficio del lettore, «toutes les intrigues dans lesquelles l'avait précipité le goût dépravé de la séduction, qui avait été le vice fatal de sa jeunesse»[47], recuperando attraverso l'artificio consueto dell'analessi segmenti romanzeschi o *larmoyants* dell'intera storia per poi commentarli con la perizia di maniera che si deve a un narratore onnisciente, depositario di solidi valori borghesi ma pure, a tratti, solidale con il suo personaggio. Fatte le debite distinzioni tra i due scrittori, da questo punto di vista si potrebbe probabilmente trasferire a Bourget il giudizio formulato da Svevo stesso a proposito di Georges Ohnet, quando aveva osservato, recensendone i romanzi, che quest'ultimo era il primo ad ammirare compiaciuto «la conseguenza del carattere del personaggio e la sua energia»[48].

Dinanzi alla decifrazione della realtà psicologica praticata ancora con disinvoltura da Bourget, il racconto sincopato e all'apparenza distratto di *Una vita* si presenta viceversa come una successione di immagini irrelate che lasciano a malapena intravedere un disegno, e nelle quali il mondo dei *faits divers* si mescola a quello contraddittorio del sogno e del desiderio, senza che il narratore intervenga a mettere ordine nell'insieme di sensazioni e di rivendicazioni che appartengono al personaggio, ma delle quali quest'ultimo ha limitata coscienza. E anche quando, all'inizio del romanzo, la voce narrante pare assolvere al suo compito nella maniera tradizionale, compiendo quello che sembra un autorevole tentativo di enunciazione sul personaggio («Dacché era impiegato, il suo ricco organismo, che non aveva più lo sfogo della fatica di braccia e di gambe

[44] Ivi, p. 395.

[45] Cfr. al riguardo la lettera alla moglie Livia (21.05.'98) in I. Svevo, *Epistolario*, cit., p. 101. Sul rapporto tra *Una vita* e il romanzo di Bourget rimando alle considerazioni di M. Sechi, *Il giovane Svevo*, cit., pp. 16-17.

[46] Paul Bourget, *Un crime d'amour*, Paris, Lemerre, 1896, p. 40.

[47] Ivi, p. 40.

[48] Italo Svevo, *Giorgio Ohnet* (*L'Indipendente*, 12-13 maggio 1885), ora in Id., *Teatro e saggi*, cit., p. 1028.

da campagnolo, e che non ne trovava sufficiente nel misero lavoro intellettuale dell'impiegato, si contentava facendo fabbricare dal cervello dei mondi interi»[49]), poi rinuncia quasi subito ad addentrarsi in quel groviglio appena accennato, e lascia che a prevalere sia il punto di vista straniante di Alfonso, o per meglio dire la sua sensibilità ferita, che attraverso la logica compensativa propria del sogno produce alla fine un racconto infantile dalla trama quasi fiabesca, nel quale si è voluto vedere una sorta di anticipazione del *Familienroman der Nevrotiker* di Freud[50] .

Il passo è noto, ma vale la pena di riproporlo ancora come esempio di una narrazione paratattica che azzera la successione temporale dei fatti, nella quale non solo risultano mescolati il dentro e il fuori, la realtà e il sogno, ma il punto di vista del narratore appare schiacciato su quello del personaggio, e quasi indistinguibile: non per un senso di solidarietà o di riconoscimento implicito, come avveniva in Bourget, quanto per una forma di incapacità o piuttosto di disinteresse riguardo alla vicenda oggetto del suo racconto, che lascia ricadere sul protagonista tutta la responsabilità di quella fragile costruzione mentale. Ciò che ne risulta alla fine è una sorta di allucinazione fabbricata dal cervello che opera sotto la soglia della coscienza, dello stesso tipo di quelle attribuite più tardi a Emilio Brentani in *Senilità*: una «rêverie intense»[51] (nel senso di Taine) prodotto di elementi eterogenei non suscettibili di gerarchia né di interpretazione, se non per l'intervento supplementare di un lettore eventualmente intenzionato a ricomporre da sé quell'insieme confuso, e ad attribuirgli una figura di senso qualsiasi:

> Centro dei suoi sogni era lui stesso, padrone di sé, ricco, felice. Aveva delle ambizioni di cui consapevole a pieno non era che quando sognava. Non gli bastava far di sé una persona sovranamente intelligente e ricca. Mutava il padre, non facendolo risuscitare, in un nobile e ricco che per amore aveva sposato la madre, la quale anche nel sogno lasciava qual era, tanto le voleva bene. Il padre aveva quasi del tutto dimenticato e ne approfittava per procurarsi per mezzo suo il sangue turchino di cui il suo sogno abbisognava. Con questo sangue nelle vene e con quelle ricchezze si imbatteva in Maller, in Sanneo, in Cellani; naturalmente le parti del tutto invertite. Non era più lui il timido, erano costoro! Ma egli li trattava con dolcezza, davvero nobilmente, non come lo trattavano loro[52].

[49] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 17.

[50] Così Amigoni nel suo commento a *Una vita*. Cfr. Italo Svevo, *Romanzi*, a cura di Mario Lavagetto, con la collaborazione di Ferdinando Amigoni, Nunzia Palmieri e Arrigo Stara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, p. 1038 (nota 2).

[51] H. Taine, *De l'intelligence*, cit., I, p. 440.

[52] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 17.

È però probabilmente il lungo capitolo sulla morte della madre[53], che separa la prima parte del romanzo, dedicato al resoconto fallimentare dell'amore per Annetta e la tentata conquista di casa Maller, dalla seconda e ultima, che documenta l'inarrestabile perdita di controllo sulla realtà da parte del protagonista, a recare le spie forse più profonde di quello che si può definire una sorta di trapianto o di adattamento, nello spazio letterario ormai logoro del *Bildungsroman*, di elementi riconducibili alla visione psicologica di Taine. La descrizione dell'arrivo di Alfonso Nitti al paese, con il resoconto all'apparenza dettagliato del percorso dalla stazione alla casa paterna, risulta dall'accostamento di immagini simultanee che non mirano tanto a restituire l'idea di una progressione narrativa, quanto a registrare in presa diretta ciò che avviene, senza distinzioni di grado, nella psiche del personaggio, in sintonia con quanto aveva osservato l'autore del *De l'intelligence*. Era stato infatti Taine a sostenere, fin dalla prima redazione del 1870, che «l'esprit agissant est un polypier d'images mutuellement dépendantes»[54] dove sincronia e diacronia si sovrappongono, al punto che: «il n' y a rien de réel dans la nature sauf des événements liés entre eux et à d'autres» e «il n' y a rien de plus en nous mêmes ni en autre chose»[55]. Ma da questo punto di vista, la prefazione alla sesta edizione uscita nel 1892, lo stesso anno di *Una vita*, che riporta in maniera integrale le aggiunte proposte da Taine nella quarta edizione del 1888, suona ancora più eloquente:

> Un flux et un faisceau de sensations et d'impulsions, qui, vus par une autre face, sont aussi un flux et un faisceau de vibrations nerveuses, voilà l'esprit. Ce feu d'artifice, prodigieusement multiple et complexe, monte et se renouvelle incessamment par des myriads de fusées; mais nous n'en apercevons que la cime. Au-dessous et à côté des idées, images, sensations, impulsions éminentes dont nous avons conscience, il y en a des myriades et des millions qui jaillissent et se groupent en nous sans arriver jusqu'à nos regards, si bien que la plus grand partie de nous-mêmes reste hors de nos prises et que le moi visible est imcomparablement plus petit que le moi obscur[56].

[53] Sul capitolo della morte della madre, piuttosto trascurato dalla critica nonostante l'evidente posizione di chiave di volta dell'intero romanzo, è ritornato di recente con efficaci argomenti R. Behrens, nella prima parte di un contributo intitolato *Sterben in der Familie. Zur erzählerischen Modellierung einer Ausnahme-situation der Lebenskontinuität zwischen Moderne und Nachmoderne*, in *Genealogie, Familie, Verwandschaft Akten des Italianistentages 2014 in Erlangen*, a cura di Marc Föcking-Michael Schwarze, cit. (in corso di stampa).

[54] H. Taine, *De l'intelligence*, cit., pp. 138-139.

[55] Ivi, p. 401.

[56] Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1892, I, p. 7. Come dichiara l'autore, l'edizione del 1892 riproduce integralmente quella rivista e aumentata del 1888.

Trasferita nel cronotopo del romanzo, la situazione emotiva descritta da Taine a proposito del cosiddetto «moi obscur» sembra agire nell'insieme di fotogrammi quasi sovrapposti che nel passo di *Una vita* offrono un accesso immediato ai «fatti» interiori della coscienza, penosamente attraversata da una serie di impulsi visivi e di frequenze sensoriali più o meno intense e precise, ma irrelate e non funzionali alla dinamica narrativa:

> Scesero dall'argine sulla strada passando accanto al casotto abitato dal cantoniere e dalla sua famiglia, la moglie e due figliuoli seminudi che guardavano con tanto d'occhi Alfonso come se fosse piovuto dal cielo. Dei due fanciulli, uno di sei anni vestito di una camicia e di calzoni che gli arrivavano al ginocchio, teneva in braccio l'altro di due al massimo, vestito della sola camicia fermata a mezzo il corpo da una fascia da cui pendeva un altro camiciotto. Un miscuglio di membra magre e brune perché anche quello che ancora non sapeva camminare da sé aveva la pelle annerita dal sole[57].

La medesima tecnica descrittiva, che mescola i dati restituiti dall'occhio alle sensazioni quasi impercettibili brulicanti sotto la soglia della coscienza infrangendo il codice di una rappresentazione di matrice altrimenti verghiana, è anche più evidente nella sequenza relativa alla casa paterna, perlustrata da una sorta di occhio interiore che in luogo degli oggetti situa il loro simulacro, o fantasma anteriore, prima che il personaggio (e con lui il lettore) ne abbia constatato visivamente la presenza materiale nella stanza. In questo caso la memoria dà vita a una realtà fittizia, parallela o per meglio dire alternativa a quella che dovrebbe presentarsi di lì a poco sotto lo sguardo congiunto di Alfonso e del lettore, e che viene invece elusa dal narratore come se fosse irrilevante rispetto al suo *double* interiore, quasi un'allucinazione nel senso tecnico di Taine:

> Nell'altra stanza avevano abitato i coniugi Nitti. Era ripiena di vecchi mobili enormi di legno semplice che stavano bene in quello stanzone e lo rendevano abitabile. Fra le due finestre v'era un orologio moderno a pendolo, l'ultimo oggetto che il Nitti avesse portato in casa. Durante i mesi di malattia del vecchio medico, la famigliuola, per fargli compagnia, aveva pranzato in quella stanza *e nel mezzo era stato posto il tavolo che doveva ancora esserci*, a quanto la signora Carolina aveva scritto ad Alfonso[58].

Qualche pagina dopo, il racconto si apre di nuovo a una vistosa analessi, forse la più ampia di tutto il libro e apparentemente irrelata, che riporta la storia di una famiglia del paese annientata dal tifo molti anni prima, e di fatto è un altro pretesto per mostrare ciò che accade nella coscienza dei due personaggi –

[57] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 255.
[58] Ivi, p. 259 (corsivo mio).

Alfonso e Mascotti – durante la «passeggiatina» lungo il paese silenzioso e inerte, che per il primo significa soprattutto riprendere contatto, nella prospettiva verticale della memoria, con «tutti quegli organismi sani e forti distrutti o creati inutilmente», nei quali si avverte quasi una prefigurazione del suo destino prossimo. E invero tutto il capitolo è percorso, per così dire, da una fitta trama indiziaria che prelude all'epilogo tragico del romanzo, comunicando con il lettore soprattutto a livello subliminale, come avviene anche nel caso della sequenza al cimitero che segue la morte della madre, qualche pagina dopo:

> La neve ghiacciata scricchiava sotto ai loro piedi e la luna piena nel cielo sereno inondava dei suoi raggi la vallata bianca, abbagliante in tanta luce fredda. La cima del monte di ghiaia, al di là del villaggio, sembrava incendiata, circondata da un fuoco pallido, immoto. Nel villaggio erano stati fatti dei tentativi meschini di spazzare via la neve e poche macchie più oscure della terra denudata interrompevano finalmente la terribile uniformità bianca[59].

Grazie al medesimo procedimento analogico che guida tanto la percezione del personaggio che quella del narratore, nella mente del lettore l'immagine funebre del camposanto di lontana derivazione flaubertiana si salda allora con l'*incipit* del capitolo XVII, dove domina l'immagine complementare di Trieste avvolta in una sorta di sudario funebre:

> L'arrivo in città fu triste. Mentre fuori fioccava la neve bianca e allegra, dal mare soffiava lo scirocco e in città piovigginava monotonamente. Alfonso ebbe il triste sentimento che quel tempo non avesse più a cessare. Non erano nubi distinte su quel cielo, ma fino all'orizzonte un solo strato grigio sucido[60].

A ben vedere, si tratta ancora una volta della restituzione emotiva di un paesaggio costruito per simboli, a partire dall'assenza del colore e di movimento che rispecchia la pietrificazione del soggetto sotto l'azione del trauma, e prelude alla sua morte fisica: una morte che resta fino alla fine sullo sfondo, evocata ma non descritta, e in fondo irrilevante perché colpisce un organismo già privo di vita.

Ma torniamo all'analessi a cui si è accennato poco fa. Rovesciando la tecnica utilizzata da Verga in *Lacrymae rerum*, che prevedeva una sorta di anonima focalizzazione fissa sugli oggetti[61], Svevo ricorre a un occhio interiore che mette tra

[59] Ivi, p. 296.
[60] Ivi, p. 312.
[61] Cfr. al riguardo l'analisi magistrale di Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, in particolare pp. 230-260.

parentesi la realtà fuori per registrare gli impulsi soggettivi della memoria, simili a frequenze di onde diverse che alterano il profilo – non dichiarato – delle cose. Nel lessico di Taine, la vecchia dimora che si erge d'improvviso dinanzi allo sguardo di Alfonso, cancellando d'un tratto la visione appannata della «fabbrica nuova» costruita sulle sue mura, si può definire senza dubbio una «résurrection de la sensation»[62], frutto di un movimento illusorio tutto interno nel quale le «sensations réviviscentes» ripetono le sensazioni originarie «comme une copie répète un original ou comme un écho répète un son»[63]. Proviamo a rileggere:

> Una sola casa era stata mutata, aumentata di un piano e sul fianco si distingueva la fabbrica nuova dalla vecchia per il colore annerito della calce che copriva quest'ultima. Era ora abitata dal Selini, fornaio, ma la casa in villaggio si chiamava ancora sempre casa Carli, dalla famiglia che prima l'aveva posseduta. *Facilmente ad Alfonso riuscì di togliere col pensiero dalla casa tutto quanto vi era stato sovrapposto e rivederla più piccola, nera, triste,* casa disgraziata in cui in pochi giorni erano morti meno uno tutti i membri della famiglia Carli: due ragazzi coi quali Alfonso aveva giuocato, una fanciulla di tre lustri e il padre, un buon amico del vecchio Nitti, lindo, sempre vestito di una giubba bianca tanto candida che non vi si distingueva la farina onde era aspersa. Alfonso si rammentava di tutti i particolari di quella sventura, la quale nella sua gioventù aveva segnato una traccia indelebile. In faccia a tutti quegli organismi sani e forti distrutti o creati inutilmente, egli aveva avuto i primi dubbî. Una sera il vecchio Nitti era rincasato più tardi del solito e aveva raccontato che Guido Carli, il più giovine dei figliuoli, era stato colpito dal tifo, tanto violentemente che il dottore supponeva che non avrebbe resistito. Il giorno prima Alfonso aveva parlato col giovinetto che ora era moribondo. *I Nitti abitavano dirimpetto ai Carli e più volte durante la notte Alfonso andò alla finestra a vedere la bruna casa di cui una sola stanza era illuminata, quella ove si lottava con la morte.* Pochi giorni dopo il giovinetto morì, e quando Alfonso andava meditando quali segni d'affetto egli potesse dare all'amico che sopravviveva, per consolarlo della perdita del fratello e consolare se stesso, apprese che anche questi e la sorella e il padre erano stati colpiti dal medesimo terribile male. Ogni giorno dalla casa usciva una bara; la prima racchiudeva il cadavere della fanciulla, la seconda quella del padre e la casa rimaneva muta indifferente come se fosse abbandonata da una merce qualunque. *Soltanto quando non vi fu più alcun capezzale a cui vegliare, dietro alla bara dell'ultimo figliuolo si aperse finalmente una finestra e vi comparve, trattenuta da due uomini che Alfonso mai non aveva visti, la madre che gridava di voler saltare dalla finestra per raggiungere i suoi. Era una donna ancora giovine. Pregava di lasciarla e sembrava meravigliata che la si trattenesse. Anche ad Alfonso la violenza di quei due uomini che le impedivano di morire sembrò*

[62] H. Taine, *De l'intelligence*, cit., p. 142.
[63] Ivi, pp. 413-414.

odiosa. La casa fu messa in vendita, ma nessuno voleva comperarla perché vi era accaduta tanta sventura, e si finì col venderla a un prezzo miserabile al Selini venuto allora a stabilirsi nel villaggio. Neppure la signora Carolina volle saperne di comperarla, mentre i Nitti avrebbero fatto un affare di gran lunga migliore a comperare quella casa invece di quel casone tanto distante dall'abitato. Certamente anche il notaio, passandovi dinanzi, pensò al contratto a cui aveva dato luogo quello stabile, perché ingenuamente facendo pensare Alfonso alla somiglianza che c'era fra' due affari, gli disse:
– Faldelli mi disse che volontieri avrebbe comperato la vostra casa.
Alfonso trasalì:
– Non è in vendita! – disse seccamente.
– E che cosa ne vuole far lei?
La grossolanità del notaio fece capire ad Alfonso in quale maggior misura avesse avuto influenza su lui il lungo soggiorno fra' contadini che non gli studî universitari.
– Ma, e mamma?
Il notaio si trovò portato a tutt'altro ordine d'idee e si capì ch'era sorpreso che la signora Carolina venisse ancora considerata come viva. Si rassegnò con buona grazia a tale finzione:
– Sua madre mi diceva che aveva l'intenzione di andare ad abitare con lei!
– Ci penserò! – disse Alfonso con tristezza. La notte passata presso alla madre gli aveva tolto ogni speranza e le parole di Mascotti avevano fatto rivolgere il suo pensiero alle conclusioni che si dovevano trarre da quello stato di cose. Infatti, rimanendo solo, che cosa avrebbe fatto della casa?[64]

L'attenzione rivolta dal narratore alla densa trama emotiva che nella mente di Alfonso collega gli eventi drammatici del passato a quelli del presente tramite la ripetizione dell'esperienza visiva genera una sorta di tracciato sotterraneo rispetto alla storia, la cui decifrazione sembra però demandata interamente al lettore, perché la voce narrante (che in questo caso esibisce addirittura un travestimento naturalista alla Zola) si limita a un'osservazione di natura economica, rapida e quasi brutale, a proposito del mancato acquisto della casa da parte dei Nitti, dopo la morte dei vecchi proprietari. Riguardo ai fatti della coscienza, invece, l'intervento del narratore appare del tutto marginale. Non solo egli evita di raccordare la storia passata a quella presente, illustrandone la funzione nel romanzo, ma a proposito del dialogo reticente tra Alfonso e Mascotti si limita a una battuta superficiale che liquida in maniera frettolosa la vera ragione del contenzioso tra i due, ovvero la differenza fra due percorsi mentali opposti o per meglio dire divergenti, dal momento che hanno entrambi come punto di partenza l'associazione delle idee suscitata dall'immagine esterna con la sua vicenda luttuosa.

Se il punto di vista dolente di Alfonso, angosciato dalla fine prossima della madre, riflette l'analogia spontanea fra l'antica vicenda e la propria, la prospet-

[64] I. Svevo, *Una vita*, cit., pp. 278-279 (corsivo mio).

tiva utilitaristica del notaio si fonda viceversa sulla considerazione del nesso causale fra la morte della proprietaria e la vendita della casa, rivelando al lettore, insieme alla speranza di un guadagno personale, la differenza che separa il suo cinismo pragmatico dal comportamento ingenuo e anzi sprovveduto dei due Nitti, padre e figlio. Da parte sua, il narratore assiste indifferente alla scena che si svolge dentro la mente dei personaggi e non sembra dare alcun peso al fatto che entrambi (per ragioni diverse) censurano l'evento al quale pensano come imminente, vale a dire la morte della madre, tanto che solo alla fine, con un movimento repentino, viene introdotto in maniera noncurante e sbrigativa il vero motivo della reazione infastidita di Alfonso, che ha finalmente compreso le vere intenzioni di Mascotti, ma al solito non ha il coraggio di manifestare il proprio dissenso. Ancora una volta, dunque, il resoconto obliquo del narratore sembra replicare la psicologia sfuggente dei personaggi, di cui restituisce la visione opaca, popolata di fantasmi e di contenuti rimossi, e al tempo stesso crudelmente disincantata.

Tra le intuizioni narrative che possiamo ricondurre in qualche modo all'orizzonte psicologico di Taine, la più significativa e densa di conseguenze, anche fuori dal perimetro singolo di *Una vita*, riguarda però l'interrogazione sulla coscienza che emerge nel racconto dettagliato dell'agonia della madre, dove Svevo si mostra per più di un verso al corrente del dibattito sulla personalità. Di primo acchito, la descrizione del corpo gonfio e sofferente che si offre allo sguardo di Alfonso una volta entrato nella stanza sembra un *cliché* naturalista: come è stato già osservato, la morte desacralizzata, esibita nella sua cruda *facies* materiale, è una costante della letteratura della seconda metà del secolo, dal resoconto flaubertiano della morte di Emma Bovary fino all'allegoria del corpo infetto e putrescente di Nanà nel romanzo omonimo di Zola[65].

E tuttavia, a una lettura meno superficiale, diviene subito evidente che al centro del capitolo di *Una vita* non vi è tanto la descrizione della malattia e della morte in senso organico, filtrata dallo sguardo impotente di Alfonso, quanto la percezione interiore della fine da parte di chi sta vivendo quell'esperienza inedita, e prova a raccontarla con un'attenzione rivolta al sé ben diversa dalla restituzione minuta dei processi organici da parte del narratore che anima le pagine corrispondenti de *La joie de vivre* di Zola, probabilmente l'esempio letterario più vicino al quale Svevo può guardare – di là dalla componente autobiografica di queste pagine[66] – quando sceglie di descrivere la morte della

[65] Cfr. Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004 (in particolare pp. 35-56), di cui si veda anche, sul tema del corpo, il commento a *Nana* (É. Zola, *Romanzi*, a cura di Pierluigi Pellini, Milano, Mondadori, 2010, I, pp. 1630-1632).

[66] A proposito della componente autobiografica di *Una vita*, nell'intervista concessa a C. Baiocco Letizia Svevo afferma: «Mia nonna, cioè sua madre, fu a lungo ammalata e mio padre scriveva molte lettere ai fratelli in cui faceva continuamente la descrizione minuziosa

madre attraverso la relazione intima con il figlio. Ascoltiamo ancora una volta il narratore di *Una vita*:

> A quella distanza Alfonso aveva capito che cosa desse alla madre l'aspetto tanto florido. Era gonfia, una guancia molto più che l'altra, e su questa gonfiezza s'era riprodotta la trama della tela grossolana e di qualche cucitura irregolare del guanciale. La sua faccia ch'era stata ovale tendeva ora ad arrotondarsi. I capelli bianchi che ancora le restavano facevano corona intorno ad un volto che sembrava infantile. Ella comprese quale impressione dolorosa la vista di quella gonfiezza gli avesse prodotta e volle attenuarla.
> – Oh qui non mi duole! – e con un dito si toccò con disprezzo la guancia. Vi produsse una cavità livida che rimase anche quando ella ritirò il dito. Quello non era nulla, gli spiegò, e non le dava sofferenze. Soffriva molto ai polmoni, non aveva aria a sufficienza. Era probabile che così si morisse. Trovandovisi tanto vicina, andava studiando il mistero della morte.
> Egli cercò di provarle che s'ingannava e avrebbe dovuto essergli facile trovandosi di fronte alla nozione tanto imperfetta della malattia, ma non sapeva mettere tutta la sua intelligenza a ingannarla. Ella moriva, questo era il doloroso, non ch'ella lo sapesse. Aveva compreso che non v'era più rimedio. S'informava ancora di altri sintomi sempre sperando di scoprire degli indizi di benignità. Invano; si trattava proprio di un organismo che andava in isfacelo[67].

Tutto considerato, la prospettiva della madre che indaga su di sé «il mistero della morte» può ben corrispondere all'«oeil intérieur» a cui faceva riferimento Taine precisando che «les psychologues parlent sans cesse de la conscience comme d'un spectateur ou témoin interne qui observe, compare, prend des notes sur les diverses conceptions, imaginations, représentations qui défilent devant elle»[68]. Qualcosa di simile avviene infatti nell'episodio dell'improvviso appetito che spinge la madre a nutrirsi voracemente, quasi contro la sua volontà. Se il corpo prostrato dalla malattia sembra animato di un'energia inattesa che riflette l'istinto di conservazione, la coscienza si trova una volta di più nelle condizioni di dover registrare un impulso che non le appartiene veramente e nel quale non si riconosce:

> Cenò con lui che stava a guardarla estatico, meravigliato di vedersi svegliare in lei prontamente col desiderio la capacità di vivere. Volle non vedere nella fame svegliatasi improvvisamente nella madre che la naturale reazio-

della malattia e di cosa diceva l'uno o l'altro medico» (Carlo Baiocco, *Analisi del personaggio sveviano in relazione alle immagini di lotta e malattia*, presentazione di Bruno Maier, Roma, CISU, 1984, p. 129).

[67] I. Svevo, *Una vita*, cit., pp. 269.

[68] H. Taine, *De l'intelligence*, cit., I, p. 476.

> ne di un organismo indebolito che vuole rifarsi, mentre la fretta con cui ella ingoiava il poco cibo che le riusciva di prendere dinotava piuttosto il vivo desiderio d'illudersi, la fretta di usare vantaggiosamente della tregua accordatale. Ben presto con ribrezzo volle allontanato l'apparecchio. Si stese nel letto e fu difficile capire se fosse veramente lieta di poter dire: — Da lungo tempo non ho mangiato tanto[69].

Tra il corpo e la coscienza sembra dunque aprirsi una frattura, acuita dall'esperienza inedita del morire che genera un senso di straniamento su cui il narratore insiste più volte. La madre infatti non avverte come proprio il male che risiede all'interno del corpo e che si esprime attraverso una mutata sensibilità; poiché non conserva memoria di ciò che sente, non lo può riconoscere, e dunque attribuisce a cause esterne, di ordine materiale, una sofferenza che non ha precedenti e della quale può parlare solo per via metaforica:

> I disturbi più dolorosi provenivano alla signora Carolina dai turbamenti del suo sistema nervoso. All'ammalata sembrava che il materasso si piegasse da una parte in modo da farla sdrucciolare fuori del letto e per quanto fosse diritto bisognava elevarlo da quella parte mettendoci sotto dei guanciali. Naturalmente tutti gli sforzi finivano col provare all'ammalata che il male risiedeva nel suo organismo e non negli oggetti che la offendevano. Alla destra del suo letto v'era una finestra ch'ella volle venisse coperta con un lenzuolo perché la luce da quella parte l'offendeva. La bianchezza del lenzuolo continuò a molestarla e anche quando Alfonso sostituì al lenzuolo un panno nero ella non ebbe pace.
> – Capisco, capisco! – gemette e non chiese altri mutamenti, ma da quella parte anche quando vi aveva rivolta la schiena continuava a venirle un malessere indefinibile[70].

La comprensione della morte da parte della coscienza non coincide dunque con la sua esperienza dal punto di vista organico e sensoriale, ed è quasi come se il soggetto si trovasse sdoppiato: alla parte di sé che osserva, tentando di verbalizzare ciò che le accade secondo categorie note, si contrappone l'altra, che sente senza poter riconoscere le sensazioni come proprie. Da questo punto di vista, lo stato psicologico descritto nel libro di Svevo ha qualcosa in comune con la condizione delle cosiddette *personnalités dédoublées*, che tra la metà degli anni Settanta e la fine degli anni Novanta pervadono la scena medica a partire dal notissimo caso clinico di Félida descritto da Eugène Azam in un celebre intervento apparso per la prima volta ne «La Revue scientifique» del 1876[71], e

[69] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 269.
[70] Ivi, p. 290.
[71] Eugène Azam, *Névrose extraordinaire, dédoublement de la vie*, in «Mémoires et bulletins de la Société de Médecine et de Chirurgie de Bordeaux», 1876, 1-2, pp. 11-14.

che le indagini sull'isteria di Charcot contribuiscono a diffondere insieme alle riflessioni di Binet e di Pierre Janet.

Ma c'è forse qualcosa di più. Nel 1873, il medico di origine ungherese Maurice Krishaber aveva pubblicato il suo studio sulla *névropathie cérebro-cardiaque*, una patologia nella quale i pazienti, vittime di un incomprensibile senso di estraneità, pativano una sorta di contraddizione tra la coscienza e le sensazioni del proprio corpo, percepite come illusorie, la quale generava alla fine un inquietante conflitto interiore[72]. Tre anni dopo, Taine si era servito proprio del lavoro di Krishaber, alla cui documentazione aveva avuto diretto accesso, per riprendere e perfezionare il problema dell'unità del *moi* sul quale si erano già soffermate alcune delle pagine più originali del *De l'intelligence*. Nel breve ma decisivo articolo intitolato *Sur les éléments et sur la formation de l'idée du moi*, edito nella sezione *Observations et documents* de «La Revue philosophique» nel 1776 (lo stesso anno di Félida), e ripreso integralmente in appendice al terzo capitolo del secondo libro dell'edizione rivista del *De l'intelligence*, uscita nel 1888, Taine si sofferma sul sintomo principale della malattia descritta da Krishaber: «une perversion des sensations proprement dites»[73] che lascia però intatte le facoltà superiori, come «le jugement, la raison, le souvenir et les autres opérations qui dépassent la sensation brute»[74]. Taine paragona non a caso lo stato di questi pazienti «a celui d'une chenille qui, gardant toutes ses idées et tous ses souvenirs de chenille, deviendrait tout d'un coup papillon, avec les sens et les sensations d'un papillon», e così conclude:

> Entre l'état ancien et l'état nouveau, entre le premier moi, celui de la chenille, et le second moi, celui du papillon, il y a scission profonde, rupture complète; les sensations nouvelles ne trouvent plus de série antérieure où elles puissent s'emboîter; le malade ne peut plus les interpréter, s'en servir; il ne les reconnaît plus; elles sont pour lui des inconnues. De là deux conclusions étranges, la première qui consiste à dire: *je ne suis pas*; la seconde un peu ultérieure qui consiste à dire: *je suis un autre*[75].

Il motivo dichiarato dell'interesse di Taine è che lo studio di Krishaber riguardo ai pazienti afflitti dalla *névropathie cérébro-cardiaque* dimostra in maniera inequivocabile, assai meglio di un volume di metafisica, la teoria della personalità ipotizzata nel *De l'intelligence*, vale a dire che «la personne morale est un produit dont les sensations sont les premiers facteurs», e che «ce produit,

[72] Per la ricostruzione del discorso filosofico ivi implicato cfr. Barbara Chitussi, *Lo spettacolo di sé. Una filosofia della doppia personalità*, Parma, Meltemi, 2017 (in corso di stampa).

[73] Hippolyte Taine, *Sur les éléments et sur la formation de l'idée du moi*, in «La Revue philosophique de la France et de l'Étranger», I (janv.-juin 1876), p. 19.

[74] *Ibid.*

[75] *Ibid.*

considéré à différents moments, n'est le même et ne s'apparaît comme le même que parce que ses sensations constituantes demeurent toujours les mêmes»[76]. Dal momento che la personalità non è qualcosa di immutabile, che esiste una volta per tutte, ma dipende dalla sensibilità, basta una variazione di quest'ultima per modificarla in maniera profonda, come avviene appunto ai pazienti descritti da Krishaber. Poiché però la malattia, mutando la percezione di sé, non agisce sulla memoria che conserva il *moi* originario, nel soggetto si genera un conflitto tra la vecchia personalità e la nuova, tra le sensazioni del passato e quelle che appartengono alla nuova condizione, da cui derivano il senso di inquietudine e di straniamento denunciato dai pazienti.

Come si è accennato, l'intervento di Taine riporta anche le dichiarazioni dei malati tratti dal *journal* di Krishaber, nelle quali la metafora dello spettatore che assiste a una recita compare più volte a definire la condizione patologica della coscienza che tormenta questo tipo di pazienti. Annota per esempio uno di essi:

> Constamment il m'a semblé que mes jambes n'étaient plus à moi; il en était à peu près de même de mes bras; quant à ma tête, elle me semblait ne pas exister... Il me semblait que j'agissais par une impulsion étrangère à moi-même, automatiquement, Parfois je me demandais ce que j'allais faire, j'assistais en spectateur désintéressé à mes mouvements, à mes paroles, à mes actes. Il y avait un moi un être nouveau, et une autre partie de moi-même, l'être ancien, qui ne prenait aucun intérêt à celui-ci[77].

La metafora teatrale, che ricorre spesso nel *De l'intelligence* a proposito del discorso più ampio sulla personalità, può forse essere impiegata per descrivere l'atteggiamento ambivalente con cui la madre di *Una vita* si riferisce alla malattia, quando guarda a se stessa come a uno spettacolo nel quale non si riconosce e non può immedesimarsi, tanto è vero che dinanzi all'approssimarsi della morte si comporta come lo spettatore di una recita, e, «alzato il capo quasi avesse voluto salutare con cortesia», ribadisce caparbiamente, con un misto di stupore e curiosità, l'estraneità di quell'esperienza che pure la riguarda in prima persona dal punto di vista organico: «Questo non l'ho mai provato!»[78].

Ma anche più in generale, per quanto riguarda il decorso clinico di una malattia di cui, a differenza di quanto avviene nel romanzo naturalista, il narratore non tiene a precisare l'eziologia né la diagnosi, sembra utile riferirsi alla testimonianza dei pazienti di Krishaber ricordata esplicitamente da Taine nel suo articolo, successivamente inclusa nell'edizione del 1888 del *De l'intelligence*. Dal punto di vista clinico, le analogie con il capitolo di *Una vita* non riguardano solo le difficoltà respiratorie e il senso di oppressione provocato da quella che pare

[76] Ivi, p. 24.
[77] Ivi, pp. 22-23.
[78] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 293.

una forma intermittente di *angina pectoris* di cui soffre la madre, ma soprattutto i disturbi della percezione, correlati all'immagine di un corpo «a mezzo inanimato», «immobile» e «come inchiodato», che sotto lo sguardo annichilito di Alfonso si mostra «informe del tutto»[79]. Afferma per esempio uno dei pazienti su cui il resoconto di Taine si sofferma più a lungo:

> Il me semblait que quelque chose tendait à m'isoler du monde extérieur; en même temps il se faisait comme une atmosphère obscure autour de ma personne; je voyais cependant bien qu'il faisait grand jour. Le mot *obscur* ne rend pas exactement ma pensée, il faudrai dire *dumpf* (en allemand), qui signifie aussi bien lourd, épais, terne, éteint. Cette sensation était non seulement visuelle, mais cutanée. L'atmosphère *dumpf* m'enveloppait; je la voyais, je la sentais; c'était comme une couche, un quelque chose mauvais conducteur qui m'isolait du monde extérieur. Je ne saurais vous dire combien cette sensation était profonde; il me semblait être transporté extrêmement loin de ce monde, et machinalement je prononçais à haute voix les paroles: *Je suis bien loin, bien loin*. Je savais cependant très bien que je n'étais pas éloigné; je me souvenais très distinctement de tout ce qui m'était arrivé; mais *entre le mouvement qui avait précédé et celui qui avait suivi mon attaque, il y avait un intervalle immense en durée, une distance comme celle de la terre au soleil*[80].

Qualcosa di simile si ritrova anche nell'ultima sequenza in due tempi che Svevo dedica all'agonia della madre, dove prevale il senso angoscioso di un universo percettivo popolato da allucinazioni visive e sensoriali, irriducibile alle categorie dell'esperienza e della memoria, e destinato a perdurare fino all'arrivo della «grande pacificatrice»[81]. Bisogna notare ancora una volta come l'allucinazione sia il risultato di un «indebolimento spaventevole dei sensi»[82] che provoca addirittura una sorta di metamorfosi nella personalità della madre, subito rilevata dal narratore attraverso il punto di vista di Alfonso, spettatore involontario della battaglia cruenta combattuta dal corpo contro un nemico invisibile, nella quale si avverte l'ombra del fantastico che a fine secolo rappresenta uno dei modi di rappresentazione degli eventi misteriosi della psiche[83].

> Alfonso le trovò la voce mutata, il timbro più profondo e meno sonoro. Questa voce era interrotta dalla respirazione frequente e insufficiente, ma l'ammalata sembrava non ne soffrisse. In un istante di lucidezza disse con

[79] Ivi, p. 263.
[80] H. Taine, *Sur les éléments et sur la formation de l'idée du moi*, cit., p. 21.
[81] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 292.
[82] Ivi, p. 293.
[83] Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIXe siècle*, Paris, Garnier, 2011, p. 242.

> voce angosciata che moriva. Le sembrava che i muri si piegassero e minacciassero di cadere; di fuori, per essa, infuriava la tempesta e una volta, fuori di sé, chiese che si mandasse al villaggio a vedere se era ancora in piedi. Poi volle definire quello che sentiva e per ore invano andò cercando la parola adatta. Era strano e terribile, diceva, perché si sentiva martoriare e non erano dolori. Perdette totalmente la conoscenza verso sera così che Alfonso credendola morta si mise a piangere senza riguardo. Quella lunga giornata di sofferenze nuove, il sentimento della propria immensa impotenza gli parve rivelassero cose sorprendenti ch'egli non aveva saputo esistessero. Il male a cui il povero organismo della madre soggiaceva finì col sembrargli un essere personale. Egli lo aveva visto colpire a intervalli, deridere tutti gli sforzi che contr'esso si erano fatti, poi baloccarsi con chi sapeva non potergli sfuggire e accordare tregue illusorie, infine, ora, uccidere[84].

Non è dunque forse impossibile, a conti fatti, che le riflessioni di Taine, e più in generale il dibattito sui disturbi della personalità che proprio all'inizio degli anni Novanta riceve nuovo impulso dalle ricerche congiunte di Binet e di Charcot, di cui poi *Senilità* restituirà un'eco piuttosto precisa, abbiano influito già sull'immaginario del primo romanzo di Svevo. Un'allusione trasparente ai fenomeni che avevano appassionato Taine per le profonde implicazioni riguardo alla teoria del *moi* sembra per altro affacciarsi anche dalle parole di Alfonso, che alla fine, nell'effimero attimo di lucidità che è proprio di tutti i personaggi sveviani, definisce il morbo che ha ucciso la madre come un «essere personale»[85]. L'incarnazione della malattia come nemico che si accanisce sull'organismo impotente della madre è una conferma indiretta – da parte di chi ha assistito a tutte le fasi della battaglia – del dissidio tragico fra il corpo pervaso dalla sofferenza, che fa tutt'uno con il suo aggressore fino ad assumere quasi un'esistenza autonoma e aliena, e la vecchia personalità della madre, dove resistono memoria e coscienza dell'io primitivo: l'unico, appunto, che lo sguardo impotente del figlio possa riconoscere come autentico.

Come confermerà di lì a poco l'ampio spazio dedicato in *Senilità* ai fenomeni del sogno, della suggestione e dell'allucinazione che inducono la seconda vita di Amalia, il problema della coscienza sembra dunque manifestarsi all'attenzione di Svevo ben prima dell'incontro con Freud, nelle forme della psicologia di fine Ottocento che, come è stato già osservato, continuano ad agire sotto il travestimento «psicanalitico» del romanzo maggiore[86]. Lo ribadisce, da una prospettiva secondaria ma pur sempre degna di attenzione per le sue conseguenze su quello che diventerà il romanzo di Zeno, l'esperimento fantastico de *Lo speci-*

[84] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 293.

[85] *Ibid*.

[86] Cfr. Marie Guthmüller, *Tra malattia e cura igienica: i sogni di Alfonso Nitti*, in *Italo Svevo and His Legacy for the Third Millennium*, cit., II, pp. 255-273.

fico del dottor Menghi, che di là dalle differenze di tono e di genere si situa ancora piuttosto vicino all'immaginario psico-fisiologico di *Una vita*[87] per l'impiego parodico del concetto di energia vitale poi trasportato nel tessuto più ampio della *Coscienza*[88], e soprattutto per la presenza di innesti ibridi che mostrano la persistenza di un unico filo conduttore tra medicina, psicologia e letteratura[89], contribuendo a rafforzare l'ipotesi di una datazione del racconto ai primi anni del nuovo secolo.

Sull'invenzione fantascientifica del dottor Menghi e le sue suggestioni – dagli esperimenti del fisiologo francese Charles Édouard Brown-Séquard e del medico russo Serge Voronoff fino ai modelli letterari di Balzac e di Wells – molto è stato scritto[90], anche se forse un'attenzione maggiore dovrebbe essere riservata all'archetipo leopardiano delle *Operette* per il precedente del *Dialogo di un fisico e di un metafisico*, sulla linea maestra della ricezione italiana di Hufeland[91]. Dal nostro punto di vista importerà invece aggiungere che il racconto tragico della madre «sepolta viva» in un corpo paralizzato dal siero, il cui cervello ha «continuato a lavorare» «solo per darle la coscienza della sua mancanza di vita»[92], sembra configurarsi come una variante in chiave satirico-fantastica delle riflessioni

[87] Su questo punto cfr. ivi, cap. II.

[88] Cfr. al riguardo Marc Föcking, *La tiroide di Ada. Endocrinologia e narrazione in* La coscienza di Zeno *di Italo Svevo*, in *Italo Svevo e le scienze*, cit., pp. 52-65.

[89] Faccio mio quanto osservato da Sechi a proposito della fitta trama intertestuale, spesso lacunosa ma sempre altamente significativa, che unisce «le poche zone compatte e consolidate» della produzione sveviana agli abbozzi e alle stesure interrotte dei racconti e della produzione definita minore. Cfr. Mario Sechi, *Senilità precoce e vecchiezza d'Europa. Italo Svevo fra medici e filosofi: 1898-1905, e oltre*, in *Italo Svevo. Il sogno e la vita vera*, a cura di Id., Roma, Donzelli 2009, p. 218.

[90] Per il sostrato intertestuale e le possibili fonti del racconto di Svevo rimando all'introduzione e commento di Bertoni (*Lo specifico del dottor Menghi*, in Italo Svevo *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato e commento di Clotilde Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, pp. 61-92). Ma in questo contesto vanno ricordati soprattutto gli studi più recenti di Marie Guthmüller, *Il sonno come paradosso vitalistico e energetico in due racconti di Svevo:* Lo specifico del dottor Menghi *e* Vino generoso, e di Riccardo Cepach, *"Si capisce che è meno malato chi ha meno tempo per esserlo". Macchine del tempo e paradossi temporali nella narrativa sveviana*, entrambi contenuti in *Italo Svevo e le scienze*, cit., rispettivamente pp. 66-83 e 173-191.

[91] Cfr. R. Cepach, *"Si capisce che è meno malato chi ha meno tempo per esserlo"*, cit. Sorprendentemente non fa invece alcun accenno al racconto sveviano la rapida ricognizione di Giovanni Palmieri, *Leopardi in Svevo. Risonanze e fonti*, in *«Quel libro senza uguali».* Le Operette morali *e il Novecento italiano*, a cura di Novella Bellucci-Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 43-51. Per quanto riguarda più in generale l'influenza duratura di Leopardi su Svevo mi limito a rimandare alle considerazioni iniziali di Mario Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 176-177, integrate dal bel saggio di Natalia Vacante, *Favole, apologhi, aforismi. Svevo sulla linea di Leopardi e Hebbel*, in *Italo Svevo: il sogno e la vita vera*, cit., pp. 113-138.

[92] Italo Svevo, *Lo specifico del dottor Menghi*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., pp. 89 e 90.

che avevano ispirato la scrittura del capitolo senz'altro più moderno di *Una vita*. Anche nel caso del dottor Menghi, la frattura tra «l'indebolimento del senso» (il lessico è lo stesso del romanzo) e la lucidità delle operazioni mentali, ridotte ma non compromesse «dal potente moderatore»[93], provoca un graduale mutamento dell'*idée du moi* (il «sentimento di me e per me»[94]) che ha come effetto ultimo la metamorfosi della personalità puntualmente riconosciuta dal personaggio nel suo monologo, quando si impegna a descrivere ciò che si presenta come una sorta di sdoppiamento interiore:

> Guardavo al mio passato d'altruismo come a un'altezza irraggiungibile oramai. E pensavo: "peccato che ho preso l'Annina precisamente poche ore prima che mia madre ammalasse!". Ricordo che assursi a mio giudice. Guardavo la faccia di mia madre oramai né dolce né fiera ma abbattuta tanto che si vedeva pronta a ricevere la maschera ippocratica e mi dicevo: "Se un altro figlio fosse al tuo posto e se io ne indovinassi i sentimenti, che cosa gli direi? ". Risposi schiettamente a me stesso che gli avrei dato del cane! Sempre così: Cervello lucido e sentimento annebbiato[95].

Non solo la nascita di Zeno appare qui quasi annunciata, ma un legame sotterraneo e tenace, ancora tutto da esplorare nella sua genesi e nelle sue varianti, sembra congiungere le personalità *dédoublées* dei primi esperimenti letterari di Svevo all'antieroe della *Coscienza*.

[93] Ivi, p. 83.
[94] *Ibid.*
[95] Ivi, pp. 83-84.

II

Energetica vitale e antropologia romanzesca

Come si è già avuto modo di accennare, all'interno del palinsesto di *Una vita* le frequenti allusioni ai grandi modelli letterari dell'Ottocento francese (Stendhal, Balzac, Flaubert, e naturalmente Zola) costituiscono un tracciato intertestuale più o meno chiaro e riconoscibile, che fa risaltare con maggiore evidenza la prospettiva inclinata nella quale opera, a fine secolo, la narrazione di Svevo[1]. Il contrasto, esaltato dal rapporto di filiazione genetica, non interessa solo la tonalità generale del libro – il «requiem senza elegia e senza nostalgia»[2] che suggella la storia incolore di Alfonso a fronte dell'energia, talora solo dispendiosa, che circonda fino all'ultimo i personaggi di *Le Rouge et le Noir,* delle *Illusions perdues* e del ciclo zoliano –, ma per l'appunto l'orizzonte di pensiero nel quale si inscrive la storia, che merita forse, si diceva, un supplemento di indagine rispetto alla laconica chiave interpretativa fornita a suo tempo dall'autore («*Una vita* [è] fatto tutto nella luce della teoria di Schopenhauer»[3]).

Se già alla fine dell'Ottocento un filosofo contemporaneo di Svevo come Paul Janet sentiva il bisogno di interrogarsi sulle analogie tra la prospettiva antropologica del vitalismo (Cabanis e Bichat in particolare) e i postulati di Schopenhauer[4], di recente una studiosa dei fenomeni dell'inconscio come Jacqueline Carroy è ritornata con argomenti decisivi sul ruolo svolto da Ribot nella ricezione di Schopenhauer in Francia[5], ribadendo la necessità di definire meglio l'intreccio tra filosofia, medicina e psicologia che permea la cultura

[1] Riguardo al confronto con Balzac cfr. S. Lazzarin, *Alfonso Nitti e la* question du costume, cit., pp. 125-152. Su Svevo e la cultura di fine Ottocento, con particolare attenzione ai modelli romanzeschi, cfr. ancora M. Sechi, *Il giovane Svevo*, cit.

[2] G. Mazzacurati, *Tre progetti di analisi per tre micro-strutture sveviane*, cit., p. 249.

[3] Italo Svevo, *Lettera a Valerio Jahier* (1 febbraio 1928), in Id., *Epistolario*, cit.

[4] Paul Janet, *Schopenhauer et la physiologie française. Cabanis et Bichat*, in «Revue de deux mondes», mai-juin 1880, s.n., pp. 35-59.

[5] Cfr. J. Carroy-R. Plas, *La volonté et l'involontaire*, cit., p. 31.

dell'ultimo scorcio del secolo, e che non a caso troviamo declinata in vari modi lungo tutta la produzione di Svevo, da *Una vita* a *La coscienza di Zeno*.

In altre parole, solo dopo aver chiarito fino in fondo i modi in cui la logica frastagliata del vitalismo sette-ottocentesco, riletto nella prospettiva di Claude Bernard, si mescola nel romanzo con la visione conflittuale dell'esistenza che proviene da Schopenhauer e da Darwin, si può tentare di illustrare da un punto di vista per così dire interno – attraverso il lessico culturale di fine secolo – la natura precisa di quello «scompenso» con cui, per citare di nuovo Debenedetti, si misura fin dall'inizio l'antieroe di Svevo, vale a dire il difetto, l'errore di calcolo che sussiste «tra l'orientamento che l'individuo dà alla propria vita, e la curva che poi la vita descrive»[6].

Ma andiamo con ordine. Anzitutto si può osservare che la ripresa implicita del tema balzachiano della conquista della città all'inizio di *Una vita*[7], così come la mimesi a tratti grottesca delle gesta di Julien Sorel nella storia d'amore con Annetta (l'incontro in casa Maller, la descrizione della donna prima e dopo la "cristallizzazione", la "compiacenza" dell'amante, il congedo alla finestra, la confessione al padre, la partenza di Alfonso), non sembrano dipendere, come altrove, da un'intenzionale strategia parodica. A differenza insomma di quanto avviene nei passi volutamente comici dove il narratore ironizza sugli schemi abusati di certa tradizione letteraria ottocentesca, che comporta la menzione dell'improbabile canovaccio alla Ohnet fabbricato da Annetta o del «romanzo fisiologico» teorizzato dal naturalista Prarchi («carattere da paralitico, organismo da paralitico, idee da paralitico e che arrechino dei disturbi alle persone che lo contornano e… il romanzo è fatto! »[8]), qui la voce narrante sembra piuttosto malinconicamente prendere atto, attraverso la relazione incongrua del testo con i suoi modelli, che il rigoroso esperimento sulla sensibilità condotto a suo tempo da Stendhal è in partenza destinato al fallimento.

Abbiamo già visto, del resto, in che modo la registrazione di quel tracciato incoerente e spesso alterato che è l'educazione sentimentale di Alfonso Nitti trasformi ogni velleità di conoscenza in un'«oscura meccanica di dipendenze»[9] che ricorda solo in astratto il principio dinamico enunciato ancora convintamente da Zola nell'*ébauche* di *Une page d'amour*, in singolare continuità, pur nelle scelte diverse di prospettiva, di tecnica e di stile, con la tradizione letteraria del primo

[6] G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, cit., p. 74. Sulla lettura di Svevo da parte di Debenedetti cfr. Massimiliano Tortora, *Debenedetti, Svevo, il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a cura di Pietro Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 281-302.

[7] A questo proposito rimando ancora all'analisi esemplare di Giancarlo Mazzacurati, *Un "jeu de trompe-l'oeil": la lettera alla madre*, in *Forma e ideologia*, cit., pp. 167-185. Riguardo al *topos* della conquista della città in Balzac restano valide le osservazioni di Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi, 1997.

[8] I. Svevo, *Una vita*, in Id., *Romanzi e Romanzi e* «*Continuazioni*», cit., p. 126.

[9] M. Sechi, *Il giovane Svevo*, cit., p. 25.

Ottocento romantico: «Voici ce que je désirerais comme sujet: une passion. De quoi se compose une grande passion, comment elle croît, quels effets elle amène dans l'homme et dans la femme, ses péripéties, enfin comme elle finit»[10].

Parafrasando Philippe Hamon, che si è interrogato fra i primi sul mutamento che subisce l'universo delle passioni nel romanzo, tra il 1867 (l'anno di *Thérèse Raquin*) e il 1893 (l'anno dell'*Enquête sur l'évolution littéraire* di Jules Huret e della conclusione del ciclo dei *Rougon-Macquart*), quando «Charcot remplace Descartes»[11], si può dunque provare a ripercorrere sul piano letterario il senso di quella parabola, nel momento in cui «l'énergetique des pulsions et répulsions»[12] che costituisce il motore narrativo di Zola sembra perdere la sua coerenza interna, perché – se ne era accorto lo stesso Svevo recensendo la *Joie de vivre*[13] – dopo Schopenhauer le parole chiave che gli *Idéologues* avevano ereditato dal Settecento illuminista e sensista, per molti versi ancora valide dentro la cultura del naturalismo (*besoins*, *impressions*, *sensibilité*, *désir*, *énergie*, *répulsion*) non appaiono più in sintonia fra loro, e si presentano piuttosto come tessere slegate di un insieme di difficile decifrazione.

A dare ascolto a Jean-Pierre Richard, la sensazione è l'unità di misura e la chiave di volta dell'universo romanzesco di Stendhal. Discepolo geniale di Maine de Biran e di Destutt de Tracy, egli celebra nella scrittura le virtù dello sforzo, dell'azione in quanto tale, proprio perché nella sua visione agonistica «la vie s'étend comme une brousse sensuelle à travers de laquelle il s'agira de se tailler le plus savoureux chemin»[14]. E poco importa se, per uno di quei paradossi che sono tipici di Stendhal, la felicità vissuta nell'attimo quasi sempre effimero della conquista pare poi difficile da raccontare o da conservare in un'immagine distinta: continuamente sollecitato, lo strumento dell'analisi mantiene in ogni caso la sua funzione, che è quella di separare sensazioni, idee e sentimenti dalla confusione dell'esistenza. In un mondo di «réalités débordantes»[15] e volatili, esso mira a ristabilire un ordine saldo, benché transitorio, attraverso la messa a fuoco del dettaglio che trasforma la sensazione in percezione attiva e cosciente, in attesa vigile del futuro.

[10] Émile Zola, Ébauche *de* Une page d'amour, in Philippe Hamon, *Les enjeux de la description des passions dans l'esthétique naturaliste*, in *La scrittura delle passioni. Scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*. Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli 30-31 gennaio 2004), a cura di Maria Rosaria Alfani-Patricia Bianchi-Silvia Disegni, Napoli, Marchese editore, 2009, pp. 15-28, p. 27.

[11] P. Hamon, *Les enjeux de la description des passions*, cit., p. 17.

[12] Ivi, p. 21.

[13] Italo Svevo, "*La joie de vivre" di Emilio Zola*", in Id., *Teatro e saggi*, cit., pp. 993-996.

[14] Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*, prefazione di Georges Poulet, Paris, Seuil, 1954, p. 20.

[15] Ivi, p. 24.

Del tutto diversa, se non dichiaratamente opposta, è la posizione del personaggio nel romanzo d'esordio di Svevo: ingenuamente sfiduciato nei confronti della propria capacità di introspezione, e per di più subito smascherato dal commento lapidario del narratore, che si affaccia sulla pagina per chiarire in via definitiva l'inutilità di un rovello interiore privo di efficacia:

> Ma a quale scopo tale analisi? […]. Valeva la pena di arrovellarsi a quel modo per trovare un'uscita da un viluppo che naturalmente doveva svolgersi da sé? […] Volle essere calmo, ma naturalmente i ragionamenti non lo liberarono né dai dubbi né dall'agitazione. Servirono a non fargli prendere risoluzioni alle quali lo avrebbe portato il suo carattere tanto turbato nelle situazioni esitanti, indecise, e lo salvarono dall'analisi dei propri istinti e del proprio carattere. Lo faceva soffrire il conoscersi[16].

La distanza dall'eroe stendhaliano non potrebbe essere più grande. Ultimo erede della tradizione settecentesca delle *passions fortes* che fa capo a Helvétius[17], Julien Sorel «ne vit que secoué»[18]. Come ha sintetizzato Richard, l'orchestrazione magistrale di *Le Rouge et le Noir* «repose sur cette alternance involontaire de repos et de galop, cette respiration profonde de la tension et de la détente, de la vie ramassée et de la vie qui s'étale»[19], che è il movimento stesso dell'esistenza. Svevo sembra ricordarsene, quando il narratore di *Una vita* contrappone alla pallida figura di Alfonso «la fisionomia bruna, piena di vita di Macario»[20] e gli attribuisce un commento rivelatore sul temperamento di Annetta, forse anche sulla scia di una suggestione proveniente da un romanzo come la *Gefühlskomödie* di Nordau, uscito appena un anno prima: «[…] mia cugina non è bella perfettamente che quand'è agitata!»[21]. A guardare meglio, anzi, si potrebbe quasi dire che la dinamica interna del libro sveviano illustra proprio la rottura dell'equilibrio tradizionale tra *mouvement* e *repos*, sostituito da una meccanica reattiva alterata, che oscilla tra l'eccitazione patologica di «qualche

[16] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 154.

[17] Su questo punto mi sia consentito rimandare a Silvia Contarini, *"Il mistero della macchina sensibile". Teorie delle passioni da Descartes a Alfieri*, Pisa, Pacini, 1997.

[18] J.-P. Richard, *Stendhal et Flaubert*, cit., p. 41.

[19] Ivi, p. 43.

[20] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 36.

[21] Ivi, p. 44. Sul romanzo di Nordau, uscito nel 1891 e tradotto due anni dopo con il titolo *La commedia del sentimento*, ha attirato di nuovo l'attenzione Catenazzi, che lo ha chiamato in causa per *Senilità* (Flavio Catenazzi, Introduzione a I. Svevo, *Senilità*, a cura di Flavio Catenazzi, Milano, Mimesis, 2015, pp. XI-XII). La frase a cui mi riferisco designa il tratto caratteriale del personaggio femminile, Paula Ehrwein, in una sorta di eco parodica della psicologia francese settecentesca, probabilmente involontario: «Sono fatta così. Sento di vivere solo quando sono in moto e provo delle impressioni. Riposo è morte». Max Nordau, *La commedia del sentimento*, Milano, Barion, 1914, p. 33.

nervetto che si è corrotto»[22] e la stasi innaturale, quasi mortifera, di una sensibilità immobile, che si osserva da fuori ma non sa riconoscersi, e frappone tra sé e il mondo la maschera del sofisma, come accade ancora alla fine del libro, quando il protagonista si trova dinanzi alla tomba della madre: «[…] si trovò tanto freddo che cercò di scusarsi verso se stesso. Che cosa v'era là sotto? Un corpo distrutto che forse non portava neppure la traccia di chi lo aveva abitato»[23].

Comunque sia, è chiaro fin dall'inizio che lo schema stendhaliano sotteso al racconto della malintesa relazione con Annetta serve a porre in risalto l'astenia morale di Alfonso a fronte delle passioni di Julien Sorel nelle medesime circostanze da romanzo:

> Contribuiva a togliergli la disinvoltura un esame accurato dei proprî sentimenti. Aveva principiato a farlo dal momento che aveva varcato la soglia di quella stanza. Indifferente quella donna non gli era. Era pur stato addolorato per mesi per esserne stato maltrattato. Ora invece si scopriva straordinariamente freddo, scioccamente freddo. Indovinava che per conservare l'amicizia di Annetta avrebbe dovuto mostrarsene un poco innamorato e non gli riusciva[24].

Liquidato con disprezzo da Francesca, che vede sfumare la possibilità di fare del giovane il suo alleato nella conquista di casa Maller («Ha trovato il modo di dare il nome di dignità alla sua freddezza […]»[25]), il carattere di Alfonso finisce per assumere i tratti di una vera e propria patologia agli occhi del medico naturalista che ne sollecita più volte l'auto-diagnosi, ponendo dinanzi al lettore un quadro clinico nel quale risalta un'inquietudine diffusa, di origine senza dubbio nervosa. Almeno in un'occasione il comportamento di Alfonso si apparenta ai casi clinici, già tradotti in letteratura, di *hystérie légère*, contraddistinti dall'estrema volubilità delle sensazioni, resi celebri dal fisiologo (e romanziere in proprio) Charles Richet nell'articolo pubblicato nella «Revue de deux mondes» nel 1880[26], noto soprattutto per aver consacrato la fama postuma di Emma Bovary come prototipo dell'isterica ottocentesca. Assumendo per la prima volta il travestimento, divenuto poi consueto, del medico-osservatore, protagonista di tanti casi clinici della seconda metà del secolo, la voce narrante rileva le incoerenze del personaggio, incapace tanto di agire quanto di investigare la natura precisa del suo malessere in termini di quantificazione di energia:

[22] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 313.
[23] Ivi, p. 309.
[24] Ivi, pp. 112-113.
[25] Ivi, p. 240.
[26] Charles Richet, *Les démoniaques d'aujourd'hui*, in «La Revue de deux mondes», 15 gennaio 1889, pp. 340-372, pp. 345-349.

> [...] egli improvvisamente diventava attivo, energico, mentre fino ad allora era rimasto ripiegato su se stesso, sui propri sogni e desiderî, assente del tutto. Le diceva la parola d'amore con una mezza voce che conservava le inflessioni del grido, un grido melodrammatico, rotto. […] Dinanzi ad altra gente egli ridivenne muto come altra volta per timidezza e peggio anche perchè appariva malcontento e irritato. Prarchi venuto un mercoledì gli chiese se stesse male. La domanda aprì finalmente la bocca ad Alfonso perché per descrivere se stesso poteva ancora parlare. Parlò commosso di una malattia che non sapeva definire, un'inquietudine che gli toglieva il sonno, il piacere allo studio, la gioia della vita; tutto l'annoiava[27].

Come notava già Curtius in un libro del 1923 che rimane fondamentale per la comprensione della matrice scientifica del realismo letterario del diciannovesimo secolo, la teoria dell'energia derivata dal postulato vitalistico di Bichat («la vie est l'ensemble de fonctions qui résistent à la mort»), ripresa da Balzac nella *Physiologie du mariage* (1829) e riversata poi concretamente nel repertorio antropologico della *Comédie*, rappresenta per così dire il sistema nervoso del romanzo ottocentesco[28]. Dentro il reticolo complesso di aforismi, idee, assiomi del *Lambert*, il libro-trattato a cui avevano attinto con successo medici e alienisti come Falret, Morel e Brierre de Boismont riguardo ai fenomeni dell'allucinazione[29], e che non a caso Alfonso mostra di leggere e apprezzare per «l'originalità di tutto un sistema filosofico»[30], ciò che sulla terra è forza viva, elettricità, calore, luce, fluido magnetico, si trasforma nel cervello animale in energia psichica, o volontà[31]. Proprio nel *Lambert*, per di più, Balzac elabora la distinzione tra la *volonté* o *volition* (volere applicato a un atto volitivo) e la *pensée* o l'*idée* (pensiero applicato o atto di pensiero): la precisazione non è di poco conto, perché il dualismo solo apparente di Balzac (il pensiero è il prodotto della volontà), diviene viceversa il perno tragico su cui Svevo costruisce, in chiave schopenhaueriana, la falsa libertà di Alfonso.

È questo un punto fondamentale, su cui bisognerà ritornare. Per ora basta tenere a mente che dalla *Comédie humaine* Svevo trae probabilmente l'idea di un'energetica vitale che rappresenta la traduzione, in termini romanzeschi,

[27] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 176.

[28] Ernst R. Curtius, *Balzac*, tr. it. Milano, il Saggiatore, 1969. Al riguardo si veda anche Anne-Marie Lefebvre, *Balzac et les médecins du Dix-huitième siècle. De l'alchimie à l'énergie vitale: le rôle des théories médicales du XVIIIe siècle dans l'élaboration de l'énergétique balzacienne*, in «L'Année balzacienne», 1997, pp. 193-219. Sul rapporto tra energia e dissipazione nel romanzo ottocentesco, con particolare riferimento alle teorie di Bichat, è ritornato di recente Marc Föcking in *La Dame aux camélias - Physiologie, Stadt und Milieu bei Dumas fils*, in «Romanistisches Jahrbuch», LXI (2010), pp. 191-211.

[29] Cfr. J. Rigoli, *"Ce que les médecins n'avaient pas su regarder"*, cit., in particolare pp. 13-18.

[30] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 100.

[31] E. R. Curtius, *Balzac*, cit., p. 47.

della fisiologia di François Broussais. Secondo l'autore del *De l'irritation et de la folie* (1828), l'eccitazione rappresenta il fatto vitale primordiale e la malattia è determinata da un difetto o da un eccesso di essa. Alle indagini puntuali di Georges Canguilhem[32] si deve l'illustrazione, dentro la cultura ottocentesca, del principio chiave dell'irritazione derivato da Broussais e ripreso da Comte e da Claude Bernard: la vita si mantiene sotto l'azione continua di molteplici sorgenti di eccitazione, e l'irritazione non è che un'eccitazione normale trasformata dal suo eccesso. Dunque la distinzione tra il normale e il patologico sarebbe, secondo Bernard, una semplice distinzione quantitativa, che interessa i fenomeni mentali come quelli organici. Per la stessa via, Bernard giunge ad affermare che la salute perfetta non esiste, perché il concetto astratto di salute non si riferisce tanto all'esistenza, quanto a una norma. Una conclusione solo in apparenza paradossale, che si rivela in verità assai seducente non solo per lo scrittore maturo de *La coscienza di Zeno*: a pensarci bene, quando Ettore Schmitz, nella già ricordata recensione alla *Joie de vivre*, scrive che Pauline rappresenta la salute tanto quanto i suoi antenati incarnano la malattia, e subito dopo precisa che «questa gioia di vivere astratta», che dà il titolo al libro di Zola «sembra una logica consigliata al lettore, un insegnamento morale»[33], sta dicendo qualcosa che somiglia al principio enunciato da Bernard.

Dentro lo spazio ibrido della cultura di fine Ottocento medicina e letteratura rimandano insomma l'una all'altra, anche se, come aveva osservato lo stesso Svevo fin dal 1884 nella recensione a Scarfoglio pubblicata ne *L'Indipendente* che appare una difesa di Zola e insieme una giustificazione delle sue proprie operazioni di scrittura, sono piuttosto i romanzieri a intercettare la sensibilità di un'epoca e a convertirla in storia della mentalità, custodendone le impressioni quando la scienza sembra procedere oltre. È infatti la letteratura, più della scienza, a intercettare il modo di sentire dei contemporanei, conservandolo inalterato dentro di sé al modo di un fossile:

> Non scienziato ma artista, Zola descrive la vita servendosi di una teoria scientifica che gliela spiega. Se questa teoria venisse scartata da altra, i nostri posteri vedrebbero, nell'opera di Zola, una rappresentazione della vita quale la sentono i più colti dei nostri contemporanei.[34]

Abituato a indirizzare le proprie forze vitali verso uno scopo preciso, nonostante circostanze avverse che funzionano paradossalmente come accumulatori di energia, l'eroe balzachiano paventa sopra ogni cosa le conseguenze della loro repressione, la rimozione forzata degli affetti che equivale all'impotenza e condu-

[32] Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, puf, 2011, capp. II e III.

[33] I. Svevo, *"La joie de vivre" di Emilio Zola*, cit., p. 995.

[34] Id., *"Il libro di Don Chisciotte" di Edoardo Scarfoglio*, in *Teatro e saggi*, cit., pp. 1010-1014, p. 1012.

ce alla follia[35]: un'eventualità che anche Svevo si limita a considerare in astratto, nella chiosa acre del saggio intitolato *Ottimismo e pessimismo*, più eloquente se riletta nell'ottica delle *Illusions perdues* richiamata anche letteralmente nel testo:

> [...] dormiamo i nostri sonni su illusioni distrutte, desideri dimenticati, rinunzie in seguito a costrizioni imperiose dell'ambiente delle persone del tempo. E tuttavia ricominciamo accatastando vita sulla morte credendo di avere l'esperienza mentre non la si ha che quando è finita. E tutti quei germi che vengono strangolati nel nostro animo, passioni e ambizioni, somigliano i germi che volano portati dai venti ai poli, quando avrebbero bisogno dell'equatore per prosperare, o nell'oceano quando avrebbero allignato soltanto su terra secca[36].

Con una precisione che risente dell'autobiografia, il problema dell'energia repressa viene non a caso subito in primo piano all'inizio di *Una vita*. Nella mente di Alfonso la frustrazione causata dalla condizione sociale dell'impiegato si somma alla forzata immobilità dell'organismo a causa del lavoro sedentario, generando una serie di illusioni, o fantasie compensatorie, straordinariamente simili a quelle che più tardi comporranno per Freud il romanzo familiare dei nevrotici, ma che la narrativa dell'Ottocento ha già imparato a riconoscere come patologia[37] (l'«ivresse du cerveau») attraverso i casi esemplari analizzati dai Goncourt ne *Les Hommes de lettres*, in forma di consulto medico, e da Zola ne *L'Oeuvre*, un romanzo che Jean-Louis Cabanès ha definito una vera e propria «clinique de l'imagination»[38]. Ma vediamo allora come riprende il tema Svevo, che all'epoca di *Una vita* avrebbe potuto facilmente giovarsi delle pagine di Ribot sulle *Maladies de la volonté* (1883):

> Si propose di fare ordine sul suo tavolo ma rimase là inerte, seduto a sognare. Dacché era impiegato, il suo ricco organismo, che non aveva più lo sfogo della fatica di braccia e di gambe da campagnolo, e che non ne trovava sufficiente nel misero lavorio intellettuale dell'impiegato, si contentava facendo fabbricare dal cervello sogni interi. Centro dei suoi sogni era lui stesso, padrone di sé, ricco, felice. Aveva delle ambizioni di cui consapevole a pieno non era che quando sognava[39].

[35] Su questo punto specifico cfr. E. R. Curtius, *Balzac*, cit., p. 66 e, sulla sua scorta, le osservazioni di Annamaria Cavalli Pasini, *La cultura del romanzo. Romanzo e cultura scientifica tra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1982, p. 191.

[36] I. Svevo, *Ottimismo e pessimismo*, in Id., *Teatro e saggi*, cit., pp. 878-883, pp. 882-883.

[37] Cfr. al riguardo M. Guthmüller, *Tra malattia e cura igienica: i sogni di Alfonso Nitti*, cit., pp. 255-273.

[38] Jean-Louis Cabanès, *De la fantaisie à la clinique de l'imagination*, in *Paradigmes de l'âme*, cit., pp. 123-143.

[39] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 17. Al riguardo rimando alla nota di commento di Nunzia Palmieri (p. 1259).

A guardare meglio, questa pagina risulta straordinariamente vicina a un frammento di Daudet (*Le Nabab*) trascritto da Joseph Delbœuf nel suo libro sui sogni per spiegare il funzionamento psicologico di una categoria di individui – la nuova classe sociale degli impiegati definiti ironicamente in termini di «dormeurs éveillés» – nei quali «une destinée trop restreinte comprime des forces inemployées»[40]. Ecco l'esempio in questione, che fa ipotizzare una lettura diretta e tempestiva, da parte di Svevo, del libro di Delbœf, con conseguenze tutt'altro che irrilevanti soprattutto per quanto riguarda i meccanismi inconsci del sogno poi esplorati in *Senilità*:

> «M. Joyeuse...était un homme de féconde, d'étonnante imagination. Les idées évoluaient chez lui avec la rapidité de pailles vides autour d'un crible. Au bureau, les chiffres le fixaient encore par leur maniement positif; mais, dehors, son esprit prenait la revanche de ce métier inexorable. L'activité de marche, l'habitude d'une route dont il connaissait les moindres incidents, donnaient toute liberté à ses facultés imaginatives. Il inventait alors des aventures extraordinaires, de quoi défrayer vingt romans-feuilletons»[41].

Per inciso si può osservare che ciò che Ribot aveva chiamato «ataxie morale», volendo intendere l'estrema volubilità delle sensazioni accompagnata da «un'activité intellectuelle exagérée», ovvero una «surabundance d'états de conscience, une production anormale des sentiments et des idées dans un temps donné»[42], diventerà di lì a poco il tratto distintivo del protagonista di *Senilità*. Ma in quel caso la fabbrica delle fantasie diurne si amplierà a dismisura, divenendo una forma di compensazione, se non addirittura di sostituzione della vita reale: i lineamenti psicologici e caratteriali esibiti nel sogno/allucinazione da Emilio Brentani – definito non per nulla dal narratore una «potente macchina di pensiero»[43] – arrivano quasi a configurare un caso di personalità multipla, speculare a quello ben più complesso e narrativamente sviluppato che compone il romanzo tragico di Amalia, al quale dedicheremo più avanti un'analisi a parte.

Nel resoconto distaccato e quasi cinico del narratore, che ricostruisce in pochi tratti laconici la storia di Emilio prima dell'incontro con Angiolina, i dati biografici di rilievo appartengono tutti alla sfera dell'onirico: a differenza di quanto avviene per un altro personaggio definito «multanime» dalla voce narrante, come il protagonista dell'*Innocente* dannunziano, o per il passivo prota-

[40] J. Delbœuf, *Le sommeil et le rêves, considérés principalement dans leur rapports avec les théories de la certitude de la mémoire*, cit., p. 63.

[41] Ivi, p. 62.

[42] Th. Ribot, *Les maladies de la volonté*, cit., p. 102.

[43] Italo Svevo, *Senilità*, a cura di Renzo Rabboni, (Edizione Nazionale di Italo Svevo), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, I, p. 17. Per coerenza filologica rispetto alle questioni qui affrontate, che si riferiscono alla cultura del primo Svevo, salvo diversa indicazione ci si riferisce sempre all'edizione 1898 di *Senilità*.

gonista di uno dei romanzi più perturbanti dell'Ottocento europeo, *Le Jardin des supplices* di Octave Mirbeau, nel primo Svevo il delitto rimane confinato alla dimensione del sogno (diverso sarà il caso decisamente più ambiguo di Zeno, implicato nel suicidio di Guido), e non è neppure chiaro, alla fine, se Emilio sia consapevole delle conclusioni tratte da chi racconta la sua storia, investigandone con freddezza le più remote pieghe dell'anima:

> Ma quanti piani non erano passati per il suo cervello senza lasciar traccia di sé? Aveva sognato in sua vita persino il furto, l'omicidio, il violo. Del delinquente aveva sentito il coraggio e la forza e la perversità e dei delitti aveva sognati i risultati, l'impunità prima di tutto. Ma poi, soddisfatto dal sogno, egli aveva ritrovati immutati gli oggetti che aveva voluto distruggere e s'era chetato, la coscienza tranquilla; aveva commesso il delitto ma non v'era danno[44].

In ogni modo è significativo che ancora una volta la penna di Svevo sembri riprendere quasi alla lettera le osservazioni di medici e psicologi studiosi del sogno come Maury, il quale aveva attribuito all'eccitazione nervosa che accompagna il sonno la produzione di quei sogni «où se déployent librement nos passions, par exemple le libertinage, la colère, la crainte»[45], o il già ricordato Delbœuf, che aveva esordito osservando come nel sogno «le plus juste des hommes commettra sans remords les plus abominables forfaits: il deviendra voleur, assassin, incestueux, parjure», per poi concludere in tono quasi premonitore, soprattutto se si pensa agli esiti criminali delle «idées fixes» in D'Annunzio o appunto in Mirbeau, nei quali il delitto prende evidentemente una sfumatura diversa rispetto al modello dominante di Dostoevskij, nel quale esiste ancora la corrispondenza di delitto e castigo:

> Quand l'obsession a pris fin et que nous redevenons maîtres de nous-mêmes, souvent nous n'oserions raconter aux autres, ni parfois repenser en idée ce que nous avons rêvé. Nous nous demandons avec inquiétude si nous ne portons pas au fond de notre être un odieux levain qui, d'un moment à l'autre, peut nous pousser au crime. Nous maudissons cette puissance inconnue qui, prenant possession de notre âme, lui soustrait ce qu'elle a de meilleur pour le remplacer par ce qu'il y a de pis[46].

Ma per non uscire ora dal perimetro di *Una vita*, saranno da attribuire a una forma di «sovreccitazione nervosa» anche le macchinose «invenzioni» di Fumi-

[44] Ivi, p. 31.

[45] A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. 91. Cfr. Marie Guthmüller, *Der Traum im psychopatologischen Fallbericht des 19. Jahrhunderts: Maurice Macario, Alfred Maury, Sante De Santis*, in *Der ärztliche Fallbericht*, cit., pp. 171-200.

[46] J. Delbœuf, *Le sommeil et le rêves*, cit., p. 2.

gi, prese in carico, nel romanzo, dal medico naturalista a cui è affidata in questo caso la diagnosi sbrigativa, sul filo consueto della parodia:

> Udii parlare di eccitazione nervosa ed è possibile. Un mese fa era eccitato e null'altro. S'era rimesso tutt'a un tratto ai suoi studi e, quando lo consigliai di riposare, mi rispose con un'energia di cui non lo avrei creduto capace: Morire, ma arrivare a un risultato; son vecchio e ho fretta. Oggi non so. Chissà? Forse m'inganno e non si tratta che di sovreccitazione nervosa, come la chiamano[47].

La perdita di energia di Alfonso, da un certo momento in poi termometro rivelatore degli eventi della coscienza, si colloca viceversa al polo opposto della «sovreccitazione» patologica di Fumigi: è una «profonda tristezza che tutto gli faceva apparire grigio, smorto», conseguenza del «malcontento», dell'«agitazione in cui metteva il suo cervello con lo studio di sera» e infine dello «stato anormale, febbrile, che qualche volta osservava nel suo organismo»[48]. Da questo punto di vista tutto il capitolo VII sembra riproporre fedelmente il *topos* del *taedium vitae* dovuto all'ingorgo degli istinti vitali che figura al centro del romanzo più flaubertiano di Balzac, dal titolo per altro illuminante rispetto al libro con cui esordisce Svevo: *Un début dans la vie*. E difatti, proprio come era accaduto al giovane Oscar Husson, Alfonso è vittima di desideri che può «reprimere soltanto con grandi sofferenze»[49], e i «nervi indeboliti» gli conferiscono nel tempo «qualità da pazzo»[50]:

> Temeva ed evitava i propri simili quando non li conosceva e bastava che di sera un uomo gli passasse accanto per farlo sussultare dallo spavento. Si sentiva male all'oscuro e il minimo rumore lo faceva trasalire. Rannicchiato con la testa sotto le coperte rimaneva per delle ore senza saper conquistare il sonno. Era una conquista difficile! Come pensare a nulla? Si coricava talvolta veramente stanco e gli pareva che a dormire non gli mancasse che di chiudere gli occhi. Gettatosi sul letto, il sonno lo abbandonava e quando dopo ore giungeva a chetarsi su un punto del letto, doveva accontentarsi di un sonno senza intensità in cui il cervello continuava un lavorìo sordo, ma non perciò meno affaticante[51].

Assimilabile in generale alle forme di nevrosi di cui avevano parlato diffusamente, dopo il Morel del notissimo *Traité des dégénérescences*, autori familiari a

[47] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 184.
[48] Ivi, p. 85.
[49] Ivi, p. 72.
[50] Ivi, p. 77.
[51] Ivi, p. 86.

Svevo come George Miller Beard, Paolo Mantegazza e Max Nordau[52], ma in fin dei conti più simile all'«eccitabilità straordinariamente facile»[53] dell'immaginazione descritta negli stessi anni da Alfred Binet ne *Les altérations de la personnalité* (1892), la malattia «indefinita»[54] di Alfonso Nitti è di fatto il risultato di sperequazione di energie derivata dall'incompatibilità manifesta tra gli impulsi del corpo e le illusioni della mente. L'inutile dispendio di forze nel raccordare pensiero, immaginazione e volontà provoca un «affaiblissement général de la sensibilité» e a seguire quella «dépression notable des actions vitales»[55] su cui si era soffermato ampiamente Ribot, sulla scorta delle osservazioni di Moreau de Tours e di Richer[56]. I sintomi sono gli stessi manifestati dal protagonista di *Una vita* in ogni attimo della sua effimera biografia: «une activité intellectuelle exagérée, une surabondance d'états de conscience, une production anormale de sentiments et d'idées dans un temps donné», alla quale segue un'«incapacité à gouverner et à diriger la faculté de l'attention», tanto che risulta impossibile al paziente «sans un effort visible et pénible, d'accomplir son travail mental accoutumé»[57].

La conclusione conduce ancora una volta verso quella che Ribot aveva diagnosticato come una rottura penosa dell'equilibrio naturale dell'organismo, che si traduce prima in «une impuissance constitutionnelle de la volonté»[58], e poi in una serie di automatismi che hanno come effetto ultimo una diminuzione generale della sensibilità, per cui certe nozioni di ordine razionale (utilità, convenienza, dovere, e così via) non sono *sentite* dall'individuo, né producono in lui un'eco affettiva. Ma di là dalle analogie di superficie, per altro di qualche rilievo per la comprensione della parabola esistenziale di *Una vita*, il merito di Ribot rimane di avere chiarito ai contemporanei, dopo e più di Taine, quello che possiamo considerare il postulato assiologico del romanzo sveviano, delineando così il quadro psicologico compiuto e coerente entro il quale collocare i movimenti sussultori e in apparenza scomposti del personaggio, che sperimenta lungo tutto il libro un paradossale, coercitivo quanto pervicace percorso di «déconstruction de la volonté»[59]:

[52] Sul tema della malattia nei primi romanzi di Svevo cfr. in particolare GIOVANNI PALMIERI, *I miti europei della "nevrastenia" e della "degenerazione" nell'opera di Svevo*, in «Autografo», XI (1995), 30, pp. 75-87. Più in generale, riguardo ai rapporti con la medicina si rinvia al volume collettaneo *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*, cit.

[53] MAX NORDAU, *Degenerazione*, trad. it. di G. OBEROSLER, seconda edizione riveduta dalla seconda originale con nuova prefazione in risposta a Cesare Lombroso, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1896, p. 31.

[54] I. SVEVO, *Una vita*, cit., p. 176.

[55] Cfr. TH. RIBOT, *Les maladies de la volonté*, cit., pp. 53-54.

[56] Rimando qui alle considerazioni di J. CARROY-R. PLAS, *La volonté et l'involontaire*, cit.

[57] TH. RIBOT, *Les maladies de la volonté*, cit., pp. 102-103.

[58] Ivi, p. 119.

[59] Cfr. DIDIER PHILIPPOT, *Romantisme et aliénisme*, in *Paradigmes de l'âme*, cit., pp. 7-20,

> la volition est un état de conscience final qui résulte de la coordination plus ou moins complexe d'un groupe d'états, conscients, subconscients ou inconscients (purement physiologiques), qui tous réunis se traduisent par une action ou un arrêt[60].

Che le declinazioni tardottocentesche del vitalismo influenzino la scrittura del primo Svevo è confermato per via indiretta anche dall'esercizio ironico de *Lo specifico del dottor Menghi* come si è già visto collegato a *Una vita* da un reticolo di inequivocabili riferimenti impliciti, a cominciare dall'allusione alle teorie dei «fisiologi di un secolo fa» su cui è costruito l'esperimento fantastico narrato dal protagonista omodiegetico: «la vita animale è comparabile all'ebollizione di una caldaia d'acqua posta su un focolare di cui il combustibile sia limitato»[61]. Non per nulla il dilemma tra la necessità di conservare l'energia rallentando il più possibile il processo di combustione vitale, e il pericolo di indurre in questo modo una paralisi simile alla vita vegetativa, al centro del racconto, è lo stesso che impregna l'intera opera di Balzac, che ne aveva proposto via via varie soluzioni, da *Les Martyrs ignorés* al *Jésus-Christ en Flandre*, fino alla ripresa in chiave umoristica nella *Physiologie du Mariage*, dove lo scrittore si era espresso ironicamente a favore del massimo rallentamento del processo vitale[62]. Ma da questo punto di vista anche il sofisma delle tre funzioni (*vouloir*, *pouvoir*, *savoir*), esposto al giovane Raphaël dal vecchio antiquario de *La peau de chagrin*, portavoce dell'autore, aveva anticipato gli interrogativi irrisolti in *Una vita*, insistendo sul rapporto tra volere e potere, desiderio e capacità reale, e come ancora tutto questo viene percepito dall'uomo moderno, il quale, lo aveva già osservato per conto suo Ettore Schmitz nel 1887, per «sapere di vivere» dovrebbe poter coniugare la sensazione di Comte e il pensiero di Descartes[63].

Posta in chiusura del saggio giovanile intitolato *Del sentimento in arte*, la frase potrebbe avere il valore circoscritto di una *boutade*, se non fosse che

p. 18. Su questo punto, di capitale importanza, si veda anche il bel libro di Arnaud François, *Bergson, Schopenhauer, Nietzsche. Volonté et réalité*, Paris, puf, 2008.

[60] Th. Ribot, *Les maladies de la volonté*, cit., pp. 178-179.

[61] I. Svevo, *Lo specifico del dottor Menghi*, cit. p. 69. Già Mario Fusco, in un libro che non ha avuto molta fortuna critica (*Italo Svevo. Conscience et réalité*, Paris, Gallimard, 1975) aveva accennato alle analogie tra *Lo specifico del Dottor Menghi* e *La peau de chagrin*. L'ipotesi, che conferma l'importanza del modello francese, viene citata solo di sfuggita da Clotilde Bertoni, insieme ad altre più generiche proposte intertestuali che chiamano in causa, per la verità senza molto fondamento, il *Dottor Jekyll* di Stevenson (note di commento a I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 845).

[62] A questo proposito rimando ancora alla ricostruzione puntuale di E. R. Curtius, *Balzac*, cit., pp. 67-68.

[63] Italo Svevo, *Del sentimento in arte*, in Id., *Teatro e saggi*, cit., pp. 825-847, p. 847.

le tracce di lettura in un libro della biblioteca di Svevo di recente riemerso[64], la *Psicologia scientifica* del medico veneziano Anton Giuseppe Pari (1882)[65], che conta tra le sue fonti la psicologia comparata di Tito Vignoli (e quindi Darwin), sembrano ribadire un interesse non superficiale dello scrittore riguardo a quella che Pari definisce in termini ancora tradizionali l'«armonia dinamica psico-corporea»[66]: vale a dire «un dinamismo non automatico, che sente, vuole, muove e rammemora»[67], secondo una visione non limitata ai soli «organi nervei», ma estesa appunto ai fenomeni della psiche, compreso ciò che Pari chiama «l'impercepibile sperimentabile»[68]. Né è meno importante, dopo quanto si è detto, che Svevo sottolinei nel testo le parti dedicate alla fisiologia di Brown, sulla linea ancora che conduce a Broussais, e alla teoria dell'eccitabilità, che deve intendersi a questo punto in qualche modo acquisita da parte dello scrittore. Aveva osservato Pari in uno dei passi che attirano l'attenzione di Svevo:

> Devesi allo scozzese Brown l'avervi fatto spiccare razionalmente l'indole dinamica del nucleo. Vita, disse lei, è moto d'una forza bisognevole di pungoli a metterla e mantenerla in moto, perciò occorron cause, o stimoli, ad eccitarla. Eccitata passa in moto, od eccitamento, o vita, le cui manifestazioni ne danno i sintomi variabili di *grado*. Nel grado *medio* pose lo stato vitale fisiologico, nel *troppo* e nello *scarso* eccitamento pose gli stati patologici. Tale eccitabilità, era alla fin fine una proprietà della forza vitale, non la forza in sé[69].

Le ragioni per cui, di là dalla veste antiquata e assai meno vivace rispetto alla declinazione letteraria dei principî chiave del vitalismo a opera di Balzac, la *Psicologia scientifica* di Pari poteva nondimeno interessare l'autore di *Una vita* sono facili da intuire, dal momento che la disarmonia tra mente e corpo è il grande tema del romanzo, così come l'armonia era stata l'oggetto di Zola ne *La joie de vivre*.

[64] Cfr. Simone Volpato, *I libri di Svevo e di Villa Veneziani nella biblioteca di Antonio Fonda Savio*, in *Libri e immagini di casa Svevo. Dalle collezioni di Antonio Fonda Savio*, in «I Quaderni dell'Archivio», XVIII (2011), pp. 9-32. Ringrazio Simone Volpato per avermi fornito riscontri diretti sulle parti di testo sottolineate (di mano di Svevo?).

[65] Medico e precursore degli studi sulla patologia cellulare, Anton Giuseppe Pari (Venezia 1802-Udine 1891) divenne nel 1849 direttore del nosocomio di Udine e, in seguito alla chiusura dell'Università di Padova per motivi politici, ebbe l'incarico dell'insegnamento di fisiologia, che tenne a Udine.

[66] Anton Giuseppe Pari, *La psicologia scientifica*, Udine, Tipografia di Marco Bardusco, 1882, p. 7.

[67] Ivi, p. 15.

[68] Ivi, p. 14.

[69] Ivi, p. 27.

Ma bisogna anche considerare che Svevo cala le questioni psico-fisiologiche entro un orizzonte schopenhaueriano, da cui mutua l'idea che la coscienza umana si identifica con la corporeità, e che la conoscenza che l'uomo ha della volontà è inseparabile da quella del corpo: un «impetuoso e oscuro impulso»[70] che persegue le finalità della specie, perché «non l'individuo, ma la specie sola importa alla natura, la quale per la conservazione della specie si affatica con ogni sforzo»[71]. Non è un caso che nella costellazione di testi della fine del secolo che dipendono dalla tarda ricezione di Schopenhauer tale convincimento assuma il valore di un assioma, ripetuto e amplificato rispetto alla sua formulazione originaria, come prova un libro piuttosto noto che non sfigurerebbe nel palinsesto di *Una vita* ricostruito fin qui per via indiziaria, vale a dire la *Philosophie des Unbewussten*, di Eduard von Hartmann, uscito nel 1869 e tradotto in francese nel 1877 da Désiré Nolan, autore anche di un'imponente prefazione nella quale spiega come il libro coniughi la teoria dell'evoluzione di Lamarck e di Darwin con la teoria dell'inconscio di Schopenhauer[72].

Proprio nelle pagine di mano del traduttore si trovano alcune considerazioni illuminanti per il rapporto tra filosofia e scienza nel primo Svevo. Anzitutto Nolan ricorda, in sintonia con Ribot, che la coscienza «n'est pas un état constant, mais un acte», aggiungendo subito dopo:

> Elle résulte des conditions physiologiques que l'activité organique ne remplit que d'une manière discontinue et inégale dans la diversité des individus et dans la série des espèces vivantes. M. Hartmann la fait dériver en dernière analyse de l'opposition des fonctions de l'Inconscient, ou du conflit des forces dans la nature[73].

Estraneo al tempo e allo spazio, l'inconscio suscita e governa tutti gli istinti in quanto volontà che persegue un fine privo di coscienza: così il piacere e il dolore «ne sont que l'écho des satisfactions ou des contrariétés d'une volonté qui s'ignore, mais dont l'énergie se mesure à celle des plaisirs ou des peines qu'elle ressent»[74]. In particolare – e il passo fa quasi da corollario alla vicenda solo in apparenza stendhaliana di Alfonso e Annetta in *Una vita*:

[70] A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, tr. it. di Paolo Savj-Lopez - Giuseppe De Lorenzo, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 233.

[71] Ivi, p. 306.

[72] Désiré Nolan, Introduzione a Eduard von Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, Paris, Baillière, 1877, p. XXV. Sulla diffusione, nella cultura di fine Ottocento, dell'opera di Hartmann cfr. L. Nay, *Fantasmi del corpo fantasmi della mente*, cit., pp. 41-50.

[73] D. Nolan, Introduzione a E. von Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, cit., pp. XXIII-XXIV.

[74] Ivi, p. XXXVIII.

> […] le but que poursuit le démon de l'amour est donc réellement, et en vérité, la seule satisfaction du besoin sexuel avec un individu déterminé: tout ce qui vient s'ajouter à ce penchant essentiel, l'harmonie des âmes, l'adoration, l'admiration, n'est qu'une masque, un prestige trompeur[75].

Ancora più rilevante per la prospettiva finale del romanzo sveviano suona però la chiusa del capitolo dedicato alle manifestazioni dell'inconscio nella vita corporea, là dove Hartmann scrive che l'individuo vede e conosce, ma senza averne coscienza, il fine che l'istinto persegue, e allo stesso modo sceglie, senza averne alcuna consapevolezza, i mezzi adatti a ogni caso particolare[76]. Una conclusione, questa, che sembra la stessa a cui giunge il narratore di *Una vita* quando adotta volutamente il punto di vista del protagonista al termine della sua vicenda fallimentare:

> Ora sapeva perché aveva rinunziato ad Annetta. Non aveva nulla da rimproverarsi perché aveva agito secondo la propria natura ch'egli non ancora aveva conosciuta. Era bene sapere finalmente i moventi direttivi di quell'organismo che ogni giorno gli aveva apportato delle sorprese. Conoscendoli egli ora poteva risparmiarsi altre deviazioni da quella via che la natura gli aveva imposta: una via aggradevole, facile e senza meta[77].

Da tutto ciò discende, secondo una logica interna che unisce, alla maniera di Hartmann, Darwin e Schopenhauer, l'ultimo pensiero lucido del personaggio: una considerazione definitiva, che pare emergere questa volta dalle profondità della coscienza e forse per questo può dunque tramutarsi in azione, senza falsi convincimenti e senza timore di fallire il bersaglio:

> Egli […] si sentiva incapace alla vita. Qualche cosa che di spesso aveva inutilmente cercato di comprendere, gliela rendeva dolorosa, insopportabile. Non sapeva amare e non godere: nelle migliori circostanze aveva sofferto più che altri nelle più dolorose. L'abbandonava senza rimpianto. […] Bisognava distruggere quell'organismo che non conosceva la pace: vivo avrebbe continuato a trascinarlo nella lotta perché era fatto a quello scopo[78].

Come nei romanzi di Flaubert e di Zola, il *focus* della narrazione è occupato dalla macchina del corpo[79], nella sua abbagliante verità. Ma ben più di quanto

[75] E. von Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, cit., p. 256.
[76] Ivi, p. 126.
[77] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 351.
[78] Ivi, pp. 395-396.
[79] Rinvio al riguardo allo studio fondamentale di Jean-Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.

non avvenga ancora nei grandi modelli letterari del realismo e del naturalismo, il corpo chiamato in causa da Svevo non obbedisce più al principio cartesiano della sintonia tra l'intelletto e la volontà che reggeva la costruzione letteraria di Stendhal e di Balzac: è invece un organismo che la filosofia di Schopenhauer, mediata dalla psicopatologia di impronta vitalistica di fine secolo, ha mostrato obbedire unicamente alle finalità della specie, e che si offre allo sguardo congiunto del narratore e del lettore nelle sue dinamiche cieche, dopo che ogni illusione fabbricata dalla mente è caduta.

Il dialogo sotterraneo con la tradizione letteraria ottocentesca nel suo complesso, incapace di cogliere l'inganno della natura nella sua drammatica evidenza, si affaccia più volte in *Una vita*, e culmina nel capitolo XVI, introdotto dall'immagine metaforica della città-personaggio di cui ha parlato Montale[80], dove la descrizione metafisica di Trieste che sovrasta quella topica, verghiana, della folla cittadina dominata dalla sete di guadagno, pone un suggello pressoché definitivo alla vicenda umana di Alfonso, emulo velleitario e disilluso degli eroi della *Comédie humaine*:

> La città con le sue bianche case alla riva in largo semicerchio abbracciava il mare e sembrava che tale forma le fosse stata data da un'onda enorme che l'avesse respinta al centro. Era grigia e triste, una nube sempre più densa sul capo sembrava da essa prodotta perché a lei unita dalle sue nebbie, l'unica traccia della sua vitalità. Era là dentro, in quell'alveare, che la gente si affannava per l'oro, e Alfonso, che là aveva conosciuto la vita e che credeva che così non fosse che là, respirò liberandosi con la fuga da quella cappa di nebbia[81].

Come si è già avuto occasione di rilevare, nelle pagine straordinarie dedicate al racconto della morte della madre lo sfacelo del «povero corpo a mezzo inanimato»[82] viene esibito con un'insistenza che non può non richiamare alla mente del lettore le sequenze più celebri dell'agonia di Emma Bovary se non addirittura di Nana[83], e che tuttavia trascende quelle rappresentazioni letterarie giustamente celebri in una sorta di falso movimento. Ciò che possiamo ora aggiungere è che in quel corpo ripugnante e sfigurato, quasi irriconoscibile a se stesso, tornano a specchiarsi i movimenti irrisolti compiuti dal protagonista nelle pagine precedenti del romanzo. Nella sua drammatica alternanza di torpore

[80] Cfr. Eugenio Montale, *Italo Svevo nel centenario della nascita*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, I, pp. 2495-2523.

[81] I. Svevo, *Una vita*, cit., pp. 252-253.

[82] Ivi, p. 263.

[83] Cfr. Pierluigi Pellini, *L'ultima parola al becchino. Sulla rappresentazione della morte nella narrativa naturalista e verista*, in Id., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004, in particolare pp. 35-56.

e di «sussulti violenti»[84] è dunque un corpo rivelatore, al quale viene affidato il compito di illustrare con icastica violenza la proposizione di Schopenhauer circa l'inganno della natura, che persegue i suoi scopi legati alla conservazione del corpo, mentre la volontà individuale li traveste di effimere illusioni. Nell'ottica desolata ma infallibile dei bisogni primari, la voracità della madre poco prima di morire (il «vivo desiderio di illudersi» e poi il «ribrezzo» finale), appare così alla fine perfettamente speculare al desiderio «frettoloso e brutale di Alfonso nell'incontro d'amore con Annetta, seguito da un «malessere profondo»[85].

Se la progressiva degenerazione delle funzioni organiche nel corpo della madre sembra correlata a un'analoga perdita di sensibilità da parte di Alfonso, nel reticolo allusivo del testo le metafore del gelo, dell'oscurità e della nudità della materia abbandonata, che culminano nell'immagine desacralizzata, di matrice flaubertiana, del cimitero («sembrava un campo oblungo su cui l'aratro avesse fatto i solchi lunghi, regolari»[86]), fanno viceversa da contrappunto a quelle del calore che simboleggiano la forza vitale. Da questo punto di vista, anzi, non è forse irrilevante che pochi anni prima, nel 1889, fosse uscito lo studio sopra *La chaleur animale* in cui Charles Richet riprendeva la teoria di Lavoisier secondo cui la vita è una funzione chimica, asserendo che la respirazione consiste in una combustione il cui calore si comunica al sangue che passa attraverso i polmoni, e di qui si spande nell'intero «système animal»[87]. Era stato infatti sempre Richet a ribadire una volta per tutte che

> [e]n dernière analyse, le système nerveux nous apparaît comme l'agent essentiel de la chaleur animale. C'est lui qui dirige les actions chimiques. C'est lui qui permet à l'animal de se conformer à la température ambiante, et de faire plus ou moins de chaleur, plus ou moins de rayonnement, plus ou moins d'évaporation, selon les conditions extérieures […][88].

Se l'ampia circolazione del libro di Richet può spiegare forse in parte la scelta del campo semantico cui si riferiscono le metafore disseminate negli ultimi capitoli di *Una vita*, per la loro comprensione profonda valgono invece le osservazioni di Jean Starobinski sul significato simbolico delle formule termiche in *Madame Bovary*, e in particolare l'associazione del caldo con la fase dell'eccitazione sensibile, e del freddo con le situazioni che segnano la fine di un itinerario

[84] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 267.

[85] Cfr. al riguardo i passi, paralleli, del cap. XIV di *Una vita*, cit., pp. 221 e 226.

[86] Ivi, p. 309. Ma un altro precedente significativo è costituito da *L'Œvre* di Émile Zola (1886), per la descrizione della sepoltura di Claude Lantier nelle pagine finali del libro. Sull'immagine del cimitero e le sue occorrenze nella letteratura del naturalismo cfr. Pierluigi Pellini, *Verga e i "cavoli" di Flaubert*, in Id., *In una casa di vetro*, cit., pp. 15-34.

[87] Charles Robert Richet, *La chaleur animale*, Paris, Alcan, 1889, p. 4 e p. 9.

[88] Ivi, p. 307.

emotivo[89]. Come già in Flaubert, l'antitesi caldo-freddo (e l'inevitabile caduta nel freddo) acquista il suo maggior rilievo nella terza parte del romanzo, quasi per annunciarne l'epilogo tragico. Del resto da *Madame Bovary* Svevo riprende anche un'altra suggestione, quella del corpo che si ascolta morire, posta sotto una nuova luce dalle ricerche di Taine sulla coscienza.

Allo spettacolo inedito dell'agonia della madre, accolto da Alfonso con una sorta di orroroso stupore per l'eccesso di energia dispiegato dalla malattia, o per meglio dire dall'agente misterioso che abita quel corpo disfatto, rispondono nel capitolo le azioni meccaniche della serva, che si muove al capezzale dell'inferma senza alcun interesse per il fondo oscuro (dal punto di vista fisico) di un'esperienza che – lo si è già visto – la malata denuncia come straordinaria, e perciò indicibile:

> Giuseppina aveva toccato il corpo della padrona e trovandolo freddo aveva avuto l'idea ingegnosa di rianimarlo riscaldando il letto artificialmente. Infatti ancora una volta la signora Carolina aperse gli occhi e guardò d'intorno supplichevole. Implorava grazia da qualcuno.
> Giuseppina andava vantandosi del miracolo da lei fatto, ma durò poco. L'ammalata forse sentì l'avvicinarsi della morte perché, alzato il capo quasi avesse voluto salutare con cortesia, mormorò:
> – Questo non l'ho mai provato! – Furono le sue ultime parole. L'affanno si mutò in rantolo[90].

Nello spazio non gerarchico e sotterraneamente conflittuale del testo, risultato di prospettive diverse e inconciliabili sulla realtà, la posizione pragmatica della serva che pone la morte in sordina[91] pare alla fine avere la meglio tanto sulle fantasie allucinatorie di Alfonso che sui vani tentativi della malata di descrivere il processo della morte da un punto di vista interno. E tuttavia, se perfino l'immagine impietosa del cadavere, restituita dallo sguardo anonimo del narratore, sembra per un verso confermare la vittoria della prospettiva tradizionale del naturalismo, d'altro canto il dettaglio quasi espressionistico della bocca spalancata rivela che quel corpo apparentemente al centro della scena è funzionale soprattutto a descrivere la reazione di Alfonso, nella rappresentazione silenziosa del trauma che si è abbattuto sulla coscienza:

[89] J. Starobinski, *La scala delle temperature. Saggio su Madame Bovary*, trad. it. di Carlo Gazzelli, Genova, Il Melangolo 1994, p. 26. Al saggio di Starobinski, che resta fondamentale per l'analisi delle metafore della scienza nel romanzo, si possono affiancare le riflessioni più recenti del volume collettaneo *Madame Bovary et les savoirs*, a cura di Pierre-Louis Rey-Gisèle Séginger, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

[90] I . Svevo, *Una vita*, cit., pp. 293-294.

[91] Cfr. ancora P. Pellini, *L'ultima parola al becchino*, cit., pp. 15-44.

> Non faceva eccessi, non gridava, aveva la voce soda e tranquilla. Era meravigliato della rapidità con la quale era cessato un tanto male, quell'orribile affanno. La morta era adagiata sul letto che più non la faceva soffrire, da cui più non sdrucciolava. La bocca era spalancata ma non per gridare. Sembrava aperta per un lungo sbadiglio[92].

Come il punto di vista incompreso della madre morente, quello di Alfonso è destinato a rimanere isolato all'interno della rappresentazione, secondo una dinamica che verrà replicata con maggiore convinzione in *Senilità*, nell'episodio decisivo del delirio e dell'agonia di Amalia. L'ottica ingenua della serva ritorna infatti con più forza nella battuta conclusiva di Mascotti, una figura tutt'altro che secondaria per la comprensione del sostrato intertestuale della storia e di quello che si può definire con qualche approssimazione il relativismo narrativo di Svevo. La sbrigativa «curiosità» con cui il notaio guarda alla morte, assai diversa dalla «meraviglia» attonita di Alfonso, fa di lui un parente prossimo di Lestiboudois, il becchino coltivatore di patate nel *terrain vague* del cimitero, che assiste indifferente alla disperazione romantica di Justin sulla fossa fresca di Emma Bovary, e di *père* Bazouge, il becchino filosofo «joliment soûl», protagonista ne *L'Assommoir* di un dialogo grottesco e quasi surreale con la spoglia irriconoscibile di Gervaise, prima di adagiarla nella «caisse des pauvres». Un rapido confronto fra i lacerti testuali in questione serve a chiarire la natura di un rapporto sotterraneo senza dubbio tenace, ma anche la distanza che esiste tra le prime due descrizioni e la terza, a conferma della prospettiva metaforica assunta da Svevo:

> Sur la fosse, entre les sapins, un enfant pleurait agenouillé, et sa poitrine, brisée par les sanglots, haletait dans l'ombre, sous la pression d'un regret immense plus doux que la lune et plus insondable que la nuit. La grille tout à coup craqua. C'était Lestiboudois; il venait chercher sa bêche qu'il avait oubliée tantôt. Il reconnut Justin escaladant le mur, et sut alors à quoi s'en tenir sur le malfaiteur qui lui dérobait ses pommes de terre[93].

> Justement, ce fut le père Bazouge qui vint, avec la caisse des pauvres sous le bras, pour l'emballer. Il était encore joliment soûl, ce jour-là, mais bon zig tout de même, et gai comme un pinson. Quand il eut reconnu la pratique à laquelle il avait affaire, il lâcha des réflexions philosophiques, en préparant son petit ménage. «Tout le monde y passe…On n'a pas besoin de se bousculer, il y a de la place pour tout le monde…Et c'est bête d'être pressé, parce qu'on arrive moins vite…Moi, je ne demande pas mieux que de faire plaisir. Les uns veulent, les autres ne veulent pas. Arrangez un peu ça, pour voir…En v'là une qui ne voulait pas, puis elle a voulu.

[92] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 295.

[93] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, a cura di Thierry Laget, Paris, Gallimard, 2001, p. 436.

> Alors, on l'a fait attendre…Enfin, ça y est, et, vrai! Elle l'a gagné! Allons-y gaiement!»[94].

> Giuseppina aveva incominciato raccontando quanto alla signora Carolina fosse giovata la sua assistenza. Se ella non ci fosse stata, la poveretta sarebbe morta mezz'ora prima. Mascotti stava a sentire con curiosità.
> – Strano! La vita dunque proprio non era che un poco di caldo!
> Parlava come un contadino, mentre Frontini asseriva che, se la paziente era ritornata in sé, ciò non poteva essere dipeso unicamente da quel poco di calore che le era stato fornito da Giuseppina. Il dottore poi assicurò che per l'ammalata erano stati eseguiti tutti i dettami della scienza, ma che già allo scoppio del male egli aveva compreso che non c'era più rimedio[95].

La rozza battuta del notaio viene in apparenza rigettata con disprezzo dal narratore («parlava come un contadino»), che sembra adottare qui l'ottica professionale del medico, prontamente intervenuto a rassicurare gli astanti sulla causa della morte e sul regolare decorso clinico della malattia. Ma d'altro canto è evidente che tutto il racconto dell'agonia, che si riferisce allo stesso tempo a quanto avviene nel corpo della madre e nella coscienza dei personaggi principali, smentisce quanto affermato dal rappresentante della cultura medica, che avendo dalla sua parte, si deve supporre, le notissime *Leçons sur la chaleur animale* (1876) di Bernard citate da Richet, è lontano dal comprendere il significato profondo di quel «poco di caldo», assunto a emblema di un universo emotivo nel quale, come confermerà di lì a poco con maggiore forza la vicenda di Amalia, l'idea di energia rappresenta uno dei modi di misurare la realtà della coscienza in senso materialistico, mentre già si affaccia l'ipotesi di una sua accezione traslata nei termini dell'inconscio.

Né è meno significativo il fatto che mentre ne *L'Assommoir* il narratore si era incaricato di mettere ordine tra la frammentarietà dei punti di vista e nell'insieme delle voci sulla fine materiale di Gervaise («même on ne sut jamais au juste de quoi elle était morte. On parla d'un froid et d'un chaud»; «la mort devait la prendre morceau par morceau, en la traînant ainsi jusqu'au bout dans la sacré existence qu'elle s'était faite»)[96], ristabilendo così una volta per tutte la gerarchia dei fatti («la vérité était qu'elle s'en allait de misère, des ordures et des fatigues de sa vie gâtée»)[97], in *Una vita* la conclusione resti affidata a un'intuizione fugace del protagonista prossimo alla sua sparizione, dopo una camminata sulle tombe della quale non si può non cogliere il risvolto emblematico:

[94] ÈMILE ZOLA, *L'Assommoir*, a cura di HENRI MITTERRAND, prefazione di JEAN-LOUIS BORY, Paris, Gallimard, p. 517.
[95] I. SVEVO, *Una vita*, cit., p. 295.
[96] É. ZOLA, *L'Assommoir*, cit., p. 517.
[97] *Ibid.*

> La tomba del vecchio Nitti era vicina all'entrata, ma per due file di tombe distante dalla via divisoria. Per arrivarci, Alfonso dovette camminare su quelle tombe. Giunse dinanzi a un sasso levigato con suvvi il nome del medico e gli anni della sua nascita e della morte. Quante lacrime Alfonso aveva sparse su quella tomba! Quanto semplici e quanto vivaci erano stati i suoi sentimenti alla morte del padre![98]

Ha osservato Pierluigi Pellini che nella letteratura di fine secolo la passeggiata al cimitero svolge una funzione terapeutica: essa non serve più per dare sfogo, nella solitudine raccolta del camposanto, all'urgenza degli affetti, quanto per provocare artificialmente un sentimento che il soggetto non è più in grado di provare nella realtà, ovvero «per ritrovare il surrogato di un'esperienza»[99]. È in fondo ciò che accade al Brentani di *Senilità*, quando il ruolo salvifico del cimitero verrà addirittura esplicitato dal narratore in termini simili a questi: entrando nella città dei morti il personaggio ambisce a ritrovarsi impregnato di tristezza, ma di una tristezza in certo modo innocua, «come si conviene a un'emozione «genericamente virtuale, quasi indolore, e perciò – direbbe Fredric Jameson – anestetizzato»[100].

E tuttavia bisogna notare come anche questa operazione, che mira a una sorta di conversione estetica dei sentimenti, sia destinata a fallire nel caso dei personaggi sveviani. Dinanzi alla tomba del padre, Alfonso è indotto soprattutto a paragonare la sua incapacità di provare sentimenti con la forza vitale, forse illusoria, che presiedeva a un'altra epoca dell'esistenza, dominata dalla visione fugace del fantasma della giovinezza. Ma in questo modo il riferimento alla quantità di energia ha ancora una volta il solo scopo di misurare la mutazione interiore del personaggio, anticipandone, con la discesa nell'inverno delle passioni[101], la laconica uscita di scena, del tutto simile a quella dell'«individuo vestito molto male» intravisto fuggevolmente dal treno alla fine del capitolo precedente: un «povero diavolo» «gettato fuori» dal «carrozzone» perché «non aveva pagato il passaggio» e che solo «per bontà» non «si era fatto arrestare»[102].

Proiezione ultima di una coscienza che per esistere deve vedersi fuori di sé, l'immagine emblematica del viaggiatore abusivo, che costituisce a tutti gli effetti il *double* di Alfonso nel percorso interrotto di *Una vita*, suggella il dialogo di Svevo con la tradizione del realismo, aprendo la via al paradigma psichico di *Senilità*.

[98] I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 309.

[99] Pierluigi Pellini, *Il flâneur nella città dei morti*, in Id., *In una casa di vetro*, p. 69.

[100] *Ibid.*

[101] «L'arrivo in città fu triste. Mentre fuori fioccava la neve bianca e allegra e in città piovigginava monotonamente, Alfonso ebbe il triste sentimento che quel tempo non avesse più a cessare» (I. Svevo, *Una vita*, cit., p. 312).

[102] Ivi, p. 311.

III

Intorno a *Senilità*: i romanzi dell'isteria

Nel suo linguaggio eloquente e pervasivo, il corpo rimane al centro del secondo romanzo di Svevo: un libro complesso e stratificato, con un alto tasso di interdiscorsività, dove, a dispetto di quanto dichiara il *Profilo autobiografico*[1], l'impronta filosofica di Schopenhauer risulta ancora percepibile, dietro uno schermo letterario che evoca alla memoria del lettore i modelli usurati del romanzo borghese, come l'*Eva* verghiana, e, attraverso di essa, la *Dame aux camélias* di Dumas, ridotti a una pallida eco.

A guardare bene, lo schema che soggiace alla narrazione appare infatti per molti versi modulato sulla *Metafisica dell'amore sessuale*, di cui nel 1890 esce a Napoli una traduzione a parte, e che lo stesso Hartmann aveva compendiato per ampi estratti concludendo che «chaque individu exerce un attrait sexuel d'autant plus grand, qu'il représente avec plus de perfection, au physique et au moral, l'idéal de l'espèce» e che «l'attrait sexuel, qu'un individu inspire à l'autre, est d'autant plus énergique, que les défauts de l'un annulent les défauts opposés de l'autre»[2]. È questo probabilmente uno dei modi in cui si può leggere la storia di Emilio e di Angiolina, confortati anche da un raro momento di autocoscienza del protagonista, che come si è visto condivide con il fratello maggiore, Alfonso Nitti, la scarsa vitalità compensata da una patologica «abbondanza di immagini nel cervello»: «ricordò che al culmine della sua angoscia amorosa, egli aveva pensato che il possesso di quella donna gli avrebbe data la guarigione. Ora invece pensò: Mi animerebbe!»[3].

[1] Com'è noto, nelle pagine dubbie del *Profilo autobiografico*, a proposito di *Senilità* si legge: «Qui non ci sono propositi di filosofia, né le debolezze umane, quella del Brentani in primo luogo, sono sublimate da teoremi». Italo Svevo, *Profilo autobiografico*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 805. Sulla «probabile manipolazione» del *Profilo autobiografico* e la sua attendibilità cfr. Stefano Carrai, *Un testo a più mani: il* Profilo autobiografico, in Id., *Il caso clinico di Zeno e altri studi di filologia e critica sveviana*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 83-88.

[2] E. von Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, cit., p. 261.

[3] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 126.

Ma di là da tali suggestioni, quasi ovvie nel panorama culturale di fine secolo e già ampiamente indagate, per la nostra prospettiva appare assai più rilevante che il cuore del romanzo non sia tanto rappresentato dal «magnifico corpo» di Angiolina, incarnazione della salute, quanto dal corpo "notturno" di Amalia[4], pervaso da un eccesso di energia sotterranea che, come nel *Lambert* balzachiano (già utilizzato per *Una vita*), chiede di poter fluire all'esterno, pena la follia. L'interrogazione profetica del narratore, che suona quasi come una prolessi, replica qui non a caso quella di Balzac («Come avrebbe finito coll'espandersi quella grande forza chiusa in quel debole organismo?»[5]), anche se in questo caso la risposta filtra unicamente il punto di vista, parziale e inadeguato, di Emilio: il solo tuttavia a intuire una verità oggetto per tutto il romanzo di un raffinato meccanismo di cecità e visione se non proprio di svelamento e di rimozione[6], suggellata alla fine dall'immagine duplice che chiude simbolicamente il libro, sublimandone le istanze epistemologiche in una sorta di emblema al femminile di grande potere evocativo quanto di difficile decifrazione, senza l'esegesi corretta dei fatti psichici che l'hanno generato.

A rivendicare l'appartenenza del testo a una cornice di riferimento precisa, che con una formula recente potremmo definire per brevità il paradigma ottocentesco dell'involontario[7], è del resto lo stesso Svevo, attraverso la frase allusiva contenuta in *Soggiorno londinese*: «Io pubblicai *Senilità* nel 1898 ed allora Freud non esisteva o in quanto esisteva si chiamava Charcot»[8]. Anche mantenendo ogni cautela riguardo alle dichiarazioni dell'autore, spesso oggetto di contraffazione se non proprio di mistificazione, è lecito domandarsi se attraverso questa battuta laconica, volutamente ambigua, – non troppo diversa, in fondo, da quella con cui aveva accostato Schopenhauer e *Una vita* – lo scrittore volesse solo ridimensionare l'influenza di Freud nel suo percorso di scrittura, o se invece, come sarebbe più logico anche considerando le numerose spie linguistiche che in *Senilità* rinviano al contesto medico della Salpêtrière, intendesse riconoscere allo studioso dell'isteria un ruolo decisivo nella costruzione della vicenda solo in apparenza secondaria di Amalia: una sorta di romanzo nel romanzo, unito in modo singolare alla storia principale, tanto che alcuni ne hanno ipotizzato

[4] Cfr. *Das nächtliche Selbst. Traumwissen und Traumkunst in Jahrundert der Psychologie 1850-1900*, a cura di Marie Guthmüller-Hans-Walter Schmidt-Hannisa, Göttingen, Wallstein, 2016, I, pp. 96-111.

[5] I. Svevo, *Senilità*, cit, p. 65. Per l'idea di energia riferita all'interiorità cfr. Juliette Azoulai, *Flaubert et le débordement de l'âme*, in *Paradigmes de l'âme*, cit., pp. 179-193.

[6] Sulla dinamica di cecità e visione, che configura a tratti un vero e proprio processo di rimozione, si sono già interrogati Mario Lavagetto, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, introduzione a I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. XLI, e Nunzia Palmieri nel commento a *Senilità* della medesima edizione (p. 1157).

[7] D. Philippot, *Romantisme et aliénisme*, in *Paradigmes de l'âme*, cit., p. 18.

[8] I. Svevo, *Soggiorno londinese*, in Id., *Teatro e saggi*, cit., p. 894.

con fondati motivi una redazione a parte, forse in tempi diversi, rispetto al *plot* usurato che compare in primo piano, diviso tra la parodia del Verga borghese, e (una volta accantonato definitivamente il fantasma della Zergol) la riscrittura del tema *fin de siècle* dell'educazione della donna, su cui Svevo indugia in chiave autobiografica nell'epistolario e nei materiali del *Diario per la fidanzata*[9].

Vero è che la storia di Amalia sembra essere stata fin dall'inizio l'oggetto di un'esegesi sfuocata a prudente distanza, a cominciare dal riassunto improbabile, in fin dei conti quasi grottesco, del *Profilo autobiografico*, che attraverso le movenze da *feuilleton* e uno stile sciatto, involontariamente comico, evoca il fantasma paradossale di uno scrittore assai distante dal raffinatissimo interprete della malattia psichica rivelato da *Senilità*[10]. Ma anche quando, come è il caso di alcuni commenti recenti, si è provato a ricostruire con maggiore precisione la sintomatologia isterica rilevata nel romanzo, il risultato delle indagini ha coinciso quasi sempre con il suggerimento di modelli intertestuali più o meno opportuni e pertinenti, che nell'insieme vanno a comporre una nebulosa – da Briquet a Charcot a Janet, passando attraverso Lombroso e Nordau – nella quale resta però arduo intravedere il senso dell'operazione condotta da Svevo e il dialogo sottilmente polemico, ma a ben vedere sempre perfettamente coerente e informato, con i testi che si muovono sotto la superficie del romanzo, in una sorta di inquieta interrogazione.

C'è da dire inoltre che, pur rilevando la presenza di elementi riconducibili in maniera generica al quadro clinico dell'isteria[11], la maggior parte dei commentatori ha sembrato accogliere senza riserve la spiegazione positivistica dell'alcolismo di Amalia, conseguenza della passione non corrisposta per il Balli. Se questo fosse l'intento di Svevo, tuttavia, la scelta comporterebbe alla fine la passiva accettazione, sia da parte del narratore che del lettore, dello schema organicistico di romanzi naturalisti come *Germinie Lacerteux* (che a ben vedere funziona invece piuttosto come un libro dello schermo), o *L'Assommoir*, in relazione al racconto del delirio di Coupeau. Un esito, dunque, nel solco di quella tradizione che Svevo sembra invece essersi lasciato alle spalle già dai tempi di *Una vita*. Non a caso – e solo questo dovrebbe far riflettere – in

[9] Ampiamente condivisibile appare da questo punto di vista la tesi di fondo di Mara Santi, (Senilità *1898-1927. Questioni critico filologiche*, introduzione a *Intorno al testo di "Senilità". Studio critico e filologico sulla genesi e sull'evoluzione del secondo romanzo sveviano seguito dall'edizione critica della* princeps, Genève, Droz, 2011, I, pp. 9-89), che riprende e perfeziona l'ipotesi dei due nuclei del libro, sostenuta da Charles Russell, ma in quel caso ancora legata alla figura probabilmente fittizia della Zergol (*Italo Svevo. The Writer from Trieste. Reflections on his Background and his Work*, Ravenna, Longo, 1978, pp. 132-333).

[10] Cfr. I. Svevo, *Profilo autobiografico*, cit., pp. 804-805.

[11] La diagnosi di isteria riconducibile al modello di Charcot affiora, in modi diversi, nei commenti di Nunzia Palmieri (I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, cit.) e di Flavio Catenazzi, (I. Svevo, *Senilità*, cit.). Alla questione ha dedicato un articolo anche Daniela Brogi, *Amalia, la sorella isterica (I Svevo,* Senilità*, 1898)*, in «Between», III (May 2013), 5, pp. 1-37.

Senilità la spiegazione organicistica viene sostenuta con caparbio vigore dai due personaggi meno empatici e di certo più ottusi del libro, vale a dire il Carini e il Balli, quasi che anche il lettore dovesse in ultima analisi sottostare alla medesima operazione di convincimento alla quale viene indotto Emilio, a sua volta diviso fra l'intuizione di un'altra verità, inaccettabile e dunque rimossa, e il desiderio di accogliere una causa razionale, benché dolorosa, in grado di liquidare gli eventi al vecchio modo materialistico, sollevandolo da ogni responsabilità. Viceversa, nonostante l'impegno evidente del narratore nel registrare tutti i momenti di autocoscienza del personaggio da una prospettiva per così dire interna, assai più scarsa attenzione si è prestata a ciò che Emilio dimostra di sapere in maniera autonoma riguardo alla malattia della sorella, dimenticando che egli è in realtà l'unico testimone della sua insorgenza e dell'intero decorso (osservato a sua volta con l'occhio clinico del medico, anche se di tipo diverso rispetto al Carini), e il solo a intravederne con insospettata lucidità le ragioni occulte.

Sembra dunque più che mai opportuno tornare a interpellare le ragioni del testo mantenendo sullo sfondo il discorso multiforme sull'isteria[12], divenuto assai più accessibile agli scrittori dell'età di Svevo dopo che l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* di Bourneville e Regnard[13] e gli articoli di Charles Richet nella «Revue des deux mondes» consacrano anche fuori dall'ambito strettamente medico e specialistico il paradigma interpretativo di Charcot e contribuiscono largamente a fissarne i caratteri e gli stereotipi, di là da quella che era forse l'intenzione prima dell'autore. O almeno questo è quanto suggeriscono le carte d'archivio oggetto delle indagini precise di Gladys Swain e di Marcel Gauchet, grazie alle quali il pensiero di Charcot è tornato in luce nella sua stratificazione complessa, rivelandosi al contempo come un sistema aperto, suscettibile di ripensamento e di modifica, negli anni decisivi che vedono il passaggio dalla concezione millenaria dell'isteria femminile alla moderna isteria psichica[14]: una patologia tanto discussa quanto di difficile lettura, influenzata dalla persistenza di paradigmi di lunga durata e da implicazioni di ordine sociale e culturale, che la metodologia clinica della Salpêtrière si sforza di comporre in un quadro analitico chiaro e comprensibile, attraverso il riconoscimento di fasi precise e ricorrenti.

Ma d'altro canto anche il percorso di Charcot può essere riassunto in alcuni momenti significativi, che ritornano puntuali nella vasta opera di divulgazione

[12] Rimando qui allo studio fondamentale di Nicole Edelman, *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003.

[13] Cfr. al riguardo Mireille Dottin-Orsini, *Hystérie, peinture, écriture.* L'Iconographie photographique de la Salpêtrière *(1876-1880)*, *Littérature et médecine, II*, in «Eidôlon, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaires de Recherche sur l'imaginaire appliquée à la littérature», 2000, pp. 311-324.

[14] Marcel Gauchet-Gladys Swain, *Le vrai Charcot. Le chemin imprévu de l'inconscient*. Suivi de deux essais de Jacques Gasser et Alain Chevrier, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 20.

messa in atto dai suoi collaboratori, e di riflesso nei testi degli autori coinvolti più o meno consapevolmente nella ricezione letteraria del discorso medico: l'interesse per i fenomeni dell'ipnotismo alla fine degli anni Settanta; la scoperta, a metà degli anni Ottanta, del traumatismo, ovvero della possibile determinazione psichica dei sintomi organici; quindi lo studio del sonnambulismo, naturale e artificiale, a opera di psicologi come Ribot, Delbœuf e Pierre Janet, a partire dagli anni Novanta; e infine l'incontro-scontro con le tesi di Bernheim sulla suggestione e le ricerche della psicologia sperimentale che condurranno Charcot alla lettura dei fattori disgreganti della personalità perfezionata da Janet ne *L'automatisme psychologique*.

Per quanto riguarda invece le forme dell'enunciazione proprio l'anamnesi dei singoli casi che introduce la galleria fotografica di Bourneville e Regnard, insieme alla trascrizione fedele dei deliri correlati agli eventi traumatici della biografia delle pazienti, favorisce da subito una tendenza all'*ascolto* che integra la metodologia dello *sguardo* propria della Salpêtrière, continuazione dell'*observation clinique* del primo Ottocento[15], trasformando sempre più spesso il resoconto scientifico in una narrazione mossa, che attinge senza riserve ai *topoi* del romanzo. Ben più di quanto non accada nei dialoghi con le pazienti isteriche riportati con modalità quasi teatrali nelle celebri *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, o nelle *Leçons cliniques sur l'hystérie et l'hypnotisme* di Pitres introdotte da Charcot, il tentativo di Bourneville di correlare il passato delle pazienti con il presente della malattia (la descrizione degli attacchi di istero-epilessia) ha come risultato una trama romanzesca già articolata nelle sue linee essenziali e suscettibile se mai di sviluppo sul piano della finzione letteraria, come farà di lì a poco Claretie ne *Les amours d'un interne*, uno dei libri che Bertrand Marquer ha recentemente compreso entro la categoria eloquente dei «romans de la Salpêtrière»[16], ossia di quella costellazione di testi ispirati all'immaginario dell'isteria, a opera di scrittori diversi per carattere, intonazione e temperamento stilistico come Zola, Maupassant, Mirbeau, Alphonse Daudet, Lemonnier, e lo stesso Claretie: un insieme eterogeneo, tra utopia, disincanto e parodia, nel quale, per le ragioni che dirò, si può forse includere anche il nucleo più vitale di *Senilità*.

Per limitarsi solo a qualche esempio riguardo all'inclinazione narrativa assunta dal discorso medico, si può ricordare qui la storia emblematica di V...C... che compare fra i materiali testuali dell'*Iconographie*. La disinvolta attitudine romanzesca di Bourneville ripercorre attraverso altrettante sequenze la vicenda

[15] Cfr. R. Behrens, *«L'éloquence de la nature»*, cit. Riguardo all'opposizione tra lo sguardo e l'ascolto, che sarà poi proprio della metodologia freudiana, cfr. P. Fédida, Introduction a Jean Martin Charcot-Paul Richer, *Les démoniaques dans l'art*, suivi de *La foi qui guérit* de Jean Martin Charcot, Paris, Macula, 1984, pp. IV-XII.

[16] B. Marquer, *Les romans de la Salpêtrière*, cit.

tormentata della paziente: la nascita illegittima, l'abbandono in tenera età, l'affidamento a una lontana parente in Alsazia, il lavoro come domestica a Parigi e le prime manifestazioni della malattia, la fuga e il rifugio temporaneo «dans un hotel meublé», il successivo trasferimento a Londra al servizio di una famiglia inglese, e infine la violenza subìta, che ritorna incessante nel «delirio di parole» (la definizione è di Bourneville) riportato nel testo:

> C'est un jour affreux pour moi, le 23 novembre 1870. Au bout d'un an, je reviendrai...Ce n'est pas hors de ma main...Il y a un homme qui entre... Trois fois vous avez mis quelque chose dans mon manger...Et ce que vous m'avez fait boire par le valet de pied? ..Les gendarmes le savent...[...]. J'avais 15 ans...Faites tout ce que vous voudrez...Il y a de l'eau dans le parc...(comme si elle ménaçait de se noyer). Pour dire votre nom, rien que pour les enfants, je ne le dirai jamais...vous voulez bien que je parte maintenant...Vous m'avez brisée...Je n'avais pas de père...Vous avez voulu le remplacer...Il est beau, le père!...Je vois quelqu'un...Il vient à mon secours...Maxime!...Vous ne le voyez pas? ..Mais je ne me reconnais pas...Où suis-je? Il fait noir...Les enfants où sont-ils? My dear...Come...Come and kiss! No forget me never...Partez! va-t-en! Le monstre que vous êtes...[...]. Vous abusez de moi...Un protecteur?...Je n'en ai pas besoin...Pourquoi m'attirez-vous dans cette maison?...Où suis-je? ...Tout est sombre...[17].

Un altro caso analogo è quello di X...L..., Augustine, alla quale con tutta evidenza i medici riservano grande attenzione. Abusata dal fratello maggiore, Antoine, e poi dal proprietario della bottega dove lavorava come apprendista, Augustine giunge alla Salpêtrière preda di attacchi isterici reiterati, e nel delirio ripercorre le violenze subìte mimando attraverso le «attitudes passionnelles» della fisionomia il dialogo con i suoi persecutori, che percepisce come presenti sulla scena. Scrive Bourneville, annotando scrupolosamente i gesti e le posture del corpo che traducono visivamente un vissuto angoscioso, tra memoria e allucinazione:

> Nous revoyons la malade dans l'après midi; elle est toujours en conversation avec ses «invisibles». Décubitus dorsal, les paupières sont fermées. L...a la camisole. Puis, la face devient grimaçante; L. se débat violemment, dit: «C'est impossible!». Repos, se tortille. «Cochon! je te fiche une giffle!». Repos, les yeux ouverts, fixes, les pupilles dilatées, regard effrayé, cris d'effroi. L. se débat. Repos. Elle regarde à gauche, est effrayée de nou-

[17] Désiré Magloire Bourneville-Paul-Marie-Léon Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière (service de M. Charcot)*, Paris, Aux bureaux du progrès médical, V. Adrien Delahaye & C., 1878, p. 109. Sul progetto scientifico dell'*Iconographie*, fra medicina e arti visive, si vedano in particolare Georges Didi-Huberman, *L'invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 2012; e B. Marquer, *Les romans de la Salpêtrière*, cit., pp. 108-157.

> veau, se retourne à droite, disant: «Non! non! C'est une affaire terminée, ne m'en parle plus». Décubitus dorso-latéral; les paupières sont closes; la face est naturelle; L...parle bas: «Chose arrêtée, en un mot». Elle se débat, demeure ensuite tranquille, et bientôt elle parle bas, avec énergie, la physionomie exprime la frayeur: «Ant...! Tu es un insensé! oh! oh! Tu es un fourbe. Tu rapportes tout ce que je dis..Tu es allé tout rapporter à ta vilaine mère...Retire-toi ou je te fourre une giffle...Repos: allonge la langue, grince les dents, est en colère; la figure se congestionne. L. montre le poing; puis sa tête se penche à droite; – effroi – [...].[18]

Ci si può domandare se l'interesse mostrato da Bourneville nel riconnettere gli elementi del delirio alla biografia delle pazienti – e in particolare al racconto sincopato del trauma – sia la spia di un orientamento psicologico vero e proprio o se si tratti solamente di una variante del metodo tradizionale dell'osservazione, che, da Cabanis in poi, considera l'uomo nel suo insieme di *physique* e *moral*, riservando all'interiorità la medesima attenzione con cui si focalizza sui fenomeni organici. Ancora nel 1865, del resto, un medico interessato alla «constitution psychologique» come Alfred Maury, insisteva nella prefazione a *Le sommeil et les rêves* sulla necessità di non separare l'uomo fisico da quello morale, «parce que dans notre existence terrestre ce deux faces de la personnalité sont étroitement unies», anche se poi finiva per ribadire la supremazia dei «faits physiologiques» su quella parte più nascosta che viene definita in termini di «âme»[19].

Ma comunque si voglia interpretare il metodo di Bourneville, un esempio eloquente di quella capacità di «ordonner en voyant» che secondo Pierre Fédida costituisce il tratto distintivo di tutta la nosografia di Charcot[20], sembra fuori di dubbio che nell'*Iconographie* convivono, apparentemente senza frizione, due approcci diversi alla patologia: quello dell'occhio clinico abituato a registrare ciò che osserva in modo obiettivo, e quello soggettivo, violento e straniato, di una parola per così dire incarnata, con la quale la paziente comunica attraverso il linguaggio del corpo qualche cosa di indicibile che al contempo chiede di essere espresso. È una questione centrale da tenere a mente, perché come vedremo più avanti proprio la dialettica di sguardo e parola su cui è costruito, anche dal punto di vista materiale, il testo dell'*Iconographie* sembra destinata a incrinarsi entro lo spazio assai meno conciliante del secondo libro di Svevo.

Per non anticipare troppo, e rimanere ancora un poco sopra le modalità di divulgazione del discorso medico, aggiungeremo che è soprattutto *Les demoniaques d'aujourd'hui* di Charles Richet, apparso nella «Revue de deux

[18] D.M. Bourneville-P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, cit., p. 150.

[19] A. Maury, Introduction a *Le sommeil et les rêves*, cit., p. III.

[20] P. Fédida, Introduction a J.- M. Charcot-P. Richer, *Les démoniaques dans l'art*, cit., p. VII.

mondes» del 15 gennaio 1880, a fornire le coordinate topiche del paradigma di Charcot, tracciando un confine netto tra la cosiddetta *grande hystérie*, poi oggetto di analisi nelle *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie* (1881), e la cosiddetta *hystérie légère*, caratterizzata da «un douleur indéfinissable, une tristesse incompréhensible, vague, à laquelle il n'est pas possible de résister»[21]. Come nota subito Richet, quest'ultimo tipo di sensibilità nervosa, prodotto di fattori ereditari in aggiunta a cause di origine morale e sociale, tra le quali «les songes déçus, les illusions évanouies, les espérances chimériques»[22], trova particolare ascolto tra gli scrittori. Egli stesso del resto, autore con lo pseudonimo di Charles Epheyre di due romanzi a modo loro emblematici, *Possession* (1887) e *Soeur Marthe* (1889), è tra coloro che hanno sperimentato le potenzialità finzionali del discorso medico sull'isteria[23], e dunque non meraviglia che, come del resto aveva fatto prima di lui Esquirol, attinga spesso al vasto repertorio della letteratura a sostegno delle sue tesi. Assai più di Esquirol, tuttavia, Richet insiste sulla consapevolezza con cui il romanzo contemporaneo si appropria del caso clinico facendone a sua volta oggetto di studio e di approfondimento psicologico, grazie anche alla propensione per la descrizione realistica della malattia: «les romanciers ont compris le parti qu'ils pourraient tirer de l'étude de ce caractère» e «depuis qu'on s'est efforcé de mélanger l'art et la pathologie» hanno disseminato nei loro libri «nombreuses peintures d'attaques d'hystérie ou de caractères hystériques»[24]. Tra coloro che hanno descritto il fenomeno in termini di «document humain»[25] Richet ricorda Octave Feuillet, Anatole France e i fratelli Goncourt, anche se a suo giudizio «l'histoire la plus vivante, la plus vraie, la plus passionnée»[26] rimane senza dubbio quella di Emma Bovary, nella quale Flaubert ha saputo delineare le caratteristiche distintive dell'*hystérie légère*: l'irrequietezza nervosa, la tendenza costante alla recita di sé, la volubilità sospesa tra il riso e il pianto.

Tra le pagine iniziali, che hanno soprattutto il merito di attirare l'attenzione dei letterati sulla metodologia di Charcot, e le ultime, dedicate a una rapida ricognizione sul sonnambulismo da Mesmer a Braid, è tuttavia la parte centrale del saggio di Richet, che indugia sulla diagnosi e il trattamento dell'*hystérie grave*

[21] Ch. Richet, *Les démoniaques d'aujourd'hui*, cit., p. 342.

[22] Ivi, p. 346.

[23] Al riguardo mi limito a rimandare alle considerazioni di Janet L. Beizer, *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1994; Jacqueline Carroy, *Playing with Signatures: the Young Charles Richet*, in *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology and the Cultural Arts in Europe and America*, cit., pp. 217-249; Alessandra Violi, *Il corpo delle meraviglie: l'isteria e i fantasmi della sensibilità*, in *L'immaginario dell'isteria*, a cura di Daniele Giglioli-Alessandra Violi, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 15-36.

[24] Ch. Richet, *Les démoniaques d'aujourd'hui*, cit., p. 342.

[25] Ivi, p. 347.

[26] Ivi p. 348.

(esemplificato attraverso la storia romanzesca di G.), a fornire al lettore comune le informazioni più precise dal punto di vista medico, a partire dalle cosiddette *marques* patologiche che compongono un quadro clinico netto e riconoscibile: l'anestesia, totale o parziale, del corpo, la tendenza all'anoressia, i sintomi depressivi, e infine la descrizione dettagliata dei sintomi del «grande attaque d'hystéro-épilepsie», nel quale l'oscurantismo religioso riconosceva un tempo il segno della possessione diabolica.

Nonostante le intenzioni pedagogiche dell'autore, avviato come Bourneville alla denuncia dei pregiudizi sull'isteria attraverso l'ottica illuminata della scienza, un riflesso dell'antico orrore sembra riaffacciarsi nell'*incipit* del brano di Richet, e tornerà poi – con accenti più privati – nello sguardo atterrito con cui Emilio, nell'*incipit* del capitolo XII di *Senilità*, contempla la scena disordinata che segue la crisi di Amalia, mentre in sottofondo il narratore ricostruisce la sfera sensoriale, visiva e uditiva, che avvolge quella rivelazione traumatica, precisando che nella mente di Emilio il ricordo di quel momento sarebbe andato «sempre congiunto ad una sensazione di oscurità e di freddo raccapricciante»[27]. Ma ascoltiamo ora Richet:

> Il n'est peut-être pas de spectacle plus effrayant que celui de ces accès démoniaques. Le corps est agité de tremblemens et de secousses violentes. Tous les muscles sont contractés, tendus au point qu'on les croit toujours sur le point de se rompre. Des bond prodigieux, des cris et des hurlemens épouvantables, des vociférations confuses, des contorsions inouïes qu'on n'aurait pas supposé une créature humaine de faire, tel est le hideux tableau que présente une hystérique lorsqu'elle est proie à un attaque. On s'étonne moins, lorsqu'on a assisté à des scènes de cette nature, que la naïve crédulité des hommes du moyen âge y ait vu l'intervention des esprits malins et ait supposé que les démons seuls peuvent provoquer un si furieux déchaînement de toutes les forces du corps humain[28].

Dopo questa sorta di introduzione generale, il testo prosegue soffermandosi sulle fasi dell'attacco isterico secondo Charcot: la repentina perdita di conoscenza seguita da tremito convulsivo; la torsione del corpo (*clownisme* e arco isterico) e l'alterazione della fisionomia del volto («la figure grimaçante, quelquefois terrible»[29]) e infine il delirio estatico (le *attitudes passionnelles*), nella forma di un flusso di parole apparentemente sconnesse e di allucinazioni visive, olfattive e tattili, che riconducono sempre alla biografia, o per meglio dire all'autobiografia della paziente, dal momento che è lei stessa a recitare il proprio dramma, come su di una scena invisibile. Il *setting* isterico, che ritroveremo più volte traslato nel

[27] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 166.
[28] Ch. Richet, *Les démoniaques d'aujourd'hui*, cit., p. 354.
[29] Ivi, p. 355.

romanzo contemporaneo in termini più o meno rigorosi[30], assume infatti la struttura di un vero e proprio teatro nel quale i medici sono spettatori di una tragedia inscritta nei movimenti del corpo. Osserva al riguardo Richet:

> Le plus habile acteur ne sera jamais en état de représenter l'effroi, la ménace, la colère avec autant de véracité et de puissance que ces pauvres filles hystériques, qui se démènent agitées par un furieux et mobile délire. Celle-là croise le bras et lève les yeux au ciel dans une attitude de religieuse admiration, comme si elle voyait les nuages s'entrouvrir pour lui montrer des saints ou des dieux. Cette autre parle à sa fille dont elle est éloignée depuis longtemps et à qui elle adresse les plus tendres paroles. Celle-ci voit des animaux immondes, des lézards au bec rouge, des yeux tous sanglans, des chauves-souris énormes, et ses traits expriment un indicible horreur[31].

Come già per Bourneville, anche per Richet la storia narrata dal delirio ha «toujours une cause, une raison d'être»[32], che gli restituisce senso e significato rendendolo parte della storia individuale della paziente: egli nota infatti che alla topica messa a punto dai medici, frutto dell'*observation clinique* che riconosce nell'attacco isterico le tre fasi canoniche, si oppone la casistica sempre diversa delle immagini evocate dalle isteriche, perché «chaque démoniaque a une forme de délire qui lui est propre»[33], e le allucinazioni «rassemblent à des épisodes réels de sa vie, en particulier à l'épisode qui a eu le plus d'influence sur la production de sa maladie»[34].

E qui per la verità sembra proprio che Richet raggiunga quella comprensione del trauma come fatto psichico che appare ancora incerta in Bourneville. Riprendendo l'idea di Briquet circa la sofferenza morale alle radici della patologia isterica, egli afferma infatti che la crisi nervosa è sempre provocata da un'emozione violenta («une frayeur, un chagrin, une désillusion») che attiva una patologia fino a quel momento latente. Proprio ciò che egli chiama l'«influence du passé» («un incident qui a joué autrefois un grand rôle dans la vie de la malade»[35]), e che potremmo tradurre in termini freudiani come il ritorno del rimosso, distingue il delirio isterico dal delirio della follia e dal delirio indotto dall'alcool, effetto di una febbre che altera le funzioni cerebrali: è una preci-

[30] Cfr. Rudolf Behrens, *Die Szene der Hysterikin. Medizinisches Porträt und soziale Wahrnehmung eines Krankheitbildes im naturalistischen Roman*, in *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts. Festschrift für Helmut Meter*, a cura di Angela Fabris-Willi Jung, Göttingen, V & R Unipress-Bonn University Press, 2012, pp. 383-398.

[31] Ch. Richet, *Les démoniaques d'aujourd'hui*, cit., p. 357.

[32] *Ibid.*

[33] Ivi, p. 358.

[34] *Ibid.*

[35] Ivi, p. 359.

sazione di qualche significato, che occorre tenere a mente anche nel caso di Amalia, quando si tratterà di interpretare la natura di un delirio che la dialogicità complessa del testo sveviano lascia volutamente ambigua, demandando al lettore la risposta ultima a una serie di indizi disseminati nel libro.

Ma prima di affrontare l'esegesi di *Senilità*, bisogna introdurre ancora un ultimo testo medico che può aver giocato un ruolo nella costruzione del quadro clinico del romanzo: si tratta delle *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie* di Paul Richer, pubblicato una prima volta nel 1880 con prefazione di Charcot e illustrato da una serie di immagini eloquenti del corpo isterico, una delle quali almeno piuttosto simile alla postura assunta da Amalia (descritta nel dettaglio dal narratore in una serie di fotogrammi), il cui braccio ripiegato in maniera innaturale sembra denunciare la contrattura isterica e la condizione di emianestesia. Se la fenomenologia della crisi che compare nel poderoso trattato clinico di Richer è la stessa delle *Démoniaques* (con l'aggiunta significativa delle vesti abbandonate sul pavimento, particolare che ritroveremo in *Senilità*), uno spazio maggiore sembra riservato qui ai prodromi della malattia, ovvero ai «troubles psychiques» che precedono l'attacco vero e proprio, e che dobbiamo citare ancora in relazione a quanto avviene ad Amalia, tenendo però presente che se per un verso le pagine di Richer sembrano prefigurare la condizione emotiva del personaggio di *Senilità* dopo l'interdizione del Balli da casa Brentani, dall'altro richiamano da vicino un modello letterario, quello di *Germinie Lacerteux*, dove la scrittura analitica dei Goncourt aveva descritto minuziosamente, se pure in una prospettiva diversa rispetto a Svevo, i sintomi depressivi che compongono il quadro isterico. Ma vediamo prima quanto scrive Richer:

> Quelquefois huit jours avant l'attaque, la malade, ainsi qu'elle le dit elle même, se trouve changée. Elle est incapable de se livrer à un travail assidu, quel qu'il soit. Elle néglige les occupations habituelles et dédaigne des distractions. Les souvenirs de son passé et surtout ceux qui l'impressionnent péniblement, reviennent en foule à son esprit; elle ne peut s'en distraire. Les contrariétés du présent l'affectent vivement et les circonstances les plus insignifiantes prennent à ses yeux une importance exagérée. Parfois elle tombe dans une mélancolie profonde qui peut aller jusqu'au désespoir. Il n'est pas difficile aux personnes qui ont l'habitude de la fréquenter de prévoir l'imminence des attaques. Tout dans son extérieur trahit le trouble de son esprit; sa mise habituellement empreinte d'une certaine recherche est négligée; elle abandonne jusqu'aux soins élémentaires de proprété. On la voit les cheveux épars, la figure défaite, demeurer absorbée dans des réflexions sans fin; ou bien son regard perdu fixe un point dans l'éspace [...][36].

[36] Paul Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier éditeurs, 1885, p. 3.

Ai rilievi di carattere ipotetico o sperimentale fa seguito nel libro il resoconto preciso del caso clinico di M., con la relativa illustrazione della paziente nel letto della Salpêtrière, e ancora un volta l'analogia con lo stato fisico e psichico di Amalia in *Senilità*, così come si presenta allo sguardo attonito di Emilio riportato dal narratore, riaffiora in controluce, rafforzando l'ipotesi di una affinità fra i due testi, attraverso la ripresa dei gesti e delle posture di un corpo docile, posseduto dalla realtà del sogno:

> 20 février 1878. - M..., debout, appuyée contre son lit, silencieuse, les traits altérés, l'oeil dirigé du côté de la fenêtre, fixe au dehors un point éloigné. On soupçonne qu'un attaque ne soit pas loin. L'infirmière s'empresse de la déshabiller. Elle se laisse faire sans résistance, mais inconsciemment, sans changer la direction de son regard. Elle semble écouter, faisant de temps à l'autre des signes d'intelligence. Puis elle cherche à fuir sans mot dire, comme pour aller réjoindre celui qui l'appelle. Complètement absorbée par son hallucination, elle se laisse mettre au lit[37].

Se ora dal *reseau* medico di Charcot e dei suoi collaboratori ci ci sposta sul versante complementare – o per meglio dire dialogico – della letteratura, già più volte evocato, si vede subito come il riflesso del fenomeno isterico restituito dalla dimensione romanzesca appaia in molti casi meno perspicuo, se non altro perchè spesso il modello descrittivo dominante della Salpêtrière si intreccia ad altri paradigmi di lunga durata, che prevedono quadri clinici diversi, se non proprio una differente considerazione della patologia in quanto tale. Per rimanere nei dintorni del libro di Svevo, sarà sufficiente distinguere il contributo di scrittori come Flaubert o i Goncourt, che attingono a un'ermeneutica medica più vasta e meno definita, da quello più informato di Zola, il quale si serve delle osservazioni di Gilles de la Tourette nella redazione di un romanzo come *Lourdes*, mentre a sua volta Charcot mantiene le note del viaggio di Zola a Lourdes come punto di partenza per *La Foi qui guérit*, l'articolo più noto sui fenomeni della suggestione pubblicato dal neurologo ne «La Revue hebdomadaire» nel 1892. Del resto Zola ci appare sempre di più, dopo le indagini interdisciplinari che negli ultimi anni lo hanno sottratto alla visione senza dubbio troppo rigida di uno scrittore incompatibile con il clima culturale del modernismo, come l'esploratore tenace della zona grigia fra il dato della realtà, certo e riconoscibile, e ciò che si presenta viceversa come sconosciuto e perturbante[38].

[37] Ivi, p. 14.

[38] Cfr. Véronique Lavielle, *Le cycle des Rougon-Macquard, la science et l'imaginaire*, in «Les cahiers naturalistes» (*Pour le centenaire des Rougon-Macquard. Dossier Henri Céard*), XL (1994), 68, p. 27. Ma come esempio di nuove linee di ricerca si veda anche il bel libro di Andrea Schincariol, *Le dispositif photographique chez Maupassant, Zola et Céard. Chambres noires du naturalisme*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Per quanto riguarda nello specifico *Lourdes*, dal nostro punto di vista importa soprattutto rilevare la sequenza conclusiva del delirio di Bernadette, che come è stato notato possiede «l'allure d'un testament romanesque, au cours d'une bien symbolique lutte avec le diable»[39], la quale non è altro che una metafora della seduzione della sessualità attraverso la conferma del rapporto tra sterilità e isteria che ritroveremo poi tacitamente riproposto in Amalia, forse anche per il tramite implicito di Bebel[40]. Rileggiamo il passo di Zola:

> Enfin la mort eut pitié. Le lundi de Pâques, elle fut prise d'un grand frisson. Des hallucinations la troublaient, elle grelottait de peur, elle voyait le démon ricaner, rôder autour d'elle. «Va-t'en, va -t'en Satan! Ne me touche pas, ne m'emporte pas!». Elle racontait ensuite, dans son délire, que le diable avait voulu se jeter sur elle, qu'elle avait senti sa bouche lui souffler toutes les flammes de l'enfer. [...]. «Va-t'en, va -t'en Satan! Laisse-moi mourir stérile». Et elle chassait le soleil de la salle, et elle chassait l'air libre entrant par la fenêtre, l'air embaumé d'un odeur de fleurs, chargé des germes errants qui charrient l'amour à travers le vaste monde[41].

Per molte ragioni, tutte valide, la storia raccontata in *Lourdes* non può che apparire a prima vista assai distante dal nucleo tematico, narrativo e strutturale di *Senilità*. E tuttavia se si accosta all'agonia mistica di Bernadette quella di Amalia viene il sospetto che Svevo potesse trovare proprio in queste pagine una fonte di ispirazione per l'immagine perfettamente speculare che conclude, nel delirio, l'esistenza altrimenti incolore del personaggio sveviano. Da un certo punto del romanzo in poi, e precisamente dal momento in cui Emilio cerca di ottenere dalla sorella la confessione dei desideri inconsci rivelati nel sogno, Amalia è infatti senza dubbio colei che conduce una terribile lotta interiore contro l'attrazione vitale dell'eros apparso nella dimensione notturna: una figura femminile tragicamente scissa, che solo alla fine sembra trovare nella morte quella parte di sé negata in vita, o forse semplicemente la vita stessa. Vale la pena allora di rileggere il frammento di Svevo dopo quello di Zola, per vedere come il delirio di Amalia possa acquistare un senso diverso attraverso la specola di *Lourdes*:

> – Oh! – disse, – quanti bei fanciulli – Ammirò lungamente. Il delirio era ritornato. Il caso aveva voluto che ci fosse una sosta fra i sogni della notte e

[39] B. Marquer, *Les romans de la Salpêtrière*, cit., p. 173.

[40] È Nunzia Palmieri a notare che Bebel, senza dubbio letto da Svevo, riporta nei primi capitoli del suo *Die Frau und der Sozialismus* «una serie di dati che dimostrerebbero come un'altissima percentuale dei pazienti in cura alla Salpêtrière fosse costituita da donne non sposate, testimoniando quanto fosse diffusa e accreditata la teoria secondo la quale la mancata soddisfazione dei desideri sessuali poteva provocare disturbi nervosi» (I. Svevo, *Senilità*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 1143).

[41] Émile Zola, *Lourdes*, a cura di Jacques Noiray, Paris, Gallimard, 1995, pp. 567-568.

> le immagini luminose ch'erano vestite del colore dell'aurora. Vedeva bimbi rosei ballare al sole. Un delirio di poche parole. Designava l'oggetto che vedeva e null'altro. La propria vita era dimenticata. [...]. Quanta luce! – disse affascinata. Anch'ella si illuminò. Sotto alla pelle diafana si vide salire il sangue rosso e colorarle le gote e la fronte. Ella mutava ma non sentiva se stessa. Guardava le cose che sempre più da lei s'allontanavano[42].

Ma su tutto questo torneremo con più fondati argomenti nel capitolo che segue. Per ora, importa soprattutto ricordare che l'intero edificio dei *Rougon-Macquart* si regge sul riconoscimento della «coppia fatale» di eredità e isteria[43] oggetto di lì a poco della parodia feroce di Daudet nel suo romanzo distopico sulla Salpêtrière, *Les Morticoles*, e della smentita assai meno sarcastica, ma altrettanto convinta, di uno scrittore per tanti versi vicino a Charcot come Claretie, il quale per altro, come vedremo, può avere avuto anch'esso un ruolo non secondario nel palinsesto di *Senilità*.

Dopo le allusioni generiche alla malattia nervosa disseminate nella trama eterogenea di *Thérèse Raquin*, il ciclo zoliano ha inizio con le convulsioni di tante Dide ne *La fortune des Rougons*, e il tema oramai alla moda trova declinazioni diverse nelle figure femminili antitetiche de *La Conquête de Plassans* e di *Une page d'amour*, per arrivare infine alla vera e propria fenomenologia dell'attacco isterico al centro di *Pot-Bouille*, dove lo scrittore sembra rifarsi al già citato articolo di Richet sopra *Les démoniaques d'aujourd'hui* per denunciare i pregiudizi della borghesia riguardo all'isteria femminile intesa come forma di dissolutezza morale, tanto che nel sarcasmo con cui il romanzo bolla il personaggio ipocrita e lubrico di Campardon si è voluto vedere un'adesione convinta di Zola alle teorie mediche di Charcot[44]. Proprio il confronto con la macchina del corpo in *Pot-Bouille* fa risaltare la particolare inclinazione dell'approccio sveviano, che al piano della fisiologia descrittiva di Zola sostituisce quello della psicologia interpretativa, di modo tale che la lezione di Charcot appare integrata e corretta dalle osservazioni psicologiche di Janet, sulla medesima linea che condurrà Freud e Breuer agli *Studi sull'isteria*. Dinanzi all'orientamento rigoroso di *Senilità*, il ritratto piuttosto convenzionale dell'isteria femminile delineato in *Pot-Bouille* rimane per così dire in superficie, oscillando fra un profilo alla Bovary («une jeune femme, mince et élégante, drapée dans un man-

[42] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 204.

[43] Cfr. Isabelle Delamotte, *La place de Charcot dans la documentation médicale d'Émile Zola*, in *Avatars du naturalisme: modèles, influences, transpositions*, numero monografico di «Les cahiers naturalistes», 1999, 73, pp. 287-299. Ma più in generale risultano tutt'ora valide le considerazioni di Jean Borie, *Les fatalités du corps dans les* Rougons-Macquart, in «Les temps modernes», CCLXXIII (1969), pp. 1567-1591.

[44] Pierluigi Pellini, *Zola: hystérie et fêlure*, in *Paradigmes de l'âme*, cit., pp. 229-265, p. 245.

telet de soie»[45]) e quello più inquietante dell'*hystérique grave* descritto secondo parametri clinici desunti da Richet.

Di maggiore rilievo appare forse, in prospettiva, il racconto della malattia proposto da Zola attraverso il punto di vista della protagonista, Valérie Vabre, in un indiretto libero che forse deve qualcosa ai monologhi delle pazienti di Bourneville, anche se subito dopo il passo si concentra sull'effetto prodotto sul giovane Octave dall'«ardente Valérie», colta nell'abbandono languido successivo all'attacco isterico, a riprova della persistenza di una visione ancestrale collegata alla sessualità che rispecchia, se non la posizione dell'autore, almeno quella dell'universo maschile del romanzo, secondo la tecnica della moltiplicazione dei punti di vista nel testo che ritroveremo anche nel secondo libro di Svevo, a riprova della validità di un procedimento mutuato forse da *Pot-Bouille*. In *Senilità* non a caso sarà l'ottica miope del Balli a riproporre l'equazione abusata tra sessualità e isteria che domina la percezione di Octave, soggiogato e insieme respinto dalla visione di quel corpo che mette in secondo piano la confessione verbale di Valérie:

> Valérie était allongée dans un fauteuil de sa chambre, les membres rigides. La bonne l'avait délacée, sa gorge sortait de son conset ouvert. D'ailleurs la crise céda tout de suite [...]. Sa tranquillité parfaite à ôter son corset et à rattacher sa robe, gêna le jeune homme. Il restait débout, se jurant de ne pas partir ainsi, n'osant pourtant s'asseoir. Elle avait renvoyé la bonne, dont la vue parassait l'agacer; puis, elle était allée à la fenêtre, pour aspirer fortement l'air froid du dehors, la bouche grande ouverte par de longs bâillements nerveux. Après un silence, ils causèrent. Ça l'avait prise vers quatorze ans, le docteur Juillerat était fatigué de la droguer; tantôt ça la tenait dans les bras, tantôt dans les reins. Enfin, elle s'y accoutumait; autant ça qu'autre chose, puisque personne ne se portait bien décidément. Et, pendant qu'elle parlait, les membres las, il s'excitait à la regarder, il la trouvait provocante au milieu de ce désordre, avec son teint de plomb, son visage tiré par la crise comme par toute une nuit d'amour[46].

Più in generale, si può dire che a differenza di quanto accade nel caso di altre patologie descritte nei romanzi del ciclo zoliano, come il *delirium tremens* di Coupeau nell'*Assommoir*, per cui si attinge al saggio *De l'alcoolisme* di Valentin Magnan[47], la malattia nervosa di *Pot-Bouille* appare in fin dei conti più il risultato di un sincretismo dipendente dall'immaginario molteplice dell'isteria rispecchiato dai diversi punti di vista dei personaggi – all'interno del quale emergono le credenze di Brachet sulle cause fisiologiche di matrice sessuale – che l'esposi-

[45] Émile Zola, *Pot-Bouille*, a cura di Henri Mitterrand, Paris, Fasquelle, 1957, p. 39.
[46] Ivi, p. 100.
[47] Cfr. P. Pellini, *Zola: hystérie et fêlure*, cit., p. 248.

zione coerente del discorso medico della Salpêtrière, pure a tratti riconoscibile nel testo. Del resto la contaminazione di modelli diversi, fra cui, oltre a Brachet, il *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* di Briquet, si trovava anche in *Germinie Lacerteux*, dove pure i Goncourt avevano dipinto «une nouvelle figure d'hystérique, ancrée dans une triade du sang, de nerfs et du sexe mais aussi une figure emportée par l'excès de son malheur»[48], dando credito all'ipotesi, rielaborata in seguito da Charcot, di una «souffrance morale» profonda all'origine della manifestazione della malattia[49].

Se si chiama in causa il libro dei Goncourt, è però soprattutto perché l'acuta sensibilità di Svevo sembra tutt'altro che impermeabile alle sue suggestioni. A dispetto ancora una volta delle differenze tematiche e strutturali, esistono infatti analogie profonde tra il sogno parlato di Germinie e quello di Amalia, quasi che la sonda psicologica di *Senilità* avesse il potere di intercettare i momenti più significativi del dialogo fra letteratura e scienza riguardo alla rappresentazione del trauma e del desiderio represso. Per lo stesso motivo, se si vuole cercare per forza un corrispettivo in Zola, ci si dovrà confrontare non con il campionario dell'isteria delineato alla meglio in *Pot-Bouille*, quanto piuttosto con il tema della confessione involontaria ne *La joie de vivre* e ne *La Bête humaine*, che riprendendo, si potrebbe pensare, le intuizioni di Stendhal a proposito della confessione reticente in *Armance*[50], mette in scena l'inquietante estraneità della parola: una parola torturata, che proviene dalle profondità dell'io, e nella quale affiora, al modo di Bourneville, quella «reconstitution involontaire du passé»[51] che in termini freudiani coincide con il ritorno del rimosso. Da questo punto di vista, anzi, la vicenda segreta di Amalia, divisa tra il bisogno e l'impossibilità di confessare ciò da cui la coscienza rifugge, appare una rivisitazione esplicita dell'«aveu malgré soi» tipico di certi romanzi zoliani, dove i personaggi finiscono per dare voce a un'interiorità allucinata, fatta di stimoli sensoriali e processi inconsci della memoria, come accade a Jacques Lantier ne l'*Assommoir* e soprattutto a Madeleine Férat nel libro omonimo, per la quale l'esperienza dell'alienazione nel delirio implica il confronto non più differibile con un passato solo in apparenza dimenticato.

[48] Nicole Edelman, *Les Goncourt, les femmes et l'hystérie*, in *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de «Goncourt»*, a cura di Jean-Louis Cabanès-Pierre-Jean Dufief-Robert Kopp-Jean-Yves Mollier, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, pp. 203-216. Ma si veda anche, più in generale, Barbara Giraud, *L'héroïne goncourtienne. Entre hystérie et dissidence*, Oxford-Bern, Peter Lang, 2009.

[49] Jean-Louis Brachet, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris, Baillière, 1859, p. 188.

[50] Cfr. al riguardo Mario Lavagetto, *Quale delitto?* in Id., *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 253-258.

[51] Cfr. Sophie Ménard, *Paroles torturées: l'aveu malgré soi dans l'œuvre de Zola*, in *Paradigmes de l'âme*, cit., pp. 213-228.

Nei medesimi anni, non a caso, uno psicologo sperimentale come Ribot sosteneva ne *Les maladies de la mémoire* (tradotto a Milano nel 1881) che «l'*io* può essere considerato in due modi; o nella sua forma attuale, ed allora rappresenta la somma degli stati di coscienza», oppure «nella sua continuità col passato, ed allora risulta dalla memoria»[52]. Sono riflessioni di qualche significato non solo per quello che sarà più tardi il problema della memoria ne *La coscienza di Zeno*, ma anche per la rivisitazione del rapporto cruciale tra identità e memoria in *Senilità*, dal momento che, come aveva notato appunto Ribot, «sembra quasi che l'identità dell'io poggi interamente sulla memoria»[53]. Ma se le cose stanno così, allora il motivo complesso della confessione durante la crisi isterica occupa una posizione limite non solo riguardo allo statuto dell'enunciazione[54], ma al significato della personalità nel suo insieme, perché la parola conflittuale del soggetto (il «delirio di parole» di Bourneville) appare modulata attraverso la voce di un altro sé, detentore di una sua verità sul passato e, forse, sull'io, così potente da incrinare anche la stabilità della prospettiva da cui dipende la narrazione letteraria.

Con tutto ciò siamo evidentemente già entrati nell'ambito privilegiato delle indagini sull'automatismo, iniziate nel 1865 da Jules Baillarger con la *Théorie de l'automatisme étudiée dans le manuscrit d'un monomaniaque*, e proseguite poi lungo tutto il secolo attraverso l'esplorazione dei fenomeni del sogno, dell'allucinazione e del sonnambulismo da parte di psicologi come Ribot e Janet. Del resto già nel 1857 un medico come Maurice Antoine Macario aveva dedicato la sua attenzione a ciò che avviene durante il sonno, quando, come scrive Cerise nella prefazione al *Du sommeil, des rêves et du sonnambulisme*, la sospensione dei movimenti, del pensiero e delle sensazioni fanno calare la tela «sur la scène animée de la vie», e l'energia che si agita in superficie durante il giorno viene sospinta «dans les profondeurs de l'organisme»[55]. Funzione nervosa in senso proprio, il sonno non è infatti che riposo apparente, poiché la sensibilità appare vigile e quasi potenziata, in assenza delle facoltà razionali attive nello stato di veglia: o per meglio dire essa sembra «n'avoir brisé les liens du monde extérieur que pour mieux déployer, au profit du monde intérieur, une énergie sans partage»[56]. In questo contesto, l'eccitazione del sistema nervoso, giudicata ancora positivamente da Cabanis, viene riguardata con un certo sospetto da Cerise, che ritenendo indizio di patologia «le rêve mimé, parlé, exécuté de

[52] Théodule Ribot, *Le malattie della memoria*, traduzione autorizzata dall'autore del dott. Leonardo Tucci, Milano, Sandron, 1881, p. 92.

[53] *Ibid*.

[54] S. Ménard, *Paroles torturées*, cit., p. 222.

[55] Laurent Cerise, Introduzione a Maurice A. Macario, *Du sommeil, des rêves et du sonnambulisme*, Paris, Perisse Frères, 1857, p. VIII.

[56] Ivi, p. IX

l'aliéné comme celui de l'extatique, du cataleptique et du sonnambule»[57], si sofferma lungamente sull'«état morbide» del sonnambulismo, artificiale o spontaneo. Macario ne riprende le osservazioni, ribadendo nelle sue osservazioni che la sospensione durante il sonno dell'attività del cervello, sede dell'intelligenza, non ha come conseguenza una diminuzione della forza vitale che presiede ai fenomeni vitali. Libera dalla costrizione dell'intelletto e sottratta all'influenza diurna delle passioni e delle affezioni depressive, l'energia vitale può anzi espandersi al suo massimo grado, agendo in maniera efficace sugli organi della riproduzione, anche perché con l'inizio dell'attività onirica vera e propria la mente viene colmata dalle immagini richiamate dall'immaginazione, divenendone preda indifesa[58].

Letta in questo contesto, che descrive nel linguaggio dell'epoca quella che è senza dubbio l'esperienza onirica di Amalia, anche l'interrogazione in apparenza contraddittoria di Emilio («come avrebbe finito coll'espandersi quella grande forza chiusa in quel debole organismo?») acquista un senso più perspicuo, proprio perché con tutta evidenza la domanda non allude alla personalità della sorella così come lui ha imparato a conoscerla nel quotidiano, bensì alla straordinaria creatura notturna rivelatasi nel linguaggio del sogno. Ma bisogna pure notare, in parallelo, che questo tipo di consapevolezza implicita non appartiene solo al narratore, ma è espressione diretta della coscienza del personaggio: depositario di un occhio per così dire clinico, che applica con un certo successo la metodologia appresa da Charcot senza poterne vantare la pretesa obiettività, Emilio è soprattutto colui che non può accettare le conseguenze di quanto ha scoperto, vale a dire il contenuto erotico di quello che interpreta correttamente come un sogno di sottomissione di origine sessuale. Di qui nasce la volontà pervicace, ma tutt'altro che neutra, di «guarire» la sorella, con tutto ciò che questo comporta dal punto di vista della narrazione degli eventi, ordinata come una vera e propria catastrofe al modo tragico. Lo si vedrà meglio in seguito, quando potremo finalmente mettere insieme tutte le tessere testuali che nella trama raffinata del romanzo danno forma al dramma psicologico di Amalia.

Prima bisogna però aggiungere ancora qualcosa riguardo alla scienza del sogno così come si sviluppa nella seconda metà del secolo. Insieme a Macario, è probabilmente Alfred Maury a fornire, con il già citato *Le sommeil et le rêve*, le informazioni più vulgate sull'attività onirica, grazie a un'accurata metodica sperimentale unita alla disamina critica della tradizione filosofica e medica precedente, da Douglas Stewart a Cabanis, passando attraverso il vitalismo di Bichat e il contributo importante di alienisti come Moreau de Tours. Anche per Maury, che muove evidentemente dagli stessi principî del vitalismo che avevano ispirato Macario, la «force cachée et mystérieuse qui donne à l'économie vitale son

[57] Ivi, p. XXIII.
[58] Cfr. M. A. Macario, *Du sommeil*, cit., pp. 9-21.

impulsion et entretient la vie»[59] agisce in modi differenti nello stato di veglia e di sonno. Poiché il sonno è a tutti gli effetti «un engourdissement partiel et plus au moins profond des facultés intellectuelles, des sens et des nerfs»[60], simile agli stati patologici come l'allucinazione e la follia, le immagini del sogno seguono «une certaine loi due au mouvement inconscient du cerveau»[61], indipendente dalla volontà e dalla razionalità ma connessa all'esperienza del vissuto psichico del sognatore. Proprio per queste ragioni, che da fisiologiche divengono psicologiche, nel sogno l'individuo si rivela «tout entier dans sa nudité et misère native», e dal momento in cui viene meno l'esercizio della volontà «il devient le jouet de toutes les passions contre lesquelles, à l'état de veille, la conscience, le sentiment d'honneur, la crainte nous défendent»[62].

Per comprendere cosa tutto ciò comporti dal punto di vista della letteratura, vale forse la pena di soffermarsi su uno degli esempi meglio riusciti di confessione involontaria, ovvero l'episodio del sogno parlato nel romanzo dei Goncourt a cui si è già accennato. La pagina di *Germinie Lacerteux* sembra davvero fornire il precedente narrativo più autorevole di quanto avviene nel capitolo sesto di *Senilità*, quando Emilio, rientrando a casa dopo aver scoperto la tresca di Angiolina con l'ombrellaio, assiste del tutto impreparato al monologo della sorella nello spazio misterioso del sogno notturno: un fatto inatteso e perturbante, che gli appare subito come una specie di tradimento, tanto che, come avviene in altro modo per la rivelazione che riguarda Angiolina, decide di dimenticare «di aver udite quelle parole»[63].

Diversamente da Svevo, che colloca la sequenza alla fine, lasciando che il ricordo inquieto della notte apra il capitolo seguente, a ribadire l'influenza sotterranea di quella scoperta subito rimossa sugli eventi successivi, nel romanzo dei Goncourt la scena occupa l'inizio del capitolo XLI, ed è completata da una sorta di straordinaria messa a fuoco della vita segreta del sogno e dei suoi effetti perturbanti sulla personalità, nella voce e nella lingua, tanto che allo sguardo sgomento di Mademoiselle de Varandeuil il corpo eloquente di Germinie appare quasi irriconoscibile, «un cadavre possédé par un rêve»[64]:

> Rentrant ce soir-là d'un dîner de baptême qu'elle n'avait pas pu refuser, mademoiselle entendit parler dans sa chambre. Elle crut qu'il y avait quelqu'un avec Germinie, et s'étonnant, elle poussa la porte. [...]. Germinie dormait et parlait. Elle parlait avec un accent étrange, et qui don-

[59] A. Maury, *Le sommeil et le rêve*, cit., p. 8.
[60] Ivi, p. 89.
[61] Ivi, p. 38.
[62] Ivi, p. 92.
[63] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 79.
[64] Édmond e Jules Goncourt, *Germinie Lacerteux*, prefazione di Enzo Caramaschi, Napoli-Paris, ESI-Libraire Nizet,1968, p. 109.

> nait de l'émotion, presque de la peur. La vague solennité des choses surnaturelles, un souffle d'au-déla de la vie s'élevait dans la chambre, avec cette parole du sommeil, involontaire, échappée, palpitante, suspendue, pareille à un'âme sans corps qui errerait sur une bouche morte. C'était une voix lente, profonde, lointaine, avec de grands silences de respirations et des mots exhalés comme des soupirs, traversée de notes vibrantes et poignantes qui entraient dans le coeur, une voix pleine de mystère et du tremblement de la nuit où la dormeuse semblait retrouver à tâtons des souvenirs et passer la main sur des visages: – Oh! elle m'aimait bien..Et lui, s'il n'était pas mort...nous serions bien heureux à présent, n'est-ce pas? ...Non! Non! Mais c'est fait, tant pis, je ne veux pas le dire...Et Germinie eut une contraction nerveuse comme pour faire rentrer son secret et le reprendre au bord de ses lèvres[65].

Come poi accadrà in *Senilità*, la focalizzazione si sposta subito su chi osserva la scena, in questo caso Mademoiselle de Varandeuil, e sul turbamento con cui essa registra «cette pensée sans connaissance», «cette voix qui ne s'entendait pas elle même»[66] mentre ripercorre gli eventi dolorosi e inconfessabili sulle note sorprendenti del rimpianto e del desiderio. Si tratta di un vero e proprio spettacolo tragico, al quale la padrona assiste «confondue, stupéfaite», ascoltando «comme au théâtre»[67] il dispiegarsi di una retorica onirica che non ha quasi rapporto con il personaggio reale della *bonne*, e agisce viceversa sulla spettatrice al pari di una magia o di un sortilegio antico e potente. Non per nulla c'è stato chi, come Sylvie Thorel, ha potuto leggere nella vicenda romanzesca di Germinie, ispirata al personaggio reale di Rose Malingre, la riscrittura naturalistica di un dramma originario della classicità: quello di Fedra[68].

La narrazione prodigiosa del sogno porta sulla scena una parvenza di vita altra, al di fuori del quotidiano e del noto, sconosciuta forse alla stessa Germinie, tanto che quando la *bonne* si risveglia bruscamente, «les yeux pleins de larmes de son sommeil», non sa rispondere alle richieste di spiegazione della padrona, né ricorda il contenuto del sogno, e senza apparente turbamento si rimette alle solite occupazioni, «cherchant son rêve»[69]. Ma ascoltiamo il commento del narratore riguardo alle parole del sogno:

> C'était comme une langue de peuple purifiée et transformée dans la passion. Germinie accentuait les mots avec leur orthographe; elle les disait avec leur éloquence. Les phrases sortaient de sa bouche, avec leur rythme,

[65] Ivi, pp. 109-110.
[66] Ivi, p. 110.
[67] *Ibid.*
[68] Cfr. SYLVIE THOREL, *Une lecture de* Germinie Lacerteux, in *Les Goncourt dans leur siècle*, cit., pp. 225-232.
[69] É. e J. GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, cit., p. 110.

> leur déchirement, et leurs larmes, ainsi que de la bouche d'une comédienne admirable. Elle avait des mouvements de tendresse coupés par des cris; puis venaient des révoltes, des éclats, une ironie merveilleuse, stridente, implacable, s'éteignant toujours dans un accès de rire nerveux qui répétait et prolongeait, d'écho en écho, la même insulte[70].

Dopo queste due pagine straordinarie, di una potenza evocativa quasi surreale, il libro dei Goncourt sembra in verità ripiegare verso una conclusione più convenzionale, tornando a descrivere la doppia vita di Germinie nei modi che ci si attende da un romanzo naturalista. Nella seconda parte il lettore assiste così al progressivo degrado della *bonne*, non più scissa tra due personalità (una delle quali probabilmente inconscia), ma attrice consapevole di due esistenze contrapposte, comunque dominate dall'istinto: di giorno irreprensibile custode dell'anziana padrona, di notte protagonista di amplessi selvaggi, «acharnés et funèbres»[71]. Dopo la rottura con Gautruche, Germinie viene spinta da una sessualità «brûlante» a uscire di nascosto, in una sorta di caccia notturna che ne amplifica la metamorfosi zoomorfica:

> Et elle s'en allait par les rues, battant la nuit, avec la démarche suspecte et furtive des bêtes qui fouillent l'ombre et dont l'appétit quête. Comme jetée hors de son sexe, elle attaquait elle-même, elle sollicitait la brutalité, elle abusait de l'ivresse, et c'était à elle qu'on cédait. Elle marchait, flairant autour d'elle, allant à ce qu'il y a d'embusqué d'impur dans les terrains vagues, aux occasions du soir et de la solitude, aux mains qui attendaient pour s'abattre su un châle. Sinistre et frémissante, les passants de minuit la voyaient, à la lueur des réverbères, se glisser et comme ramper, courbée, effacée, les épaules pliées, rasant les ténèbres, avec un de ces airs de folle et de malade, un de ces égarements infinis qui font travailler sur des abîmes de tristesse, le cœur du penseur et la pensée du médecin[72].

Proprio la curvatura alla fine più tradizionale del romanzo dei Goncourt illumina per converso l'operazione compiuta in *Senilità*, che persegue viceversa con ostinazione il suo confronto con il dibattito contemporaneo intorno alle idee di isteria, di suggestione e di personalità multipla evocate solo di sfuggita, benché magistralmente, in *Germinie Lacerteux*.

Ma l'originalità di Svevo traspare anche dal confronto con un romanziere vicino a Charcot come Jules Claretie, autore del libro forse più informato sul fenomeno moderno dell'isteria. Pubblicato nel 1881 (l'anno delle *Études sur la grande hystérie* di Richer), *Les amours d'un interne* vuole essere, almeno nelle intenzioni, «un livre de vérité» dedicato alla rappresentazione della «maladie du

[70] *Ibid.*
[71] Ivi, p. 138.
[72] Ivi, pp. 138-139.

siècle»: talmente diffusa da reclamare l'attenzione degli scrittori contemporanei, incaricati «d'étudier, après les savants, ces manifestations inquiétants, attirantes aussi, et ces cas bizarres»[73]. E difatti, a scorrere le pagine del monumentale romanzo di Claretie, il lettore ha l'impressione di essere calato all'interno di una quinta di teatro che ricostruisce nel dettaglio, attraverso la voce di un narratore esterno sempre perfettamente al corrente di ciò che racconta, non solo l'operato dei medici (tra cui compare lo stesso Charcot, sdoppiato per di più nella controfigura di Fargeas), ma l'ambiente stesso della Salpêtrière, compresa la corte dove si era consumato il dramma settecentesco di Manon Lescaut, assunta come emblema del femminile della nuova patologia nervosa.

Dopo le pagine introduttive che servono soprattutto di presentazione ai personaggi principali – con le due ampie analessi dedicate rispettivamente alle storie del medico idealista in servizio alla Salpêtrière, Georges Vilandry, e di Mme Barral, una paziente affetta da istero-epilessia grave a seguito del trauma per la morte violenta del marito e la conseguente rovina economica della famiglia, nelle quali Claretie mescola con disinvoltura diagnosi clinica e *clichés* romanzeschi –, il capitolo sesto si apre sulla descrizione desolata, dai toni quasi danteschi, dell'antico ospizio trasformato in immensa città-ospedale dove convergono tutte le vicende tragiche narrate nel libro:

> *La Salpêtrière!* Dès qu'après la traversade de la place triste, plantée d'arbres sans ombre, projetant leur silhouette grèle sur l'herbe pelée qui pousse de ce côté, foulée par les talons des vieilles se promenant hors de l'hospice, on a franchi la porte où clapole un drapeau tricolore, au dessous de l'inscription lugubre: *Hospice de la Vieillesse, Femmes*, on est comme enveloppé du grand silence mélancolique de cette cité dolente. Une impression de tristesse reposée tombe de ces hautes murailles grises [...]. Ville à part dans la grande ville, avec sa population tragique, douloureuse, ses six mille âmes respirant dans cet amas de murailles comme à l'ombre de ce dôme noir d'ardoises qui est l'église [...]. À gauche, et avant de franchir la porte de la folie, c'est le quartier des maladies nerveuses, de l'épilepsie et de l'hystérie, dont, avec le docteur Charcot, M. Fargeas, le maître de Georges Vilandry, avait la direction[74].

Sullo sfondo di questa umanità sofferente, fatta di corpi che si rivelano per «tremblement» e «marmottements nerveux», si stagliano le fisionomie topiche delle protagoniste femminili: Hermance Barral, di cui il romanzo ripercorre narrativamente l'intero decorso della malattia, dai prodromi iniziali alla diagnosi di follia che le vale il ricovero presso la sezione Esquirol, dedicata ai casi senza possibilità di remissione, e la giovane Mathilde Mignon, a sua volta predisposta

[73] Jules Claretie, *Les amours d'un interne*, Paris, Fayard frères, 1881, pp. 3-4.
[74] Ivi, p. 70.

all'isteria dalla costituzione anemica («déglobulisée») e dal passato di miserie e di ripetute vessazioni fisiche e psicologiche che ne fa un personaggio preso a prestito dalla casistica clinica di Briquet. «Figure douce de pétite blonde anémique», Mathilde viene sedotta e poi abbandonata da Combette, un pittore di grandi ambizioni, ingenuo cinismo e scarsa moralità (nel quale è difficile non cogliere la parentela con il Balli di *Senilità*), che le preferisce la figlia di Mme Barral, Jeanne, angelo di bontà che ha seguito la madre nell'inferno della Salpêtrière attirandosi l'ammirazione e poi l'amore rispettoso e discreto di Vilandry.

Di là da queste analogie di superficie, tutto sommato non irrilevanti se si guarda al sistema dei personaggi in *Senilità*, il mondo irregolare della *bohème*, con la sua energia scomposta e a tratti brutale, gioca un ruolo decisivo nel romanzo, anche per la presenza di un personaggio apparentemente secondario come Mongobert, animatore di un «atelier bizarre» ai confini tra medicina e arte, che rappresenta in realtà una sorta di sguardo critico sulla vita (inclusa la scienza), alternativo all'atteggiamento pragmatico di Fargeas-Charcot e alla partecipazione dolente di Vilandry. Non solo nella dimensione raccolta delle lettere al padre, dove Vilandry dimostra con empatica competenza «la régularité mathématique»[75] dell'attacco isterico, ma anche nelle dispute oziose che si svolgono tra i frequentatori abituali dell'*atelier*, pittori, scultori e studenti, Claretie si mostra attento divulgatore delle teorie di Richer riguardo alle «démoniaques d'aujourd'hui», consapevole dell'interesse socio-culturale suscitato dalle pazienti isteriche, oggetto moderno di studio al pari delle indemoniate e delle mistiche dipinte da Raffaello e da Rubens. Non a caso, gli esperimenti di ipnotismo compiuti con divertita leggerezza sulle modelle, ridotte a manichini spossessati, automi privi di coscienza che come è stato osservato sembrano alludere al rapporto «entre pouvoir magnétique et soumission sexuelle»[76] imputato a Charcot, costituiscono una sorta di fantastica imitazione degli esperimenti della Salpêtrière.

Ma come avverrà poi in *Senilità*, e l'analogia non può ancora una volta che colpire il lettore, la forma di suggestione più pericolosa denunciata nel romanzo sembra però quella esercitata da Combette su Mathilde attraverso la seduzione della parola, che piega ai suoi voleri una sensibilità descritta fin dall'inizio come incline fisiologicamente all'instabilità e alla sofferenza psicologica. Al riguardo suona profetica la constatazione di Vilandry nella lunga lettera-confessione al padre, dove il medico analizza il caso clinico di Mathilde facendo diretto riferimento al trauma dell'abbandono da parte di Combette, il pittore esperto nell'«art de séduire» che – come poi il Balli con Angiolina - si applica con altrettanto successo alla conquista della donna amata da Viladry, strappando a

[75] Ivi, p. 170.
[76] B. Marquer, *Les romans de la Salpêtrière*, cit., p. 223.

quest'ultimo una constatazione amara senz'altro valida anche per il quadro narrativo delineato qualche anno più tardi da Svevo: «décidément, il y a deux races d'hommes: celle des habiles et celles de dupes. Je suis peut-être de la seconde, mais Combette est de la première»[77]. Di certo la precoce senilità di Georges Vilandry, che ha dedicato alla scienza giovinezza e infaticabile energia, non somiglia per nulla all'inerzia costitutiva di Emilio; eppure i rapporti di forza che intercorrono fra i quattro personaggi principali – Vilandy, Combette, Mathilde e Jeanne – forniscono un modello non irrilevante per le dinamiche psicologiche ben più complesse di *Senilità*, tanto più se si considera che Claretie è scrittore tutt'altro che sconosciuto a Svevo.

Nell'attesa di esaminare più da vicino la trama intertestuale, fitta di riscontri positivi soprattutto nell'ultima fase dell'agonia di Amalia, è forse utile soffermarsi per un momento sulla descrizione dell'attacco isterico di Mathilde all'inizio del capitolo XIII, preceduta da un periodo prodromico depressivo caratterizzato da un «mutisme farouche» e da un senso generale di abbattimento, per vedere come l'autore trasferisce in maniera precisa, entro la cornice letteraria, la fenomenologia clinica di Charcot, mantenendo però nello stesso tempo un'attitudine estetica nei confronti del corpo parlante della malattia, da cui emana una seduzione involontaria percepita anche dalle altre pazienti, che si affrettano a ricoprire la malata come farà anche Emilio dinanzi alla nudità assai meno plastica di Amalia:

> Puis, brusquement, la tête se soulevait, égarée, la gorge blanche se tordait sous la chemise écrue, les paupières s'ouvraient, mostrant les yeux bleus retournés en haut; puis c'était, au milieu de cris, les cheveux dénoués, fouettant l'oreiller, avec des mouvements de clown – période clownique, dit la science même – le corps de la pauvre enfant qui se courbait en arc, la nuque appuyée sur le traversin où s'enfonçait le visage dans la chevelure blonde, les pieds blanc posés à plat sur le lit, et le corps frêle, d'une gracilité charmante, ce corps jeune, aux formes pures, se soulevait dans une courbe où se dessinait sous la chemise la poitrine aux seins ronds, tous redressés, le ventre qui paraissait gonflé, et ces jambes fines d'une blancheur de marbre, que les voisines de lit de Mathilde Mignon cachaient doucement, par une pudeur instinctive, comme elles eussent voulu que, devant ces étudiants et ces malades, on couvrit aussi leur nudité, à l'heure de leurs attaques[78].

Nel prosieguo della crisi compaiono, come è prevedibile, le allucinazioni visive («les crapauds, les rats, les araignées, les animaux immondes, on les re-

[77] J. Claretie, *Les amours d'un interne*, cit., p. 172.
[78] Ivi, p. 239.

trouve inévitablement en toutes les hallucinations de l'hystérie»[79]), la parziale insensibilità degli arti, e infine il delirio estatico, nel quale, come già per Germinie, l'eloquio di Mathilde sembra subire una trasformazione profonda:

> Les moindres impressions des années passées revenaient soudain. Des petits faits auxquels la jeune fille n'avait plus jamais songé lui remontaient au cerveau, comme des images disparues d'une plaque daguérienne qui eussent reparu brusquement sous un réactif. Elle se rappelait les moindres parole, les moindres sensations, une partie de campagne, une promenade, [...] et, dans la surexcitation de ces souvenirs, le langage de cette enfant voulant exprimer ce qu'elle éprouvait, peindre ce qu'elle voyait, devenait plus pittoresque qu'à l'état normal, parfois même étrangement éloquent[80].

La similitudine, della lastra fotografica, sulla quale le linee del passato riappaiono nitide e riconoscibili per induzione della malattia, evoca un'idea dell'inconscio più profonda della semplice associazione involontaria delle sensazioni e delle immagini di cui avevano parlato psicologi come Taine e Ribot, mostrando che almeno da questo punto di vista Claretie sembra aver assimilato bene la lezione di Bourneville e di Richet riguardo alle dinamiche del mondo interiore. E difatti nel delirio ripetuto di Mathilde non ritornano solo i «souvenirs d'enfance», ma soprattutto «l'invisible spectre» del suo carnefice, Combette, alla quale essa rivolge le medesime parole «de refus haineux» che abbiamo già incontrato nei resoconti clinici della Salpêtrière: «Non! non! non! Va avec la Barral!...Trompe-la!..Aime-la..Mais moi, ah! moi, non...! non! non! - Je te ferai arrêter!...Non! non! non! non! je ne veux pas!»[81].

Se non è sbagliato affermare che nei cosiddetti «romans de la Salpêtrière» Charcot «incarne le contrôle qui doit être exercé sur la femme, en réaffirmant, par le biais d'une hygiène tenant compte de la physiologie, la hiérarchie et le partage des sexes indispensables à une société saine»[82], è vero d'altro canto che la fenomenologia dell'isteria che costituisce il vero oggetto del romanzo di Claretie sembra approdare da ultimo a un rifiuto critico dei principî assolutistici della scienza. Mentre l'idealismo stoico di Vilandry trova il suo momento più alto nella sconfessione generosa del dogma dell'ereditarietà che libera Jeanne Barral, figlia di un'isterica, dalla necessità di contrarre lo stesso male, il libro si chiude viceversa sull'immagine patetica della giovane «vierge-mère», reclusa per sua volontà in quella sorta di convento laico che è il tempio indifferente della scienza, allo scopo di portare consolazione all'umanità dolente che si affolla dietro i suoi cancelli. Nonostante le intenzioni ingenuamente pedagogiche,

[79] Ivi, p. 251.
[80] Ivi, pp. 241-242.
[81] Ivi p. 251.
[82] B. Marquer, *Les romans de la Salpêtrière*, cit., p. 231.

l'affresco corale de *Les amours d'un interne* ha dunque se non altro il merito di riconoscere il limite di un approccio medico privo delle risorse dell'empatia, comunicando implicitamente al lettore il bisogno confuso di integrare la pratica distante dell'*observation clinique* con un'adesione al vissuto che Claretie identifica nei modi letterari del romanzesco, e che viceversa Svevo declinerà nei termini stessi della psicologia moderna, pur senza dimenticare, si potrebbe dire, la suggestione di quel modello così vicino a Charcot. Non è forse irrilevante, dopo tutto, che nella sequenza finale del delirio di Amalia ricompaia come vedremo il motivo perturbante delle nozze e il fantasma della rivale che avevano nutrito l'agonia di Mathilde:

> Une nuit, Mathilde dormait, épuisée par un accès qui l'avait tordue pendant deux heures – un accès d'autrefois – et qui avait failli briser cette pauvre frêle machine usée, lorsqu'en poussant un soupir elle s'éveilla, cherchant autour d'elle. Le dortoir dormait.[...] Jeanne allait se retirer, lorsqu'elle entendit la voix de Mathilde. Elle s'approcha: – Chut! dit Mathilde en la voyait. Taisez-vous. Pas de bruit! Vous n'entendez pas? – Quoi? demanda Jeanne. – Les cloches! On n'entendait rien dans la nuit. La salle même paisible, silencieuse, malgré des souffles des femmes endormies. – Quelles cloches? – Les cloches du mariage. Ah! c'est que, vous ne savez pas?...Il se marie. [...]. Elle est jolie...tout en blanc!...Avec un voile!... Quand j'ai fait ma premère communion j'étais comme ça aussi, moi...[...] Son mariage! Son mariage avec Combette! Les paroles de cette mourante la poignardaient[83].

Proprio la condivisione di una tessera testuale così significativa entro il quadro clinico della Salpêtrière pone però ancora una volta in risalto la diversa articolazione del discorso medico di *Senilità*, che del tutto indifferente oramai alle contaminazioni con il romanzesco sposta l'azione all'interno del soggetto, nello spazio psichico della personalità disaggregata di cui il corpo è simulacro vivente.

Ma soprattutto, dopo quanto si è cercato di dimostrare fin qui, bisogna aggiungere, a conclusione di questo capitolo e a premessa del successivo, che le affinità con i romanzi dell'isteria e la struttura dialogica del secondo libro di Svevo rendono più fragile la correlazione ipotizzata da alcuni fra la genesi di *Senilità* e la lunga lettera del 1895[84], conservata a Trieste, nella quale Svevo descrive l'agonia e la morte della madre, con toni e modalità che a guardare meglio sembrano riconducibili piuttosto al romanzo d'esordio, per quella sorta di circolo virtuoso tra letteratura e autobiografia che si è già avuto occasione di osservare. Se insomma, come conferma la testimonianza esterna di Letizia

[83] J. Claretie, *Les amours d'un interne*, cit., p. 334.

[84] Cfr. M. Santi, Senilità *1898-1927. Questioni critico-filologiche*, cit., La lettera di Svevo si legge ora nelle *Testimonianze* pubblicate da Rabboni nell'edizione critica di *Senilità* (cit., I, pp. XLI-XLV).

Svevo associando la scrittura del primo libro all'esperienza della malattia della madre[85], l'autobiografia può aver avuto ancora un ruolo dominante nei capitoli corrispondenti di *Una vita*, per altro già orientati all'esplorazione della coscienza, le ragioni profonde della scrittura di *Senilità* sembrano da cercare altrove, nel rapporto controverso con la «médecine rétrospective» di Charcot[86] che negli stessi anni Freud sottoponeva a verifica.

[85] Per l'intervista a Letizia Svevo cfr. il cap. I di questo libro, p. 27, n. 66. Nella medesima intervista, per altro, la figlia di Svevo afferma esplicitamente che il padre «ha letto Charcot e lo ha anche studiato molto». Cfr. C. Baiocco, *Analisi del personaggio sveviano in relazione alle immagini di lotta e malattia*, cit., pp. 125-126.

[86] Così Georges Didi-Huberman, postfazione a Jean Martin Charcot-Paul Richer, *Les démoniaques dans l'art*, cit., p. 126.

IV

Il notturno di Amalia o l'eclissi della coscienza

Tutt'altro che romanzesca, la storia di Amalia si sviluppa con l'esemplarità perfetta del caso clinico[1]. Se per molto tempo è stato difficile riconoscerlo, è forse perchè la struttura circolare del romanzo, le continue interferenze della vicenda di Emilio e di Angiolina e la voce insieme ingombrante e reticente del narratore influiscono su quello che a guardare meglio si presenta come il resoconto preciso e lineare della malattia, separando per così dire le cause dagli effetti e occultandone la logica consequenzialità. D'altro canto, l'ambiguità stessa della diagnosi, che suggerisce spiegazioni diverse della patologia a seconda dell'occhio che la osserva, e che alla fine sembra addirittura sancire, con una dinamica simile a quella che abbiamo già osservato in *Una vita*, la superiorità del codice del naturalismo, ha contribuito non poco a confondere le carte.

Ma se si vuole provare a ricollocare la vicenda nel suo contesto originario, anche per restituire significato al simbolo altrimenti solo suggestivo che chiude il libro sull'immagine duplice di Amalia e di Angiolina, sembra più che mai necessario riprendere dall'inizio le fila del racconto, senza dimenticare che proprio la moltiplicazione dei punti di vista, che Svevo ha già assunto in *Una vita* come modalità narrativa, comporta una palese infrazione all'obiettività del paradigma medico, secondo cui l'osservatore deve restituire i fenomeni da una prospettiva fissa e immutabile, fotografando ciò che vede secondo l'insegnamento di Claude Bernard[2]. Viceversa, la tipologia dello sguardo messa in campo in *Senilità* si pre-

[1] Di «caso clinico» ha parlato Stefano Carrai in relazione al terzo romanzo di Svevo (cfr. *Il caso clinico di Zeno*, cit., pp. 11-23). L'ipotesi che anche *Senilità* sia costruito tenendo a mente la fenomenologia del caso clinico – in questo caso secondo il modello di Charcot – sembra dunque confermare peculiarità di una scrittura che guarda all'ambito medico anche dal punto di vista formale.

[2] Cfr. al riguardo Paolo Savoia, *Seeing and Hearing, Charcot, Freud and the Objectivity of Hysteria*, in *Obiectivity in Science. New Perspetives from Science and Technology Studies*, a cura di Flavia Padovani-Alan Richardson-Jonathan Y. Tsou, «Boston Studies in the Philosophy and History of Science», 2015, 310, pp. 123-144.

senta più che mai sfumata e sfuggente, se non addirittura contraddittoria, tanto che il lettore si trova più volte costretto a far intervenire la propria percezione nell'esegesi dei fatti, per non rimanere prigioniero di una logica che il narratore per primo ci induce a riguardare come lacunosa e fallace.

Ripartiamo dunque dalla prima scena di quello che è stato definito, forse senza prestarvi fino in fondo l'attenzione che merita, «il teatrino claustrofobico della nevrosi»[3]. Si tratta della pagina in cui Emilio rivela alla «pallida sorella» (l'aggettivo è importante) i particolari della relazione in corso con Angiolina, opportunamente trasformata in idillio amoroso tramite il ricorso alla finzione narrativa. Nonostante gli orpelli di maniera, che rispondono a un ingenuo bisogno di compensazione rispetto alla realtà ordinaria degli eventi, la parola di Emilio mantiene in sé qualcosa dell'urgenza psichica che abbiamo già osservato nei romanzi di Zola: «poi si confessò perché aveva bisogno di parlare»[4].

Del resto già alla fine del primo capitolo il narratore di *Senilità* aveva segnalato la necessità del protagonista di confidarsi. Dopo aver introdotto il commento sbrigativo del Balli, che fedele al suo ruolo di seduttore aveva letto nell'«ombrellino subito caduto di mano» e nell'«appuntamento subito accordato» da Angiolina un pronostico favorevole riguardo all'esito dell'«avventura», la voce narrante si era soffermata minutamente sulla reazione di Amalia, segnalando fra l'altro la parentela segreta (flaubertiana) tra «quel mezzo migliaio di romanzi che facevano bella mostra di sé nel vecchio armadio disposto ad uso di biblioteca» e il fascino «del tutto differente» esercitato su di lei dal racconto degli amori di Emilio, il quale, era stato osservato, «non aveva saputo tacere neppure con sua sorella»[5].

> Era la prima volta ch'egli le parlasse di una donna e Amalia stette ad ascoltare sorpresa e con la cera subito mutata, quelle parole ch'egli credeva oneste, caste, ma che in bocca sua erano pregne di desiderio e di amore. Egli non aveva raccontato nulla, ed ella già, spaventata, aveva mormorato l'ammonizione del Balli: – Bada di non fare delle sciocchezze![6]

La modalità discorsiva di Emilio, le sue inutili autocensure («credette di poter confidare la sua ammirazione e la sua felicità provata quella prima sera, tacendo dei suoi propositi e delle sue speranze»[7]) hanno l'effetto immediato di trasfe-

[3] Così Nunzia Palmieri nel commento a *Senilità* (cfr. I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 1377).

[4] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 20.

[5] Ivi, p. 11. Come ha notato Daniela Brogi, «l'isteria definisce un'identità narrativa, nel senso che, come ci aiuta a dire anche Ricœur, è un'identità a cui si accede attraverso una storia». D. Brogi, *Amalia, la sorella isterica*, cit., p. 7.

[6] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 11.

[7] *Ibid.*

rire il racconto sul piano dei contenuti emotivi latenti, provocando una reazione del narratore che in questo caso suona come un avvertimento rivolto non tanto a Emilio quanto al lettore, indotto fin dall'inizio ad assumere il ruolo di testimone, se non proprio di complice, riguardo all'ingenuità manifesta del personaggio nei confronti delle sue stesse parole: «non s'accorgeva che quello che diceva era la parte più pericolosa»[8]. E difatti, a conferma dei sospetti del narratore, nella pagina successiva «la cera subito mutata» della sorella rivela che la forza del discorso amoroso ha indotto una sorta di metamorfosi in Amalia, la quale ha abbandonato il ruolo passivo di lettrice di romanzi per divenirne attiva e consapevole protagonista, addirittura quasi chiaroveggente riguardo al suo destino futuro:

> Ella non era passiva ascoltatrice, non era il fato altrui che l'appassionasse; il proprio destino intensamente si ravvivava. L'amore era entrato in casa e le viveva accanto, inquieto, laborioso. Con un solo soffio aveva dissipata l'atmosfera stagnante in cui ella, inconscia, aveva passato i suoi giorni ed ella guardava dentro di sé, sorpresa ch'essendo fatta così, non avesse desiderato di godere e di soffrire[9].

L'allusione al travaglio interiore di Amalia, restituito attraverso la focalizzazione interna e colto in maniera precisa dai due aggettivi («inquieto» e «laborioso»), non suggerisce tanto l'idea del contagio[10] chiamata in causa da alcuni interpreti del romanzo, ma piuttosto quella, senza dubbio più significativa a fine secolo, di suggestione, divulgata dalla cosiddetta école de Nancy[11]. Il rapporto che unisce Emilio e Amalia appare infatti per molti versi analogo a quello che esiste tra l'ipnotizzatore e l'ipnotizzato, nel senso che un fluido materiale, o energia psichica secondo Liébeault, passa dall'uno all'altra, andando per così dire ad attivare dei processi erotici inconsci che giustificano il commento esplicito del narratore in chiusa di capitolo: «Fratello e sorella entravano nella medesima avventura»[12], e soprattutto spiegano la reazione di Amalia nel prosieguo del racconto.

Se diamo ascolto a quanto scrive Bernheim agli inizi degli anni Novanta dell'Ottocento, «pour qu'il y ait suggestion, il faut que cette idée soit accepté

[8] *Ibid.*

[9] Ivi, p. 12.

[10] «Amalia subisce come una sorta di contagio la malattia d'amore del fratello: da questo momento in poi i due personaggi collaboreranno alla costruzione di un sogno comune, contaminando progressivamente le figure e gli scenari che le abitano». N. Palmieri, commento a *Senilità*, in I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 1376.

[11] Circa l'interesse di Svevo per i fenomeni della suggestione, comprovato dalla presenza nella biblioteca del libro di Charles Baudouin *Suggestion et autosuggestion. Étude psychologique et pédagogique d'après les résultats de la nouvelle école de Nancy*, cfr. G. Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno*, cit., pp. 35-43.

[12] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 12.

par le cerveau; il faut que le sujet *croie*»[13]. Con tale definizione appare superata l'antica idea espressa ancora a metà Ottocento da Carpenter[14] circa la passività del soggetto nell'esperienza della suggestione: le idee suscitate non sono completamente determinabili dall'influenza esterna, ma hanno viceversa le loro radici profonde nell'inconscio individuale, tanto che per esempio – e l'esempio è significativo nel nostro caso – la lettura di un romanzo induce un'«émotion morale vive» diversa da individuo a individuo, che si deposita nella memoria rinnovandosi nel tempo, perché la memoria stessa funziona secondo il medesimo principio della «suggestion d'idées par sensations associés»[15]. A giudizio di Bernheim esistono poi due tipi di suggestione: l'una diretta, comunicata dalla parola, dall'insegnamento o dalla persuasione, e l'altra indiretta, quando ciò che agisce è un'idea, o piuttosto l'ossessione «crée par le cerveau à la suite de l'impression reçue», la quale dipende in gran parte dalle «qualités natives»[16] del soggetto, dalle abitudini e dalle attitudini acquisite, dall'educazione e da altri simili fattori pregressi. Lungi dall'essere «un'empreinte simplement déposée dans le cerveau», la suggestione è insomma un processo psicologico complesso, diverso a seconda della personalità interessata, anche perché quello che Bernheim chiama «le centre psychique»[17] interviene di volta in volta a trasformare l'impressione in idea, rielaborandola e chiamando a raccolta nuove idee che si trasformano a loro volta in sensazioni, emozioni e immagini di natura visiva:

> La suggestion implique l'impression première, c'est le germe; et l'élaboration de cette impression, c'est le terrain psychique qui le féconde. Et de même que chaque terrain ne mûrit pas également tous les germes, de même chaque cerveau n'élabore que les germes adaptés à sa constitution. Un air musical chez l'un fait vibrer tous les ressorts intimes, soulève un monde d'idées et de sensations; chez l'autre la musique reste sans écho. […] Autant de cerveaux, autant d'aptitudes, autant de suggestibilités diverses aux impressions identiques[18].

Torniamo al punto da cui siamo partiti in *Senilità*. Se accogliamo questi presupposti (in grado di spiegare, dopotutto, anche la diversa reazione dei due Brentani nell'episodio successivo della Valkiria), dobbiamo ammettere

[13] Hippolyte Bernheim, *Hypnotisme, suggestion, psychothérapie*, Paris, Octave Doin, 1891, p. 25. Al riguardo sono utili le considerazioni di Christian Demoulin, *Bernheim, Delbœuf, Freud*, in «Le Bulletin Freudien», avril 2008, 51-52 pp. 53-57.

[14] Cfr. A. Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, cit., pp. 99-101, integrato da *Il corpo delle meraviglie: l'isteria e i fantasmi della sensibilità*, in *L'immaginario dell'isteria*, cit., pp. 15-36.

[15] H. Bernheim, *Hypnotisme, suggestion, psychothérapie*, cit., p. 28.

[16] *Ibid*.

[17] Ivi, p. 29.

[18] Ivi, p. 30.

l'eventualità che quando Emilio prova di nuovo il bisogno impellente di «confessarsi», il processo indotto nella mente di Amalia abbia per così dire già fatto il suo corso, cominciando a manifestarsi all'esterno. Le «lagrime silenziose» e i «singhiozzi impetuosi» con cui essa accoglie il racconto reticente del fratello, indovinando «sulle sue labbra le tracce dei baci ai quali egli pensava», non sono solo la conseguenza di una solitudine estrema, acuita dalla gelosia verso Angiolina («ella odiava quella donna che non conosceva, e che le aveva rubato la sua compagnia e il suo conforto»[19]), ma il sintomo di qualche cosa di più intimo e perturbante, specie se alla parola erotizzata di Emilio il lettore avvertito associa il potere di un'altra parola più antica e seducente, che come rivelerà di lì a poco il narratore attraverso un'analessi illuminante, ha a che fare con il rapporto del Balli con Amalia, cominciato ben prima della storia fra Emilio e Angiolina.

Vediamo dunque lo sfogo di Amalia alla fine del capitolo secondo, che fra l'altro ha la funzione di evocare per la prima volta nel libro l'immagine controversa del medico, anche se nel testo non agisce ancora quello sguardo clinico che di lì a poco trasformerà Emilio in una figura alternativa a quella dominante nel romanzo naturalista alla Zola, della quale Svevo aveva già procurato la parodia in *Una vita*.

> Cercò di spiegare quelle lagrime: Era stata indisposta tutto il giorno, non aveva dormito la notte precedente, non aveva mangiato, si sentiva molto debole. Egli senz'altro le credette: – Domani se tu non ti sentirai meglio, chiameremo il dottore. Allora al dolore di Amalia s'aggiunse l'ira ch'egli così leggermente si lasciasse ingannare sulla causa delle sue lagrime; quella era la prova della più assoluta indifferenza. Non ebbe più ritegno e gli disse che lasciasse stare il dottore perché la vita ch'ella faceva non valeva la pena di curarsi. Per chi viveva e perché? Visto ch'egli non voleva ancora comprendere e la guardava estatico, ella disse tutto il proprio dolore: – Neppur tu hai più bisogno di me[20].

Come insegna la letteratura del tempo tra medicina e romanzo, «dire tutto il proprio dolore» non equivale a comprenderne le ragioni né a farle comprendere agli altri, almeno finché la parola si porta dentro la propria ombra. Ma d'altro canto, lo abbiamo visto, il contenuto inconscio della parola possiede un incoercibile potere di suggestione: lo provano non solo le conseguenze del racconto di Emilio, ma la sostanza oscura del rapporto di Amalia con il Balli, che come si apprende non senza sorpresa è di antica data, e in certa misura indipendente da quello che Emilio intrattiene con quest'ultimo, simile piuttosto a un'ambigua forma di sottomissione nella quale si mescolano nel corso del romanzo invidia, gelosia e rancore. Mentre recupera inaspettatamente un frammento (uno dei

[19] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 20.
[20] Ivi, p. 21.

pochissimi) della storia della famiglia Brentani, il narratore straordinario di *Senilità*, che alterna per tutto il romanzo onniscienza e reticenza attraverso un uso raffinatissimo delle analessi e delle prolessi, compie una palese infrazione al codice del realismo ottocentesco[21], sulla quale è necessario fermarsi proprio per le sue implicazioni nella storia. Restituendo le informazioni sul passato in maniera obliqua, egli tace infatti le circostanze dell'evento più importante (la morte del padre) per concentrarsi sul primo incontro tra il Balli e Amalia, e subito dopo sugli effetti della parola del Balli, l'unico ad avere avuto accesso ai recessi più intimi della mente di Amalia, proprio attraverso quell'arte sapiente del «tacere» e del «parlare» che difetta invece a Emilio.

> Dopo averlo sentito spesso descrivere come un uomo rude, ella lo vide per la prima volta alla morte del padre; subito si familiarizzò con lui, meravigliata della sua mitezza. Oh! Egli era un confortatore squisito. *Aveva saputo tacere e parlare* a tempo. Con discrezione, qua e là *aveva saputo discutere e regolare l'enorme dolore della fanciulla*; talvolta l'aveva aiutato, suggerendovi l'espressione più precisa, più soddisfacente. Ella s'era abituata a piangere in sua compagnia, ed egli era venuto di frequente, compiacendosi in quella parte di confortatore da lui tanto bene intuita[22].

Accanto alla cronologia esterna degli eventi narrati nel libro, si colloca dunque il tempo lungo della memoria, o per meglio dire l'intuizione della durata psichica dei fatti negli strati più profondi della coscienza[23], a cominciare dal trauma della morte del padre e da ciò che il narratore qualifica senza mezzi termini come «l'enorme dolore» di Amalia, probabilmente all'origine della sua tormentata vicenda. Del resto appena qualche anno prima della pubblicazione di *Senilità* il Freud degli *Studi sull'isteria*, analizzando il caso esemplare di Anna O., aveva definito la morte del padre della paziente «il trauma psichico più grave che potesse colpirla»[24]. Anche se dunque il narratore si premura di avvertirci che il Balli aveva presto dismesso i panni per lui inusuali del consolatore, tediato dall'«affetto fraterno offertogli da quella brutta fanciulla»[25], la sua parola non

[21] Sul narratore di *Senilità*, già oggetto dell'attenzione di Debenedetti, cfr. le osservazioni di Daniela Brogi, *Il tempo della coscienza:* Senilità, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini-Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 135-153. Dal canto suo, Calabrese ha giustamente rilevato come già all'altezza del '98 Svevo sperimenti quella *unreliability* del narratore che si è soliti attribuire solo più tardi a *La coscienza di Zeno*. Cfr. Stefano Calabrese, *La letteratura e la mente. Svevo cognitivista*, Milano, Mimesis, 2017, p. 28.

[22] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 54 (corsivo mio).

[23] Sulle categorie psicotemporali di *Senilità* si è soffermata anche D. Brogi, *Il tempo della coscienza:* Senilità, cit., chiamando in causa la durata bergsoniana.

[24] Sigmund Freud, *Studi sull'isteria*, in Id., *Opere 1886-1895*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1967, p. 193.

[25] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 54.

può non aver lasciato un segno. E difatti al ritorno dello scultore in casa Brentani, dopo l'inizio periglioso della storia di Emilio con Angiolina, chi racconta si sente subito in dovere di segnalare la metamorfosi improvvisa di Amalia, notando che in luogo dell'abituale aspetto silenzioso e dimesso, essa esibisce «guance rosse» e «occhi grigi animatissimi»[26].

La parola del Balli non tarda del resto a dispiegare l'antica suggestione, riproponendo con più forza l'incanto di un'altra forma di esistenza (intravista anche nella "confessione" manipolata degli amori di Emilio), rispetto alla grigia quotidianità che Amalia sembra aver accettato per una specie di determinismo tanto biologico quanto psicologico:

> Amalia, incantata, stava a sentire quel racconto che le confermava la vita essere ben differente da quella ch'ella aveva conosciuta. Era naturale che a lei e al fratello fosse stata tanto dura e naturalissimo che al Balli fosse toccata tanto lieta. Ella ammirò la felicità del Balli e amò in lui la forza e la serenità che erano le sue prime grandi fortune[27].

Non importa ora fermarsi sulla reazione eguale e contraria di Emilio dinanzi ai racconti del Balli, sull'«amarezza» e «l'invidia»[28] suscitate dal comportamento disinvolto dell'amico che pure avranno tanta parte nello sviluppo del dramma di Amalia, vittima non solo del proprio desiderio inconfessato ma della gelosia inespressa del fratello, che vede nello scultore una sorta di doppio rivale, includendo nella complicata dinamica affettiva anche la seduzione di Angiolina da parte di quest'ultimo. Ciò che bisogna ancora una volta rilevare rispetto ad Amalia è piuttosto il sentimento di «erronea illusione» che permea l'uscita simbolica dalla casa familiare, la sua passeggiata a fianco del Balli in una «fitta bianca nebbia» e in una «luce impedita e diffusa», che abbiamo imparato a riconoscere fin dai tempi di *Una vita* come una forma di sogno a occhi aperti, o di allucinazione, e che qui fa da preludio al sogno notturno spiato da Emilio qualche pagina dopo, quando, proprio come aveva spiegato Bernheim, la suggestione erotica latente comincia a trasformarsi in atto[29].

Proprio per le diverse condizioni psicologiche che nutrono l'immaginazione sentimentale dei due Brentani, non si può condividere del tutto l'ipotesi avanzata di recente da Stefano Calabrese, che vede una sorta di corrispondenza tra due narrazioni di fatto speculari[30]. Ciò che separa le due esperienze, rendendone

[26] Ivi, p. 55.
[27] Ivi, p. 60.
[28] *Ibid.*
[29] Cfr. H. Bernheim, *Hyspnotisme, suggestion, psychothérapie*, cit., p. 31.
[30] «Se da un lato Emilio fa rientrare Angiolina in un *frame* che la idealizza, esattamente come Amalia fa rientrare lo scultore Balli in un *frame* sublimizzante (focalizzandolo come un campione di salute psicofisica), dall'altro Emilio costituisce il narratore di una storia di cui

difficile il confronto, è proprio la relazione autentica con il passato: se il racconto di Emilio si regge su di una prospettiva finzionale, o per meglio dire su di un'illusione romanzesca sottolineata dall'inclinazione parodica del narratore, quello del Balli ha viceversa il potere di convocare i fantasmi dell'inconscio, altrimenti sepolti nella memoria: e come aveva già osservato uno psicologo caro a Svevo, Alfred Binet, le suggestioni retroattive hanno un immenso potere proprio perché resuscitano «une foule de souvenirs anciens, que nous croyons morts»[31].

Prima di soffermarci sull'esito di questa dinamica complessa, vale a dire sul sogno di Amalia che abbiamo già menzionato commentando la pagina di *Germinie Lacerteux*, bisogna introdurre ancora un ultimo testo di Bernheim, che non appartiene alla costellazione temporale di *Senilità* perché esce alcuni anni più tardi, quando Freud ha già fatto la sua comparsa nell'orizzonte culturale di Svevo, ma che ci serve egualmente per comprendere la pratica interdiscorsiva di *Senilità*. Nel *De la suggestion*, uscito nel 1916 e presente fin dalla sua prima edizione nel catalogo della biblioteca Hortis di Trieste, tanto che verrebbe la tentazione di utilizzarlo anche per saggiare il rapporto tra il Dottor S. e Zeno, Bernheim offre infatti una sintesi completa e approfondita delle ricerche condotte nei libri precedenti: il *De la suggestion hypnotique dans l'état de veille* (1884), dove aveva fatto conoscere le idee di Liébeault, il *De la suggestion et de ses applications à la thérapeutique* (1886, la cui traduzione tedesca introdotta da Freud, sembra aver avuto circolazione a Trieste[32]) e il già ricordato *Hypnotisme, suggestion, psychothérapie* (1891). Come è noto, il principale bersaglio polemico del medico di Nancy è la teoria della nevrosi isterica di Charcot, che a suo dire non sarebbe altro che un'«hypnose de culture créé artificiellement par l'éducation suggestive des sujets»[33], e alla quale Bernheim ha tentato di sostituire una teoria «de la suggestibilité normale à l'état de veille»[34]. Al riguardo, il paragrafo conclusivo del primo capitolo *De la suggestion*, che ricapitola i suoi contributi alla questione dibattuta del magnetismo, non potrebbe essere più esplicito:

> J'ai donc pu affirmer catégoriquement: Les phénoménes de suggestion ne sont pas fonctions d'un état magnétique (Mesmer), ni d'un état hypnotique (Braid), ni d'un sommeil provoqué (Liébeault), ils sont fonctions

Angiolina è la protagonista, così come Amalia è il destinatario di una storia di cui Balli è il narratore». S. Calabrese, *La letteratura e la mente*, cit., p. 34.

[31] Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité*, prefazione di Jacques Chazaud, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 264.

[32] In un fondo ottocentesco della Biblioteca Centrale di Medicina di Trieste, nel quale figurano testi di Charcot e di Pitres, è presente la traduzione tedesca del libro di Bernheim introdotto da Freud: *Die Suggestion und ihre Heilwirkung.* Autorisierte deutsche Ausgabe von Sigmund Freud, Leipzig-Wien, Deuticke, 1888.

[33] Hippolyte Bernheim, *De la suggestion*, Paris, Albin Michel, 1916, p. 15.

[34] *Ibid.*

> d'une propriété physiologique du cerveau qui peut être actionnée à l'état de veille, la suggestibilité[35].

Più volte, nel libro del '16, Bernheim ribadisce la tesi secondo la quale la suggestionabilità va intesa come la disposizione del cervello a ricevere o a evocare le idee, e a realizzarle trasformandole in atti secondo quella che è la psicologia individuale:

> Toute idée, qu'elle soit communiquée par la parole, par la lecture, par un'impression sensorielle, sensitive, émotive, qu'elle soit évoquée par le cerveau, est en réalité une suggestion. […] Toute impression transférée au centre psychique, devient une idée, devient suggestive[36].

Una volta indotta, l'idea diviene movimento (ideodinamismo), quindi sensazione, emozione e infine vero e proprio fenomeno organico. Tra gli stati d'animo che possono aumentare la suggestionabilità, Bernheim individua il sonno, recuperando una parte consistente della riflessione ottocentesca sull'argomento, in primo luogo Maury e Delbœuf. Anche per lui il sonno non è uno stato d'incoscienza, bensì «un autre état de conscience», nel quale le facoltà razionali di controllo sono inibite e l'«activité cérébrale automatique»[37] provocata dall'immaginazione può agire liberamente. Allora le idee risvegliate dal ricordo (quelle che Binet chiamava «suggestions rétroactives»[38]) e dalle impressioni periferiche, sensitive e viscerali, si illuminano all'improvviso, o per meglio dire «tout un cinématographe vivant est évoqué dans cet appareil cérébral peuplé de clichés souvenirs qui se déroulent au hasard, sans régulateur vigile»[39].

Dopo queste premesse necessarie possiamo ritornare al sogno di Amalia, che si può leggere a tutti gli effetti come una conversione in atto del processo di suggestione, così come lo descrivono le ricerche di Bernheim e quelle complementari di Pierre Janet nelle pagine de *L'automatisme psychologique* dedicate ai fenomeni psicologici di questo tipo. Anche Janet, del resto, è convinto che essi vadano sempre visti in rapporto alla struttura profonda dell'io, proprio perché la suggestione «se sert de dispositions antérieures, elle ne les crée pas»[40].

A proposito del ruolo assunto dal sognatore, Bernheim distingue poi tra il soggetto che in sogno assiste in maniera passiva al dramma che lo riguarda,

[35] Ivi, p. 17.
[36] Ivi, pp. 18-19.
[37] Ivi, p. 27.
[38] A. Binet, *Les altérations de la personnalité*, cit., p. 264.
[39] Ivi, p. 27.
[40] Pierre Janet, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Alcan, 1889 (réedité en 1973 selon le texte de la 4ème édition par les soins de la Société Pierre Janet et du Laboratoire de Psychologie Pathologique de la Sorbonne avec le concours du CNR), p. 173.

come se si trattasse di un altro sé, e il soggetto che al contrario «vit son rêve en en subit l'émotion», arrivando a mimare quello che si presenta come il «rêve en action»[41] tipico dei sonnambuli, il cui dinamismo psichico cela un mutamento della personalità. Proprio la definizione di «rêve en action» ricorrente nella letteratura medica da Maury a Delbœuf, definisce in maniera piuttosto precisa il sogno di Amalia in *Senilità*, tanto più se vi aggiungiamo l'idea di Delbœuf secondo cui il sogno sarebbe la proiezione all'esterno, involontaria ma in qualche misura cosciente, di una serie di rappresentazioni della mente che assumono per il sognatore la consistenza della realtà oggettiva[42].

Vediamo allora nel dettaglio come Svevo riscrive la scena che si trovava in origine nel testo dei Goncourt, riempiendo per così dire la cornice letteraria di *Germinie Lacerteux* di nuovi contenuti desunti dalla psicologia di fine Ottocento, alla quale possiamo forse ricondurre anche il fotogramma isolato ma pregnante della mano femminile abbandonata sulla coperta, che fa supporre una conoscenza non superficiale degli studi sul feticismo di Binet[43]:

> Gli parve che nella stanza di Amalia si parlasse. Da prima credette fosse un'allucinazione. Non erano grida eccitate; parevano delle calme parole di conversazione. Socchiuse con prudenza la porta della stanza e non ebbe più dubbi. Amalia parlava con qualcuno: – Sì, sì, è proprio quello ch'io voglio aveva detto con voce chiarissima e calma.
> Egli corse a prendere la candela e ritornò. Amalia era sola! Sognava! Giaceva supina, uno dei bracci esili denudato piegato sotto il capo, l'altro steso lungo il corpo. La mano cerea era incantevole sulla coperta grigia. Non appena la sua faccia fu tocca dalla luce, ella tacque, il suo respiro divenne più affannoso; fece più volte il tentativo di lasciare quella posizione divenutale incresciosa.
> Egli riportò il lume nella propria stanza e s'accinse a coricarsi. I suoi pensieri avevano presa finalmente una nuova direzione. Povera Amalia! Neppure per lei la vita doveva essere troppo lieta. Il sogno che, a quanto potevasi arguire dalla voce, doveva essere lieto, non era altro che la naturale reazione alla triste realtà.
> Poco dopo quelle stesse parole, calme, quasi sillabate, echeggiarono di nuovo nella stanza vicina. Seminudo tornò a portarsi alla porta. Un certo nesso non v'era fra le singole parole, ma (come dubitarne?) ella parlava con persona che amava molto. Nel suono e nel senso v'era una grande dolcezza, una grande condiscendenza. Per la seconda volta ella disse che l'al-

[41] H. Bernheim, *De la suggestion*, cit., p. 61.

[42] Cfr. J. Delbœuf, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. 23.

[43] Sul contenuto e le implicazioni de *Le fétichisme dans l'amour* di Binet, pubblicato in due parti nel 1887 nella «Revue philosophique» di Ribot e poi ristampato l'anno seguente nelle *Études de psychologie expérimentale*, si veda Paolo Savoia, *Alfred Binet, il feticismo e la nascita del discorso psicologico sulla sessualità*, introduzione a Alfred Binet, *Il feticismo in amore*, a cura di Paolo Savoia, Pisa, ETS, 2011, pp. 5-52.

> tra persona – quella cui ella immaginava di parlare – aveva indovinati i suoi desideri: – È 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.
> Disgraziata! Ella sognava nozze. Egli si vergognò di sorprendere a quel modo i segreti della sorella e chiuse la porta. Avrebbe dimenticato di aver udite quelle parole. Mai la sorella avrebbe dovuto sospettare ch'egli sapesse qualche cosa di quei suoi sogni[44].

Immersa nell'avventura onirica di cui è protagonista, la figura di Amalia muta sensibilmente dinanzi all'occhio dell'osservatore. Nella sua metamorfosi interna, garantita da una sorta di eclissi della coscienza, agisce senza dubbio quel fenomeno di *dédoublement du moi* per il quale, come aveva osservato Delbœuf, in sogno si attribuiscono a un altro i propri pensieri e i propri sentimenti[45], ma per comprendere il senso dell'operazione di Svevo non serve tanto rifarsi ai numerosi casi clinici di personalità multipla che invadono la letteratura medica del secondo Ottocento, quanto ricostruire il dibattito intorno a questo fenomeno[46] con l'ausilio del testo forse più vicino alla prospettiva psicologica di *Senilità*, vale a dire lo studio di Alfred Binet sopra *Les altérations de la personnalité*, che esce in volume nel 1891, a ridosso del primo romanzo dello scrittore triestino. Ripercorrendo in maniera diffusa il caso celebre di Félida, che in mancanza di altri riscontri (tra cui i notissimi *mémoires* di Azam) Svevo avrebbe potuto conoscere proprio per il tramite autorevole di Binet, il libro si sofferma sulla mutazione del carattere di Félida nello stato normale e nella cosiddetta «condizione seconda», alla quale essa accede dopo un breve periodo di sonno. Mentre abitualmente la paziente manifesta «une tristesse qui touche au désespoir», nella «condizione seconda», che Binet collega alla sindrome isterica, essa si mostra «plus fière, plus insouciante», insofferente a ogni forma di autorità (in particolare quella del marito), e tesa ad affermare in maniera perentoria i propri desideri e le proprie richieste, sotto forma di laconici ma imperiosi «je veux» o «cela ne me convient pas»[47]. Le analogie con il caso di Amalia sembrano evidenti, tanto più che le parole del narratore – mediate dallo sguardo imbarazzato di Emilio – tradiscono poco dopo la sorpresa dinanzi all'energia inattesa con cui il personaggio manifesta il suo desiderio erotico quasi con le stesse parole di Félida: «la sognatrice voleva di nuovo qualche

[44] I. Svevo, *Senilità*, cit., pp. 78-79.

[45] Cfr. J. Delbœuf, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. 24.

[46] Per le implicazioni del discorso rimando senz'altro ai contributi di J. Carroy, *Les personnalités doubles et multiples*, cit; e di B. Chitussi, *Lo spettacolo di sé. Una filosofia della doppia personalità*, cit.

[47] A. Binet, *Les altérations de la personnalité*, cit., p. 27.

cosa che altri voleva; ad Emilio parve di scoprire ch'ella volesse anche di più di quanto le si chiedesse»[48].

A sostegno dell'ipotesi che vede nel sogno di *Senilità* un caso di doppia personalità, bisogna poi notare che, a differenza di Germinie, risvegliata bruscamente dal richiamo di Mademoiselle de Varandeuil e indotta a un confronto con il proprio sogno, Amalia non viene destata dalla presenza di Emilio sulla scena. Come avviene nel caso di Félida e di altre personalità multiple, le due dimensioni del sogno e della veglia rimangono prive di contatto, e anzi da questo punto di vista il gesto istintivo di sottrarsi al lume della candela sembra una conferma del fatto che il contenuto del sogno – una vera e propria «cristallisation allotropique»[49] secondo Janet, per cui gli elementi della personalità si organizzano intorno a un nuovo centro emotivo – deve rimanere al di fuori della luce della coscienza, tanto è vero che, coerentemente con quanto aveva rilevato ancora Janet sulla scorta di Braid, l'esperienza notturna di Amalia prevede, più ancora di quello di Germinie, il completo «oubli au reveil»[50].

Da parte sua Emilio, di cui il narratore restituisce la prospettiva interna, sembra con Binet perfettamente cosciente del valore compensativo del sogno di Amalia quale «naturale reazione alla triste realtà», ma poiché non può accettarne il manifesto carattere erotico ha a sua volta bisogno di rimuovere il fatto a cui ha assistito, dimenticando «di aver udite quelle parole». Senonché, lo aveva osservato già Delbœuf, l'energia psichica che abita il sogno non può dissolversi alla luce del giorno come i fantasmi ai quali ha dato forma nell'oscurità della notte: se le figure del sogno sono opera dell'immaginazione, i sentimenti da cui hanno origine hanno viceversa un contenuto di realtà ben preciso, che si mantiene integro e pressante anche quando le sue proiezioni illusorie sono svanite:

> Je rêve de brigands, et j'ai peur; les brigands n'existent pas, mais ma peur existe. Est-ce que cette peur est propre à mon âme en tant qu'elle est endormie? Une mère voit en songe son unique enfant rouler dans un précipice, et son coeur se déchire. L'angoisse qu'elle éprouve n'est-elle pas une réalité? Le motif est imaginaire, je le veux bien; mais la nature du sentiment en est-elle modifiée? La douleur ou le plaisir que nous ressentons à l'annonce d'une fausse nouvelle, en est-elle moins de la douleur ou du plaisir?[51]

Nell'orchestrare la trama fittamente dialogica del capitolo sesto, Svevo sembra insomma consapevole che l'energia segreta del personaggio di Amalia (di nuovo: «come avrebbe finito coll'espandersi quella grande forza chiusa in quel debole organismo?») non è più solo misurabile nei termini di un vitalismo alla

[48] I. Svevo, *Senilità*, cit., pp. 100-101.
[49] P. Janet, *L'automatisme psychologique*, cit., p. 131.
[50] Ivi, p. 89.
[51] J. Delbœuf, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. 67.

Balzac, e che per descriverla bisogna ricorrere alle categorie della nuova psicologia sperimentale. Emanazione diretta di quella forza nascosta, il sogno parlato di Amalia non è solo indice di una patologia, come insegnava la scienza onirica ottocentesca, ma la spia di un desiderio latente, che a differenza di quanto avviene nell'episodio singolo di *Germinie Lacerteux*, ritorna ogni notte identico a se stesso, in modi analoghi a quella che è la ripetizione delle allucinazioni nelle pazienti isteriche di Bourneville e nella stessa Amalia, quando dal sogno si passa alla fase drammatica del delirio, per più versi come vedremo debitore dell'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Ma del resto già Maury, quando aveva analizzato il rapporto stretto fra i sogni e le allucinazioni, aveva descritto con sufficiente precisione quanto avviene in *Senilità*, ammettendo che l'esperienza del sogno si ripercuote con eguale forza nella vita diurna, costruendo sulle sue immagini illusorie una serie di altre idee, finché «une nouvelle hallucination éveille à son tour une idée nouvelle qui le fasse sortir de sa route»[52].

Quasi a riprova del dialogo sotterraneo che il romanzo di Svevo intrattiene con il discorso clinico sull'isteria, anche il protagonista principale decide da un certo momento in poi di assumere l'atteggiamento del medico nei confronti della sorella, per di più esibendo una sfumatura etica che sembra quasi la parodia del personaggio di Claretie esemplato su Charcot («sarebbe vissuto al dovere»[53]). Come se la scena notturna alla quale Emilio ha assistito suo malgrado, e che ha descritto nel dettaglio con la stessa tecnica, si direbbe, dei resoconti clinici della Salpêtrière, lo avesse investito di una precisa responsabilità, il narratore commenta: «Uscì senza salutare la sorella. Fra poco egli sarebbe ritornato a lei per guarirla dai sogni che aveva spiati»[54]. Ma è appena il caso di ribadire che, al pari dell'iniziativa presa in parallelo dal Balli, che intende a sua volta «curare definitivamente l'amico»[55] dalla passione per Angiolina, l'attitudine di Emilio sembra tutt'altro che scientifica, viziata com'è da impulsi e sentimenti ibridi che operano al solito sotto la soglia della coscienza. Da questo punto di vista, la decisione di intraprendere la «guarigione d'Amalia»[56], ribadita nel capitolo VIII dopo che Emilio ha assistito al secondo sogno notturno, è anzi una sorta di traslato che maschera altri sentimenti inconfessati, o rivelati solo in parte grazie all'intervento del narratore.

L'oggetto vero della "cura" del Brentani è infatti piuttosto Angiolina, che deve essere sottratta all'influenza ambigua, sempre più invadente, dello scultore. Non a caso, la descrizione del secondo sogno di Amalia viene preceduta da un sogno parallelo di Emilio riguardo al «tradimento» dell'amico: il Balli,

[52] A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. 107.
[53] I. Svevo, *Senilità*, cit. p. 79.
[54] Ivi, p. 81.
[55] Ivi, p. 97.
[56] Ivi, p. 101.

che «aveva poco prima confessato di aver sognato di far posare Angiolina per una statua», viene sorpreso dal Brentani «mentre la copiava», e per punirlo quest'ultimo pronuncia finalmente quelle «frasi roventi d'odio e di disprezzo»[57] che non ha il coraggio di esprimere nella vita diurna. Il parallelismo con ciò che avviene ad Amalia nella condizione notturna è però anche in questo caso solo apparente: se i sentimenti di Emilio verso il Balli, dissimulati di giorno, emergono trasparenti nel sogno senza nessuna conseguenza particolare, quelli della sorella, espressi da un insieme di parole apparentemente senza nesso logico, compongono una sorta di romanzo interiore che ha per protagonista una seconda personalità vòlta, come già Félida, al soddisfacimento imperioso dei propri desideri: un'*altra* Amalia, secondo il commento della voce narrante che si appropria con disinvoltura del lessico medico dell'epoca. Da parte sua, l'occhio clinico di Emilio riconnette finalmente i particolari del sogno agli elementi della biografia di Amalia, giungendo così all'interpretazione della scena onirica:

> Fu tratto a questi sogni dalla voce di Amalia ch'echeggiava tranquilla e sonora nella stanza vicina. Egli provò un sollievo d'essere stato tratto dai suoi incubi e saltò dal letto. Si postò ad origliare. Udì per lungo tempo delle parole in cui non scopriva altro nesso che una grande dolcezza; nient'altro! 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. Forse il medesimo della notte prima? Quella disgraziata s'era costruita *una seconda vita*; la notte le fabbricava quel po' di felicità che di giorno le mancava.
> Stefano! Ella aveva pronunziato 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. Anzi ora rammentava ch'ella aveva sempre per lo scultore quella stessa sommissione ch'ella gli tributava in sogno. Nel suo occhio grigio brillava una nuova luce quando lo posava sullo scultore. Non v'era alcun dubbio. Anche Amalia amava il Balli[58].

Nonostante il vizio d'origine, ovvero la tendenza – così tipica del protagonista di *Senilità* – a porre in primo piano se stesso e i propri sentimenti di gelosia e di ambigua rivalsa («*anche* Amalia amava il Balli»), la diagnosi formulata da Emilio è corretta. Egli sembra sapere che ciò a cui ha assistito è un vero e proprio caso di *dédoublement du moi*, del tutto simile a quelli descritti da Binet, da Delbœuf[59] e da Janet nella tesi sull'*Automatisme psychologique* presentata alla Sorbonne nel 1889 (ma i primi due capitoli erano apparsi tra il 1886 e il

[57] Ivi, p. 100.
[58] Ivi, pp. 100-101. Corsivo mio.
[59] Cfr. J. Delbœuf, *Le sommeil et les rêves*, cit., pp. 27 ssg. Al riguardo si veda Barbara Chitussi, *Joseph Delbœuf und die Verdopplung des Ich im Traum*, in *Das nächtliche Selbst*, cit., I, pp. 96-111.

1888 nella «Revue philosophique», e a essi faceva riferimento Binet nel suo libro), che muoveva proprio dalle esperienze sugli stati di sonnambulismo per provare l'esistenza del cosiddetto frazionamento della personalità all'origine delle malattie mentali.

Anche per Janet, che inserisce i casi di personalità multipla nel quadro diagnostico dell'isteria aggiungendo però che le malattie nervose meritano oramai l'appellativo di malattie psicologiche[60], esiste una correlazione tra il fenomeno della suggestione, definito con Spencer un «rétrécissement notable du champ de la conscience»[61], e lo sviluppo della personalità altra proprio delle pazienti isteriche, di solito preceduto da «un arrêt brusque et complet de la conscience qui dure plus ou moins longtemps». Il sonnambulismo non si presenta infatti come un accidente isolato, ma ha viceversa radici profonde in tale condizione patologica della vita diurna, anche se al risveglio non rimane alcuna memoria di quei fatti. In altri termini è proprio la suggestione a indurre la modifica della personalità e lo stato di sensibilità particolare che consentono alla seconda personalità «au-dessous de la conscience normale» di esprimersi con «un caractère, des préférences, aussi des caprices, des actes spontanés»[62].

Nel caso di Amalia, tuttavia, si potrebbe forse precisare, sulla scorta di un'acutissima osservazione di Emilio e in sintonia con quello che sarà di lì a poco l'approccio freudiano, che la seconda personalità si presenta, più di quanto non avvenga per Félida e per gli altri esempi ricordati da Binet e da Janet, come la proiezione di un desiderio inconscio negato nel quotidiano. L'Amalia notturna sarebbe insomma la proiezione di un altro sé tanto familiare quanto perturbante, quasi già nel senso dell'*unheimlich*, che più tardi prenderà corpo nel delirio, attraverso il fantasma evocato e temuto di Vittoria.

Fin da subito, d'altro canto, la seconda personalità di Amalia e la diagnosi correlata di isteria sono l'oggetto del confronto al solito ambiguo e reticente tra Emilio e il Balli, che determina il precipitare degli eventi in senso non solo romanzesco, ma propriamente psicologico. La malintesa «guarigione» della sorella - che maschera l'«amara gelosia» di Emilio nei confronti del Balli e il suo goffo tentativo di allontanare lo scultore dallo spazio intimo della casa, cancellando la visione per lui insopportabile di «quella triste e lieta bohème della quale Amalia amava tanto la gioia disordinata e la spensieratezza»[63] – prevede a un certo punto una sorta di mezza confessione alla quale il protagonista viene spinto suo malgrado, nell'intento patetico di non incrinare del tutto il rapporto con l'amico, tanto che il narratore, riacquistando d'improvviso tutta la sua autorità, subito commenta a scanso di equivoci: «volle cancellare qualunque ombra

[60] P. Janet, *L'automatisme psychologique*, cit., p. 19.
[61] Ivi, p. 199.
[62] Ivi, p. 310.
[63] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 103.

avessero potuto gettare le sue parole nell'animo dell'amico, e per il segreto di Amalia non ci fu più salvezza»[64].

Il passo successivo allo scambio tra i due, nel quale, come già in *Una vita* a proposito del dialogo obliquo tra Alfonso e Mascotti, la voce narrante sembra calarsi nella coscienza dei personaggi per riportare all'esterno ciò che non viene espresso ma costituisce il nucleo emotivo della conversazione, va riletto per intero proprio per le sue conseguenze sulla storia:

> Non raccontò di avere scoperta la sorella mentre sognava ad alta voce di Stefano, ma parlò soltanto dei mutamenti che avvenivano in Amalia quando il Balli varcava la soglia della loro casa. Quando egli non c'era, ella appariva ammalata, stanca, distratta. Bisognava prendere una risoluzione che la guarisse.
> Al Balli bastò di udire dalla bocca di Emilio una confessione simile per crederci assolutamente. Egli sospettò persino che Amalia si fosse confidata col fratello. Non l'aveva mai vista tanto brutta come in quell'istante. Spariva l'incanto ch'era messo sulla grigia faccia di Amalia dalla supposta sua mitezza. Ora la vedeva aggressiva, dimentica del suo aspetto e della sua età. Come doveva star male l'amore su quella faccia! Era una seconda Angiolina che lo veniva a turbare nelle sue abitudini, ma un'Angiolina che gli faceva nausea! L'affettuosa compassione ch'egli provava per Emilio aumentò come quest'ultimo aveva voluto. Disgraziato! Aveva anche da sorvegliare una sorella isterica[65].

Il lessico appare anche in questo caso più che mai rivelatore: se «*una seconda Angiolina*» allude in maniera implicita alla seconda personalità di Amalia e al conseguente turbamento del Balli per aver intravisto una dimensione erotica inaspettata, che contrasta con l'aspetto fisico e con l'età, l'aggettivo «isterica», utilizzato solo in questo punto del libro dalla prospettiva limitata del Balli stesso, evoca a sua volta un'idea della malattia collegata all'esaltazione morbosa della sessualità, assai vicina a quella enunciata dai personaggi maschili di *Pot-Bouille* sulla falsariga di Brachet. Ma come avveniva per l'appunto in Zola, la portata volgare di quell'enunciazione sbrigativa e superficiale, tipica del Balli, non esaurisce affatto tutte le declinazioni della malattia nel testo, la sua diagnosi e le ipotesi sulla sua origine, tra cui quella visivamente documentata che ha già cominciato a farsi strada nella mente di Emilio.

A partire dall'allontanamento del Balli da casa Brentani, la narrazione si sposta sulle conseguenze drammatiche di un'interdizione che non è tanto l'effetto dell'intervento di Emilio, al solito ambiguo e dunque inefficace, quanto dell'atteggiamento di ripulsa del Balli dinanzi allo scenario evocato sia pure con reticenza

[64] Ivi, p. 105.
[65] Ivi, pp. 105-106.

dal Brentani. Di fatto, la vana attesa quotidiana del Balli provoca una sorta di rallentamento nelle funzioni vitali di Amalia, puntualmente registrato dal narratore: «Era calma, calma, ma molto lenta»; «gli occhi [...] guardavano le cose, gravi e fisi, a cercarvi la causa di tanti dolori». Tale «tristezza senza parole»[66], nella quale possiamo senz'altro individuare i sintomi prodromici dell'attacco isterico descritto da Charcot e da Richer[67], riesce insopportabile a Emilio, il quale, «dopo aver resistito per tanti giorni al desiderio di chiedere alla sorella delle confidenze»[68], riprende le sue rivelazioni su Angiolina nel tentativo di indurre la sorella a confessare a sua volta la passione per il Balli. È qui che lo schema zoliano dell'«aveu malgré soi», ancora parzialmente valido per descrivere la situazione emotiva di Emilio nei primi capitoli del libro, sembra incrinarsi in maniera definitiva:

> Ma Amalia non l'intendeva così. Lo guardò con gli occhi sbarrati da un grande terrore: – Io? Non ti capisco! – Se anche veramente non avesse capito, avrebbe potuto indovinare tutto dall'imbarazzo in cui egli fu gettato al vederla tanto sconvolta. – Tu sei pazzo, mi pare! – Aveva capito, ma evidentemente non sapeva ancora spiegarsi come Emilio fosse riuscito a indovinare il segreto tanto gelosamente custodito.
> – Chiedevo se tu... – balbettò Emilio egualmente sconvolto. Cercava una bugia, ma intanto Amalia s'era fatta la spiegazione più ovvia e la disse a tanto di lettere: – Il signor Balli ti ha parlato di me. – Ella gridava! Il suo dolore aveva trovata la parola. La sua faccia era colorita dal sangue sferzato da un violento disdegno, e le sue labbra si arcuarono in quel sentimento. Ella ridiveniva forte per un istante. [...]. Si capiva ch'ella riviveva potendo convertire il suo dolore in un'ira. Non era più abbandonata senza parole; era vilipesa. Ma la forza non era fatta per lei, e durò poco. Emilio giurò. Il Balli non gli aveva mai parlato di Amalia in modo da far capire ch'egli credesse d'esserne amato. Ella non gli credette, ma il debolissimo dubbio ch'egli le aveva messo nell'animo le tolse la forza e si mise a piangere: – Perché non viene più in casa nostra?[69]

La reazione di Amalia, che il narratore definisce attraverso il punto di vista di Emilio come una «scena»[70], con un'allusione diretta, si direbbe, al teatro

[66] Ivi, pp. 108-110. Da questo punto di vista Amalia pare il *double* rovesciato di Pauline, che nella *Joie de vivre* si confronta con il proprio tormento attraverso i monologhi allo specchio, dando una volta di più ragione a chi, come Sechi, ha richiamato l'importanza del romanzo di Zola (cfr. Mario Sechi, *Il giovane Svevo*, cit., pp. 57-63).

[67] Cfr. Paul Richer, *Description de la grande attaque hystérique*, in Jean-Martin Charcot, *Oeuvrès complètes*, Paris, Bureau du Progrès Médical, Ancienne Maison Dalahaye Louis Battaille, 1892, I, p. 435.

[68] I. Svevo, *Senilità*, cit., pp. 110-111.

[69] Ivi, pp. 111-112.

[70] Cfr. R. Behrens, *Die Szene der Hysterikin. Medizinischen Porträt und soziale Wahrnehmung eines Krankheitsbildes im naturalischen Roman*, cit.

dell'isteria di Charcot, sembra però più vicina al meccanismo della difesa teorizzato da Freud negli *Studi sull'isteria* pubblicati insieme a Breuer nel 1892-95, secondo cui il «non sapere» degli isterici è piuttosto un «non voler sapere»[71]. Anche senza prospettare una dinamica della rimozione in senso proprio, il passo di Svevo individua nell'impossibilità di verbalizzare una sorta di autocensura del soggetto: la stessa, probabilmente, che dopo il maldestro tentativo da parte del fratello, conduce all'inibizione dei sogni notturni nei quali, come riconosce subito Emilio, «si concentrava tutta la vita d'Amalia»[72].

Nel capitolo che precede l'attacco isterico vero e proprio troviamo due eventi significativi, uniti da quella che possiamo definire la retorica dell'inconscio: il ritorno inaspettato del Balli in casa Brentani e l'episodio emblematico della Valkiria, nel quale la suggestione della musica di Wagner si fa veicolo dei sentimenti negati, vissuti fino ad allora solo nella dimensione proibita del sogno. È questo probabilmente il punto di più alta consapevolezza da parte del personaggio femminile, che legge nell'«epico destino» di Sieglinde «la fine di una parte di vita, l'inaridirsi di un virgulto»[73], con una formula che riecheggia quasi alla lettera le parole di Pauline nella parte finale de *La joie de vivre*.

> 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 in orchestra. – Non capisco! – ella rispose. Infatti ella non aveva percepito la bellezza di quel passo, ma, posto in quella musica, il suo grande dolore si coloriva, diveniva ancora più importante, ma restava semplice, puro, perché qualunque avvilimento ne era stato tolto. Piccola e debole, ella era stata abbattuta; chi avrebbe potuto pretendere ch'ella reagisse? Giammai 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. Ella aveva avuto torto asserendo di non comprendere quella musica. La magnifica onda sonora rappresentava il destino di tutti. La vedeva correre giù per una china, sua unica guida l'ineguale forma del suolo. Ora una sola cascata, ora divisa in mille più piccole, colorite tutte dalla più varia luce e dal riflesso delle cose. Un accordo di colori e di suoni in cui giaceva l'epico destino di Sieglinda, ma anche, per quanto misero, il suo, la fine di una parte di vita, l'inaridirsi di un virgulto[74].

Ma a differenza di quanto avviene ancora nel caso romanzesco di Pauline, di cui per altro Svevo nella sua recensione al libro di Zola coglieva tutto l'artifi-

[71] Cfr. S. Freud, *Studi sull'isteria*, cit., p. 407.
[72] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 106.
[73] Ivi, p. 120.
[74] *Ibid.*

cio, la coscienza di un dolore umanamente «di tutti» non genera l'accettazione serena del proprio destino, né, a quanto sembra, può esaurire l'energia psichica che ha dato forma e consistenza alla condizione seconda di Amalia, e pare anzi nutrirsi proprio della «magnifica onda sonora» della Valkiria, che non per nulla Lacan qualificherà più tardi come «erotismo respiratorio»[75].

Rispetto a ciò che avviene in *Senilità*, verrebbe dunque da dare ragione a Freud quando aveva osservato, in polemica con Janet, che alla base della disaggregazione della personalità nelle sindromi isteriche non vi è una debolezza, bensì una forma di «sovraprestazione psichica» che consiste nella «coesistenza abituale di due serie di rappresentazioni»[76]. Da questo punto di vista, allora, la fenomenologia del *grande attaque hystérique* che sulla falsariga di Charcot occupa i capitoli XII e XIII appare a tutti gli effetti come l'esito tragico di un dissidio tra l'emergenza dell'inconscio e l'istanza di difesa del soggetto.

Ma se le cose stanno così bisognerà riconoscere che nella scrittura del delirio di Amalia, costruito retoricamente entro la cornice clinica della Salpêtrière, agisce una dinamica psicologicamente più complessa, non riconducibile per intero a quella grammatica interpretativa, ma viceversa in straordinaria sintonia con gli studi coevi di Freud, quasi che il discorso d'esordio della psicanalisi e quello della letteratura avessero proceduto in parallelo, giungendo a conclusioni non dissimili. Se riapriamo per esempio le pagine freudiane dedicate alla *Psicoterapia dell'isteria*, ci imbattiamo in questa sintesi, che definisce con disarmante precisione ciò che avviene nel prosieguo del libro di Svevo:

> Nella mia esposizione finora l'idea della resistenza ha occupato il primo piano. Ho mostrato come nel lavoro terapeutico si sia condotti a ritenere che l'isteria si generi mediante la rimozione di una rappresentazione insopportabile per effetto della difesa; che la rappresentazione rimossa continui a sussistere quale debole (poco intensa) traccia mnestica; che l'effetto tolto a quella rappresentazione venga impiegato per un'innovazione somatica, cioè conversione dell'eccitamento[77].

È dunque giunto il momento di ritornare a quello che è a tutti gli effetti il centro emotivo del romanzo, e che comincia con lo «spettacolo» che si offre una volta di più allo sguardo attonito di Emilio, al ritorno dell'ennesimo frustrante convegno con Angiolina. Si tratta di un luogo del testo volutamente ridondante, dove le percezioni confuse dell'osservatore, richiamate da lontano con l'insistenza propria del ricordo traumatico, allo stesso modo dei monologhi

[75] Jacques Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica dell'inconscio freudiano*, in Id., *Scritti*, trad. it., Torino, Einaudi 1974, II, p. 821. Ma la citazione si legge in Friedrich Kittler, *Preparare la venuta degli dei*, trad. it. di Elisabetta Mengaldo, Roma, L'Orma, 2011, p. 23.

[76] S. Freud, *Studi sull'isteria*, cit., p. 377.

[77] Ivi, p. 421.

delle pazienti raccolti da Bourneville, si mescolano a più prevedibili risonanze letterarie: il suono del «valzer volgare» che evoca per analogia il *refrain* del medicante cieco durante l'agonia di Emma Bovary, o il riflesso del crepuscolo morente sulle «finestre di faccia», che proprio come avviene nel romanzo già ricordato di Claretie, *Les amours d'un interne*, non serve a dissipare l'oscurità della coscienza. Dentro a questa cornice ibrida, fatta di percezioni sensoriali che hanno a loro volta la consistenza di un'allucinazione, la figura di Amalia si staglia nitida sullo sfondo, anche se l'occhio prima di arrivare a lei deve ripercorrere quanto è accaduto in maniera indiziaria, attraverso le tracce lasciate nella stanza:

> 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 giubba era chiusa fra le due vetriate 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. Non comprese subito di trovarsi dinanzi ad una delirante. Non s'accorse dell'affanno; attribuì la respirazione romorosa e congiunta a tanta fatica da moverle persino i fianchi, alla posizione affaticante. Il primo suo sentimento fu d'ira: lasciato libero da Angiolina, c'era là pronta quell'altra per dargli noie e dolori. – Amalia! che fai? – le chiese rimproverando. Ella non lo udì mentre doveva percepire i suoni del valzer, perché ne segnava il ritmo nel lavorio a cui era intenta sulla propria gamba. – Amalia! – ripeté debolmente, sbigottito all'evidenza di quel delirio. Le toccò con la mano la spalla. Allora ella si volse. Da prima guardò la mano di cui aveva sentito il contatto, poi lui in faccia; nell'occhio ravvivato dalla febbre null'altro che lo sforzo di vedere, le guance infiammate, *le labbra violacee, asciutte, informi come una ferita vecchia che non sa più rimarginare.* Poi l'occhio corse alla finestra inondata di sole e subito, forse ferito da tanta luce, ritornò alle gambe nude ove si fermò con attenta curiosità[78].

Anche in questo caso il testo sembra restituire più di un'eco: se il gesto ripetuto delle mani che fregano «le gambe sottili come fuscelli» suggerisce il ricordo del delirio di Louis nel *Lambert* («Il frottait habituellement une de ses jambes sur l'autre par un mouvement machinal»[79]), un libro nel quale fra l'altro Balzac aveva spiegato la follia come il dissidio fra «la chasteté du corps» e «la puissance de l'âme»[80], la postura di Amalia evoca senza dubbio un contesto me-

[78] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 166 (corsivo mio).

[79] Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, in Id., *La Comédie humaine*, a cura di Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1980, XI, p. 682.

[80] Ivi, p. 667.

dico familiare al lettore di Charcot («seduta sulla sponda del letto, coperta della sola corta camicia»), tanto più che, come segnalano in maniera inequivocabile le allucinazioni visive «immondes», la malata si trova nella «période terminale»[81] di un delirio sempre suscettibile di nuovo inizio.

A voler essere precisi, tuttavia, la descrizione del volto contratto nello sforzo di vedere non è perfettamente sovrapponibile alla «physionomie grimaçante» delle pazienti della Salpêtrière, se non altro per la portata tutta simbolica della «ferita vecchia che non sa più rimarginare», attraverso la quale Svevo sembra restituire un'idea più complessa di trauma. Di natura evidentemente traslata sono anche le allucinazioni visive del delirio di Amalia, riconducibili al desiderio erotico rimosso: non solo l'ossessione dello sporco che invade la casa dei Brentani, ma la presenza insistita di metafore termiche che rafforzano l'impressione di un rapporto sotterraneo con *Madame Bovary*, esasperandone però l'interna drammaticità. Così per esempio il fremito doloroso che pervade il corpo contratto di Amalia evoca il fuoco inestinguibile di una passione esorbitante, che raggiunge nel delirio il punto più alto dell'asse termico disegnato a suo tempo da Flaubert: «Parlava ora di un incendio; vedeva fiamme che non potevano farle altro male che mandarle un calore terribile»[82]. Ma dentro il medesimo circuito ad alta densità figurale va interpretato anche lo scambio di battute tra Amalia e la signora Elena, che replica con maggiore convinzione antinaturalistica il dialogo tra Mascotti e Follini in *Una vita*, ponendo sotto gli occhi del lettore il vero significato di un fuoco che non è più riconducibile al corpo nella sua dimensione organica e materiale:

> La signorina mi conosce – disse ella e sedette accanto al letto, – Sono Elena Chierici e sto qui al terzo piano. Ricorda quel giorno in cui ella mi prestò il termometro per misurare la febbre a mio figlio? Amalia la guardò: – Sì, ma brucia e brucerà sempre[83].

Se l'agonia e la morte di Amalia appaiono disseminate di riferimenti ai grandi modelli dell'Ottocento letterario francese, la storia narrata dal corpo nel delirio introduce subito il lettore in una dimensione ermeneutica più complessa, che non contempla più solamente il racconto della vita come organismo, ma neppure, forse, il romanzo dell'isteria alla Claretie, che pure potrebbe aver avuto una certa influenza almeno nei luoghi semantici in cui il delirio di Amalia evoca quello di Mathilde Mignon.

Il fatto è che lo spazio polisemico di *Senilità* va soprattutto inteso come il luogo di confronto, talvolta tragico, fra paradigmi diversi, che sono poi modi alternativi e per molti versi inconciliabili di concepire l'esistenza e la sofferenza,

[81] P. Richer, *Description de la grande attaque hystérique*, cit., p. 438.
[82] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 170.
[83] Ivi, p. 171.

incarnati dai personaggi e da ciò che essi riescono a percepire del dramma che si consuma sotto i loro occhi, e al quale (bisogna precisarlo) lo stesso narratore fa allusione più volte ricorrendo per parte sua non solo al lessico, ma alla scenografia teatrale della Salpêtrière:

> Il tempo non procedeva a quel letto per chi seguiva, viveva quel delirio. Ella accusava ad ogni istante un altro stato o nuove avventure e faceva passare con lei i suoi infermieri per delle *fasi* di cui lo svolgimento nella vita solita dura giorni e mesi[84].

Sul versante opposto dell'*observation clinique* di Charcot, fino a un certo punto praticata e condivisa dalla voce narrante, si situa la visione materialistica del dottor Carini, che insieme a quella ingenuamente superficiale del Balli (già portatore della *vulgata* riguardo all'isteria) e della signora Elena, sembra la parodia del vecchio positivismo, ancorato alla retorica della prova materiale (le boccette di etere profumato nel cassetto di Amalia) alla quale per altro deve soccombere, da ultimo, anche la percezione più sensibile e avvertita di Emilio, che pure aveva intuito, nei fotogrammi sovrapponibili del sogno e del delirio, la presenza di un'altra verità subito rimossa. Del resto si è già osservato come la descrizione del delirio, sotto forma di allucinazioni visive, risulti compatibile sia con la diagnosi di alcolismo (e qui conta, per il lettore, il modello dell'*Assommoir*) che con quella di isteria, tanto che lo stesso Charcot aveva ribadito più di una volta «le rapprochement entre le délire alcoolique et le délire hystérique»[85]. Per essere sciolta, l'ambiguità implicita nel testo richiede dunque più che mai una presa di posizione: non solo da parte dei personaggi, ma del lettore in prima persona, il cui contributo all'esegesi della vicenda di Amalia finisce per condizionare in un modo o nell'altro l'interpretazione del romanzo, la sua verità intrinseca.

Torniamo dunque ancora una volta alla rappresentazione del delirio di Amalia, che si ripete senza tregua sotto lo sguardo impotente di Emilio, con la ciclicità tipica del caso clinico:

> – Stefano – chiamò l'ammalata a bassa voce. Emilio trasalì e guardò il Balli che si trovava nella parte della stanza ancora scarsamente illuminata dalla luce della finestra. Stefano non doveva aver udito perché non s'era mosso. – Se tu lo vuoi, voglio anch'io – disse Amalia. *Rinascevano con le identiche parole gli antichi sogni, che il brusco abbandono del Balli aveva soffocati.* L'ammalata aveva ora aperti gli occhi e guardava la parete di faccia: – Io sono d'accordo – disse, – fa tu ma presto. – Un colpo di tosse le fece contrarre la faccia dal dolore, ma subito dopo disse: – Oh! la bella giornata! Tanto attesa! – Richiuse gli occhi.

[84] Ivi, p. 196. Qui e nelle altre citazioni sveviane a seguire il corsivo è mio.

[85] Jean-Martin Charcot, *Leçons du Mardi à la Salpêtrière 1887-1888*, Paris, Bureau du Progrès Médical, 1892, I, p. 37.

> Emilio pensò che avrebbe dovuto allontanare il Balli da quella stanza, ma non ebbe il coraggio. *Aveva fatto già tanto male una volta in cui s'era interposto fra il Balli e Amalia*. Il balbettìo dell'ammalata ridivenne, per qualche tempo, incomprensibile, ma, quando Emilio incominciava a tranquillarsi, dopo un nuovo accesso di tosse, ella disse chiaramente: – Oh, Stefano! Io sto male!
> – Chiamò me? – domandò il Balli alzandosi e venendo sino al letto.
> – Non ho udito! – disse Emilio confuso.
> – Io non capisco, dottore, – disse l'ammalata, rivolta al Balli – io sto quieta, mi curo e sto sempre male.
> Meravigliato di non essere riconosciuto dopo di essere stato chiamato, il Balli parlò come se fosse stato lui il dottore: Le raccomandò di continuare ad essere buona e che fra poco sarebbe stata bene.
> Ella continuava: – Che bisogno avevo io di tutto questo... questo... – e si toccò il petto e il fianco, – di questo... – L'affanno si sentiva intero solo nelle pause, ma queste erano prodotte da esitazioni, non dalla mancanza di respiro.
> – Di questo male, – disse il Balli suggerendole la parola ch'ella invano cercava.
> – Di questo male! – disse ella riconoscente. Ma poco dopo le ritornò il dubbio di essersi espressa male e affannosamente riprese: – Che bisogno avevo io di questo... Oggi! Come faremo con questo... questo... in simile giornata?
> *Il solo Emilio comprese*. Ella si sognava a nozze[86].

Con ogni probabilità, Amalia si trova qui nel periodo delle *attitudes passionnelles* (lo stesso che poi ritroveremo nella fase finale dell'agonia), per descrivere il quale Svevo sembra prendere alla lettera le osservazioni di Richer:

> L'hallucination préside manifestement à cette troisième période. La malade entre elle-même en scène et par la mimique expressive et animée à laquelle elle se livre, les phrases entrecoupées qui lui échappent, il est facile de suivre toutes les péripéties du drame auquel elle croit assister et où elle joue souvent le principal rôle. Deux ordres d'idées bien différents se partagent ordinairement les hallucinations de la malade: le tableau a deux faces, l'une *gaie* et l'autre *triste*: dans l'ordre gai, la malade se croit par exemple transportée dans un jardin magnifique, sorte d'Eden, où souvent les fleurs sont rouges et les habitants vêtus de rouge. On y joue de la musique. La malade y rencontre l'*objet de ses rêves* ou de ses affections antérieures et les scènes érotiques suivent quelquefois[87].

Ma c'è forse qualcosa di più. Simile al delirio di Mathilde Mignon nel romanzo di Claretie, il teatro dell'isteria contempla il motivo ossessivo e perturbante delle nozze, salvo che in questo caso la protagonista dell'allucinazione non è la

[86] I. Svevo, *Senilità*, cit., pp. 181-182.
[87] P. Richer, *Description de la grande attaque hystérique*, cit., p. 439.

rivale, ma Amalia stessa. Come conferma subito dall'esterno l'intervento autorevole del narratore ricorrendo all'improvviso a una modalità quasi manzoniana per spiegare il significato di ciò che si svolge sotto lo sguardo congiunto del personaggio e del lettore, la scena recitata nel delirio viene a sovrapporsi perfettamente a quella del sogno, chiarendo a un tempo le responsabilità di Emilio nel dramma di Amalia e la natura incoercibile di una passione che la consuma dall'interno senza poter venire alla luce, se non nelle forme travestite del delirio isterico, e dunque decifrabile solo da colui che ha assistito all'intero decorso della malattia, fin dal suo primo manifestarsi nell'episodio notturno. Non per nulla il pensiero sul quale si esercita la resistenza del soggetto – le nozze – *non può* essere nominato da Amalia:

> Amalia però non espresse tale pensiero. Ripeté ch'ella non aveva avuto bisogno del male, che credeva nessuno l'avesse voluto e proprio adesso... proprio adesso. L'avverbio però non era mai precisato altrimenti e il Balli non lo poteva intendere Quando ella si adagiava sul guanciale e guardava dinanzi a sé o chiudeva gli occhi, si rivolgeva con assoluta familiarità *all'oggetto dei suoi sogni*; quando li riapriva, non s'avvedeva che quell'oggetto si trovava in carne ed ossa accanto al suo letto. L'unico che poteva comprendere il sogno era Emilio, che conosceva tutti i fatti reali e tutti i sogni precedenti a questo delirio[88].

Attraverso l'insistenza su di una parola che rifiuta di essere pronunciata, Svevo conferma di aver compreso a fondo le regole del meccanismo di autocensura, che ricompare anche nella declinazione singolare, nel romanzo, del motivo della personalità multipla. La parvenza a un tempo desiderata e aborrita di Vittoria, nella quale si è voluto vedere l'immagine ossessiva di Angiolina oggetto della gelosia di Amalia, non è forse piuttosto, a guardare bene, la proiezione ultima dell'Amalia notturna, quella che già il Balli aveva definito nel dialogo con Emilio «una seconda Angiolina», turbato dall'esibizione fantastica di un'improbabile connotazione erotica? Rileggiamo:

> – Oh! Oh! chi vedo! – fece ella poco dopo, con voce chiara guardando dinanzi a sé. – Vittoria con lui! Non può essere perché me l'avrebbe detto! – Era la seconda volta che nominava quella Vittoria, ma ora Emilio comprese, perché aveva indovinato chi l'ammalata designasse con quel *lui* accentuato. Ella stava facendo un sogno di gelosia. Continuò a parlare ma meno chiaramente. Dal solo balbettio Emilio poté seguire il sogno che durò più di quelli che lo avevano preceduto. *Le due persone create dal delirio s'erano avvicinate, e la povera Amalia diceva che aveva piacere di vederle*

[88] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 182.

e di vederle unite. – Chi dice che a me dispiaccia? A me fa piacere. – Poi seguì un periodo più lungo, in cui borbottò soltanto delle parole indistinte[89].

Se l'esegesi di Emilio appare in qualche modo incompleta, non è solo per l'abitudine a ricondurre su di sé ogni evento che riguarda la sorella, ma più probabilmente perché qui agisce un analogo moto di autocensura del protagonista, impegnato per tutto il libro a negare la seconda personalità di Amalia: forse anche per questo il narratore insiste viceversa sul rapporto dialogico tra le due figure femminili create dal delirio, nella dinamica complessa di accettazione e repulsione che trasferisce sul piano interiore della coscienza la dialettica analizzata da Zola ne *La joie de vivre* a proposito del legame speculare tra Pauline e la sua rivale, Louise. Vediamo meglio:

> Subito il delirio la ricondusse al Balli. *Soltanto per un osservatore* superficiale *quel delirio mancava di nesso.* Le idee si mescolavano, una si sommergeva nell'altra, ma quando riappariva risultava esser proprio quella ch'era stata abbandonata. Ella aveva inventata quella sua rivale, Vittoria; l'aveva accolta con parole dolci, poi – come il Balli raccontò – *fra le due donne s'era svolto un battibecco che al Balli aveva rivelato essere lui il pensiero dominante dell'ammalata. Ora Vittoria ritornava, Amalia la vedeva avvicinarsi e ne aveva orrore. – Io non le dirò nulla!* Starò qui zitta, come se ella non ci fosse. Io non voglio niente, dunque mi lasci in pace[90].

A sostegno dell'ipotesi si può forse chiamare di nuovo in aiuto *Les altérations de la personnalité*. Oltre a contenere informazioni precise sulla natura dell'attacco isterico, compresa quell'insensibilità agli stimoli sensoriali che ritroviamo nel delirio di Amalia, il libro di Binet si era soffermato a lungo sull'«existence simultanée de plusieurs consciences, et même, en certains cas, de plusieurs personnalités»[91], fornendo una solida dimostrazione di ciò che avviene nell'interiorità disgregata del personaggio. Ma di là dalla presenza di allusioni intertestuali più o meno evidenti, bisogna rilevare ancora una volta che ciò che interessa Svevo in questo punto del romanzo è l'azione di violenta censura che una delle due personalità coesistenti nel delirio esercita sull'altra, respingendo non solo il contenuto erotico del desiderio rimosso, ma la sua rivelazione attraverso la parola. È qui che il motivo topico dell'«aveu malgré soi» esplorato da Zola trova la sua riscrittura più autentica, incontrando quella che il Freud degli *Studi sull'isteria* definisce negli stessi anni come «innervazione corporea»[92], risultato del meccanismo di difesa dinanzi a «rappresentazioni inammissibili alla coscienza»:

[89] Ivi, p. 184.
[90] Ivi, pp. 196-197.
[91] A. Binet, *Les altérations de la personnalité*, cit., pp. 157-158.
[92] S. Freud, *Studi sull'isteria*, cit., pp. 370-373.

> Allora vado io via se c'è Vittoria, – gridò Amalia e sorse a sedere. Emilio, spaventato, si rizzò e alzò la candela per veder meglio. Amalia era livida; la sua faccia aveva il colore del guanciale su cui si proiettava. Il Balli la guardò con evidente ammirazione. La luce gialla della candela si rifletteva luminosissima sulla faccia umida d'Amalia, tanto che pareva luce emanasse da quella; il nudo così brillante e sofferente colpiva l'occhio e la fantasia. Pareva la rappresentazione plastica di un grido violento di dolore. La faccina, su cui per un istante s'era stampata una risoluzione ferma, minacciava imperiosamente. Fu un lampo: Ella ricadde subito, quietata da parole che non comprese. Riprese poi a borbottare mitemente da sola, accompagnando con qualche parola la corsa vertiginosa dei suoi sogni[93].

Ma se tutto questo è vero, allora il trasferimento dell'azione nell'area inaccessibile della psiche, dove si svolge il confronto agonistico tra le due istanze contrapposte del soggetto, secondo una dinamica che trascende oramai il quadro clinico della Salpêtrière, implica anche la necessità, per l'interprete moderno, di decifrarne la simbologia occulta, a cominciare dall'emblema figurale che chiude il romanzo.

Appare infatti difficile separare il significato preciso di quelle ultime pagine asettiche, dove domina un'atmosfera di astratta sospensione, dagli eventi drammatici che le precedono, a meno che non si voglia vedere il finale di *Senilità* in rapporto alla "morale" provvisoria di Elena Clerici, che anticipando quasi gli esiti narrativi dell'ultimo Svevo rivendica dinanzi al protagonista la verità nuda di un eterno presente, contrapposto al fardello dei ricordi e alla dimensione insidiosa della memoria[94]. Ma dopo ciò che si è detto riguardo alla moltiplicazione dei punti di vista nel romanzo sembra per la verità piuttosto incongruo che il messaggio del libro resti affidato alla fine a un unico personaggio secondario, alla maniera di Flaubert o di Zola: un personaggio presentato per di più senza indulgenza dal narratore, che a guardare bene si diverte a parodiare, attraverso l'iperbole esibita della sua storia, la tradizione più logora e abusata del racconto *larmoyant* ottocentesco, se non proprio un modello inarrivabile, per tutt'altri motivi, come *Un coeur simple* di Flaubert.

Rimanendo invece entro le coordinate di lettura delineate fin qui, non si può non notare come l'ultimo capitolo di *Senilità* si svolga ancora nello spazio rarefatto della coscienza, tra l'annichilimento del trauma provocato in Emilio dalla morte della sorella e un segreto bisogno di espiazione, portato ancora una volta all'esterno dalla voce lontana del narratore:

[93] I. Svevo, *Senilità*, cit., pp. 198-199.

[94] Cfr. Massimiliano Tortora, *Sul finale di* Senilità, in *Italo Svevo: i sogni e la vita vera*, cit., pp. 3-18.

> Egli […] non aveva dimenticata Amalia, la ricordava anche troppo, ma aveva dimenticata la commozione della sua morte. Invece che vederla rantolare nell'ultima lotta, la ricordava quando triste, spossata, con gli occhi grigi lo rimproverava del suo abbandono, oppure quando, sconfortata, riponeva la tazza preparata per il Balli o, infine, ricordava il suo gesto, la sua parola, il suo pianto d'ira e di disperazione. *Erano tutti ricordi della propria colpa*[95].

Tutto considerato, è probabile che anche la «metamorfosi strana» subìta da Angiolina nel ricordo sia da mettere in rapporto con questo stato d'animo complesso, che prevede una sorta di risarcimento postumo nei confronti di Amalia, senza che il pensiero che l'ha generato venga mai completamente alla luce, se non in forma obliqua. Da questo punto di vista il «simbolo alto, magnifico»[96] su cui si chiude il libro, riunendo in sé le qualità di Amalia e quelle di Angiolina, sembra a tutti gli effetti una forma di riconoscimento inconscio, privo di conseguenze, della personalità negata di Amalia, alla quale viene restituito alla fine un astratto diritto di esistenza in virtù di ciò che Mara Santi ha chiamato un impulso «memoriale di autocompensazione»[97]. Ma allora per spiegare la conclusione di *Senilità* non si trovano parole migliori di quelle impiegate negli stessi anni da Freud a proposito della relazione fra simbolo e desiderio, quando aveva osservato che «come appagamento del desiderio, il simbolo istituisce un accordo tra il mondo dell'intelletto e quello degli affetti», poiché rappresenta «il desiderio di comunicare con il mondo esterno al di là di ciò che la lingua può esprimere consciamente», liberando «il materiale rimosso» e «sostituendolo con qualcosa d'innocuo»[98].

È proprio questo meccanismo di sostituzione, e in fondo di autoassoluzione, a impedire il perfetto movimento circolare del libro, inibendo la crescita del protagonista nel senso del *Bildungsroman* e riconsegnandolo al suo stato perenne di senilità metaforica, come se non fossero «passati per la sua vita l'amore e il dolore»[99]. Per l'ultima volta, dall'osservatorio complementare e singolarmente affine della letteratura, Svevo sembra dunque confermare l'intuizione di Freud riguardo ai limiti del paradigma medico ed epistemologico dell'*observation clinique* fatto proprio da Charcot: esplorare visivamente il linguaggio del corpo, indagarne le segrete corrispondenze con la psiche, appare in fin dei conti una pratica sterile senza l'empatia che genera la comprensione intima dei fatti della coscienza[100].

[95] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 206.

[96] Ivi, p. 210.

[97] M. Santi, *Intorno al testo di "Senilità"*, cit., p. 105.

[98] S. Freud, [seduta del 19 febbraio 1908], in *Palinsesti freudiani: arte, letteratura e linguaggio nei Verbali della Società psicoanalitica di Vienna, 1906-1918*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 82.

[99] I. Svevo, *Senilità*, cit., p. 210.

[100] Su questo punto capitale rimando alle considerazioni di P. Savoia, *Seeing and Hearing: Charcot, Freud and the Obiectivity of Hysteria*, cit.

V

Zeno e l'archeologia della memoria

A proposito della percezione del tempo nella letteratura del Novecento, Georges Poulet ha fatto notare una volta come l'immagine dell'infanzia collocata all'inizio della *Recherche* influenzi la ricerca di sé che costituisce il motore del ciclo proustiano[1]. Storia di una vocazione, la *Recherche* racconta una forma particolare di «apprentissage» moderna, nella quale il futuro dipende dalla prospettiva regressiva sul passato, ne è la naturale conseguenza: grazie a essa, l'eroe proustiano non giunge alla «simple saisie du passé»[2] ma crea da sé il suo proprio avvenire. Nel momento in cui, nel libro, la situazione iniziale di privazione si rovescia nel suo contrario, «c'est l'enfance qui s'y montre», e il lettore si rende conto all'improvviso che «il ne pouvait y avoir d'autre commencement»[3].

Da questo punto di vista – lo aveva già osservato un altro interprete sensibile della *Recherche*, Jacques Rivière – il problema romanzesco di Proust appare dunque sorprendentemente affine a quello che è il problema psicologico ereditato da Freud dopo gli studi di Ribot e di Janet sulla personalità disintegrata, messo in luce già nel grande affresco di Delbœuf sul rapporto tra i sogni e la memoria. In quanto narrazione del sé, la letteratura si trova naturalmente a fare i conti con la necessità di ricostituire la dimensione psichica e di ridare vita alle percezioni colpite da dimenticanza[4], anche se in questo caso la via scelta da Proust non contempla la teoria freudiana della rimozione, ma la dinamica senti-

[1] Georges Poulet, *Études sur le temps humain, 4. Mésure de l'instant*, Paris, Plon, 1964, p. 335. Ma al riguardo si vedano anche le interrogazioni più recenti di Paolo Zublena, *Temporalità psicotica e rappresentazione del tempo nel romanzo modernista*, in «Compar(a)ison», 2006, 1-2, pp. 97-103.

[2] G. Poulet, *Études sur le temps humain*, cit., p. 335.

[3] Ivi, p. 305.

[4] Cfr. Jacques Rivière, *Quelques progrès dans l'étude du coeur humain* (1927), ora in Id., *Proust e Freud*, Parma, Pratiche, 1985, p. 56. Su Proust e Freud cfr. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, cit., pp. 299-324.

mentale delle «intermittenze del cuore», per altro anch'essa in parte dipendente da quanto aveva osservato alcuni anni prima Delbœuf:

> On connait ce refrain d'une souveraine mélancolie. Où sont les neiges d'antan? Pour le vulgaire, en effet, le temps passé, c'est ce qui n'est plus. Erreur! C'est, au contraire, la réalité dans ce qu'elle a de plus concret, c'est indéfaisable. Le temps passé, c'est ce qui est; le reste n'est pas encore, car la réalisation de l'avenir est subordonnée en partie à l'action de liberté. Le présent n'est pas gros du futur; il est gros du passé; il est la somme et, pour ainsi parler, la pétrification de tout passé[5] .

La differenza con Freud non è di poco conto, perché se la visione di Proust appare ancora ostinatamente legata alla tradizione rousseauiana della memoria, nel recupero emotivo – irrazionale – dell'esperienza legata al ricordo con il suo contenuto di verità, il metodo «archeologico» della psicoanalisi procede invece per ipotesi sempre suscettibili di verifica. Non a caso, come è stato osservato, l'individuazione della «città sepolta» che rappresenta l'apparato psichico comporta la decostruzione degli edifici che sono serviti come controinvestimento al rimosso, e la visione dell'insieme può essere colta «solo ripercorrendo la struttura molecolare dei singoli testi» ridotti in frantumi, «senza arrendersi alla loro apparente entropia o alla loro solidarietà ermetica»[6]. Mentre il personaggio di Proust incontra nel romanzo la realtà vivente di un ricordo «involontaire et complet»[7], il percorso tortuoso dell'analista deve invece spesso confrontarsi con un disegno cui spesso manca «un solo pezzo collocato in posizione centrale», ovvero con la necessità, su cui è tornato a interrogarsi Lavagetto, di «mettere fra parentesi la realtà di quel pezzo», trascurando la differenza «tra una 'fantasia' (non importa se filogeneticamente giustificata) e un 'ricordo'»[8].

Ribadite queste distinzioni, vale comunque la pena di soffermarsi su di un frammento conosciuto dell'affresco proustiano sulle «intermittenze del cuore», che dopo Rivière aveva attirato anche l'attenzione di Debenedetti[9], proprio perché vi compaiono in filigrana i medesimi problemi sui quali è chiamata a confrontarsi quasi in parallelo la scrittura di Svevo, a vari anni di distanza dall'esperimento per altri versi straordinario di *Senilità*:

> C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous

[5] J. Delbœuf, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. 250.

[6] Mario Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985.

[7] Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, a cura di Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1988, p. 153.

[8] Mario Lavagetto, Introduzione a Sigmund Freud, *Racconti analitici*, Torino, Einaudi, 2011, p. LI.

[9] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998, pp. 295-303.

> nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession. En tous cas si elles restent en nous, c'est la plupart du temps dans un domaine inconnu où elles ne sont de nul service pour nous, et où même les plus usuelles sont refoulées par des souvenirs d'ordre différent et qui excluent toute simultanéité avec elles dans la conscience. Mais si le cadre de sensations où elles sont conservées est ressasi, elles ont à leur tour ce même pouvoir d'expulser tout ce qui leur est incompatible, d'installer seul en nous le moi qui les véçut[10].

Come sa bene il lettore de *La coscienza di Zeno*, la prospettiva che raccoglie il senso dell'esistenza intorno all'epifania del passato, attraverso la riscoperta piena dell'«io di ieri», non si dà nel «tempo malato» (Robbe-Grillet) di Svevo, dove la «situazione di privazione» iniziale, superata da Proust grazie alle «intermittenze del cuore» pervade non solo il singolo ricordo, ma la sostanza stessa di una memoria attraversata da incertezze e lacune[11]. Fin dai tempi di *Marianno*, la narrazione si dipana intorno alla metafora della «cieca vita della pianta» che definisce la «muraglia» impenetrabile di una memoria senza alcun «bagliore», distinta solo per grado di intensità dai suoni e dalle visioni sfuggenti che affiorano come «isole» dall'oblìo[12], secondo un'immagine derivata dal Ribot de *Les maladies de la mémoire*. Nella percezione dello scrittore, il percorso a ritroso nel tempo – dalle scarne annotazioni diaristiche ai racconti, passando attraverso la *Coscienza* – sembra a tutti gli effetti analogo a quello nello spazio descritto dal signor Aghios nel *Corto viaggio sentimentale* («passano fisionomie e s'accumulano confuse in una cantuccio della memoria»[13]), a sua volta assimilato alla nebulosa del sogno. «Lampo di magnesio» nella notte oscura, «sequela di lampi» che si converte solo parzialmente nella «luce permanente» della «mente analizzatrice», ciò che rimane alla fine del «ricordo del sogno» non è mai «il sogno stesso», ma, al pari dell'evento recuperato a fatica dal passato, «una polvere che si scioglie»[14].

Sul rapporto tra passato e presente, memoria e dimenticanza, l'esercizio della scrittura privata e la pratica ostinata della letteratura rimandano l'uno all'altro[15] in

[10] M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cit., pp. 153-154

[11] Lo ha notato fra i primi M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, cit., p. 72. Ma il paragone con Proust fa parte della ricezione di Svevo fin dagli esordi, almeno a dare ascolto al *Diario londinese*. Cfr. al riguardo M. Santi, *Intorno al testo di "Senilità"*, cit., pp. 106-107.

[12] Italo Svevo, *Marianno*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 351. Cfr. su questo punto Caterina Verbaro, *Il paradigma della memoria: la riscrittura di* Marianno *e la sua datazione*, in *Italo Svevo and His Legacy*, cit. I, pp. 239-251.

[13] Italo Svevo, *Corto viaggio sentimentale*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 576.

[14] Ivi, pp. 576 e 597.

[15] L'interazione fra diario e romanzo è stata magistralmente indagata da Mario Sechi, *Verso la* Coscienza. *Il mimetismo dell'autore e lo spazio delle scritture private*, in Id., *Il giovane Svevo*, cit., pp. 109-132.

un gioco di specchi che interessa gran parte della produzione sveviana ma si accentua nelle ultime opere, come mostrano *La Rigenerazione*, *L'avvenire dei ricordi*, e la costellazione di testi sulla vecchiaia di Zeno, nella quale prevale addirittura l'ipotesi di un tempo «cristallizzato», sottratto per artificio all'usura e alla perdita di sé che insidiano la percezione sfuggente dell'esistenza[16]. Già nei frammenti laconici del cosiddetto *Diario per la fidanzata* compaiono alcune annotazioni su cui è utile soffermarsi. Quella che porta la data del 7 gennaio 1896 documenta per esempio un esperimento di autoanalisi volto a descrivere con precisione il processo di una memoria «organica» (secondo la definizione di Ribot), dove l'immagine mentale, per attingere al ricordo nella sua interezza, ha bisogno di richiamarlo per via associativa, fornendogli per così dire una base dinamica:

> Certo al momento di svegliarmi io non rammento né la faccia né l'amore di Livia. Talvolta per ricordare l'una e l'altro nella loro interezza ho bisogno di vedere la fotografia ch'è rimasta lì tranquilla a vedermi dormire. E allora la quiete del risveglio viene interrotta d'un solo tratto dal ricordo della vita, di tutta la vita e m'assale nello stesso tempo tutta la gioia del possesso e l'inquietudine che mai sempre accompagnò e accompagnerà il mio amore[17].

Se si rileggono le formule del diario concepito come «libro di ricordi», ancora alla maniera ottocentesca, si ritrovano quasi sempre accenti analoghi, che collocano queste pagine in una dimensione assai diversa dalle rievocazioni pseudoautobiografiche di ascendenza rousseauiana, come le *Confessioni* di Nievo, di cui le note sparse di Svevo sembrano a tratti il rovescio speculare:

> Un uomo vecchio è necessariamente un uomo ordinato. Adesso a 56 anni io devo badare a tre qualità di occhiali e ciò m'abituò all'ordine. Perciò con piena fiducia di condurlo a fine ricomincio il mio libro di ricordi. Morirono definitivamente tante cose e persone che furono sì importanti per me, che me ne rammarico intensamente. Come sono pallide quelle cose e quelle persone! Sono ridotte a concetti astratti e forse sbagliati. Io stesso finirei col credere di essere stato sempre come sono oggi, mentre pur ricordo degli amori che non ho più. Ho il dubbio però che mutando di desideri non mi muto essenzialmente. Certo ricordo violenti desideri e violente ripulsioni, ma non so più se le cose annotate mi sfuggirono per inerzia o per destino e se le cose che odiavo m'accompagnarono finché vissi perché troppo inerme o perché esse erano troppo forti[18].

A guardare bene, questo potrebbe già essere un *incipit* romanzesco, nell'intonazione stendhaliana della pagina che rimanda al lucido disincanto

[16] Cfr. Giuseppe Langella, *Il tempo cristallizzato. Introduzione al testamento letterario di Svevo*, Napoli, ESI, 1995.

[17] Italo Svevo, *Cronache familiari*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 677.

[18] Id., *Pagine di diario*, in *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 754.

della *Vie de Henry Brulard*, il testo più vicino e nello stesso tempo più distante dal paradigma delle *Confessions* di Rousseau. Basterebbe sviluppare in forma narrativa quegli stessi temi che, dopo aver trovato uno sfogo nella scrittura diaristica, respingendo la tentazione costante dell'autobiografia, continuano ad agire in profondità anche più tardi, dentro la cornice fittizia della *Coscienza*. Da un punto di vista letterario, lo schema narrativo del romanzo di Svevo presenta del resto più di una somiglianza con il resoconto disilluso del *Brulard*, a partire da quello che Stendhal aveva definito: «l'examen de conscience la plume à la main»[19], ovvero la ricerca, attraverso le sacche della memoria, di una «vérité qui fuit»[20], seguita dalla rinuncia a far coincidere lo sguardo del presente, filtrato dall'analisi, con quello del passato, avvolto «de l'auréole de la jeunesse» e frutto «de l'extrême vivacité des sensations»[21].

Senonché, quando Svevo si applica alla scrittura del suo terzo romanzo, le cose si fanno decisamente più complicate. Come è già stato osservato, nella *Coscienza* la narrazione autobiografica viene calata nella cornice insidiosa di un prologo e di un'appendice che chiamano in causa in maniera precisa, spesso intenzionalmente parodica, la retorica della psicanalisi[22]. Di conseguenza, il senso del libro può scaturire solo dal confronto fra una tradizione letteraria che a dispetto di quanto affermato da Ribot intende la memoria come recupero visivo, integro e spontaneo, del passato, e il procedimento di autoanalisi di tipo freudiano, nel quale, lo ha notato ancora Lavagetto, opera non a caso il medesimo atteggiamento «da visivo in agguato che Charcot assumeva nei confronti dei dati osservativi, lasciando che fossero essi – man mano – a trovare una reciproca solidarietà, a saldarsi in un quadro significativo»[23]. In altre parole, la prospettiva psicoanalitica calata nello spazio del testo funziona come una sorta di reagente nei confronti del codice letterario, generando un'ambiguità di fondo che ha tra le sue conseguenze la parziale distruzione dei modelli dell'autobiografia e del *Bildungsroman*, fondati su di un'idea del soggetto come «entità completa»[24] che si affida alla ricostruzione del linguaggio.

[19] Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, in Id., *Oeuvres Intimes*, a cura di Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1982, II, p. 430.

[20] Ivi, p. 548.

[21] *Ibid*.

[22] Cfr. Sergio Blazina, *«Prefazione», «Preambolo», «Psicoanalisi»: scrittura letteraria e psico-analisi nella «Coscienza di Zeno»*, in «Otto/Novecento», V (1981), 1, pp. 201-222; e Isabella Nardi, *Il tema dell'infanzia tra autobiografia e mito nell'opera di Italo Svevo*, in *Italo Svevo scrittore europeo*, a cura di Norberto Cacciaglia-Lia Fava Guzzetta, Firenze, Olschki, 1994, pp. 207-22. Più in generale, il conflitto fra i modi dell'autobiografia e la prospettiva della psicanalisi era già stato messo in evidenza da Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 170-171.

[23] M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, cit., p. 88.

[24] Robert S. Dombrovski, *«La coscienza di Zeno» ai confini della modernità*, in *Italo Svevo tra moderno e postmoderno*, a cura di Mauro Bucchieri-Elio Costa, Ravenna, Longo, 1985, pp. 139-147.

Sottratto alla volontà dell'io, non scaturito, come avviene in Rousseau e in maniera diversa in Proust, da un impulso di natura soggettiva e sentimentale, l'obiettivo di «vedersi intero» suggerito dal Dottor S. quale risultato ultimo della terapia della scrittura sembra allora più che mai il frutto della prospettiva esterna del medico, nel segno di un ottimismo al solito non condiviso dal personaggio, e anzi messo in ridicolo da Zeno con più energia di quanto non abbiano mostrato Alfonso Nitti ed Emilio Brentani nei confronti dei medici con cui hanno dovuto confrontarsi. Tuttavia, proprio il ritratto poco credibile del Dottor S., su cui si esercita l'ironia del narratore, rischia di far passare in secondo piano il fatto che secondo il codice freudiano la reazione di Zeno rispecchia l'atteggiamento del paziente dinanzi al lavoro analitico[25], con il pericolo di sottovalutare le visioni che compaiono nel Preambolo alla *Coscienza*: un luogo testuale in verità denso di simboli, che rimanda al capitolo conclusivo del libro, dove figura non a caso la più alta concentrazione di materiale onirico. Aveva osservato Freud in *Über den Traum*, a proposito delle dinamiche fra l'analista e il paziente:

> L'asserzione, che talvolta si presenta, secondo cui l'attenzione non riesce a cogliere nulla, viene respinta con l'energica assicurazione che tale assenza di contenuto rappresentativo è assolutamente impossibile. In realtà, molto presto emergono numerosi pensieri, ai quali altri si congiungono, regolarmente preceduti però dal giudizio dell'autosservatore che si tratta di pensieri assurdi o insignificanti, senza riferimento col punto in questione, pensieri che gli sono venuti in mente per caso e senza collegamento col tema propostogli. Si nota subito che è proprio questa critica a impedire che tutti questi pensieri incidentali vengano comunicati, anzi a impedirne già precedentemente l'accesso alla coscienza[26].

Dal punto di vista del soggetto dell'esperienza, la macchina del ricordo messa faticosamente in atto da Zeno riesce a fare affiorare solo frammenti di un passato incerto: un pallido insieme restituito per immagini isolate che non giungono mai a riprodurre la forma coerente del tutto. Al pari delle figure effimere incontrate nel diario di Ettore Schmitz, le ombre che «s'aggruppano» per via associativa intorno alle «scatoline di cartone» delle prime sigarette, subito «sbiadiscono»[27], e al loro posto, lamenta Zeno, «si mettono dei buffoni che *lo* deridono»[28], quasi a ribadire il senso di un'impresa in partenza fallimentare, e comunque vissuta dal protagonista con un senso crescente di inquietante estraneità che ricorda da vicino l'*unheimlich* freudiano. E tuttavia, lo aveva già notato

[25] Su questo punto cfr. ancora Mario Lavagetto, *La negazione*, in Id., *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, cit., pp. 59-63.

[26] Sigmund Freud, *Il sogno*, trad. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1970, p. 17.

[27] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 628.

[28] *Ibid*.

acutamente Delbœuf, nella psiche, come nella natura, nulla si perde; «ni un atome de la matière, ni un moment de la force»[29], ma tutto si conserva, negli strati profondi della coscienza.

Le due paginette iniziali della storia di Zeno sono intessute di elementi eterogenei e dissonanti, assemblati in modo solo apparentemente casuale. A un *incipit* frammentario dove prevalgono le figure del rimosso – la «curiosa sensazione di aver visto durante quel sonno qualche cosa d'importante» ma «dimenticata, perduta per sempre»[30] – e della censura – le «immagini bizzarre» che «non possono avere alcuna relazione col *suo* passato»[31] – fa seguito un'argomentazione più ampia e articolata del narratore, dalla quale traspare nitidamente quello che è stato definito il «desiderio di infanzia barbarica» di Svevo stesso, fatto di «segni evolutivi rovesciati»[32], tra Darwin e Schopenhauer, al quale può solo rispondere la considerazione implacabile di un'esistenza comune «inquinata alle radici» che ritornerà in posizione dominante alla fine del libro. Per la sua rilevanza nel discorso, il passo va riportato per intero:

> Subito vedo un bambino in fasce, ma perché dovrei essere io quello? Non mi somiglia affatto e credo sia invece quello nato poche settimane or sono a mia cognata e che ci fu fatto vedere quale un miracolo perché ha le mani tanto piccole e gli occhi tanto grandi. Povero bambino! Altro che ricordare la mia infanzia! Io non trovo neppure la via di avvisare te, che vivi ora la tua, dell'importanza di ricordarla a vantaggio della tua intelligenza e della tua salute. Quando arriverai a sapere che sarebbe bene tu sapessi mandare a mente la tua vita, anche quella tanta parte di essa che ti ripugnerà? E intanto, inconscio, vai investigando il tuo piccolo organismo alla ricerca del piacere e le tue scoperte deliziose ti avvieranno al dolore e alla malattia cui sarai spinto anche da coloro che non lo vorrebbero. Come fare? È impossibile tutelare la tua culla. Nel tuo seno – fantolino! – si va facendo una combinazione misteriosa. Ogni minuto che passa vi getta un reagente. Troppe probabilità di malattia vi sono per te, perché non tutti i tuoi minuti possono essere puri. Eppoi – fantolino! – sei consanguineo di persone ch'io conosco. I minuti che passano ora possono anche essere puri, ma, certo, tali non furono tutti i secoli che ti prepararono[33].

Come precisa subito la replica difensiva del narratore, quel bambino interamente assorbito dall'istinto vitale primario, la «ricerca del piacere»,

[29] J. Delbœuf, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. 119.

[30] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 626.

[31] Ivi, p. 627.

[32] Così Giancarlo Mazzacurati, *Dentro il silenzio di Svevo: crisi, morte e metamorfosi della letteratura*, in Id., *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, p. 236.

[33] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 627.

non può essere Zeno. E tuttavia, nonostante il meccanismo di rimozione che trasforma l'immagine soggettiva in un simbolo universale e astratto, in tutto il passo risuona una domanda inascoltata, perché se la memoria ha perduto il suo potere di rappresentazione, i desideri inconsci che ne fanno parte (lo abbiamo già visto nel caso di Amalia) continuano ad agire sotterraneamente nel testo, lo riconvertono quasi in un modello autobiografico al contrario, dove il fine ultimo non è la costruzione dell'io interiore, ma, all'opposto, la sua riduzione al «genuino atto volitivo» che nel lessico di Schopenhauer è «subito e direttamente anche un visibile atto del corpo»[34]: l'energia pulsionale di Freud.

Ciò a cui allude lo strato profondo del testo sembra dunque più che mai una figura del rimosso, la stessa che in maniera diversa determina i processi di riduzione metonimica o sineddotica del Preambolo e del capitolo sul Fumo che ne costituisce il naturale prosieguo:

> Ricordo un soggiorno prolungato per una mezz'ora in una cantina oscura insieme a due altri fanciulli di cui non ritrovo nella memoria altro che la puerilità del vestito: due paia di calzoncini che stanno in piedi perché dentro c'è stato un corpo che il tempo eliminò[35].

D'altro canto la sineddoche in luogo dell'intero rappresenta un'evidente anomalia rispetto al paradigma autobiografico ottocentesco, e il segnale non va sottovalutato, perché sia il Preambolo che il capitolo che ne costituisce la logica continuazione – *Il Fumo* – sono intessuti di richiami lessicali relativi alla vista e all'atto del vedere che rinviano implicitamente al *topos* dello «sguardo all'indietro» rivolto verso l'infanzia. Come aveva osservato già il Nerval elegiaco di *Angélique*, «les souvenirs se ravivent quand on a atteint la moitié de la vie»: «c'est comme un manuscrit palimpseste dont on a fait reparaître les lignes par des procédés chimiques»[36], e proprio a questa tradizione letteraria, che mette insieme Rousseau, Nodier, Stendhal e Chateaubriand, sembra alludere pragmaticamente il famigerato Dottor S., quando, con un repentino mutamento di prospettiva rispetto al metodo e al linguaggio della psicanalisi[37], così argomenta rivolto al lettore:

> Debbo scusarmi di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia; gli studiosi di psicoanalisi arricceranno il naso a tanta novità. Ma

[34] A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 127.

[35] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 625.

[36] Gérard de Nerval, *Oeuvres*, a cura di Albert Béguin-Jean Richer, Paris, Gallimard, 1952, p. 211.

[37] A questo proposito cfr. Elizabeth Mahler-Schächter, *Svevo, Trieste and the Vienna Circle: Zeno's Analyst Analysed*, in «European Studies Review», XII (1982), 1, pp. 45-64.

egli era vecchio ed io sperai *che in tale rievocazione il suo passato si rinverdisse*, che l'autobiografia fosse un buon preludio alla psico-analisi[38].

Riuscire a «vedere l'infanzia» – quell'infanzia che nel Preambolo riverbera ancora la sua luce, se pure insidiata da «ostacoli d'ogni genere»[39], è un elemento fondante dell'autobiografia[40], almeno da quando, con Rousseau, si sa che i desideri e gli impulsi del bambino rivelano in germe l'indole e il destino dell'uomo. Ma l'io di Rousseau – lo ha mostrato bene Starobinski[41] – muove da una coscienza di sé che non viene mai messa in dubbio, una forma di trasparenza interna che ha il potere di guidarlo nel «labyrinthe obscur et fangeux» delle *Confessions*[42], e alla quale si oppone solo l'ostacolo dell'incomprensione e del giudizio del mondo: «Moi, seul. Je connais mon coeur et je connais les hommes»[43]. Non per nulla in Rousseau «la formula dell'evocazione diretta «*Je vois…*» costituisce una garanzia del recupero del passato: essa viene «chiamata ad introdurre complementi oggetti a sufficienza concreti»: personaggi umili, accidenti lontani e gratuiti, collocati dalla memoria «davanti agli occhi dello scrittore»[44]. Sin dal primo capitolo dell'autobiografia il contatto fra memoria visiva e parola scritta è instaurato, e altri particolari vengono ad aggiungersi alla visione, per completare il ritratto intimo che prende forma da quel primo, fondamentale *Je vois*. Il senso pieno del passato rivive nella rievocazione intimamente partecipe di un'infanzia che, come confermeranno anche le *Confessioni* di Nievo, testimonia senza incertezze la continuità, nell'adulto, dell'«ancien goût d'enfant»[45]. Così gli episodi che appartengono all'autobiografia infantile di Rousseau, come il «châtiment» inflitto al piccolo Jean-Jacques da Mlle Lambercier, con la scoperta del «mélange de sensualité» celato nel fondo del dolore e della vergogna[46], o l'analisi illuminante della «chasse aux pommes», dove il piacere del furto è letto a posteriori come una forma di compensazione, o ancora lo svelamento ultimo della vicenda del «petit ruban»[47] di Mlle Pontal, costituiscono altrettanti momenti di un cammino interno alla sensibilità, di cui il narratore ripercorre con precisione il passaggio dall'infanzia all'età adulta, commentandolo e rivivendolo a distanza come parte integrante di sé. Vedere l'infanzia significa davvero, nel

[38] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 625.

[39] Ivi, p. 626.

[40] Cfr. a questo titolo Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Padova, Liviana, 1966.

[41] Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.

[42] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, a cura di Bernard Gagnebin-Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1973, p. 48.

[43] Ivi, p. 33.

[44] F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, cit., p. 26.

[45] J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 47.

[46] Ivi, p. 44.

[47] Ivi, p. 124.

caso di Rousseau, cogliere l'io senza maschere, nell'innocenza esistenziale di un sentimento vissuto e comunicato con altrettanta semplicità e trasparenza, attraverso la trama intatta del ricordo che testimonia l'unicità dell'esperienza e insieme il suo carattere emblematico.

Nessuna analogia, se non di superficie, sembra più sussistere tra il vivido quadro della tradizione rousseuiana, che risponde al motto delfico della conoscenza di sé riattualizzato dal Settecento illuminista, e le tessere sparse del percorso autobiografico tracciato quasi casualmente nel capitolo intitolato al Fumo della *Coscienza*, dove ogni considerazione sul passato viene lasciata in sospeso. Anche l'associazione tra il gusto dell'«ultima sigaretta» e il furto compiuto dal protagonista ai danni del padre, che cela probabilmente «il legame incestuoso del piacere condiviso tra Zeno e la madre»[48], rimane in fondo estranea alla coscienza del narratore, al pari dei suoi personaggi straordinariamente opaco a se stesso[49]:

> Ma allora io non sapevo se amavo o odiavo la sigaretta e il suo sapore e lo stato in cui la nicotina mi metteva. Quando seppi di odiare tutto ciò fu peggio. E lo seppi a vent'anni circa. Allora soffersi per qualche settimana di un violento male di gola accompagnato da febbre. Il dottore prescrisse il letto e l'assoluta astensione dal fumo. Ricordo questa parola *assoluta!* Mi ferì e la febbre la colorì: un vuoto grande e niente per resistere all'enorme pressione che subito si produce attorno ad un vuoto[50].

Per più di un verso, il progetto autobiografico di Rousseau, che mira a rappresentare l'individuo Jean-Jacques «dans toute la vérité de la nature»[51], sembra tornare capovolto nella recita falsata di Zeno, che solo mentendo riesce a dire la verità su se stesso[52]. E tuttavia, a guardare meglio, la strategia narrativa di Svevo non appare solamente il risultato di un'intenzione parodica dell'autore, quanto l'approdo ultimo e più radicale di una tendenza interna alla letteratura ottocentesca, che se da un lato ricorda la nietzchiana «volontà di maschera»[53], dall'altro attinge alla prospettiva autobiografica rivelata da Stendhal, nella quale la percezione sfumata e incompleta del sé rappresenta un modello alternativo e complementare rispetto all'universo coeso delle *Confessions*.

[48] John O'Neill, *La maternità di Zeno, ovvero la modernità infinita*, in *Italo Svevo tra moderno e postmoderno*, cit., p. 122.

[49] Cfr. a questo proposito Eduardo Saccone, *Commento a Zeno. Saggio sul testo di Svevo*, Bologna, il Mulino, 1975.

[50] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 631.

[51] J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 33.

[52] Cfr. Ezio Raimondi, *La malattia delle parole*, in Id., *Il senso della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 245.

[53] Mi riferisco alle considerazioni di Maria Anna Mariani, *Svevo e Nietzsche*, in «Allegoria», 2009, 59, p. 85.

Non c'è dubbio che la *Vie de Henry Brulard*, rimasta a lungo inedita e pubblicata negli anni in cui Svevo fa il suo esordio romanzesco – gli stessi anni in cui psicologi come Ribot e Delbœuf riflettono sullo statuto ambiguo della memoria –, porti dentro il genere autobiografico, assolutizzandola ed elevandola a sistema, quella frattura irrimediabile tra passato e presente che a fine secolo riaffiora con insistenza in testi diversi e apparentemente distanti tra loro come le *Maladies de la mémoire* di Ribot e *Une vie* di Maupassant: con la differenza che mentre in Stendhal lo scetticismo riguardo alle operazioni della memoria informa di sé l'intero testo, nel caso di Maupassant si tratta di una scoperta inattesa e quasi casuale che avviene solo alla fine del libro, quando la protagonista, preda di un'angosciosa disillusione, tenta di ripercorrere la sua vita attraverso i «cartons jaunis» dei vecchi calendari ritrovati in solaio, e rispetto al tempo felice dell'infanzia gli anni del tradimento e della vergogna sembrano «se perdre dans un brouillard, se mêler, enjamber, l'une sur l'autre»[54].

Malgrado le analogie strutturali – le stesse che spingono il lettore all'«effroyable comparaison» rivendicata e temuta da Stendhal nei confronti di Rousseau[55] – nel *Brulard* la questione dell'identità si pone fin da subito in termini solidamente antitetici all'io delle *Confessions*: «Je ne me connais point, et c'est ce qui quelquefois, la nuit, quand j'y pense, me désole»[56]. Alla lapidaria dichiarazione di impotenza del narratore fa seguito un'altra constatazione, più rilevante ancora in rapporto al testo che funge da modello: «Malgré les malheurs de mon ambition, je ne crois point les hommes méchants; je ne me crois point persécutés par eux»[57]. Ben prima di Zeno, insomma, il protagonista del libro di Stendhal è consapevole di aver agito nella vita «par humeur, au hasard»[58], e tuttavia, «voglios*o* di attingere al calore dei ricordi infantili»[59], il *récit* autobiografico del *Brulard* si pone sotto il segno di una curiosità sperimentale simile a quella che traspare, sotto il velo della menzogna, in quei luoghi della *Coscienza* dove, come rivela Svevo a Montale, «la bocca di Zeno» viene sostituita da quella dell'autore, «e grida e stuona»[60].

Del resto anche alcune sparse tessere testuali sembrano suggerire l'accostamento tra i personaggi di Zeno e quelli che popolano le pagine del *Brulard*, tra i quali esiste forse un rapporto di controversa filiazione simile a quello che legava, in maniera più scoperta, l'Alfonso Nitti di *Una vita* al Julien

[54] Guy de Maupassant, *Une vie*, a cura di André Fermigier, Paris, Gallimard, 1974, pp. 270-271.

[55] Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, cit., p. 768.

[56] Ivi, p. 431.

[57] *Ibid*.

[58] *Ibid*.

[59] F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, cit., p. 132.

[60] Italo Svevo, *Epistolario*, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 779.

Sorel de *Il rosso e il nero*. La metafora delle «hautes montagnes»[61] che definisce la grandiosità della percezione infantile nel *Brulard* riaffiora per esempio, mutata di segno, nel Preambolo della *Coscienza*, a segnalare la difficoltà di una visione percepita come irrimediabilmente distante: «Vedere la mia infanzia? Più di dieci lustri me ne separano e i miei occhi presbiti forse potrebbero arrivarci se la luce che ancora ne riverbera non fosse tagliata da ostacoli d'ogni genere, *vere alte montagne*: i miei anni e qualche mia ora»[62]. E soprattutto la domanda provocatoria del testo di Stendhal («*Suis-je bon, méchant, spirituel, bête?*»[63]) si ripresenta nel momento cruciale – avvertito ancora una volta dal lettore, ma non dal personaggio – in cui Zeno si interroga sulla natura del suo rapporto con Guido, al termine della passeggiata notturna che dopo vari anni riconduce i due amici «sull'erta di via Belvedere», e dunque al tempo ormai lontano del loro primo, intimo confronto, risoltosi com'è noto a vantaggio di Guido, promesso sposo della donna amata da Zeno, Ada.

È un passo in cui l'opacità psicologica del narratore ha come conseguenza la rinuncia ad articolare in maniera significativa gli eventi della memoria, riconnettendoli agli impulsi e alla volontà: il presente di una riflessione obliqua manipola il ricordo per allontanare le ragioni profonde di un fatto mai chiarito alla coscienza, vale a dire la tentazione di uccidere il rivale, che si riaffaccia alla mente come una larvata coazione a ripetere. L'analogia tra i due momenti del passato non serve a fonderli in un insieme, illuminandone finalmente il senso, ma getta un'ombra inquieta sul futuro prossimo della storia, quando quel lontano impulso, legato a una domanda apparentemente disattesa, prende corpo nell'episodio ambiguo del veronal con cui Zeno provoca indirettamente (inconsciamente?) la morte di Guido. Il passo illustra la continuità tra il bambino e l'uomo propria del genere autobiografico, ma lo ripropone in veste di enigma, generatore di finzioni non innocenti:

> assistevo senza grande dolore alla tortura che veniva inflitta a Guido dal bilancio messo insieme da me con tanta cura e me ne venne un dubbio curioso e subito dopo un curiosissimo ricordo. Il dubbio: *ero io buono o cattivo?* Il ricordo, provocato improvvisamente dal dubbio che non era nuovo: mi vedevo bambino e vestito (ne sono certo) tuttavia in gonne corte, quando alzavo la mia faccia per domandare a mia madre sorridente: *«sono buono o cattivo, io?»* Allora il dubbio doveva essere stato ispirato dai tanti che l'avevano detto buono e dai tanti altri che, scherzando, l'avevano qualificato cattivo. Non era affatto da meravigliarsi che il bimbo fosse stato imbarazzato da quel dilemma. Oh incomparabile originalità della vita! Era meraviglioso che il dubbio ch'essa aveva già inflitto al bimbo in forma

[61] STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, cit., p. 548.
[62] I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 626.
[63] STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, cit., p. 43. Corsivo mio.

> tanto puerile, non fosse stato sciolto dall'adulto quando aveva varcata la metà della sua vita[64].

Larvatamente persuasivo, il modello di Stendhal sembra lasciare qualche traccia anche nella costruzione narrativa del terzo romanzo di Svevo, in relazione al rapporto tra la memoria e l'inconscio. Nella *Vie d'Henry Brulard* i ricordi che risalgono all'infanzia, bruscamente interrotta dal lutto immedicabile per la perdita della madre, non si ordinano cronologicamente in una sequenza narrativa, come avviene in Rousseau, ma rappresentano altrettanti frammenti staccati, dalla cronologia insicura. Il narratore osserva più volte che «à côté des images les plus claires» egli trova «des manques», tanto che il passato gli appare sempre più simile a «une fresque dont de grands morceaux seraient tombés»[65]. E più volte, come farà poi Zeno, non cessa di interrogarsi per sapere se una scena riapparsa all'improvviso dal fondo della memoria «est bien vraie, réelle», o se sia un prodotto dell'immaginazione al pari delle «vingt autres qui, évoqués des ombres, reparaissent un peu, après des années d'oubli»[66].

Nel tentativo di stabilire un legame saldo e tenace tra passato e presente, la pagina si riempie fittamente di date, vere o immaginarie, nelle quali la storia ufficiale e i suoi miti – primo fra tutti quello di Napoleone che si affaccia nella parodia del *Bildungsroman* all'inizio del capitolo quinto della *Coscienza* – appaiono segni astratti dinanzi alla realtà volatile dell'io che affiora da una serie di fotogrammi sbiaditi:

> J'étais en pantalon de [*un blanc*] blanc anglais; j'ai écrit sur la ceinture en dedans: *16 octobre 1832, Je vais avoir la cinquantaine*, ainsi abrégé pour n'être pas compris: *J. vais avoir la 5e*. Le soir, en rentrant assez ennuyé de la soirée de l'ambassadeur, je me suis dit: «Je devrais écrire ma vie, je saurai peut-être enfin, quand cela sera fini dans deux ou trois ans, ce que j'ai été, gai ou triste, homme d'esprit ou sot, homme de courage ou peureux, et enfin au total heureux ou malheureux[67].

Nella frequenza lessicale del testo, l'espressione «*Je m'égare*» viene sempre più spesso ad accompagnare, se non a sostituire, il tradizionale «*Je vois*»[68], e anche quando un particolare sembra emergere con chiarezza dal passato, lo sguardo ironico del presente interviene subito a correggere la prospettiva della scena, dove vibra ancora, per un attimo, «l'excès d'émotion»[69] di un tempo per-

[64] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 336. Corsivo mio.
[65] Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, cit., p. 644.
[66] Ivi, p. 645.
[67] Ivi, p. 533.
[68] F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, cit., p. 133.
[69] Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, cit., p. 767.

duto al quale è possibile attingere solo per sineddoche. Si prenda per esempio il racconto sentimentale che si sviluppa intorno all'immagine della «petite robe d'indienne rouge» indossata da «un'aimable petite fille de cinq ans»[70], che anticipa anche nella forma del ricordo le «due paia di calzoncini» di Zeno, reliquia di «un corpo che il tempo eliminò»[71]. Osserva Stendhal, accostando quella lontana visione alla figura desacralizzata del presente:

> Cette aimable petite fille sans laquelle un silence morne eût régné souvent dans le petit salon de la rue de Lille, était Mlle Pulchérie Le Brun (maintenant Mme la Marquise de Brossard, fort impérieuse, dit-on, grosse comme un tonneau et qui commande à la baguette à son mari, M. le g[énér]al de Brossard qui commande lui-même le département de la Drôme[72]).

Nell'accostamento irriverente di stili e di toni emotivi diversi, il brevissimo cammeo del *Brulard* potrebbe rientrare a buon diritto nella casistica dei ricordi della vita di Zeno disseminati ad arte nel tessuto della *Coscienza*. Non a caso anche il personaggio sveviano sperimenta, nel quarto romanzo sulla vecchiaia di Zeno, qualcosa di simile, quando gli occhi appannati del vegliardo, ritraendosi da un presente «sbiadito», credono di riconoscere, nella «fanciulla giovanissima vestita di bianco» intravista per strada, la figlia del «vecchio Dondi», e quell'immagine sorta improvvisamente dal passato gli riporta il gusto di un'antica passione risvegliata dalla «sfacciata innocenza» di lei[73]. Come già era accaduto al narratore del *Brulard*, «per un istante» la visione ringiovanisce Zeno, facendogli ricordare «di essere stato capace di afferrare, di tenere, di lottare»[74], ma la disillusione è nel suo caso altrettanto rapida, e forse più efficace. Affidato al solido scherno di Augusta, il ritorno al presente fa «cessare tale sogno sconvolto», provocando nel testo un abbassamento di tono degno del modello francese: « Chi dunque salutasti tu? La Dondi era di sei anni più vecchia di me. Ah! Ah! Ah! Se fosse capitata qui, invece di sorridere del pericolo, come faceva quella giovinetta, traballando e zoppicando sarebbe finita sotto alle nostre ruote»[75].

Nelle pagine iniziali della *Coscienza*, le più vicine alle intuizioni di Stendhal, la dialettica tra il frammento e l'intero più volte evocata nei testi di Ribot e di Delbœuf appare declinata in modi vicini a quelli del *Brulard*, anche se è evidente che dopo Freud quelli che Stendhal aveva definito i *blancs*, gli spazi vuoti della memoria, assumono un significato diverso, e il rapporto gerarchico tra la presenza e l'assenza si inverte. A dispetto dei vani tentativi di ricordare, che

[70] Ivi, p. 872.
[71] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 631.
[72] Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, cit., p. 873.
[73] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., pp. 122-123.
[74] Ivi, p. 1224.
[75] *Ibid.*

approdano a una serie di tessere slegate e di volti indistinti, per un attimo solo la figura del protagonista si affaccia completa sulla pagina, ed è – per una curiosa coincidenza – una scena quasi proustiana, che ha luogo nella «stanza fresca e grande» dove Zeno bambino è posto a dormire dalla madre sul sofà, «sul quale essa stessa sedette occupata a un certo lavoro di cucito»[76]. L'immagine si staglia nitida, in contrasto con la nebulosa dei ricordi:

> Ero prossimo al sonno, ma avevo gli occhi tuttavia *pieni di sole* e tardavo a perdere i sensi. La dolcezza che in quell'età s'accompagna al riposo dopo una grande stanchezza, *m'è evidente come un'immagine a sé, tanto evidente come se fossi adesso lì* accanto a quel caro corpo che più non esiste.
> Ricordo la stanza fresca e grande ove noi bambini si giuocava e che ora, in questi tempi avari di spazi, è divisa in due parti. In quella scena mio fratello non appare, ciò che mi sorprende perché penso ch'egli pur deve aver preso parte a quell'escursione e avrebbe dovuto poi partecipare al riposo. Che abbia dormito anche lui all'altro capo del grande sofà? Io guardo quel posto, ma mi sembra vuoto.
> Non vedo che me, la dolcezza del riposo, mia madre, eppoi mio padre di cui sento echeggiare le parole […][77].

Se a prima vista non sembra necessario appellarsi a una dinamica di carattere edipico, perché a chiarire la natura del conflitto tra Zeno e il fratello basta il «conflitto rivalitario» messo in luce da Girard[78], a un livello più profondo i processi di rimozione e di censura nei confronti della figura della madre rivelano che l'esegesi ultima del testo non può prescindere dalle regole del meccanismo psichico descritto da Freud. Come conferma anche il palinsesto di *Una vita*, dove i capitoli sulla morte della madre occupano una parte consistente del libro, il silenzio che nella *Coscienza* avvolge questo evento capitale rappresenta una palese infrazione al codice dell'autobiografia, nella linea che da Rousseau giunge a Stendhal. Al pari di ciò che avviene nelle *Confessions*, che iniziano a tutti gli effetti dall'evento luttuoso che segna per sempre la fibra emotiva di Jean-Jacques e conferisce al testo la sua peculiare tonalità malinconica, la «vie morale» del protagonista della narrazione stendhaliana comincia dalla morte della madre, sopraggiunta «à la fleur de la jeunesse»[79]. Ma a differenza delle *Confessions*, il *Brulard* non riporta i fatti in ordine cronologico: solo alla fine del terzo capitolo, in maniera inattesa e quasi brutale, il testo recupera per analessi

[76] Ivi, pp. 629-630.

[77] Ivi, p. 630. Qui e nelle altre citazioni sveviane a seguire il corsivo è mio.

[78] Il riferimento va naturalmente a René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, a proposito del quale si veda, più di recente, Pierpaolo Antonello-Giuseppe Fornari, *Identità e desiderio: la teoria mimetica e la letteratura italiana*, Massa, Transeuropa, 2009.

[79] Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, cit., p. 556.

quella che appare anche al narratore una delle lacune più dense di significato, intorno alla quale il testo si avvolge in una spirale senza tempo. Anche la reiterazione ossessiva dell'età del bambino al momento della morte della madre è una conferma della sostanza traumatica di un evento fino a quel momento taciuto, che permea di sé il libro intero:

> Mais je diffère depuis longtemps un récit nécessaire, un de ceux peut-être qui me feront jeter ces mémoires au feu. Ma mère, Mme Henriette Gagnon, était une femme charmante, et j'étais amoureux de ma mère. *Je me hâte d'ajouter que je la perdis quand j'avais sept ans*. (…). Elle m'aimait à la passion et m'embrassait souvent, je lui rendais ses baisers avec un tel feu qu'elle était comme obligée de s'en aller. J'abhorrais mon père quand il voulait interrompre nos baisers. Je voulais toujours les lui donner à la gorge. *Qu'on daigne se rappeler que je la perdis par une couche quand à peine j'avais sept ans*[80].

Dopo la lettura di questo passo illuminante viene da chiedersi se sia solo una coincidenza che al centro della diagnosi effettuata dallo screditato Dottor S. figuri proprio quel complesso di Edipo che risalta in maniera così limpida nella pagina di Stendhal, e che per un lettore come Svevo – all'epoca della *Coscienza* – doveva costituire un segnale difficile da ignorare proprio per le implicazioni freudiane del testo. Perfino il commento sbrigativo di Zeno, che liquida in poche righe il risultato della sua analisi mancata, sembra infatti racchiudere, nella forma icastica di uno sberleffo ironico in cui le voci del narratore e quella dell'autore vengono per un attimo a coincidere, una sorta di segreta allusione alla matrice edipica del *Brulard*, che funziona ancora una volta come archetipo della vicenda di Zeno nel romanzo:

> Avevo appreso che avevo desiderato di portar via la moglie – mia madre! – a mio padre e non mi sentivo guarito? Inaudita ostinazione la mia. Però il dottore ammetteva che sarei guarito ancora meglio quando fosse finita la mia rieducazione in seguito alla quale mi sarei abituato a considerare quelle cose (il desiderio di uccidere il padre e di baciare la propria madre) come cose innocentissime per le quali non c'era da soffrire di rimorsi, perché avvenivano frequentemente nelle migliori famiglie[81].

Dello schema familiare originario, tracciato con tanta evidenza da Stendhal, la narrazione di Zeno sembra ritenere soprattutto il conflitto latente con il padre dichiarato in forma esplicita nel *Brulard* («Aux yeux de mon père, j'avais un caractère atroce»[82]), lasciando in ombra il rapporto con la madre. Ma a uno

[80] *Ibid.*
[81] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 1056.
[82] Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, cit., p. 645.

sguardo meno superficiale il *récit* contraddittorio e volutamente menzognero della *Coscienza*, più volte definito, in opposizione a *Una vita*, il romanzo del padre[83], pare intessuto da una simbologia precisa, nella quale prevale la luce come epifania memoriale, associata alla presenza/assenza materna fin dai tempi di *Una vita*. Nel primo romanzo, il sogno di Alfonso dopo la morte della madre – strutturato secondo una grammatica interna, quella del rapporto tra sogno e memoria, che sembra davvero tratta dallo studio di Delbœuf sopra *Le sommeil et les rêves*[84]–, aiuta a comprendere meglio la sostanza di un tessuto metaforico ad alta densità emotiva, che più tardi verrà probabilmente riformulato in senso freudiano:

> Giaceva nel suo letto, a casa, nello stanzone bene arieggiato e il sole d'estate entrava da una delle finestre aperte. Era convalescente di una lunga malattia e debole tanto che non gli riusciva di spostare le coperte che gli opprimevano il petto. Ma questo era l'unico disturbo, perché del resto si sentiva lieto, allegro. *Fissava il fascio di luce che illuminava un'immensità di corpuscoli sospesi nell'aria, una nebbia leggiera che il sole scopre nell'atmosfera più pura*. Era lieto, perché sapeva che di là a pochi giorni gli sarebbe stato permesso di uscire all'aria e al sole. Era lieto perché nella cucina vicina sentiva muoversi la madre giovine ancora e la quale canticchiava lavorando per lui[85].

Ricorrente e pervasivo, il simbolo della luce che non a caso il Freud del 1910 associava al grembo materno[86], contraddistingue tutte le visioni della *Coscienza* che ruotano intorno alla figura della madre, e della cui autenticità non a caso il protagonista è portato a dubitare («credetti che quelle immagini fossero delle vere riproduzioni di giorni lontani»), tanto che alla fine vengono declassate a creazioni della fantasia («Ora so di averle inventate»[87]).

Per il narratore omodiegetico della storia esse non sono ricordi autentici, solo «segni grafici»: «scheletri d'immagini» delle quali, appena svanite, non resta nella memoria «alcun'eccitazione o commozione»[88]. Ma a incrinare la difesa

[83] Cfr. Graziana Francone, *Nel retrobottega della coscienza. Una costellazione di racconti sveviani negli anni del "silenzio"*, in «Bollettino di Italianistica», IV (2007), 1, pp. 87-100.

[84] Cfr. M. Guthmüller, *Tra malattia e cura igienica: i sogni di Alfonso Nitti*, cit.

[85] I. Svevo, *Una vita*, cit., pp. 298-99.

[86] «Ultimamente questo paziente è venuto con una lamentela: ha una stanza esposta a sud, dove il sole lo illumina, e questo non può sopportarlo; inoltre manovrare le gelosie gli è impossibile. Appare qui di nuovo lo stesso simbolismo del sole: egli si trova nel grembo materno, e il padre vi penetra (le gelosie = simbolo della gelosia). Alcuni sogni del paziente lo mostrano chiaramente come spettatore del coito dei genitori mentre è nel grembo materno. In questo simbolismo del sole è contenuta anche l'intera concezione della mitologia che vede il sole come il creatore e la terra come la fecondata». Sigmund Freud, *Recensioni e comunicazioni cliniche (16 marzo 1910)*, in *Palinsesti freudiani*, cit., p. 182.

[87] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 1050-1051.

[88] Ivi, p. 1051.

istintiva di Zeno, basta ricordare – e Svevo contava probabilmente sul contributo del lettore – le pagine del saggio sul sogno dove Freud aveva osservato che il materiale onirico appare a prima vista «privo di affetti», «sconnesso, incomprensibile», e che solo in un secondo tempo, sviluppando «i pensieri che stanno dietro di ess*o*», si possono avvertire i «moti affettivi intensi e ben fondati», corrispondenti ai pensieri che «si saldano d'incanto in catene logicamente congiunte»[89]. Per Freud infatti la situazione onirica, nel suo «contenuto perlopiù visivo», «non è altro che una ripetizione, mutata e complicata da interpolazioni», di una esperienza impressionante legata all'infanzia, mentre «solo molto raramente il sogno presenta riproduzioni pure e fedeli di scene reali»[90].

Insomma, di là dalla loro effettiva comprensione da parte di Zeno, che le accantona frettolosamente come fittizie, le immagini memoriali descritte nell'ultimo capitolo della *Coscienza* appaiono generate da un desiderio autentico («la speranza di poter rivivere un giorno d'innocenza e d'ingenuità»[91]), che cela al suo interno una forma di rimpianto non ben definito, connesso con l'immagine materna raffigurata al centro delle visioni sotto forma di luce abbagliante:

> *La stanza era tutta bianca, ed anzi io non vidi giammai una stanza tanto bianca né tanto completamente illuminata dal sole. Il sole di allora passava attraverso le pareti?* Esso era certamente già alto, ma io mi trovavo tuttavia nel mio letto con in mano una tazza da cui avevo sorbito tutto il caffelatte e nella quale continuavo a lavorare con un cucchiaino traendone lo zucchero. Ad un certo punto il cucchiaio non arrivò più a raccoglierne altro ed allora io tentai di arrivare al fondo della tazza con la mia lingua. Ma non vi riuscii. Perciò finii col tenere la tazza in una mano e il cucchiaio nell'altra e stetti a guardare mio fratello coricato nel letto accanto al mio come, tardivo, stava ancora sorbendo il caffè col naso nella tazza. Quando levò finalmente la faccia, io la vidi come tutta si contrasse ai raggi del sole che la colpirono in pieno mentre la mia (Dio ne sa il perché) si trovava nell'ombra[92].

Il seguito del presunto ricordo d'infanzia è ben noto: il conflitto e la gelosia nei confronti del fratello, nella forma travestita del litigio che ruota intorno allo zucchero, si conclude con la rampogna della vecchia fantesca, cui seguono «lo spavento e la vergogna» di Zeno bambino e la conclusione della vicenda, che contraddice palesemente quanto affermato prima a proposito delle emozioni suscitate dalla memoria:

[89] S. Freud, *Il sogno*, cit., p. 23.
[90] Ivi, p. 49.
[91] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 1050.
[92] Ivi, p. 1053.

> Rimpiansi di aver sentita tanto forte quella vergogna da aver distrutta l'immagine cui ero arrivato con tanta fatica. Avrei fatto bene di offrire invece mitemente e gratis il cucchiaio e non discutere quella mia mala azione che era probabilmente la prima che avessi commessa. Forse Catina avrebbe invocato l'ausilio di mia madre ed io finalmente l'avrei rivista[93].

Nello spazio della visione, l'immagine della madre e la rivalità con il padre – evidente nel tentativo di prenderne il posto sul solito sofà – non sono molto distanti dalla rievocazione autobiografica di Stendhal, nell'articolazione narrativa di un fotogramma reso più perspicuo dal confronto con la grammatica freudiana. Ascoltiamo ancora Zeno:

> La vidi però pochi giorni appresso, o credetti di rivederla. Avrei potuto intendere subito ch'era un'illusione perché l'immagine di mia madre, come l'avevo evocata, somigliava troppo al suo ritratto che ho sul mio letto. Ma devo confessare che l'apparizione di mia madre si mosse come una persona viva. *Molto,* molto *sole, tanto da abbacinare! Da quella ch'io credevo la mia giovinezza mi perveniva tanto di quel sole ch'era difficile dubitare che non fosse dessa.* Il nostro tinello nelle ore pomeridiane. Mio padre è ritornato a casa e siede su un sofà accanto a mamma che sta imprimendo con certo inchiostro indelebile delle iniziali su molta biancheria distribuita sul tavolo a cui essa siede. Io mi trovo sotto il tavolo dove giuoco con delle pallottole. M'avvicino sempre di più a mamma. Probabilmente desidero ch'essa s'associ ai miei giuochi. A un dato punto, per rizzarmi in piedi fra di loro, m'aggrappo alla biancheria che pende dal tavolo e allora avviene un disastro. La boccetta d'inchiostro mi capita sulla testa, bagna la mia faccia e le mie vesti, la gonna di mamma e produce una lieve macchia anche sui calzoni di papà. Mio padre alza una gamba per appiopparmi un calcio…[94].

Nell'ottica del desiderio triangolare rivelato dal sogno, lo schiaffo assestato dal padre a Zeno adulto in punto di morte, su cui si interroga vanamente il finale del capitolo quarto, può ben apparire il corrispettivo del calcio inflitto a Zeno bambino: un unico atto speculare che reca il segno di un conflitto più antico e profondo riguardo al possesso della madre. Più rilevante mi sembra tuttavia il fatto che la sequenza di epifanie memoriali incentrate sul simbolo della luce trovi una possibilità di decifrazione nel sogno «autentico» che la suggella, tramite il quale il testo recupera la prospettiva circolare dell'autobiografia, ricongiungendosi all'immagine perturbante del «bambino in fasce» del Preambolo:

[93] *Ibid.*
[94] Ivi, p. 1054.

> Nel mezzo sonno cui m'abbandonai ebbi un sogno dall'immobilità dell'incubo. Sognai di me stesso ridivenuto bambino e soltanto per vedere quel bambino come sognava anche lui. Giaceva muto in preda ad una letizia che pervadeva il suo minuto organismo. Gli pareva di aver finalmente *raggiunto il suo antico desiderio*. Eppure giaceva solo e abbandonato! Ma vedeva e sentiva con quell'evidenza come si sa vedere e sentire nel sogno anche le cose lontane. Il bambino, giacendo in una stanza della mia villa, vedeva (Dio sa in quale modo) che sul tetto della stessa ci fosse una gabbia murata su basi solidissime, priva di porte e finestre, ma *illuminata di quanta luce può far piacere* e fornita di aria pura e profumata. Ed il bambino sapeva che a quella gabbia egli solo avrebbe saputo giungere e senza neppur andare perché forse la gabbia sarebbe venuta a lui. In quella gabbia non v'era che un solo mobile, una poltrona e su questa sedeva una donna formosa, costruita deliziosamente, vestita di nero, bionda, dagli occhi grandi e azzurri, le mani bianchissime e i piedi piccoli in scarpine laccate delle quali, di sotto alle gonne, sporgeva solo un *lieve bagliore*. Devo dire che quella donna mi pareva una cosa sola col suo vestito nero e le sue scarpine di lacca. Tutto era lei! Ed il bambino sognava di possedere quella donna, ma nel modo più strano: era sicuro cioè di poter mangiarne dei pezzettini al vertice e alla base[95].

È fin troppo facile arrestarsi alla parodia scoperta del linguaggio della psicanalisi – la «stanza» e la «gabbia» sostituti del corpo femminile – con cui la riscrittura abile di Zeno (qui più che mai un travestimento dell'autore, nella replica dell'atteggiamento difensivo verso ogni tipo di sapere medico) ironizza sulla malattia «diagnosticata a suo tempo dal defunto Sofocle sul povero Edipo»[96], e mettere così in dubbio l'intera serie delle «riminiscenze» rivelate dall'epifania della luce. Ma cedendo all'impulso di screditare l'interprete primo e più superficiale del racconto, il Dottor S.[97], il lettore cade nel tranello del personaggio sveviano, adottandone il punto di vista parziale se non l'intento manipolatorio; e dimentica ancora una volta che la parola di Zeno, circondata com'è da «un'immensa zona vuota»[98], non coincide con quella dell'autore, né può esaurire tutte le valenze del testo.

A conti fatti, ciò che il romanzo di Svevo intende forse suggerire nella sua prospettiva multipla e volutamente dissonante, nella quale si ritrova non solo il pensiero di Freud ma anche quello dei suoi più immediati predecessori, da Charcot a Ribot a Delbœuf, deriva da un'intuizione più profonda, che riguarda

[95] Ivi, p. 1055.

[96] Ivi, p. 1049.

[97] Utile a questo proposito il confronto con Teresa De Lauretiis, *La sintassi del desiderio. Strutture e forme del romanzo sveviano*, Ravenna, Longo, 1976, p. 108.

[98] Stefano Agosti, *L'enunciazione narrativa derealizzante da Manzoni a Gadda e da Stendhal a Svevo*, in «Il piccolo Hans», 1991, 70, p. 141.

a un tempo la crisi del genere letterario dell'autobiografia e le risorse dell'inconscio rivelate dal metodo archeologico della psicanalisi. E cioè che solo nella «cristallizzazione» del sogno quale «rifacimento visivo del materiale psichico» e «velato appagamento di desideri rimossi»[99] è possibile riscoprire il volto di quell'infanzia a cui la memoria, specchio di un'esistenza malata, non può più attingere in maniera autonoma. Allora la vitalità intatta del desiderio che si riverbera sul contenuto del sogno rimedia alla provvisorietà del ricordo e alla minaccia dell'oblio, secondo l'auspicio formulato da Delbœuf nell'ultima pagina del suo libro, che riconverte la percezione analitica della scienza di Lamarck e di Cuvier, portata in dote al secolo del positivismo, in termini straordinariamente vicini non solo all'immaginario del libro proustiano, ma anche, dopo tutto, all'itinerario sensibile della *Coscienza* ripercorso sin qui:

> Le passé est un songe, disait Pénélope. Ah! Combien il est plus vrai de dire que les songes sont le passé. Ils ne nous dévoilent pas l'avenir, mais, profitant de notre indifférence momentanée pour le présent, ils nous représentent le passé dans des pages fragmentaires, bien décousues, et d'aspect indéchiffrable. Mais qui sait? La Terre, elle aussi, a conservé précieusement ici une mâchoire, là une vertèbre, ici, une empreinte d'une plume ou d'une écaille, là – le dirai-je? – une empreinte d'excrément; et la paleontologie, avec ces vestiges informes, réfait l'histoire de notre planète. Le peu que nous laisse entrevoir le rêve nous suffit pour affirmer que, dans le monde de la pensée, rien ne s'oublie; tout est inscrit, classé, étiqueté. Dans quel but? Il n'est pas facile de le deviner. Cependant l'*asplenium*, qu'une nuit, grâce au rêve, j'ai revu par hazard, est cause que j'ai écrit ce livre où des centaines de lecteurs trouveront matière à des nouvelles réflexions, et que tous leus efforts, réunis à ceux de leurs descendants, jetterons peut-être quelque lumières sur l'un ou l'autre des obscurs mystères que renferme l'âme humaine[100] .

A differenza del sonno patologico di Amalia, quello di Zeno rappresenta dunque alla fine un luogo salvifico entro il tempo friabile della storia, se non altro perché garantisce l'accesso a un universo emotivo altrimenti perduto. Dopo il fallimento di ogni cura, la narrazione inconscia del sogno, nello spazio intermedio tra l'autobiografia e la finzione[101], diviene così atto terapeutico, figura ultima della scrittura.

[99] S. Freud, *Il sogno*, cit., pp. 57 e 68.

[100] J. Delbœuf, *Le sommeil et les rêves*, cit., p. 253.

[101] Cfr. Jacqueline Carroy, *Autoanalyse, autofiction, autofabulation et intertextualité*, in Id., *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, pp. 18-19. Ma sul rapporto tra autobiografia e finzione nella *Coscienza* è tornato di recente con argomenti persuasivi Claudio Gigante, *L'ultimo sogno di Zeno*, in «Filologia e critica», 2016, 3, pp. 422-433.

INDICE DEI NOMI

Agosti, Stefano 134n
Alfani, Maria Rosaria 39n
Amigoni, Ferdinando 21n
Antonello, Pierpaolo 129n
Arnaud, François 49n
Aschauer, Lucia 13n
Azam, Eugène 29 e n, 97
Azoulai, Juliette 60n

Baillarger, Jules 75
Baiocco, Carlo 27n, 28 n, 85n
Balzac, Honoré de 34, 37 e n, 38n, 42, 47, 49, 50, 53, 60, 99, 106 e n
Battistini, Andrea 119n
Baudouin, Charles 89n
Bebel, August 71 e n,
Béguin, Albert 122n
Behrens, Rudolf 13n, 14n, 22n, 63n, 68n, 103n
Beizer, Janet L. 66n
Bellucci, Novella 34n
Benco, Silvio 15n
Bernard, Claude 38, 43, 57, 87
Bernheim, Hippolyte 63, 89, 90 e n, 93 e n, 94 e n, 95, 96n
Bertoni, Clotilde 34n, 49n
Bertoni, Federico 15n
Bianchi, Patricia 39n
Bichat, Marie-François Xavier 37, 42 e n, 76
Binet, Alfred 30, 33, 48, 94 e n, 95 e n, 96 e n, 97 e n, 98, 100, 101, 111 e n
Biran, Maine de 39
Blazina, Sergio 119n
Borie, Jean 72n
Bory, Jean-Louis 57n
Bourget, Paul 20 e n, 21
Bourneville, Désiré Magloire 62, 63, 64 e n, 65 e n, 67, 68, 73-75, 83, 99, 106
Brachet, Jean-Louis 73 e n, 74 e n, 102
Braid, James 66, 94, 98
Breuer, Joseph 72, 104
Brierre de Boismont, Alexandre-Jacques-François 42
Briquet, Paul 61, 68, 74, 81
Brogi, Daniela 61n, 88n, 92n
Brown, John 50
Brown-Séquard, Charles-Édouard 34
Brussais, François 43, 50
Bucchieri, Mauro 119n

Cabanès, Jean-Louis 12n, 32n, 44 e n, 52n, 74n
Cabanis, Pierre-Jean-Georges 14, 37, 65, 75, 76
Cacciaglia, Norberto 119n
Calabrese, Stefano 92n, 93, 94n
Canguilhem, Georges 12, 43 e n
Caramaschi, Enzo 77
Carpenter, William Benjamin 90
Carrai, Stefano 59n, 87n
Carroy, Jacqueline 12n, 13n, 16n, 17 e n, 18n, 37e n, 48n, 66n, 97n, 135n

Carsten, Zelle 14n
Castex, Pierre-Georges 106n
Cataldi, Pietro 38n
Catenazzi, Flavio 40n, 61n
Cavalli Pasini, Annamaria 44n
Cepach, Riccardo 15n, 34n
Cerise, Laurent 75 e n
Cervantes, Miguel de 13
Charcot, Jean-Martin 12, 14, 30, 33, 39, 60-63 e n, 64, 65n, 66, 67, 69, 70, 72, 74, 76, 79-84, 85 e n, 87n, 94 e n, 99, 103 e n, 104, 105, 107, 108 e n, 113, 119, 134
Chateaubriand, François-René de 122
Chazaud, Jacques 94n
Chertok, Léon 12n
Chevrier, Alain 62n
Chitussi, Barbara 30n, 97n, 100n
Claretie, Jules 63, 72, 79, 80 e n, 81, 82 e n, 83 e n, 84 e n, 99, 106, 107, 109
Comte, Auguste 43, 49
Condillac, Étienne Bonnot de 18
Contarini, Silvia 40n
Cortellessa, Andrea 34n
Costa, Elio 119n
Curti, Luca 12n
Curtius, Ernst Robert 42 e n, 44n, 49n
Cuvier, Georges 135

D'Annunzio, Gabriele 46
Darwin, Charles 11, 38, 50, 52, 121
Daudet, Alphonse 45, 63, 72
De Lauretiis, Teresa 134n
De Lorenzo, Giuseppe 51n
Debenedetti, Giacomo 11, 38 e n, 92n, 116 e n
Delamotte, Isabelle 72n
Delbœuf, Joseph 19 e n, 45 e n, 46 e n, 63, 95 e n, 96 e n, 97 e n, 98 e n, 100 e n, 115, 116 e n, 121 e n, 125, 128, 131, 134, 135 e n
Demoulin, Christian 90n
Descartes, René 49
Destutt De Tracy, Antoine-Louis-Claude, 39
Disegni, Silvia 39n
Dombrovski, Robert S. 119n
Dostoevskij, Fëdor 46
Dottin-Orsini, Mireille 62n
Dufief, Pierre-Jean 74n
Dumas, Alexandre 59

Edelman, Nicole 62n, 74n
Ehrenberg, Alain 18n
Ellenberger, Henri 12n
Epheyre, Charles (Charles Richet) 66
Esquirol, Jean-Étienne Dominique 66, 80

Fabris, Angela 68n
Falret, Jean-Pierre 42
Fava Guzzetta, Lia 119n
Fédida, Pierre 63n, 65n
Félida 29, 30, 97, 98, 100, 101
Feuillet, Octave 66
Flaubert, Gustave 13, 37, 52, 55, 56n, 66, 70, 107, 112
Föcking, Marc 9, 14n, 22n, 34n, 42n
Fornari, Giuseppe 129n
France, Anatole 66
Francone, Graziana 131n
Freud, Sigmund 9, 12, 21, 33, 44, 60, 85, 72, 92 e n, 94 e n, 104 e n, 105 e n, 111 e n, 113 e n, 115n, 116 e n, 120 e n, 122, 128, 129, 131 e n, 132 e n, 134, 135n
Fusco, Mario 49n

Gagliardo, Alberto 15n
Gagnebin, Bernard 123n
Gasser, Jacques 62n
Gatta, Massimo 15n
Gauchet, Marcel 62 e n
Gazzelli, Carlo 55n
Gigante, Claudio 135n

Giglioli, Daniele 66n
Girard, René 129 e n,
Giraud, Barbara 74n
Goncourt, Edmond de 44, 66, 69, 70, 74, 77 e n, 78n, 79, 96
Goncourt Jules de, 44, 66, 69, 70, 74, 77 e n, 78n, 79, 96
Goumegou, Susanne 13n
Gruner, Horst 13n
Guthmüller, Marie 9, 13n, 16n, 33n, 34n, 44n, 46n, 60n, 131n
Gutmann, Tobias 13n

Hamon, Philippe 39 e n
Hannisa, Hans-Walter Schmidt 60n
Hartmann, Eduard von 51 e n, 52 e n, 59 e n
Hecht, Jennifer M 12n
Helvétius, Claude Adrien 40
Huberman-Didi, Georges 64n, 85n
Hufeland, Christof Wilhelm 34
Hülk, Walburga 16n
Huret, Jules 39

Innocenti, Piero 15n

Jameson, Fredric 58
Janet, Paul 37 e n
Janet, Pierre 12, 15, 30, 61, 63, 72, 75, 95 e n, 98 e n, 100, 101 e n, 105, 115
Janssen, Sandra 13n
Jay, Martin 12n
Jung, Willi 68n

Kittle, Friedrich 105n
Kopp, Robert 74n
Košenina, Alexander 14n
Krishaber, Maurice 30, 31

La Tourette, Gilles de 70
Lacan, Jacques 105 e n
Laget, Thierry 56n
Lamarck, Jean-Baptiste de 51, 135
Langella, Giuseppe 118n
Lavagetto, Mario 19n, 21n, 34n, 60n, 74n, 113n, 115n, 116 e n, 117n, 119 e n, 120n
Lavielle, Véronique 70n
Lavoisier, Antoine Laurent 54
Lazzarin, Stefano 19n, 37n
Lefebvre, Anne-Marie 42
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 15
Lemonnier, Camille 63
Lombroso, Cesare 48n, 61
Lovell, Anne M. 18n
Luperini, Romano 92n
Lütkehaus, Ludger 12n

Macario, Maurice Antoine 75 e n, 76 e n
Magnan, Valentin 73
Mahler- Schächter, Elizabeth 122n
Maier, Bruno 28n
Malingre, Rose 78
Mantegazza, Paolo 48
Mariani, Maria Anna 124n
Marquer, Bertrand 63 e n, 64n, 71n, 81n, 83n
Maupassant, Guy de 13, 63, 125 e n
Maury, Alfred 18 e n, 46 e n, 65 e n, 76, 77, 95, 96, 99 e n
Mazzacurati, Giancarlo 11n, 37n, 121n
Ménard, Sophie 74n, 75n
Mengaldo, Elisabetta 105n
Mesmer, Franz Anton 66, 94
Micale, Mark S. 12n, 66n
Miller Beard, George 48
Mirbeau, Octave 46, 63
Mitterrand, Henri 57n, 73n
Mollier Jean-Yves 74n
Montale, Eugenio 53 e n, 125
Moreau de Tours, Jacques-Joseph 48, 76
Morel, Bénédict Augustin 42, 47
Moretti, Franco 38n

Napoleone Bonaparte, 127
Nardi, Isabella 119n
Nay, Laura 13n, 15n, 51n
Nerval, Gérard de 122 e n
Nievo, Ippolito 118, 123
Nodier, Charles 122
Noiray, Jacques 71n
Nolan, Désiré 51 e n
Nordau, Max 40 e n, 48 e n, 61

Oberosler, Giuseppe 48n
Ohnet, Georges 20, 38
O'Neill, John 124n
Orlando, Francesco 123n, 125n, 127n

Padovani, Flavia 87n
Palmieri, Giovanni 14 n, 15n, 34n, 48n
Palmieri, Nunzia 19n, 21n, 44n, 60n, 61n, 71n, 88n, 89n
Pari, Anton Giuseppe 50 e n
Pellini, Pierluigi 27n, 53n, 54n, 55n, 58 e n, 72n
Philippot, Didier 12n, 48n, 60n
Pietrantonio, Vanessa 13n
Pitres, Jean-Albert 63, 94n
Plas, Régine 12n, 37n, 48n
Poulet, Georges 39n, 115 e n
Proust, Marcel 115 e n, 116 e n, 117 e n, 120

Rabboni, Renzo 45n, 84n
Raffaello Sanzio 81
Raimondi, Ezio 124n
Raymond, Marcel 123n
Regnard Paul-Marie Léon 62, 63, 64n, 65n
Rey, Pierre-Louis 55n
Ribot, Théodule-Armand 13, 15, 17 e n, 44, 45 e n, 48 e n, 49n, 51, 63, 75 e n, 83, 96n, 115, 117, 118, 119, 125, 128, 134
Richard, Jean-Pierre 39 e n, 40 e n
Richardson, Alan 87n
Richer, Jean 122n
Richer, Paul 48, 63n, 65n, 69 e n, 79, 81, 85n, 103 e n, 107n, 109 e n
Richet, Charles 41 e n, 65, 66 e n, 67, 68 e n, 72, 73, 83
Richet, Charles Robert 54 e n, 57
Ricœur, Paul 88n
Rigoli, Juan 12n, 13n, 14n, 42n
Rivière, Jacques 115 e n, 116
Robbe-Grillet, Alain 117
Rousseau, Jean-Jacques 119, 120, 122, 123 e n, 124 e n, 125, 127, 129
Rubens, Pieter Paul 81
Russell, Charles 61n
Ryan, Judith 12n

Saccone, Eduardo 124n
Santi, Mara 61n, 84n, 113 e n, 117n
Saussure, Raymond de 12n
Savarese, Gennaro 12n
Savj-Lopez, Paolo 51n
Savoia, Paolo 87n, 96n, 113n
Scarfoglio, Edoardo 43
Schincariol, Andrea 70n
Schmitz, Ettore 43, 49, 120
Schomacher, Esther 9
Schopenhauer, Arthur 11 e n, 19, 38, 39, 51 e n, 52-54, 59, 60, 121, 122 e n
Schwarze, Michael 9, 22n
Sechi, Mario 11 n, 14n, 15n, 19n, 20n, 34n, 37n, 38n, 103n, 117n
Séginger, Gisèle 55n
Sofocle 134
Spencer, Herbert 101
Stara, Arrigo 21n
Starobinski, Jean 14 e n, 54, 55n, 123 e n
Stellardi, Giuseppe 9,
Stendhal (Henri Beyle) 11, 14, 16, 18, 38, 39, 53, 74, 119 e n, 122, 124, 125 e n, 126 e n, 127 e n, 128 e n, 129, 130 e n, 133

Stevenson, Robert 13, 49n
Stewart, Douglas 76, 77
Svevo, Letizia 27n, 84, 85n
Swain, Gladys 62 e n

Tadié, Jean-Yves 116n
Taine, Hippolyte 14, 15 e n, 16 e n, 17 e n, 18 e n, 19, 21 e n, 22 e n, 23, 25 e n, 27, 28 e n, 30 e n, 31, 32 e n, 33, 48, 55, 83
Tandello Cooper, Emanuela 9
Tanzi, Eugenio 14n
Thorel, Sylvie 78 e n
Tortonese, Paolo 12n, 16n
Tortora, Massimiliano 38n, 92n, 112n
Tsou, Jonathan Y. 87n
Tucci, Leonardo 75n

Vacante, Natalia 34n
Verbaro, Caterina 117n
Verga, Giovanni 24, 61
Vignoli, Tito 50
Violi, Alessandra 13n, 66n, 90n
Vittorini, Elio 11n
Vittorini, Fabio 19n
Volpato, Simone 15n, 50n
Voronoff, Serge 34

Wagner, Richard 104
Wells, Herbert George 34
Wöbkemeier, Rita 14n
Wübben, Yvonne 14n

Zampa, Giorgio 53n
Zergol, Giuseppina 61 e n
Zola, Émile 13, 15, 18, 26 e n, 27 e n, 37-39 e n, 43, 44, 50, 52, 54n, 57n, 63, 70, 71 e n, 72, 73 e n, 74, 88, 91, 102, 103n, 104, 111, 112
Zublena, Paolo 115n

Finito di stampare nel mese di gennaio 2018
presso M. D. Grafica srl – Città di Castello (PG)