

Le ragioni delle somiglianze: desiderio mimetico e principio di simmetria in *Senilità*

Emanuele Zinato

nel Brentani s'erano andati formando addirittura due individui che vivevano tranquilli l'uno accanto all'altro, e ch'egli non si curava di mettere d'accordo.¹

1. Le somiglianze del parlare indiretto

In *Senilità* l'ordine delle somiglianze (scambi, simmetrie, imitazioni, condensazioni e spostamenti) sembra governare l'identità dei personaggi e l'intera esperienza di lettura. Innanzitutto ciò consegue all'ambiguità della voce che narra: Svevo, flaubertianamente, fa un uso così debordante del discorso libero indiretto che «sono moltissimi i casi in cui, durante la lettura, ci troviamo nella condizione di non sapere quale voce stiamo ascoltando».² A reggere il regime locutivo del romanzo non è tanto l'antagonismo fra la voce spietata e ironica del narratore e i pensieri inaffidabili di Emilio Brentani: piuttosto, «manca ogni segnaletica affidabile e dietro il discorso apparente si avverte la presenza di un discorso nascosto».³ Un esempio per tutti: dopo che le confidenze di Emilio iniziano a contagiare la sorella Amalia, trasformandola a poco a poco nella vera protagonista tragica della vicenda, i due fratelli Brentani collaborano attivamente alla costruzione dei parallelismi a proposito dell'immagine di Angiolina. Siamo nel decisivo capitolo V in cui Stefano Balli inizia a prendere il caffè dai Brentani:

1 I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di N. Palmieri, F. Vittorini, Mondadori, Milano 2004, p. 432; d'ora in avanti *Sen*.

2 M. Lavagetto, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., pp. XIII-XC: p. XLIV.

3 *Ibidem*.

Quando si trovava con la sorella, amava quell'immagine, l'abbelliva, vi aggiungeva tutte le qualità che gli sarebbe piaciuto di trovare in Angiolina, e quando capì che anche Amalia collaborava a quella costruzione artificiale, ne gioì vivamente.

Sentendo parlare di una donna che, per appartenere ad un uomo che amava, aveva vinti tutti gli ostacoli, pregiudizi di casta e d'interessi, ella disse in un orecchio ad Emilio: – «Somiglia ad Angiolina».

“Oh, le somigliasse!” pensò Emilio mentre atteggiava la faccia a consenso. Poi si convinse che le somigliava di fatto o almeno che, cresciuta in altro ambiente, le sarebbe somigliata, e finì col sorridere. [...] Invece quella donna che abbatteva tutti gli ostacoli *somigliava* ad Amalia stessa. Nelle sue mani lunghe e bianche essa sentiva una forza enorme, tale da spezzare le più forti catene. [...] Come avrebbe finito coll'espandersi quella grande forza chiusa in quel debole organismo? (*Sen*, p. 468)

La prima delle somiglianze, quella fra Amalia e Angiolina, appartiene indubbiamente al punto di vista inaffidabile di Emilio. Ma a chi assomiglia la donna del breve aneddoto, capace di vivere l'amore senza bugie, pregiudizi o finzioni? E a chi appartiene la voce che suggerisce la somiglianza di questa donna con Amalia, grazie alla forza «enorme» delle sue mani «tornite meravigliosamente» (*Sen*, p. 412), contrapposta a quella, più stridente, con Angiolina? Al narratore esterno o alla mente di Amalia, di gran lunga la più lucida fra quelle che si finge pensino nel testo? Fino a quel momento, i racconti edulcorati e reticenti del fratello a proposito dell'avvio dell'avventura con Angiolina avevano suscitato in Amalia solo lacrime, spavento e preoccupazione. Ad attivare in lei questa potente, empatica e euforica logica figurale, ad un tempo erronea e disvelante, è l'esser stata a sua volta oggetto di «attenzioni» e «ammirazione» esplicita da parte del Balli, tanto da suscitare la gelosia di Emilio che, nel corso di un pranzo memorabile, «lotta» invano per conquistare l'attenzione della sorella, per una volta addirittura contesa tra due uomini. Ma la percezione gioiosa di tutte queste attenzioni è, nella mente della «grigia fanciulla», il frutto di un autoinganno oppure il risultato di una diagnosi coraggiosa sulle dinamiche occulte del desiderio umano?

Ella stava ad ascoltare le confidenze che le faceva lo scultore, e non s'ingannava: le erano fatte proprio per conquistarla ed ella infatti si sentiva tutta sua. Per la mente della grigia fanciulla non passarono speranze per l'avvenire. Era proprio del presente che ella gioiva, di quell'ora in cui ella si sentiva desiderata, importante. (*Sen*, p. 465)

Il lettore non può arrivare a chiarire del tutto questi dubbi, perché quel «non s'ingannava» si può attribuire a un pensiero erroneo di Amalia oppure a una sua superiore consapevolezza, doppiata dalla voce che

narra. E a confermare lo statuto sempre oscillante del parlare indiretto in questo romanzo potrebbero bastare il repertorio delle volte in cui Emilio si commuove in paradossale contrasto con l'evidenza dei fatti (quante lacrime, in *Senilità!*) o quello, altrettanto nutrito, delle frasi esclamative che, seppure appartenenti al narratore in senso grammaticale, possono essere attribuite ad agnizioni o, viceversa, ad autoinganni dei Brentani, da «quell'occhio *crepitava!*» riferito nel quarto capitolo alla scoperta della vitalità seduttiva dello sguardo di Angiolina, fino al conclusivo «Ella aspettava!» attribuito alla «figlia del popolo» che nella mente di Emilio, «letterato ozioso», acquista le qualità di «un simbolo» (*Sen*, p. 621).

2. Mediatori esterni e somiglianze mimetiche

Se in *Senilità* la millimetrica costruzione delle scene e dei rapporti di forza fra i personaggi sembra di specie raciniana e, insieme, flaubertiana, questa teatralizzazione geometrica delle dinamiche di pulsione-competizione, innamoramento-falsificazione non si lascia cogliere con il solo dato narratologico ma soprattutto mediante i sogni a occhi aperti e gli autoinganni dei personaggi. Il modello più robusto del testo è infatti di matrice bovaristica: i personaggi credono di amare ma amano dell'amore di un altro e soggiacciono all'identificazione confusiva e al desiderio di essere manipolati, tratto inerziale sia di Emilio che di Amalia. Si ha in tal modo l'impressione che lo schema del quadrilatero perfetto delle funzioni attanziali, precocemente evidenziato da Montale, finisca per restituire una visione semplificata delle relazioni fra i personaggi: il desiderio nel romanzo, infatti, non è rappresentabile con le linee rette che collegano i due inetti (Emilio e Amalia) ai due vincenti (Angiolina e Balli) perché questa struttura semplice è contraddetta, girardianamente, dalla «verità romanzesca» e la metafora spaziale che esprime queste relazioni è il triangolo, più corrispondente alle ragioni profonde del romanzo. Angiolina non gode di una focalizzazione interna, non ha infatti quasi mai un proprio punto di vista né una sua memoria:⁴ è l'oggetto del desiderio visto dall'esterno, veicolo dei tradimenti e delle menzogne permanenti o specchio seduttivo attorno a cui ruotano le altre tre figure. Il «quadrilatero perfetto» è in realtà un triangolo fra tre «indispensabili» il cui vertice, probabilmente, è Amalia.⁵

Del resto *Una lotta* (1888), il primo racconto di Svevo che contiene lo schema di *Senilità*, offre già al lettore una struttura triangolare in cui il

Le ragioni delle
somiglianze:
desiderio
mimetico
e principio
di simmetria
in *Senilità*

4 G. Baldi, *Le maschere dell'«inetto»*. *Lettura di «Senilità»*, Paravia, Torino 1998, pp. 32-33.

5 D. Brogi, *Amalia, la sorella isterica*, in «Between», III, 5, 2013, pp. 1-38.

«celebre poeta» Arturo e il «gigante» sportivo Ariodante si contendono la «donna» Rosina in un conflitto, prima simbolico e poi fisico, in cui il poeta viene solennemente atterrato: «Abbassò però il capo per moto istintivo dinanzi ad un pugno chiuso, e ricevutolo in testa stramazò a terra come uno straccio cui manchi l'appoggio». ⁶ Arturo anticipa i tratti di Emilio, a partire dal medesimo dato anagrafico e dagli analoghi propositi pedagogici:

La sua gioventù moriva nei trentacinque anni e lui s'era risolto allora a pena d'introdurre il nuovo elemento, la donna, nella sua vita. [...] Questa donna sognata e sognata sua doveva essere un essere del tutto speciale e doveva avere una testina degna di portare la corona d'alloro che egli voleva applicarvi. ⁷

Anche nel breve racconto è il desiderio mimetico a muovere i due rivali in amore e, in Arturo, dominano l'ammirazione per l'avversario e la pulsione a sottomettersi. «Ad onta della sua posizione tanto favorevole da lui conquistata» il velleitario poeta suo malgrado fa di tutto per perdere il proprio vantaggio di favorito, scindendosi tra gelosia e adulazione. «Per una grande stranezza, forse derivante da simpatie artistiche, egli si trovava molto bene nella parte di vittima»: una parte esercitata fino al perseguimento implacabile dell'esito finale quando, una volta sconfitto, «Arturo ammirò come aveva ammirato Ariodante allorché costui lo legnava». ⁸

Analogamente, in *Senilità* nessun personaggio ha un rapporto diretto con il proprio oggetto d'amore, ma qui, rispetto a *Una lotta*, le emulazioni e le funzioni di mediazione sono più variamente e più finemente distribuite. Sia Emilio che Amalia desiderano attraverso la mediazione della loro biblioteca e della loro ideologia libresca: Amalia «aveva letto quel mezzo migliaio di romanzi che facevano bella mostra di sé, nel vecchio armadio adattato a biblioteca» (*Sen*, p. 412); Emilio crede di poter chiamare esperienza «qualche cosa ch'egli aveva succhiato dai libri» (*Sen*, p. 409) e spera «per una sentimentalità da letterato» (*Sen*, p. 419) di trasformare Angiolina nel personaggio letterario di *Ange*. Inoltre Emilio nei confronti di Amalia, come Charles Bovary nei confronti della moglie, è un «sodomasochista morale», ⁹ gioca più o meno inconsciamente come il gatto col topo a costruirne l'autodistruzione. Infine, perfino Angiolina manifesta una sua tendenza al mimetismo emulando in francese (*sce tèm bocù*) o in veneziano (*invelenà*) le espressioni dei suoi amanti. È insomma l'imita-

6 I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, a cura di C. Bertoni, Mondadori, Milano 2004, p. 17.

7 *Ivi*, p. 8.

8 *Ivi*, p. 12.

9 R. Speciale-Bagliacca, *Adultera e Re. Un'interpretazione psicoanalitica e letteraria di «Madame Bovary» e di «Re Lear»*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 52.



zione reciproca il fondamento delle relazioni fra i protagonisti di *Senilità*. Fin dall'inizio del romanzo, a esempio, viene esplicitata con chiarezza dal narratore la natura emulativa della relazione fra Emilio e il Balli:

Circa dieci anni prima, s'era trovato fra' piedi Emilio Brentani, allora giovinetto, un egoista come lui ma meno fortunato, e aveva preso a volergli bene. Da principio lo predilesse soltanto per la ragione che se ne sentiva ammirato; molto più tardi l'abitudine glielo rese caro, indispensabile. La loro relazione ebbe l'impronta dal Balli. Divenne più intima di quanto Emilio per prudenza avrebbe desiderato [...]. Accordo facile; il Balli insegnava, l'altro non sapeva neppure apprendere. Fra di loro non si parlava mai delle teorie letterarie complesse di Emilio, perché il Balli detestava tutto ciò che ignorava ed Emilio subì l'influenza dell'amico persino nel modo di camminare, parlare, gestire. Uomo nel vero senso della parola, il Balli non riceveva e quando si trovava accanto il Brentani, poteva avere la sensazione d'essere accompagnato da una delle tante femmine a lui soggette. (*Sen*, p. 419)

La coppia Emilio-Balli, tra le altre, è quella più marcatamente imitativa e questa relazione, fra gelosia e sottomissione, svela un'affinità elettiva inattesa che fa dello scultore un vero e proprio oggetto di desiderio, tanto che Brentani parla e gesticola come l'amico che ammira.

Analogamente emulativo è il rapporto di Amalia con Emilio e se entrambi subiscono l'influenza del Balli, a ben guardare, lo scultore stesso desidera suscitare l'ammirazione subalterna di Emilio e il desiderio sottomesso della «secca e incolore» Amalia, il cui dettaglio seducente delle mani, ripetutamente evidenziato, sfugge al suo essere rubricata (dal narratore o dai pensieri del Balli?) come brutta:

La signorina Amalia non era mai stata bella: lunga, secca, incolore – il Balli diceva che era nata grigia – di fanciulla non le erano rimaste che le mani bianche, sottili, tornite meravigliosamente, alle quali ella dedicava tutte le sue cure. (*Sen*, p. 412)

Del resto, il desiderio indicibile di Amalia si svela solo nei suoi sogni di sottomissione spiati con gelosia dal fratello:

Stefano! Ella aveva pronunciato il nome di battesimo del Balli. – Anche costei! – pensò Emilio con amarezza. Come non se ne era accorto prima! Amalia non si animava che quando veniva il Balli. 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. (*Sen*, p. 504)

Se, come ha scritto Pierpaolo Antonello, Svevo è «uno degli scrittori del canone italiano moderno (ma anche europeo) che meriterebbe di

Le ragioni delle
somiglianze:
desiderio
mimetico
e principio
di simmetria
in *Senilità*

comparire nel repertorio girardiano dei grandi autori mimetici»,¹⁰ è in *Senilità*, forse più ancora che nella *Coscienza di Zeno*, che il desiderio incentrato sull'imitazione costituisce il sistema profondo dell'articolazione dei personaggi, dipendenti in maniera compulsiva dalle triangolazioni mimetiche descritte oltre mezzo secolo più avanti da René Girard.¹¹

Una lettura mimetica di *Senilità* si presenta dunque, a un primo livello, più fruttuosa di ogni indagine psicoanalitica perché, se il romanzo mette a tema la rimozione e la repressione del desiderio di Amalia che ritorna nelle forme classiche del sogno e del delirio, le figure più ricorrenti nel romanzo non sembrano incentrate sulla sola dimensione del rimosso o del represso ma piuttosto sul regime delle somiglianze, di cui il desiderio mediato è parte assai rilevante.

3. La somiglianza come inganno e come rivelazione

L'imitazione reciproca, fondamento delle relazioni fra i protagonisti di *Senilità*, tuttavia, non è il modo esclusivo con cui si dà forma alla loro plurale identità romanzesca né, tantomeno, alla figura ricorsiva della somiglianza. Si ha viceversa l'impressione che questa costante sia l'origine di una serie di elementi testuali, persone, oggetti, spazi o situazioni, capaci di acquistare senso solo se messi in relazione tra di loro e con un sistema semantico che, con il progredire della narrazione, preveda da parte del lettore operazioni di riconoscimento e di riconfigurazione di quanto letto fino a quel momento.

Un prezioso catalogo di occorrenze, orientate in questo senso, ci viene offerto dal commento di Nunzia Palmieri che rileva come in *Senilità*, fin dal primo capitolo, «i traslati si danno come spostamenti a volte palesi a volte quasi impercettibili di epiteti, di stati d'animo, di situazioni che portano personaggi e ambienti a fondersi progressivamente l'uno nell'altro». ¹² I casi più robusti e più evidenti, fra le tante similarità e corrispondenze, sono dati dai due processi di identificazione tra Emilio e Amalia e tra Amalia e Angiolina che sfociano entrambi nella creazione fantasmatica di un ibrido.

Il primo, in buona parte suggerito al lettore dall'onniscienza del narratore esterno, dalla celebre assonanza onomastica (eMiLIo/aMaLIa) fino

10 P. Antonello, *Rivalità, risentimento, apocalisse: Svevo e i suoi doppi*, in *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, a cura di P. Antonello, G. Fornari, Transeuropa, Massa 2009, pp. 145-166: p. 151.

11 R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di L. Verdi-Vighetti, Bompiani, Milano 2002.

12 N. Palmieri, *Senilità. Apparato critico e commento*, in *Svevo, Romanzi e «Continuazioni»*, cit., pp. 1311-1530: p. 1377.

alla lapidaria chiusura del primo capitolo («Fratello e sorella entravano nella medesima avventura»; *Sen*, p. 413), è causato dall'irruzione dell'eros in casa Brentani e dagli effetti, simili ma divergenti,¹³ che il contagio amoroso provoca nei due fratelli.

Il secondo, percepito dal lettore come indebito e dipendente dal punto di vista bovaristico di Emilio, sottopone le due donne a costanti sovrapposizioni speculari fino alla «metamorfosi strana» (*Sen*, p. 621) e consolatoria della pagina finale in cui le due figure «si saldano in una figura simbolica e le differenze inconciliabili si risolvono, secondo i principi di una logica simmetrica, in identità».¹⁴

Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza, ma acquistò anche tutte le qualità di Amalia che morì in lei una seconda volta. Divenne triste, consolatamente inerte, ed ebbe l'occhio limpido ed intellettuale. (*Sen*, p. 620)

Val la pena notare come gli oggetti d'amore dei due fratelli finiscano entrambi con l'ibridarsi creando un personaggio fantasmatico composto per condensazione poiché, durante il delirio, quando la sorella in agonia si lascia sfuggire parole fino a quel momento interdette – «Noi due, qui tranquilli, uniti, noi due soli» – il lettore non sa più a chi Amalia stia parlando: «se al Balli o al fratello o a un impossibile ibrido».¹⁵

Insomma le «crudeli simmetrie»¹⁶ intessute da Svevo tra figure apparentemente incompatibili sono rese imperfette da un sapiente gioco di costanti e di varianti: Amalia, a differenza del fratello, dimostra acuta consapevolezza della situazione e «non aspira ad alcuna totalità [...] ma non per questo si vieta il piacere – senza speranze – che la compagnia dello scultore le procura quotidianamente per un paio d'ore».¹⁷ D'altra parte, le analogie confusive istituite tra Angiolina e Amalia sono sì, in larga parte, attribuibili alle bugie consolatorie che Emilio racconta a se stesso per assolversi dalle proprie responsabilità, ma non per questo sono esenti da un loro quoziente di verità. Entrambe le sovrapposizioni hanno luogo insomma in una situazione di compromesso fra menzogna e chiarezza, per l'inaffidabilità stessa del discorso indiretto:

Quanto era superiore a lui Amalia! Ella rivelò sorpresa il giorno appresso di non veder comparire il Balli, ma con tale indifferenza che sarebbe stato difficile di scoprirvi il minimo dispiacere. (*Sen*, p. 511)

Le ragioni delle
somiglianze:
desiderio
mimetico
e principio
di simmetria
in *Senilità*

13 M. Tortora, «Non ho scritto che un romanzo solo». *La narrativa di Italo Svevo*, Franco Cesati Editore, Firenze 2019, p. 60.

14 Palmieri, *Senilità. Apparato critico e commento*, cit., p. 1529.

15 Lavagetto, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, cit., p. LI.

16 *Ivi*, p. XLIX.

17 Tortora, «Non ho scritto che un romanzo solo», cit., p. 61.

Anche in questo caso, la frase esclamativa, posta in apertura del capitolo IX, può essere attribuita all'analisi chirurgica del narratore esterno ma anche, più verosimilmente, a una constatazione autocosciente di Emilio che ammira lo stoicismo della sorella, consapevole suo malgrado che la «guarigione» che sta per infliggerle, impedendole di vedere lo scultore, equivale a interdirne il desiderio e a colpirla a morte:

Era lui stesso che stava per picchiarla. Il colpo era già partito dalla sua mano, ma stava ancora sospeso in aria e fra poco si sarebbe abbattuto su quella testina grigia a piegarla, e la faccia mite avrebbe perduta quella serenità dimostrata chissà con quale eroico sforzo. Egli avrebbe voluto prendere la sorella fra le braccia e incominciare a consolarla prima che fosse arrivato il dolore. Ma non poteva. (*Sen*, p. 511)

A partire dalle equivalenze imperfette fra i due fratelli Brentani e fra Amalia e Angiolina si palesa in tal modo il tema del romanzo: *la somiglianza intesa come inganno e come chiaroveggenza*. A questo proposito torna utile osservare che il titolo provvisorio pensato dall'autore, *Il carnevale di Emilio*, connotando l'avventura amorosa come una trasgressione provvisoria rispetto alla monotonia della vita dei Brentani, poneva l'accento sui motivi dell'inganno, dell'apparenza, del mascheramento, più frequenti nella porzione temporale centrale di *Senilità*. Il vero tempo del romanzo, infatti, è il lungo carnevale, quando nel capitolo VI Emilio scopre dai sogni di sottomissione di Amalia il suo desiderio per il Balli: «Una sera, al principio di gennaio [...]. Pareva impossibile che a quella temperatura fredda e umida, resistesse il tisico carnevale iniziatosi quella sera con un primo ballo mascherato» (*Sen*, p. 472).

Il carnevale di *Senilità* è narrativamente tramato di simmetrie, ripetizioni, sdoppiamenti e torna costantemente sugli stessi luoghi interni ed esterni (l'appartamento di Angiolina e quello dei Brentani, alcune strade di Trieste, la casa d'appuntamenti della vedova Paracci), e sulle medesime situazioni a tratti con spietata, raciniana linearità tragica e talvolta con ironia ma di norma con ineluttabile serietà crudele da parte del discorso del narratore, la cui onniscienza è ripetutamente compromessa dall'indiretto libero.

Alle vie autunnali suburbane di Trieste, che nei primi capitoli sono i luoghi delle scorribande amorose appartate di Emilio e Angiolina, subentra nel capitolo VI l'oscurità urbana carnevalesca, equivoca e affollata, in cui «incominciava a formarsi il vortice che per un istante avrebbe sottratto l'operaio, la sartina, il povero borghese alla noia della vita volgare per condurli poi al dolore» (*Sen*, p. 472). La città notturna diviene il teatro di scene doppie e speculari, di scambi di persona e di apparizioni. Esempio il terzetto che, alla luce dei gas, Stefano Balli intravede scendere

dall'Acquedotto tenendosi per mano: «un uomo tozzo e piccolo in mezzo, due donne, due figure slanciate, ai lati» (*Sen*, p. 473). Si tratta di Angiolina, di una certa Giulia «non bella» e del volgare ombrellaio di Barriera Vecchia, «calvo e pur tanto nero!», «un mostro in natura» (*Sen*, p. 476) che Emilio, convocato dall'amico sulla scena perché «guarisca», non fa a tempo a scorgere perché i tre scompaiono «nell'ombra proiettata dalle alte case». Tuttavia, quando Emilio rimasto solo, fra ira, gelosia e intenti vendicativi, cerca di intercettare il trio per poter insultare Angiolina con parole di sdegno «calmo e ironico» («Io mi sarei ritirato subito. Non mi occorre di essere cacciato dal mio posto da un ombrellaio», *Sen*, p. 478) e corre convulsamente nella città notturna fino a ferirsi contro un muro, si imbatte in un secondo terzetto, in apparenza una copia speculare del primo, che, visto da vicino, rivela varianti inattese:

Quel gruppo ricordava quell'altro di cui il Balli gli aveva fatto la descrizione. In mezzo a due donne camminava un uomo grosso e tarchiato che dava il braccio a quella ch'egli aveva creduta Angiolina, e che ora però non aveva niente di caratteristico nel suo modo di muoversi. La guardò in faccia con lo sguardo calmo e ironico preparato con tanta fatica. Ebbe una grande sorpresa vedendo una faccia ignota, di vecchia, asciutta asciutta. (*Sen*, p. 480)

Le figure nell'oscurità si corrispondono e «tutto assumeva la forma, l'espressione del fantasma che lo fuggiva» (*Sen*, p. 481). Siamo in presenza di una esplicita manifestazione della somiglianza intesa come inganno e, al contempo, come rivelazione, vera costante del romanzo: l'inganno, favorito dal buio urbano e dalla gelosia atroce, rivela infatti il suo potenziale prefigurante perché la donna che Emilio aveva scambiato per Angiolina mostra di colpo la sua somiglianza perturbante con la sorella, esibendo connotati appartenenti al medesimo campo semantico o alla stessa classe logica (la magrezza del corpo e la senilità precoce). Poco dopo, trovata a stento la forza di lasciare le strade notturne e di sospendere le ricerche ossessive di donne somiglianti ad Angiolina, al rientro a casa Emilio sarà testimone di un'altra specie di allucinazione chiaroveggente: il primo dei sogni di Amalia che anticipa e prefigura simmetricamente (le medesime parole rivelatrici, lo stesso respiro affannoso e la nudità, per ora delle sole braccia) l'analogo rientro a casa del capitolo XII e la scena traumatica del delirio della sorella.

Dopo di aver atteso ancora una volta per esaminare una donna che aveva la figura di Angiolina, ebbe l'energia di chiudere dietro di sé la porta di casa. [...] 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. [...] Amalia era sola. Sognava. Giaceva supina, uno dei bracci esili denudato piegato sotto il capo, l'altro steso sulla coperta grigia

Le ragioni delle
somiglianze:
desiderio
mimetico
e principio
di simmetria
in *Senilità*

lungo il corpo. La mano cerea era incantevole sulla coperta grigia. Non appena la sua faccia fu toccata dalla luce, ella tacque, il suo respiro divenne più affannoso; fece più volte il tentativo di lasciare quella posizione divenuta tale incresciosa. (*Sen*, p. 482)

Inattese corrispondenze, anticipazioni e contaminazioni si danno nel romanzo anche a proposito degli spazi chiusi e delle configurazioni degli interni: fra gli arredi di casa Brentani e quelli della casa per appuntamenti della vedova Paracci, o fra la stanza di Amalia priva di un ingresso autonomo e la camera di Angiolina nella casa della famiglia Zarri. Ad esempio, nella camera da letto di Angiolina Emilio osserva, senza capirne fino in fondo il senso, le fotografie dei volti di «molti uomini» (*Sen*, p. 427), un vero e proprio catalogo degli amanti esposto come trofeo sulla parete. Avrà modo, più avanti, di osservare con nausea e con traumatico stupore un analogo repertorio fotografico di donne sulla parete della «stanzaccia» della vedova Paracci, il cui potenziale simmetrico e analogico è rafforzato dall'apparizione di un doppio di Amalia:

Gli sfuggì un grido di sorpresa vedendo accanto alla fotografia di una donna seminuda, quella di una giovanetta ch'egli aveva conosciuta, un'amica di Amalia, morta qualche anno prima. Chiese alla vecchia donde le fossero venute quelle fotografie, ed ella rispose che le aveva comperate per adornare quella parete. Egli guardò a lungo la faccia buona di quella povera ragazza che aveva posato tutta impettita dinanzi alla macchina del fotografo, forse l'unica volta in vita sua, per servire da ornamento a quella stanzaccia. (*Sen*, pp. 539-540)

4. L'esercizio letterario della simmetria: la «cena dei vitelli»

Se una lettura psicoanalitica di *Senilità* esige la centralità della rimozione del desiderio di Amalia e della nevrosi di Emilio e una interpretazione girardiana dà invece massimo risalto alle dinamiche imitative dei personaggi, si è osservato come la sapiente costruzione delle somiglianze nel secondo romanzo di Svevo chieda al lettore di mettere a sistema «l'esercizio della simmetria».¹⁸

Le nozioni-chiave di simmetria e di inconscio non rimosso rinviano a una fra le più interessanti proposte teoriche postfreudiane, quella di Ignacio Matte Blanco, e alla sua applicazione nel campo della critica letteraria da parte di Francesco Orlando. Secondo Matte Blanco, l'inconscio non rimosso si struttura infatti attraverso due principi fondamentali: il principio di generalizzazione, che raggruppa gli individui in classi sempre più ampie, e il principio di simmetria, che rende interscambiabili o

18 Palmieri, *Senilità. Apparato critico e commento*, cit., p. 1465.

addirittura identici gli elementi che appartengono a una stessa classe. La traduzione del principio di simmetria nei termini retorici e tematici della figuratività letteraria, comprensiva non solo del piano dell'*elocutio* ma anche di quello dell'*inventio*, è stata l'obiettivo dell'ultima ricerca di Orlando sulle «figure dell'invenzione».¹⁹ In particolare, negli appunti relativi alla «pluralizzazione dei personaggi e trame» pubblicati da Valentina Sturli²⁰ Orlando tenta di analizzare i modi in cui in un testo classi logiche e semantiche possano essere formate a partire dalle somiglianze fra i personaggi e fra le diverse trame di una narrazione: in sostanza, siamo davanti a un processo di pluralizzazione quando i protagonisti – e anche i comprimari – sono collocati in un sistema di somiglianze e di opposizioni. Il caso di *Fedra*, mediante il triangolo di relazioni fra la protagonista, Ippolito e Teseo, fornisce a Orlando «un ottimo esempio per dissolvere quella concezione sostanzialistica dei personaggi, visti più o meno abusivamente come persone indipendenti».²¹ Nella tragedia di Racine infatti la specularità e la somiglianza non escludono la divergenza e l'opposizione: se entrambi gli amori di Ippolito e Fedra sono trasgressivi, l'uno lo è in modo perdonabile, l'altro in modo imperdonabile. Lo stesso accade per il *Misanthropo* di Molière in cui Alceste e Célimène sono inseriti in una doppia dinamica: ciascun protagonista è in rapporto di omologia e di opposizione con dei doppi speculari e degradati (Oronte, Arsinoé).

Il caso di *Senilità* potrebbe dunque figurare, in modo esemplare, fra quelli elencati da Orlando in cui risulta operativo un doppio dispositivo nella costruzione dei personaggi consistente nell'assimilare ciò che in superficie è separato e nel separare quello che in superficie è assimilato. Il giovane Svevo che a fine ottocento conosce Charcot e Ribot e gli studi sull'isteria²² e che fa citare a Emilio (*Sen*, p. 431) addirittura Franz Joseph Gall fondatore della frenologia, a dispetto della propria enciclopedia pre-freudiana costruisce in *Senilità* relazioni fra personaggi che sembrano incarnare, un secolo prima di *Pensare, sentire, essere*, l'idea secondo cui «negli esseri umani e nel mondo esiste un modo di essere che si esprime nella distinzione fra le cose, dunque nella loro divisione; e un altro modo di essere che tratta ogni oggetto di conoscenza come se fosse indiviso da tutti gli altri: il modo eterogeneo e quello indivisibile».²³

Le ragioni delle
somiglianze:
desiderio
mimetico
e principio
di simmetria
in *Senilità*

19 V. Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020.

20 *Ivi*, pp. 140-146.

21 F. Orlando, *Due letture freudiane: «Fedra» e il «Misanthropo»*, Einaudi, Torino 1990, p. 50.

22 S. Contarini, *La coscienza prima di Zeno. Ideologie scientifiche e discorso letterario in Svevo*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018, pp. 59-60.

23 I. Matte Blanco, *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, trad. it. di P. Bria, Einaudi, Torino 1995, p. 64.

Palmieri individua con precisione il sistematico impiego delle simmetrie nel testo, e lo attribuisce freudianamente al «teatrino claustrofobico della nevrosi». ²⁴ Si può ipotizzare, invece, che in *Senilità* Svevo sia al contempo uno scrittore *mimetico*, «in quanto il meccanismo del desiderio si presenta come un vero e proprio “sistema” di comprensione dell’eroe moderno», ²⁵ e uno scrittore *simmetrico*, in quanto, nel costruire le emozioni e le identità dei propri personaggi, intuisce e mette in forma le due istanze incompatibili ma coesistenti della mente umana, l’una che distingue e l’altra che amalgama e confonde.

Un esempio paradigmatico è offerto dalla cosiddetta «cena dei vitelli», una scena destinata a ripetersi più volte tra il IV e il V capitolo: è Stefano Balli a battezzare così l’incontro conviviale alla birreria «Mondo Nuovo», a base di carne di vitello, di un quartetto di personaggi fra i quali, come vedremo, si danno rapporti di specularità e di simmetria. Sul principio del IV capitolo, quando sulla via «alla luce del giorno», gli sguardi che Angiolina incrocia con i passanti rendono la gelosia di Emilio più dolorosa e intollerabile, egli si risolve «a lasciarla immediatamente» e cerca di mettere in pratica il suo «virile proposito» con la mediazione del Balli. Ma non appena incontra lo scultore, «in un solo istante» cambia idea:

S’avvicinò a Stefano Balli col proposito di fargli una promessa per cui la sua risoluzione fosse resa irrevocabile. Invece la vista dell’amico bastò a fargliela abbandonare. Perché non si sarebbe potuto divertire anche lui con le donne come faceva Stefano? (*Sen*, p. 440)

A provocare il mutamento subitaneo dei propositi di Emilio è con tutta evidenza il suo desiderio mimetico, che si riassume nel proposito di emulare l’amico a cui implora un «consiglio» avvertendo «grande bisogno di venir accarezzato» (*Sen*, p. 441). Quando questi gli propone «una sera in quattro» Emilio accetta fiduciosamente:

Credette d’aver trovata la via per dare aiuto all’amico ed Emilio accettò con entusiasmo. Naturalmente! L’unico mezzo per poter imitare il Balli era di vederlo all’opera. (*Sen*, p. 442)

L’incontro al Giardino Pubblico e la cena al «Mondo Nuovo» si svolgono in tal modo per intero sotto il segno della malintesa pedagogia di un mediatore esterno: il Balli maltratta Angiolina che ribattezza Giolona, insulta il cameriere, obbliga Margherita, la donna che lo accompagna, «a dare segni di sommissione».

²⁴ Palmieri, *Senilità. Apparato critico e commento*, cit., p. 1377.

²⁵ Antonello, *Rivalità, risentimento, apocalisse: Svevo e i suoi doppi*, cit., p. 153.

Così, avendo domato tutti intorno a sé, al Balli parve d'aver dato ad Emilio una lezione in piena regola. (*Sen*, p. 451)

Il desiderio mimetico è doppiamente speculare perché, girardianamente, lo scultore finisce col rivelare agli altri tre commensali tanto la sua dipendenza dall'emulazione sottomessa di Emilio quanto la sua propensione ad una relazione triangolare, del resto favorita dallo stesso amico che propone ad Angiolina di posare per il Balli:

È il mio *alter ego*, il mio altro io, pensa come me, e... è sempre del mio parere quando io subito non so essere del suo -. All'ultima frase [Balli] aveva dimenticato il proposito col quale aveva cominciato a parlare e, di buon umore, schiacciava Emilio sotto il peso della sua superiorità. Quest'ultimo non seppe far altro che comporre la bocca ad un sorriso. (*Sen*, p. 453)

Dal punto di vista dell'esercizio della simmetria, invece, risultano decisive la comparsa sulla scena di un personaggio secondario come Margherita e la specularità fra la prima cena al «Mondo Nuovo» e il successivo pranzo in casa Brentani. Fin dal momento in cui, al buio del Giardino Pubblico, il Balli con un cerino ne illumina il volto, Margherita rivela tratti che rinviano ambigualmente a Amalia: come lei infatti è pallida, cagionevole di salute e ha la testa piccola e il corpo fragile e magro, tanto che Angiolina, per sminuirla, la potrà paragonare a «una trave affumicata che si regge a stento» (*Sen*, p. 455). Margherita, proprio come farà di lì a poco Amalia nei suoi sogni e nel delirio, dà «segni di sommissione» nei confronti di Stefano Balli. Inoltre, durante la cena, sia Margherita che Angiolina appaiono affascinate dallo scultore e in ciò si corrispondono l'una con l'altra: in tal modo «nel gioco dei traslati, delle coincidenze, delle somiglianze e dei parallelismi, Margherita appare una figura intermedia fra *Ange* idealizzata e Amalia». ²⁶

Nel suo occhio c'era per lo scultore la medesima benevolenza che brillava in quello di Margherita; una donna copiava l'altra, ed Emilio, dopo aver cercato invano di cacciare qualche parola nella conversazione generale, era ora intento a domandarsi perché avesse organizzato quella adunanza. (*Sen*, p. 451)

Siamo insomma in presenza di una «pluralizzazione» di personaggi e di scene narrative: tra le due coppie della «cena dei vitelli», Emilio e Angiolina e Stefano e Margherita, è quest'ultima, il personaggio comprimario, con i suoi tratti ibridi a fare di questa sequenza un doppio speculare della successiva, per somiglianze e opposizioni. Dalla cena al «Mondo

Le ragioni delle
somiglianze:
desiderio
mimetico
e principio
di simmetria
in *Senilità*

²⁶ Palmieri, *Senilità. Apparato critico e commento*, cit., p. 1400.

Nuovo» si passa infatti, nel capitolo successivo, alla domenica nella quale si svolgono il pranzo, per Amalia «lietissimo», a casa Brentani e la passeggiata lungo il Corso a tre (Emilio, Amalia, Stefano). Durante il pranzo per Emilio si ripete la situazione di esclusione e di gelosia del «Mondo Nuovo» mentre Amalia ammira «la felicità del Balli e amò in lui la forza e la serenità che erano le sue prime grandi fortune»:

Invece il Brentani stava a udire con amarezza e invidia. [...] La gelosia, nel suo animo, crebbe in modo ch'egli ne provò persino per l'ammirazione che al Balli dedicava Amalia. Il pranzo divenne molto animato perché anche lui vi collaborò. Lottò per conquistarsi l'attenzione di Amalia. (*Sen*, p. 464)

A metà del cap. V, durante la passeggiata, per un attimo il trio diviene potenzialmente un quartetto perché compare sulla via casualmente Angiolina ed è la grigia sorella, per una volta allegra e spensierata, a riconoscerla:

Ange! Mormorò Amalia ridendo con discrezione. L'aveva riconosciuta alla descrizione che gliene era stata fatta e al turbamento di Emilio. (*Sen*, p. 466)

In tal modo quando, sul finire del capitolo V, il narratore ci informa che la «cena dei vitelli» dopo la parentesi del pranzo dai Brentani, si sarebbe ripetuta molte volte, il lettore ha l'impressione che quel pranzo ne sia stata una variante speciale, con tratti analoghi e discordanze rivelatrici:

La cosiddetta *cena dei vitelli* si ripeté di frequente, negli episodi molto simile alla prima, Emilio condannato al silenzio, Margherita e Angiolina in ginocchio dinanzi al Balli. Una sera però il Balli non gridò, non comandò, non si fece adorare e fu per la prima volta il compagno ch'Emilio avrebbe potuto sopportare. – Come devi sentirti amato da Margherita! – gli disse quest'ultimo al ritorno per dirgli qualche cosa di gradito. Le due donne camminavano a pochi passi da loro. Disgraziatamente – disse il Balli con pacatezza, – credo ch'ella ami anche molti altri come ama me. È un animo gentilissimo. – Emilio cadeva dalle nuvole. – Sta zitto adesso! – disse il Balli vedendo che le due donne s'erano fermate per attenderli. (*Sen*, pp. 469-470)

Emilio scopre infatti con stupore e sconcerto che proprio in Margherita i tratti sofferenti, la mancata bellezza fisica e l'acume intellettuale possono convivere con l'autogestione consapevole delle leggi del desiderio: il personaggio vicario prefigura in tal modo una autonoma disposizione all'amore che fra i due fratelli solo Amalia potrà rendere dicibile, dolorosamente, sia pure tradotta nel linguaggio inconsapevole del sogno e del delirio.

Se il desiderio mimetico in *Senilità* è declinato secondo le sue più tipiche emozioni (gelosia, invidia, ammirazione), l'ordine delle somiglianze

ze istituito da Svevo mediante la geometria delle condensazioni e degli spostamenti fa pensare, nei termini prefiguranti della retorica narrativa, al rapporto fra coscienza e inconscio basato sulla logica confusiva delle emozioni e sulle diverse proporzioni di simmetria e asimmetria.²⁷ Si pongono, insomma, a proposito di *Senilità* problemi simili a quelli posti dalla presenza della logica dell'inconscio nella scrittura di Tozzi o di Saba: Svevo è freudiano prima di Freud e matteblanchiano prima di Matte Blanco. Già all'altezza di *Senilità*, la sua scrittura si distingue infatti per la modernità delle costruzioni che pluralizzano i personaggi caratterizzati da interdipendenza, fusione, slittamenti metonimici. Per assistere ad analoghi fenomeni narrativi, incentrati su un altrettanto sapiente sistema di somiglianze e opposizioni tra terzetti o quartetti di personaggi, in Italia occorrerà attendere i migliori romanzi di Alberto Moravia. Non solo Svevo sarà infatti un potente modello durante la stesura degli *Indifferenti*²⁸ ma, nel 1960, all'uscita della *Noia*, Montale potrà intravedere in filigrana del nuovo romanzo lo stesso mimetismo dei desideri e le medesime simmetrie all'opera in *Senilità*:

Leggendo le pagine migliori del libro (quelle che s'incontrano sul tema della gelosia) il ricordo corre irresistibilmente a *Senilità* di Svevo, al rapporto Emilio-Angiolina, alla crescente torbida esasperazione di quell'intellettuale fallito che è il moraviano *avant lettre* Emilio Brentani.²⁹

Le ragioni delle
somiglianze:
desiderio
mimetico
e principio
di simmetria
in *Senilità*

27 Matte Blanco, *Pensare, sentire, essere*, cit.

28 Nel 1927 Moravia scrive a Umberto Morra di Lavriano «Sto leggendo Svevo e mi sembra molto bello – non m'aspettavo veramente tanto» (in A. Moravia, *Se questa è la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere 1926-1940*, a cura di A. Grandelis, Bompiani, Milano 2015, p. 45). La sequenza del carnevale, anche negli *Indifferenti* come in *Senilità*, costituisce il momento rivelatore delle triangolazioni fra i personaggi.

29 E. Montale, *La noia*, in «Corriere della Sera», 24 novembre 1960.