

# AMALIA, LA SORELLA ISTERICA (I. SVEVO, *SENILITÀ*, 1898)<sup>1</sup>

Daniela Brogi

SIEGLINDE

Nel ruscello io vidi  
la mia immagine -  
e ora di nuovo la scorgo:  
come un giorno emerse dallo stagno,  
ora tu m'offri la mia immagine!

SIEGMUND

Tu sei l'immagine  
che nascondevo in me.

R. Wagner, *Die Walküre*  
Atto I, scena III

---

<sup>1</sup> Per le citazioni dai romanzi uso le sigle S e C, che rimandano a: Italo Svevo, *Senilità*, e *La coscienza di Zeno*, in *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. Alla fine delle citazioni, dopo la sigla, si segnala il capitolo seguito dal numero di pagina/e; salvo diverse indicazioni, il corsivo dei passi citati è mio.

## 1. Psicanalisi /Isteria / Racconto

Questo saggio propone una lettura di *Senilità* attraverso l'analisi delle funzioni testuali e dei significati del personaggio di Amalia, la sorella del protagonista, Emilio Brentani:

La sua famiglia? *Una sola sorella non ingombrante né fisicamente né moralmente, piccola e pallida, di qualche anno più giovane di lui, ma più vecchia per carattere o forse per destino. Dei due, era lui l'egoista, il giovane; ella viveva per lui come una madre dimentica di se stessa, ma ciò non impediva a lui di parlarne come di un altro destino importante legato al suo e che pesava sul suo, e così, sentendosi le spalle gravate di tanta responsabilità, egli traversava la vita cauto, lasciando da parte tutti i pericoli ma anche il godimento, la felicità. A trentacinque anni si ritrovava nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri e di amore, e già l'amarezza di non averne goduto, e nel cervello una grande paura di se stesso e della debolezza del proprio carattere, invero piuttosto sospettata che saputa per esperienza.* (S, I: 403)

«Una sola sorella»: che entra nella scena del racconto già spogliata di ogni autonomia, al punto di non possedere neanche un nome, e che si fissa nella prima memoria del lettore esclusivamente come strumento degli inganni di Emilio. Ma questa anonima presenza, che pare subito incoraggiarci a lasciarla sullo sfondo della storia del fratello, dove vive «dimentica di se stessa», per nostra fortuna non è una persona, ma un personaggio nato dalle invenzioni della scrittura e, come vedremo, è il nucleo dinamico di effetti di significato e di trama per nulla trascurabili. È la figura più defilata, fisicamente, ma ciò nonostante, appena Emilio prende la parola lei comincia a esistere di prepotenza - e il narratore, da parte sua, stringe ancora di più questa simbiosi testuale. E così, Emilio respinge la relazione seria con Angiolina dichiarando di doversi prender cura di Amalia, che d'altra parte - ci informa il narratore - vive per Emilio come una madre devota. Siamo soltanto al secondo capoverso del romanzo, ma la funzione simbolica di Amalia e il modo in cui Emilio la fa vivere nella

propria storia sono già oltre la logica del principio di non contraddizione: una cosa può essere anche il proprio contrario, perché tutto è identico e simmetrico quando è in atto una relazione che serve a tenere «tutti i pericoli» del mondo fuori dalla porta. La disposizione a chiasmo dei significanti («più giovane / più vecchia / egoista / giovane») e la progressione in climax degli incisi e delle avversative nominano immediatamente l'incrocio di destini tra Emilio e la sorella costruito dal racconto di *Senilità*; subito si collauda, sul piano del discorso, l'attitudine a procurare, sia all'interno che all'esterno della storia, l'effetto di una sorta di disturbo di sdoppiamento nella messa a fuoco dei personaggi, che ingarbuglia e confonde il piano del reale col piano del simbolico, sotto il segno dell'*ingombro*, dell'*impedimento*, del *peso*, del *legame*: «ella viveva per lui come una madre dimentica di se stessa, *ma ciò non impediva* a lui di parlarne come di un altro destino importante legato al suo e che pesava sul suo». L'ansia, intesa come tensione sforzata dei significanti, ancor prima che una condizione psichica, è, fin dalla prima pagina di *Senilità*, un procedimento formale. I destini dei due Brentani sono così morbosamente avvitati l'uno all'altra che, anche se qui l'attenzione sarà rivolta a Amalia, molte considerazioni critiche che se ne trarranno fanno famiglia e significato con l'intero sistema del romanzo.

Ripercorriamo sinteticamente il *plot* di *Senilità*: Emilio, che ha una relazione con Angiolina, una bellissima donna di origini popolane, respinge ogni assunzione di impegno nei confronti di questo amore appellandosi alle responsabilità familiari e alla necessità di non sottrarre tempo alle proprie ambizioni letterarie, vissute con un'oziosa velleità da artista incompreso. Lo scultore Stefano Balli, al quale Emilio è legato da un'amicizia ambiguamente sospesa tra l'ammirazione e l'invidia, gli fa da spalla in questo scenario da provincia *bohémienne*, costellato dalle continue ambivalenze tra slanci e impulsi di fuga con cui Emilio si rapporta ad Angiolina. Stefano comincia a frequentare casa Brentani per distogliere Emilio dalla sua avventura, ma così facendo provoca l'innamoramento della sorella di Emilio, Amalia. Geloso di Stefano che pare portargli via entrambe le donne della sua vita, Emilio mette fine alle visite dell'amico, causando, senza

accorgersene, una progressiva depressione fisica e emotiva di Amalia che la condurrà alla morte. Separatosi definitivamente sia da Angiolina che da Amalia, finalmente Emilio potrà far stare insieme, nel ricordo, le qualità di entrambe le donne; il desiderio, sottratto all'esperienza e ricollocato nei tranquilli spazi mentali dell'ammirazione e del racconto, è neutralizzato e convertito in "senilità", ovvero nella contemplazione statica dello spettacolo non più minaccioso della propria vita.

A prima vista, dunque, Amalia sembra l'elemento più debole e meno essenziale nel sistema dei personaggi di *Senilità*, e in certo senso lo è davvero. Eppure è una figura cruciale: prima di tutto per le simmetrie tra fratello e sorella su cui si tesse l'intero racconto, che di continuo insiste su affinità, ripetizioni, inversioni e parallelismi tra i due personaggi; la storia usa questo sistema di ricorrenze come una sorta di *Leitmotiv*, di cui possiamo rileggere qualche esempio:

fratello e sorella entravano nella medesima avventura (S, I: 413);

Ella, invece, che aveva voluto vivere la vita di Emilio, s'era considerata amica del Balli (S, V: 457);

non v'era dubbio. Anche Amalia [come Angiolina] amava il Balli (S, VIII: 504);

quell'Angiolina le portava via il fratello [...] Questa scena [: il pianto di Amalia per l'offesa della scomparsa del Balli] era evidentemente la continuazione dell'altra. (S, IX: 518)

D'altra parte, a rendere interessante la sorella di Emilio non è soltanto la somiglianza che ritorna così continuamente e che spesso è spinta fino alla confusione dei significanti, proseguendo un'ambiguità sottolineata fin dalla difficoltà a pronunciare distintamente due nomi così tanto - troppo - simili. La condizione che rende così speciale la funzione di Amalia, malgrado la sua posizione così appartata, è il modo in cui il personaggio, nel corso della storia, fa da riflesso, avanzando verso un estremo fisico simbolico e testuale di insofferenza, al mondo dei desideri nascosti del protagonista. In questo senso,

Amalia, o per meglio dire la sua identità, arriva anche da un'epoca, da un immaginario, e in più da una modalità di trattamento del personaggio che, ragionando in termini di retorica narrativa, situano *Senilità* in una posizione di forte modernità, nonché di vivacissimo dialogo con *La coscienza di Zeno*.

Per spiegar meglio cosa si intenda, si può ripartire da una situazione che ricorda la lettera rubata di Poe, vale a dire da una verità sotto gli occhi di tutti, tanto da apparire banale se nominata, ma che, di fatto, è spesso rimasta invisibile allo sguardo della critica. Recuperiamola dunque, servendoci proprio di due *ingiurie* lanciate da Zeno contro il dottor S. nella *Coscienza*:

Ma ora che sapevo tutto, cioè che non si trattava d'altro che di una sciocca illusione, un trucco buono per commuovere qualche vecchia donna isterica, come potevo sopportare la compagnia di quell'uomo ridicolo, con quel suo occhio che vuole essere scrutatore e quella sua presunzione che gli permette di aggruppare tutti i fenomeni di questo mondo intorno alla sua grande, nuova teoria? (C, 8, *Psicanalisi*: 1049)<sup>2</sup>

Chissà perché si sia preso di tale odio per me? Anche lui dev'essere un *istericone* che per aver desiderata invano sua madre se ne vendica su chi non c'entra affatto. (*Ibid.*: 1061)

Come il più delle volte, nel medesimo momento in cui mette in scena le proprie «bugie», l'eroe della *Coscienza* esprime anche le «verità» del romanzo, vale a dire, nel caso dei passi citati, il nesso stretto che, almeno nel sistema di Zeno, lega «nuova teoria» psicanalitica, immaginario della «donna isterica» e desiderio (incestuoso). Ora, è proprio rispetto a questa sequenza che possiamo guardare Amalia, in *Senilità*: riconsiderandola non come una figura in carne e ossa, o un caso clinico, ma come un personaggio letterario<sup>3</sup> nato

---

<sup>2</sup> L'aggettivo è invece assente in *Una vita*; mentre si parla di una «vecchia signora isterica» nel frammento teatrale *Degenerazione*.

<sup>3</sup> Sulla nozione di personaggio cfr. anche Bottiroli 2008.

dall'immaginazione di un autore che appartiene e assomiglia anche alla propria epoca, cioè al momento in cui la psicologia sperimentale aveva cominciato a discutere le complessità dell'animo e del desiderio umano interrogandosi anzitutto sulle stranezze psicofisiche della natura femminile:

Signore e Signori [esordirà Freud nella diciassettesima tappa dell'*Introduzione alla psicoanalisi*], nella lezione precedente vi ho spiegato che la psichiatria clinica si cura poco della forma esteriore e del contenuto del singolo sintomo, e che la psicanalisi è partita invece proprio da lì e ha stabilito innanzitutto che il sintomo è dotato di senso ed è connesso con l'esperienza vissuta del paziente. Il significato dei sintomi nevrotici fu scoperto per la prima volta da Josef Breuer attraverso lo studio e la felice guarigione di un caso d'isteria (1880-82), divenuto da allora famoso. Va detto che Pierre Janet ha fornito, in modo indipendente, la medesima dimostrazione; al ricercatore francese spetta persino la priorità di pubblicazione, poiché Breuer ha pubblicato la propria osservazione solo più di un decennio dopo (1893-95), durante la sua collaborazione con me. (Freud 1983: 233)

Tra l'altro, il «caso famoso» a cui ci si riferisce è quello di "Anna O.": quasi che, volendo per un momento dare più spazio al potere evocativo delle assonanze, la "A" iniziale, come anche nel caso di Amalia Brentani, fosse una sorta di *lettera scarlatta* dell'isteria. E conta poco che, malgrado Freud avesse già pubblicato con Breuer gli *Studien über Hysterie* [*Studi sull'isteria*, 1895], all'altezza di *Senilità* il suo autore, a quanto pare, ancora non conoscesse Freud; conta poco, in termini di immaginario, perché, come ci rivela lo stesso Svevo in *Soggiorno londinese*, nel 1898 «Freud non esisteva o in quanto esisteva si chiamava Charcot (Svevo 2004c: 894): l'inventore degli spettacoli delle isteriche alla Salpêtrière, a cui aveva assistito con interesse anche Freud, tra il

1885 e il 1886, come lui stesso ricorda nel necrologio dedicato a Charcot nell'agosto 1893<sup>4</sup>.

Torniamo ancora, però, a quella verità tanto evidente quanto poco guardata a cui si accennava, e che fissa il tracciato critico del nostro lavoro: la costruzione dell'identità di Amalia Brentani è compiuta nello stesso giro di anni in cui la psicanalisi si scopre e si definisce, come dimostrano le prime opere importanti, proprio attraverso l'invenzione delle identità femminili come identità narrative significative e, al tempo stesso, come identità strane, sia fisicamente che emotivamente. Insomma: quasi sempre isteriche. È attraverso la scoperta delle grandi risorse narrative dell'isteria, per dirla in altro modo, che la psicanalisi freudiana brevetta se stessa.

Per capire allora la portata culturale e estetica di questa circostanza, vale la pena di riflettere meglio su cosa si intenda quando si parla di identità "narrative", perché quell'aggettivo, effettivamente, può essere spiegato almeno in tre modi.

Anzitutto, 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; è legata a un racconto di sé offerto all'analisi dalle pazienti.

In più, l'isteria è un'identità narrativa in quanto costruita, per via di osservazione e interazione, prima dagli psicologi sperimentali (si pensi all'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1876-1880<sup>5</sup>), e poi da Freud: è un'identità a cui si accede tramite il racconto di secondo grado compiuto dal neurologo e dall'analista che *mettono su una storia*, riorganizzano in una forma narrativa il caso clinico affinché sia compreso meglio non solo da chi scrive, ma anche dai lettori – Freud nel 1936 stava per ricevere il Nobel per la Letteratura: il modo romanzesco è la chiave privilegiata di accesso ai nodi della psiche:

---

<sup>4</sup> Si può leggere, oltre che in Freud 1980, qui: <http://www.psichiatriaestoria.org/Charcot/necrologio%20Charcot.htm>

<sup>5</sup> Oltre ai testi citati in bibliografia, per capire meglio il nuovo sguardo anatomico sulla psiche è molto interessante soprattutto il recente lavoro di Eric R. Kandel, 2012.

solo ricorrendo a un *emplotment* analogo a quello di cui si servono abitualmente gli scrittori è possibile stabilire una relazione tra i sintomi della malattia e la storia delle sofferenze di un malato. (Freud 2011: XXIII-XXIV )

Al tempo stesso, e in terzo luogo, a fissare la natura intrinsecamente narrativa dell'isteria interviene la modalità tutta speciale del racconto attuato dal caso isterico: l'isteria, difatti, non è più la storia di un'identità in quanto storia di un'anima, o di una vita, ma è la storia narrata da un corpo (arrabbiato: arrabbiato di tacere), che mostrandosi e anatomizzando le proprie ossessioni - per esempio attraverso l'arco isterico, le contratture, i tremori - dà vita alla storia che racconta, tanto che si tratti di una verità repressa e occultata, quanto che si tratti di una verità messa in scena. Le identità isteriche studiate da Charcot, o da Freud, si esprimono per via di una narrativa del corpo, usato ora come espressione fisica evidente in se stessa, ora come unico linguaggio per comunicare un desiderio di narrarsi altrimenti irrapresentabile: *mi racconto, dunque sono* - ci dice il personaggio femminile isterico<sup>6</sup>.

È proprio dentro questo orizzonte di rimandi e di equivalenze tra psicanalisi, isteria e racconto che prende vita letteraria Amalia Brentani, la «sorella isterica», come la definisce il testo stesso (*S*, VIII: 509), la figura-ombra coprotagonista di una *folie à deux*<sup>7</sup> con Emilio, a

---

<sup>6</sup> Del resto Freud (1967: 411) giunge alla conclusione che «l'isteria si genera 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'affetto tolto a quella rappresentazione venga impiegato per un'innovazione somatica, cioè: conversione dell'eccitamento». La rappresentazione, quindi, «diventerebbe, proprio per effetto della sua rimozione, una causa di sintomi morbosi, cioè patogena».

<sup>7</sup> Uso, in senso lato, l'espressione coniata nel 1873 dagli psichiatri Jean-Pierre Falret (1794-1870) e Ernest-Charles Lasègue (1816-1883), importanti studiosi della clinica visionaria. La sindrome Lasègue-Falret, o *folie à deux*, è

cui la lega un attaccamento ossessivo e una relazione di reciproco controllo dalle risonanze incestuose: per ciascuno dei due personaggi l'altra figura ha, nel medesimo tempo, una funzione perturbante (rappresenta il rimosso) e, contemporaneamente, protettiva:

- [...] A me piace la giustizia. L'ho detto anche ad Emilio...

- Sì, me ne rammento - disse Emilio per darle riposo. - Tu hai amata sempre la giustizia - Si chinò su di lei per baciarla in fronte.

Un istante di quel delirio non fu più dimenticato da Emilio. - Sì, noi due - fece ella, guardandolo con quel tono dei deliranti, che non si sa se esclami o domandi. - Noi due, qui, tranquilli, uniti, noi due soli. (S, XII: 584)

La crisi di Amalia, nel dodicesimo e nel tredicesimo capitolo del romanzo – che è il penultimo – spinge al parossismo il «cerchio di tutela e sacrificio» (S, XII: 581) in cui ognuno dei due ha mantenuto l'altro: perimetrando le inibizioni alla vita, garantendole nel medesimo momento in cui le impedisce e viceversa. Questa condizione simbolica di reciproca reclusione è del resto indicata persino dallo spazio intimo di Amalia: la camera da letto in fondo alla casa, a cui si accede soltanto passando dalla stanza di Emilio; la camera da cui il fratello sentirà provenire le parole inaudite e inaudibili pronunciate in sogno da Amalia è il luogo in cui il lettore potrà entrare soltanto in occasione della malattia di Amalia («quando capitava qualche visita nella stanza di Emilio, la sorella si trovava prigioniera nella propria ch'era l'ultima», S, V: 457). L'ultima stanza della casa, quella di Amalia, è, nel medesimo tempo, la meno accessibile, perché è la più interna, e quella che non ha sbocchi verso l'esterno se non quelli consentiti dal tramite fraterno. Non sono necessarie didascalie esplicite: basta lo spazio a raccontarci la silenziosa situazione di Amalia.

---

un disturbo psicotico che colpisce soprattutto le donne che vivono una situazione di forte limitazione. Lasègue è citato di solito per gli studi sull'etilismo, ma fu autore, tra l'altro, anche dei primi studi moderni sull'anoressia e sul delirio di persecuzione (1852).

Per riprendere allora le riflessioni di partenza, leggiamo ancora un altro passo, prelevato stavolta da un altro romanzo:

Rougon, à son tour, tonnait contre les livres. Il venait de paraître un roman, surtout, qui l'indignait: une œuvre de l'imagination la plus dépravée, affectant un souci de la vérité exacte, *traînant le lecteur dans les débordements d'une femme hystérique*. Ce mot d'«hystérie» parut lui plaire, car il le répéta trois fois. Clorinde lui en ayant demandé le sens, il refusa de le donner, pris d'une grande pudeur. (Zola 1982)

La citazione è tratta da *Son Excellence Eugène Rougon* (1876), di Zola, dal punto in cui Rougon – la scena del racconto è ambientata nella seconda metà degli anni Cinquanta del diciannovesimo secolo - attacca lo scandaloso libro dell'epoca: *Madame Bovary*. Isteria e romanzo, come si vede, si stanno alleando e, anche se tra il 12 e il 13 gennaio 1867 Flaubert aveva scritto a George Sand: «J'ai des battements de cœur pour rien, chose compréhensible, du reste, dans un hystérique comme moi. Car je maintiens que les hommes sont hystériques comme les femmes et j'en suis un» (Flaubert 1991: 591), l'isteria, soprattutto in letteratura, sempre più si avvia a essere l'abito del disagio femminile *tout-court*. E così la scrittura di Amalia appartiene anche alla medesima costellazione dentro la quale, da circa tre decenni almeno, la letteratura europea si affolla di donne volitive, anoressiche, mezze matte, indemoniate, bovary, ninfomani, pazze, figure incolori ossessionate da una monomania (penso a *Félicite* e al suo pappagallo in *Un cœur simple*), amanti votate al suicidio, donne di eccezionale bruttezza:

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 stonare l'amore su quella faccia! Era una seconda Angiolina che lo veniva a turbare nelle sue abitudini, ma un'Angiolina che gli faceva ribrezzo. L'affettuosa compassione che egli provava per Emilio aumentò come quest'ultimo aveva

voluto. Disgraziato! Aveva anche da sorvegliare una sorella isterica. (*S*, VIII: 509)

E tante tante altre figure femminili in cui disagio fisico, desiderio inappagato e solitudine stanno insieme; solo alcuni assaggi dal campionario italiano: *Fosca*, *Giacinta*, *Tigre reale*, *Malombra*, accanto alle quali vanno almeno ricordate, oltre a *Carmilla* (1872), *Nora*, in *Casa di bambola* (1879), alle cui rappresentazioni Svevo aveva sicuramente assistito nel 1892<sup>8</sup>, *Signorina Julie*, a cui Svevo fa riferimento nella lettera del 22 maggio 1898 alla moglie (Svevo 1966: 103). Julie che, in maniera simile a *Amalia*, non reggendo il peso, fisico come emotivo, del desiderio, lo trasforma in un'ossessione personale che la porta dritta al suicidio (come, tra le altre, anche *Hedda Gabler*, 1890). Proprio mentre la letteratura si riempie di identità narrative femminili così inquietanti, intanto escono (a metà degli anni Ottanta) le lezioni cliniche sulle malattie del sistema nervoso, di Charcot (di cui rimane traccia, nelle letture sveviane, oltre che attraverso il *Soggiorno londinese*, nella testimonianza della figlia: «so soltanto che ha letto Charcot e lo ha anche studiato molto»: Baiocco 1984: 125); *l'Iconografia fotografica del Grande Isterismo*, (1890), di Gaetano Rummo, dedicata a Charcot (ma Vallardi aveva già pubblicato, nel 1884, a cura sempre di Rummo, *Differenti forme d'afasia: Lezioni fatte nella Salpêtrière*, 1883); *L'automatisme psychologique* (1889), di Pierre Janet, che anticipa e prepara il concetto freudiano di inconscio proprio lavorando, qui come nell'opera successiva, su *L'État Mental des Hystériques* (1894); (mentre invece un altro testo che in futuro sarà molto apprezzato da Svevo, *Sesso e carattere*, del 1903, non poteva evidentemente essere stato letto dall'autore di *Senilità*; ma nel 1893 era intanto uscito *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, di Cesare Lombroso, a cui in certi punti sembra rimandare l'identikit sociale di *Angiolina*).

L'identità narrativa, sempre più, è un nucleo a cui si accede non solo attraverso la narrazione messa su dal testo, ma, attraverso le storie

---

<sup>8</sup> Cfr. F. Bertoni, *Apparato genetico e commento*, in Svevo 2004c: 1238 e 1311.

che l'io si racconta - precisamente come Emilio in attacco di *Senilità*. L'eroe romanzesco è al di fuori dell'alternativa ottocentesca tra pensiero o azione: l'identità è occupata da una nebulosa di storie; e l'isteria è il fenomeno più ricorrente di questa perdita di contorni.

Volendo allora cercare di definire con più precisione quale cultura e quale immaginario dell'isteria possano essere stati assorbiti dall'autore di *Senilità*, il primo e più importante nome, certamente, resta quello di Charcot, fatto da Svevo medesimo nel *Soggiorno londinese*. Com'è noto, gli studi e la pratica clinica di Charcot (1825-1893), infatti, restituirono attenzione e dignità all'isteria affrancandola dal campo oscuro della malattia di origini organiche, per connotarla sempre più come patologia neurologica e nervosa, e, su questa strada, incoraggiandone l'immagine di un malessere particolarmente congeniale all'indole artistica, come già aveva suggerito Baudelaire quando scriveva:

*J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui, 23 Janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité.* (Baudelaire 1975: 668)

Ma sarà specialmente tramite Charcot che l'isteria conquisterà non solo i propri diritti, ma un sistema semantico e espressivo straordinariamente ricco di valenze artistiche: ne sono testimonianza gli spettacoli delle isteriche charcotiane, come i primi casi presentati da Freud, con Breuer, negli *Studi sull'isteria* (1895). All'altezza di *Senilità*, nel 1898, dichiara Svevo, Freud era ancora sconosciuto. I noti lavori di Mario Lavagetto hanno dimostrato come l'incontro diretto con la psicanalisi sia avvenuto intorno al 1911 - a Trieste era attivo divulgatore della nuova disciplina il medico Edoardo Weiss (nato nel 1889), un ebreo triestino già allievo di Freud a Vienna. Fu lui a consigliare un cognato di Svevo (Bruno Veneziani, affetto da una leggera forma di paranoia) a farsi curare (1910) da Freud in persona, a Vienna. Servendoci anche, tra le altre, delle ricerche di

Enrico Ghidetti, di Giovanni Palmieri, e di Marco Marchi<sup>9</sup>, possiamo plausibilmente fidarci delle dichiarazioni sveviane, anche se, come osserva Palmieri (1994: 35), la conoscenza delle teorie freudiane può essere stata indirettamente alimentata dalle altre teorie psichiatriche e psicologiche che intanto circolavano. È impossibile, anche a causa della distruzione della biblioteca originale di Svevo, presso la Villa Veneziani a Servola (devastata da una bomba il 20 febbraio 1945), ricostruire una mappa certa della letture dell'autore, e d'altra parte non è difficile immaginare che Svevo, lettore voracissimo, come il suo Alfonso Nitti<sup>10</sup>, abbia incontrato questi testi. Certamente il «patrimonio comune della psichiatria europea prefreudiana» (Palmieri 1994: 34) ha portato un contributo enorme alla maturazione di

---

<sup>9</sup> Seguendo Ghidetti (1992: 236-237) al 1908 risale la lettura di (imprecisati) testi di Freud; al 1910 l'esperienza indiretta della terapia psicoanalitica attraverso la cura con Freud dell'"amico nevrotico" [...]; al 1916 le letture delle celebri "prelezioni" dello scienziato viennese (cioè la prima parte della *Introduzione alla psicanalisi*, costituita dal ciclo di lezioni tenute all'Università di Vienna nell'ottobre-marzo 1915-1916 - argomento *Gli atti mancati* e *Il sogno* [su questo cfr pure Lavagetto 1975]); al 1918 risale l'esperimento di traduzione in collaborazione con il nipote Aurelio Finzi, figlio della sorella Paola e suo medico personale, allora degente a Villa Veneziani, di *Il sogno* (cioè *Über der Traum*, del 1901, compendio semplificato della monumentale *Traumdeutung* [L'interpretazione dei sogni] pubblicata l'anno precedente).

<sup>10</sup> «Scoperse la biblioteca civica e quei secoli di cultura messi a sua disposizione, gli permisero di risparmiare il suo magro borsellino. Con le sue ore fisse, la biblioteca lo legava, apportava nei suoi studii la regolarità ch'egli desiderava. [...] In biblioteca fece poche conoscenze. Entrava nella lunga sala di lettura tutta occupata da tavoli disposti parallelamente, occupava un posto qualunque e per qualche tempo con la testa fra le mani era tanto assorto nella lettura da non vedere neppure chi accanto a lui sedesse. Dopo un'ora al più, la lettura affaticante gli ripugnava, per qualche tempo ancora vi si costringeva e cessava quando la mente più non afferrava la parola che l'occhio vedeva; usciva non appena deposto il libro e dopo quell'ora passata con gl'idealisti tedeschi, gli sembrava sulla via che le cose lo salutassero», *Una vita*, Svevo 2004a: 71.

un'estetica psicanalitica. Negli ultimi decenni del diciannovesimo secolo sempre più si diffonde un comune sentire intorno ai disturbi e ai fantasmi creati dal corpo nervoso che fissa una vera «modernità neurologica», e che tra l'altro arriva anche da più lontano di Charcot, come spiega il bel libro di Alessandra Violi.

Questa nuova cultura dell'isteria definisce un modo altrettanto nuovo di configurare – tanto in senso scientifico che narrativo – la relazione tra interno e esterno, tra materia e spirito, tra corpo e anima: la relazione di significato tra i due poli non è più organica ma sempre più orientata nel senso dell'enigma da interpretare.

Da questo punto del paesaggio d'idee appena tracciato, torniamo a rileggere il brano del *Soggiorno londinese*:

[...] Ma c'è la scienza per aiutare a studiare se stesso. Precisiamo anche subito: La psicanalisi. Non temete ch'io ve ne parli troppo. Ve ne dico solo per avvertirvi che io con la psicanalisi non c'entro e ve ne darò la prova. Lessi dei libri di Freud nel 1908 se non sbaglio. Ora si dice che io *Senilità* e *La Coscienza di Zeno* le abbia scritte sotto la sua influenza. Per *Senilità* m'è facile di rispondere. Io pubblicai *Senilità* nel 1898 ed allora Freud non esisteva o in quanto esisteva si chiamava Charcot. In quanto alla *Coscienza* io per lungo tempo credetti di doverla al Freud ma pare mi sia ingannato. Adagio: Vi sono due o tre idee nel romanzo che sono addirittura prese di peso dal Freud [...]. (Svevo 2004c: 893-894)

L'«ambiguo gioco di reticenze, ripensamenti, smentite, ironie e ritrosie, compiacimenti e timidezze, pudori autentici e artefatti narcisismi» all'origine di questo testo - come ha scritto Federico Bertoni (Svevo 2004c: 1683) datandolo al 1926 - si riverbera, evidentemente, anche nel movimento della sintassi: pare di leggere Zeno, da quanto il discorso è pieno di scarti, differenze e ripetizioni. Tanto che sembra lecito accoglierne i contenuti, ma con le dovute cautele: niente Freud – almeno all'altezza di *Senilità* – e molto Charcot, dunque, ma tenendo presente una “galassia Charcot” che sta per i saperi e l'immaginario articolati della neuropsichiatria e della psicologia sperimentali

prefreudiane, tanto francesi (Charcot, Marie, Janet, Bernheim, Lasègue), che italiane (Tanzi, Morselli, Baroncini, Modena, ecc.). Dopo di che, resta comunque difficile escludere del tutto la malizia in un autore così attento alla costruzione del proprio «mito personale» (Lavagetto 1975: 7) e che, proprio nel passo sopra citato, pretende di dire tutta la verità su *Senilità* proprio quando, limitando soltanto ai due casi del funerale mancato e del sogno l'influenza freudiana sulla *Coscienza*, ci offre, ancora una volta, uno straordinario esempio di «verità e bugie» impastate ad arte.

## 2. Dalla parte di Amalia

«Per brevità, adottiamo il termine di “conversione” per la trasformazione dell'eccitamento psichico in sintomi permanenti corporei che caratterizza l'isteria» scrivono Freud e Breuer (1967: 246) qualche anno prima della pubblicazione di *Senilità*.

Amalia è esplicitamente indicata come la «sorella isterica» di Emilio (*S*, VIII: 509). E tuttavia, lo studio su Amalia che faremo nelle prossime pagine non vuole essere un lavoro precipuamente tematico, né un esercizio di *Gender Studies*: non attaccheremo il personaggio di Amalia a delle suggestioni di contenuto, né si intende isolare il suo significato trasformandolo in giudizio di valore assoluto sul romanzo; ma ci concentreremo, per così dire, sul suo DNA testuale, sui suoi procedimenti formali di funzionamento, a partire da un immaginario dell'isteria, una “galassia Charcot” già ricostruita nella prima parte del lavoro; orientandoci al tempo stesso verso una lettura complessiva di *Senilità* che firmeremo nella conclusione. Del resto, come si potrebbe dire anche della *Coscienza di Zeno*, la modernità di Svevo non ha tanto e solo a che fare con le nuove idee che i suoi libri assorbono, quanto piuttosto con i nuovi tipi di problemi che, a partire da queste idee, l'autore si pone a titolo di romanziere. Proveremo dunque a *stare dalla parte di Amalia* nel senso che cercheremo di guardare come l'identità narrativa di Amalia in quanto «sorella isterica» sia configurata nel

racconto, come l'inquietudine del personaggio sia stata *convertita* in sintomo testuale intorno al quale organizzare l'*emplotment* del romanzo.

Nel primo capitolo di *Senilità*, il personaggio di Amalia appare sulle soglie del testo, ossia in attacco e in conclusione di capitolo, sui bordi che incorniciano – e ingabbiano – le pagine centrali dell'innamoramento di Emilio. Amalia prende vita in quattro movimenti essenziali.

Anzitutto entra in campo come *spettro* di inibizione del piacere, quando Emilio la invoca subito contro il pericolo di un impegno serio con Angiolina, trasformandola in un modello di identificazione doveristica in concorrenza col *fantasma angelico* della donna desiderata; e anche quando, all'altro estremo del capitolo, finalmente pronuncia la prima significativa battuta e, come già aveva fatto il Balli, *ammonisce* «spaventata» il fratello: «Bada di non fare delle sciocchezze» (S, I: 412).

In secondo luogo, appare subito con dettagli fisici disforici: «la signorina Amalia non era mai stata bella; lunga, secca, incolore [...] grigia» (*ibid.*). Nella prima pagina il narratore l'aveva definita «non ingombrante né fisicamente né moralmente» (S, I: 403), ma si tratta di una verità e di una bugia nel medesimo tempo, perché i significanti di Amalia sono tutti dettagli che ingombrano e da cui il personaggio stesso è ingombrato. Sono connotati anomali, indizi possibili di una sintomatologia depressiva che continua a essere suggerita dal particolare «di fanciulla», più volte ripreso, delle «mani bianche, sottili, tornite meravigliosamente, alle quali ella dedicava tutte le sue cure» (*ibid.*), dove la zoomata descrittiva isola e fissa un sintomo fisico che acquista, per eccesso di indugio, un'aura di stranezza: resta silenziosamente dentro il racconto come qualcosa di misterioso, non spiegato, forse il residuo («di fanciulla») di una situazione emotiva infantile<sup>11</sup> rimossa, che per ora giace sul fondo, ma piano piano

---

<sup>11</sup> «Il carattere isterico non abbandona mai la sua fissazione al livello infantile; non può, pertanto, raggiungere la condizione di essere umano adulto, ma gioca la parte del bambino e anche della donna. La persona

emergerà sulla superficie della narrazione, perché più avanti sapremo che Amalia ha una vera fobia (Janet l'avrebbe chiamata "idea fissa") per la cura delle mani e in generale per la pulizia della casa; è ossessionata dal sudiciume<sup>12</sup>, come è tipico dell'isterica già secondo il *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie* (1859) di Briquet (1859: 600 sgg.). «L'isterica – scriverà Freud in *Fantasie isteriche e loro relazione con la bisessualità*, (1908) – (1972: 394 sgg.) – cerca di sfuggire a se stessa «continuamente, con le sue associazioni nel campo del significato opposto». L'isteria, del resto è anche una patologia del contatto con la realtà, e le mani, che sono la parte del corpo che più può sporgere, possono diventare il luogo elettivo di fissazione della fuga dal mondo.

In terzo luogo, Amalia, che sta sulla scena senza mangiare assieme al fratello, ma «servendolo muta e pronta a tavola» (S, I: 412), ascolta affamata le parole «pregne di desiderio e di amore» di Emilio. Come tutte le isteriche, cioè, Amalia, che tende all'afasia e al rifiuto del cibo, ha una straordinaria fantasia: perché la sua immaginazione è rimasta bloccata in una vita «fanciulla»; perché la stranezza fisica e la fantasia sono i due luoghi, entrambi extraverbali, in cui si sposta l'ansia di comunicazione dei desideri dell'isterica; e infine anche perché l'autore di *Senilità* era entrato prevalentemente in contatto, direttamente e indirettamente, con un immaginario e una clinica dell'isteria in buona misura ricostruiti su casi di donne colte, abituate a consumare storie, come spiegherà Freud stesso nella prefazione alla prima edizione degli *Studi sull'isteria*:

---

isterica non ha consapevolezza della realtà, lei (o lui) confonde la fantasia e la realtà, e per così dire, permette alla legge dell'"Es" di penetrare nell'"Io», Wittels 1999.

<sup>12</sup> «Dio mio! Tutto è sucido qui. Io me n'ero accorta ma tu ci sei voluto venire. Ed ora? Non andiamo? || Egli cercò di calmarla secondandola. L'accarezzò, dicendole che non vedeva che tutto fosse tanto sucido, e che ora che si trovavano in quella casa sarebbe stato meglio di rimanerci. || Amalia udì quello che egli disse ma udì anche delle parole ch'egli non aveva dette; poi disse: - Se tu vuoi, io devo far così. Restiamo, ma... tanto sudiciume... - Le colarono due sole lagrime dagli occhi fino allora asciutti; rotolarono come due perle sulle guance infocate» (S, XII: 576).

Le nostre esperienze provengono dalla nostra pratica privata di medici in una classe sociale colta e dedita alle letture. (Freud 1967: 171)

Come la signorina Anna O. e tante altre, Amalia, insomma, è una straordinaria lettrice che ha riempito di libri l'armadio, (lo stesso armadio, emblematicamente, dove più tardi nasconderà le boccette di etere):

ella aveva letto quel mezzo migliaio di romanzi che facevano bella mostra di sé, nel vecchio armadio adattato a biblioteca. (S, I: 412)

Proprio questa attitudine al bovarismo prelude anche alla quarta mossa con cui la sorella di Emilio conquista identità nel primo capitolo del libro: la passione di Amalia per la storia raccontata dal fratello *deborda* i confini di ruolo della «passiva ascoltatrice», invadendo spazi che le parole usate dal testo nominano senza sfumature:

L'amore era entrato in casa e le viveva accanto, inquieto, laborioso. Con un solo soffio aveva dissipata l'atmosfera stagnante in cui ella, *inconscia*, aveva passati i suoi giorni ed *ella guardava dentro di sé* sorpresa ch'essendo fatta così, non avesse desiderato di godere e di soffrire.

Fratello e sorella entravano nella medesima avventura (S, I: 413)

Assieme all'amore, e al desiderio, è la coscienza l'avventura che chiama all'appello i fratelli Brentani.

Per buona parte del racconto di *Senilità* Amalia sta in disparte, fisicamente come testualmente; occupa sempre i bordi, come nel capitolo secondo, dove appare alla fine, nel tempo indeterminato dei rientri a casa di Emilio dopo le passeggiate con Angiolina. Anche qui il testo conferma, sotto traccia, la funzione simbolica di Amalia, perché la scrittura le concede un privilegio di solito riconosciuto soltanto a

Emilio, vale a dire la focalizzazione interna, affinché la pagina ci racconti altri dettagli che confermano, tra l'altro, l'affinità con il tipo fisico e psicologico dell'isterica: Amalia non mangia e non dorme, per la frustrazione di non essere compresa; piange: ora in silenzio, «in un'inertia sconsolata» (*S*, II: 423); ora impetuosamente; e, soprattutto, comincia a covare rabbia<sup>13</sup>.

Nei due capitoli successivi, dedicati all'avventura di Emilio - alle sue esplorazioni della casa di Angiolina, alle passeggiate, alla cena a quattro in trattoria - Amalia, che è la figura di riferimento del tempo e dello spazio che restano *chiusi dentro*, è totalmente assente. Riappare in apertura del capitolo quinto, quando Stefano si presenta a casa Brentani. E subito è interessante notare come di nuovo, come già nell'*incipit*, l'identikit di Amalia sia tracciato sotto il segno del «sentimento poco gradevole», dell'«ingombro», dell'«errore evidente

---

<sup>13</sup> «Una sera ella lo guardò a lungo senza ch'egli se ne avvedesse; poi, sorridendo con isforzo, gli chiese: - Sei stato finora con lei? [...] Come poteva dare un'idea di quella serata alla sorella non parlandole dei baci d'Angiolina? || Ma mentre egli ripeteva: - Quale luce, quale aria! - ella indovinava sulle sue labbra le tracce dei baci ai quali egli pensava. Odiava quella donna che non conosceva e che le aveva rubata la sua compagnia e il suo conforto. Ora ch'ella lo vedeva amare come tutti gli altri, le mancava l'unico esempio di volontaria rassegnazione allo stesso proprio triste destino. Tanto triste! Si mise a piangere, da prima con delle lagrime silenziose che cercava di celare sul lavoro, poi, quando egli di quelle lagrime s'accorse, con singhiozzi impetuosi che invano tentò di reprimere. || 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 stessi meglio, chiameremo il dottore. || Allora al dolore d'Amalia s'aggiunse l'ira che egli così leggermente si lasciasse ingannare sulla causa delle sue lagrime; quella era la prova della più completa indifferenza. Non ebbe più ritegno, e gli disse che lasciasse stare il dottore perché per quella 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» (*S*, II: 422).

di madre natura» (S, V, 456), con «quella faccia pallida e quella voce fioca» (p. 457). Stefano è respinto da Amalia, ne è rattristato; lei, al contrario («invece») «che aveva voluto vivere la vita di Emilio, s'era considerata amica del Balli», e lo rimprovera persino:

«Anche lei ci dimentica?» (S, V: 457)

Pochissime parole, ma tutte pronunciate ad arte: Amalia usa la prima persona plurale per pudore, certamente, ma anche perché il racconto come già tante volte, rimarca l'endogamia testuale dei due fratelli. Ma questa consanguineità di funzioni narrative, appena Stefano entra a contatto con Amalia, introduce un ulteriore elemento che può iniziare a offrire qualche indizio in più sulla figura di Amalia. Amalia infatti protesta di sentirsi *dimenticata*, e per giunta *anche* dal Balli: l'abbandono è la matrice nascosta della sua malinconia, e non ha a che fare soltanto con l'avventura di Emilio che negli ultimi mesi l'ha trascurata, ma è una condizione emotiva che arriva da più lontano, visto che il testo, proseguendo, ci dice che Amalia di solito è «selvaggia» con gli uomini, ma con il Balli c'è stata «un'eccezione alla regola»:

Dopo averlo spesso sentito descrivere come un uomo rude, ella lo vide per la prima volta alla morte del padre; subito si familiarizzò con lui, meravigliato dalla sua mitezza. 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 aiutata, suggerendole l'espressione più precisa, più soddisfacente. Ella s'era abituata a piangere in sua compagnia, ed egli era venuto di frequente, compiacendosi di quella parte di confortatore da lui tanto bene intuita. Cessato quello stimolo, egli s'era ritirato. La vita di famiglia non gli si confaceva e poi, a lui che amava soltanto le cose belle e disoneste, l'affetto fraterno offertogli da quella brutta fanciulla doveva dar noia. Era del resto la prima volta ch'ella gli avesse mosso un rimprovero perché trovava naturale che egli si divertisse meglio altrove. (S, V: 457)

*Senilità* non è più un romanzo naturalista dove i nessi logici vanno dietro ai fatti e sono spiegati dall'evidenza della scrittura; al contrario, è un libro dove la semantica narrativa si forma prevalentemente per ellissi e passaggi netti. Sono i buchi, i vuoti, per lo più, a produrre la coscienza del mondo raccontato: che sempre più è un mondo di cui si fa esperienza attraverso il velo dei flussi di pensiero. Recuperiamo allora il sistema di significati a cui dà vita il brano appena letto, dove l'evento reale all'origine del racconto sparisce dietro alle situazioni emotive provocate da quell'esperienza. La prima informazione registrata indirettamente da Amalia sul conto di Stefano, plausibilmente attraverso il punto di vista di Emilio, è che è un «uomo rude»; subito veniamo a sapere che lo ha incontrato «per la prima volta alla morte del padre». Nel mondo di invenzione creato dal romanzo, però, questa circostanza non produce tanto una conseguenza diluita nel tempo, quanto un cortocircuito emotivo immediato, perché fa scattare «subito» nella «fanciulla» un'identificazione *familiare* che la rende *mite*, «abituata a piangere in sua compagnia»; presto il Balli si *ritira* da questa funzione di *confortatore* (di «quella brutta fanciulla» aggiunge con una durezza quasi incongrua il narratore) e Amalia del resto «*trovava naturale* che egli si divertisse meglio altrove». Stefano, dunque, è un sostituto paterno, anche nella rudezza con cui si dimentica presto dell'«affetto fraterno» offertogli da Amalia, nonché nella *naturalezza* con cui Amalia vive questa noncuranza. Nella mitezza inconsueta con cui Amalia gli si rivolge potremmo forse sospettare anche la fantasia di recuperare l'oggetto primario d'amore – il padre. In ogni caso, resta interessante osservare che questa sequenza del romanzo è una delle uniche due situazioni in cui il racconto fa cenno alla morte del padre di Emilio, quasi che si trattasse di un evento così cruciale da essere intollerato dalla trama di *Senilità*, lasciato sotto traccia come le esperienze stressanti, tra gli interstizi della melanconia dei giovani Brentani:

Non ho nulla in contrario che tu ti diverta [sta parlando il Balli], ma non mi pare che tu abbia la cera di divertirti assai. Emilio aveva infatti la cera stanca. La sua vita era stata sempre poco lieta,

ma, dalla morte del padre in poi, molto tranquilla, e il suo organismo soffriva del nuovo regime. (S, V: 459-460)

[Emilio] Tentò anche di approfittare della riconquistata libertà. Sentiva e si doleva d'essere inerte, e ricordava che, anni prima, l'arte gli aveva colorita la vita sottraendolo all'inerzia in cui era caduto dopo la morte del padre. (S, X: 528)

Torniamo ad Amalia: rivedendo il Balli, Amalia ha «le guancie rosse, i buoni occhi grigi animatissimi» (S, V: 458): sfila «discreta come un'ombra», e le sue emozioni trovano espressione al di sotto della parola diretta, rivelandosi per via del corpo, oppure al di sopra di essa, attraverso il rimprovero: «basta vederlo sempre distratto e triste [dirà di Emilio], stampata in faccia la fretta di abbandonare questa casa in cui mi lascia tanto sola» (S, V: 460).

Fuori di sé dalla gioia di conversare col Balli<sup>14</sup>, dopo pranzo ottiene dal fratello di uscire assieme ai due amici per la passeggiata. Ecco, dunque, Amalia per il corso:

Ella fu pronta in un batter d'occhio, e aveva trovato anche il tempo di rassettare sulla fronte i ricci dei capelli fini ma piuttosto variamente macchiati che coloriti. Quando, infilando i guanti, invitò il Balli ad uscire, ebbe per lui un sorriso col quale pregava di piacergli.

Sulla via ella era più insignificante che mai, vestita tutta di nero, una piccola piuma bianca nel cappellino. Il Balli scherzò sulla

---

<sup>14</sup> «Oh, cosa strana, meravigliosa! Ella aveva parlato altre volte d'amore, ma altrimenti, senz'indulgenza, perché non si doveva. Come aveva preso sul serio quell'imperativo che le era stato gridato nelle orecchie sin dall'infanzia. Aveva odiato, disprezzato coloro che non avevano obbedito e in se stessa aveva soffocato qualunque tentativo di ribellione. Era stata truffata! Il Balli era la virtù e la forza, il Balli che dell'amore parlava tanto serenamente, dell'amore che per lui non era stato mai un peccato. Quanto doveva aver amato! Con la voce dolce e con quegli occhi azzurri, sorridenti, egli amava sempre tutto e tutti, anche lei» (S, V: 461-462).

piuma. Disse però che gli piaceva e seppe celare il malumore che lo colse all'idea di dover attraversare la città accanto a quella donnetta di un gusto tanto perverso da porre un segnale bianco a sì piccola distanza da terra. (*S*, V: 465)

Dove di questa spietata descrizione colpisce, oltre al contrasto con l'immagine opposta di Angiolina che come una novella Beatrice incede per la via dispensando luce e saluti, l'insistenza sui dettagli che disturbano e distorcono l'effetto d'insieme, e restano indecifrati. La bruttezza di Amalia è espressiva di un malessere inespresso; come quei ricci «piuttosto variamente macchiati che coloriti», quella «piccola piuma bianca nel cappellino» a così poca distanza da terra è uno di quei casi in cui l'abito, sia in rapporto all'identità che al desiderio del soggetto, porta a spasso l'angoscia.

Eccitata dalla rinnovata presenza del Balli, Amalia asseconda Emilio nella «costruzione artificiale» (*S*, V: 468) della figura di Angiolina, e questa progressiva perdita di confini tra realtà e ideale – che sul versante di Emilio raggiunge il suo vertice tecnico nella scrittura della notte di carnevale narrata nel capitolo sesto – trova un diretto riscontro testuale nel racconto dei sogni di Amalia. Siamo alla fine del capitolo sesto (*ibid.*, 482-483) e nel capitolo ottavo (*ibid.*, 503-504; 510), e il personaggio, alla maniera delle isteriche descritte da Janet, mette in scena le proprie fantasie sessuali: fantasie di seduzione e sottomissione che anche Charcot aveva esposto all'attenzione, e che, soprattutto, Freud avrebbe trasformato nel materiale privilegiato da cui accedere agli eventi traumatici (violenze subite dal padre o da un parente prossimo) all'origine del sintomo isterico.

Quando a poco a poco capisce che il Balli non verrà più a casa, Amalia dapprima si chiude nel silenzio («era un incubo di sentirsi accanto tanta tristezza senza parole», *S*, IX: 514; «[...] si divertiva a picchiare sul piatto con la forchetta, la testa abbandonata su un braccio», *ibid.*); ma, appena scopre, dalle parole del fratello, che Emilio ha parlato col Balli, ecco che l'emozione esplode, e trova voce:

Ella gridava. Il suo dolore aveva trovato la parola [...] Si capiva ch'ella riviveva potendo convertire il suo dolore in un'ira. Non era più abbandonata senza parole; era vilipesa. (S, IX: 516)

I singhiozzi diventano gridi, «si alzò violentemente, si svincolò e corse nella sua stanza», in una sequenza convulsa di reazioni sussultorie:

Non so neppure io stessa perché pianga così. Un'inezia qualunque mi getta in tale orgasmo. È certo che sono malata. [...] Rise forte, ma con la sola voce [...] Volle di nuovo ridere, ma questa volta la sua voce si ruppe nel pianto. (*Ibid.*: 517)

Ed è proprio in questo punto del testo che il narratore ci offre, tra le righe, un indizio importante non solo per decifrare le reazioni di Amalia, ma per capire il significato che hanno nel piano complessivo del racconto:

[Emilio] avrebbe ora voluto far cessare quelle confidenze che con tanta leggerezza aveva provocate. La parola non guariva Amalia; ne inaspriva il dolore. *In questo ella non gli somigliava.* (*Ibid.*)

Ecco a cosa resiste la «sorella isterica»; ecco perché l'isteria di Amalia non è solo un tema romanzesco, ma un dispositivo narrativo: diversamente da Emilio, a cui pure assomiglia in tutto tranne che «in questo», il personaggio di Amalia resiste, col suo corpo, con la sua malattia, ai sogni di controllo e di menzogna per il tramite della parola nutriti dal fratello. Tant'è vero che quando, nel medesimo capitolo, il fratello la porterà a teatro – sarà la terza e penultima occasione in cui Amalia è narrata fuori dalle mura domestiche – ad assistere a *La Valchiria*, Emilio non riesce «ad avvicinarvisi tanto quanto Amalia» (S, IX: 525). Ma il prezzo di questa predisposizione a entrare in piena risonanza emotiva con l'opera, mentre il fratello la consuma solo esteticamente, è, per l'appunto, l'isteria; e da questo punto di vista

sembra particolarmente interessante un passo di Nietzsche in *Il caso Wagner* (1888):

I problemi che egli porta in scena – né più né meno che *problemi da isterici* – il carattere convulso delle sue passioni, la sua sovraeccitata sensibilità, il suo gusto che anelava a droghe sempre più piccanti, e non meno di ogni altra cosa la sua scelta di eroi e delle sue eroine (-una galleria di malati-) tutte queste cose rappresentano un quadro clinico che non lascia dubbi. *Wagner est une névrose*. [...] Appunto perché nulla è più moderno di questo ammalarsi collettivo, di questa tardività e sovraeccitabilità del sistema nervoso, Wagner è l'artista moderno *par excellence*, il Cagliostro della modernità. (Nietzsche 1979: 175)

Torniamo a *Senilità*: alla fine della rappresentazione i due fratelli escono, Amalia «continuò a soffrire muta», finché:

Un giorno la sorprese sul Corso mentre ella camminava lentamente in pieno meriggio, a passeggio. Portava un vestito che da lungo tempo non doveva aver indossato perché Emilio non l'aveva mai visto. Dei colori azzurri, chiari, su una stoffa grezza che le vestiva goffamente il povero corpo dimagrito.

Essa si confuse vedendolo, e fu subito disposta a seguirlo a casa. Chissà quale tristezza l'aveva spinta a quella passeggiata in cerca di svago! Egli poteva capirlo facilmente ricordando quanto spesso i suoi desideri cacciassero di casa anche lui. Ma quale pazzia speranza le aveva fatto indossare quei vestiti? Fermamente egli credette che, vestita così, avesse sperato di piacere al Balli. Oh, una cosa sorprendente in Amalia, un pensiero simile. Del resto, se realmente ella lo aveva avuto, fu per la prima e l'ultima volta, perché ella ritornò al suo vestito abituale, grigio come la sua figura e il suo destino. (S, IX: 526-527)

C'è qualcosa della *belle indifférence* di cui avrebbe parlato Janet (1907) nello stato fatuo di dormiveglia emotivo con cui passeggia Amalia e con cui sarà poi subito disposta a seguire Emilio a casa. «Come avrebbe finito coll'espandersi quella grande forza chiusa in

quel debole organismo?» (S, V: 468) - si era chiesto il narratore nel capitolo quinto. A questo punto del racconto la crisi ormai ha raggiunto una fase irreversibile: il disagio dell'anima si è convertito in sintomo corporeo permanente; la verità sotto pelle (tanto in senso fisico che testuale) della «pazza speranza» di Amalia è scoppiata in superficie, screpolando la figura, trasformando l'identità narrativa della sorella di Emilio in una struttura pericolante: scomposta, pronta a crollare, mentre intanto gli elementi contrapposti che la dividono («colori azzurri, chiari, su una stoffa grezza che le vestiva goffamente il povero corpo dimagrito») sono ormai staccati da ogni prospettiva d'integrità.

«La vedeva *disfatta* ma tranquilla»: ad eccezione di questo velocissimo accenno e poco altro (S, XI: 570), nei due capitoli successivi dedicati alla *rentrée* di Angiolina Amalia sparisce completamente dalla scena; e proprio questa assenza, evidentemente, fa spazio simbolico alla possibilità che Emilio abbia dei rapporti sessuali con Angiolina, con la quale in parte si ricreano persino i meccanismi della traslitterazione incestuosa di casa Brentani («A te racconto tutto come a un fratello», S, X: 552).

È passata una misura imprecisata di mesi, come si dirà soltanto più avanti: di passaggio, senza farci attenzione<sup>15</sup>, tra le pieghe di questo romanzo così innovativo nella reinvenzione di un tempo della coscienza e del racconto completamente sfasati rispetto al trattamento classico uniforme del tempo storico. Amalia esce dall'ombra: fin dall'attacco del capitolo dodicesimo, questo personaggio che non ha mai avuto spazio autonomo conquista protagonismo testuale attraverso la malattia e isteria – gli unici modi in cui può comunicare i propri desideri – o per meglio dire l'irrealizzabilità dei propri desideri.

---

<sup>15</sup> « - Prima d'oggi la signorina si sentiva sempre bene? - chiese il Carini con aria incredula. - Anche ieri stesso? || Emilio si confuse e non seppe rispondere. Egli non ricordava neppur d'aver vista la sorella nei giorni precedenti. Veramente quando l'aveva vista l'ultima volta? Forse mesi prima, quel giorno in cui l'aveva scorta sulla via vestita in modo tanto strano. - Io non credo ch'ella sia stata ammalata prima. Me lo avrebbe detto» (S, XII: 585).

Adesso la scena dipende da lei – e sarà Emilio a mettersi in disparte. L'isteria le garantisce la possibilità di esistere:

Era già entrato in casa, e nel tinello, col cappello in mano, stava titubante, dubbioso se sfuggire alla noia di rimanere un'ora a faccia a faccia con la muta sorella. In quella sentì dalla stanza di Amalia il suono di due o tre parole confuse, poi una frase intera: - Via di qua, brutta bestiaccia. - Trasalì! La voce era alteratissima dalla fatica o dall'emozione, tale che somigliava a quella della sorella soltanto come un urlo uscito involontariamente dalla gola può somigliare alla voce modulata di chi dice. Ella ora dormiva e sognava di giorno?

Aperse la porta evitando di far rumore e gli si presentò agli occhi uno spettacolo del cui ricordo non seppe mai più liberarsi. Durante tutta la sua vita bastò che i suoi sensi fossero colpiti dall'uno o dall'altro dei particolari di quella scena, per ricordarla immediatamente tutta, per fargliene sentire lo spavento, l'orrore. (S, XII: 573)

Finalmente Amalia, testualmente parlando, è *leggibile*. Tutto il racconto ruota attorno a lei. Attraverso la patologia del corpo isterico, il personaggio passa da una posizione discorsiva connotata nel senso dell'afasia e dell'ascolto passivo a una posizione di interpellazione. È interessante notare come il racconto percorra l'acuirsi della malattia, fino alla morte, seguendo abbastanza fedelmente la sintassi e la figuratività dell'attacco isterico fissate dalla clinica e dall'iconografia charcotiane. Ossia creando un vero set isterico, e mettendo in posa il personaggio, descrivendo l'aggravarsi delle sue condizioni secondo la tipica alternanza di fasi epilettoidi (con contrazioni muscolari improvvise, spasmi violenti, arrossamenti e bruciori<sup>16</sup>, disturbi motori, rotazione dei bulbi oculari e protrusioni), contorsive, e allucinatorie:

---

<sup>16</sup> «La trovò voltata contro il muro. Parlava ora di un incendio; vedeva fiamme che non potevano farle altro male che mandarle un calore terribile. Egli si chinò a lei e per richiamare la sua attenzione la baciò sulle gote infiammate» (S, XII: 579).

Le vesti di Amalia giacevano sparse al suolo ed una gonna aveva impedito alla porta d'aprirsi tutta; alcuni panni giacevano sotto il letto, la camicetta era chiusa fra le due 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 fuscilli. [...]

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. [...] Ella non lo udì mentre doveva percepire i suoni del valzer, perché ne segnava il ritmo nel lavoro a cui era intenta sulla propria gamba.

[...] Si toccò il petto, come se in quell'istante si fosse accorta dell'affanno che la tormentava. Poi ridimenticò Emilio e l'affanno: - Oh, sempre bestie! - e la voce alterata pareva annunziasse prossimo il pianto Stropicciò con ambe le mani le gambe; con brusco movimento si chinò come se avesse voluto sorprendere un animale pronto a fuggire. Si trovò nella destra un dito del proprio piede; lo coprì con la mano che poi sollevò chiusa come se avesse afferrato qualche cosa. Era vuota però ed ella la guardò più volte; poi ritornò al piede pronta a curvarsi di nuovo per ritornare a quella strana caccia. (S, XII: 573-575)

La scrittura mette in posa il personaggio, facendogli assumere, nell'energia fisica straordinaria conferita dall'attacco, pose plastiche e proteiformi molto simili a quelle ritratte nell'iconografia charcotiana, compreso l'arco isterico<sup>17</sup>:

Un nuovo brivido di freddo che la colse ricordò ad Emilio ch'egli doveva indurla a ripararsi nel letto. Vi si accinse con

---

<sup>17</sup> Visibile, per esempio, in questa serie di foto scattate da Albert Londe alla Salpêtrière, Paris, 1885: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Albert\\_Londe-Hysterie,\\_La\\_Salp%C3%AAtre,1885.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Albert_Londe-Hysterie,_La_Salp%C3%AAtre,1885.jpg)

un fremito doloroso al pensiero di dover forse usare la forza. Gli riuscì invece facilissimo perché ella obbedì alla prima pressione imperiosa della sua mano; portò senza pudore una gamba dopo l'altra sul letto e si lasciò ricoprire. Ma per un'inesplicabile esitazione si puntellò con un braccio sul letto quasi non volesse adagiarsi tutta. (S, XII: 575)

Anche le allucinazioni, che *sfrenano* le idee<sup>18</sup> e fanno emergere la gelosia ossessiva verso il fantasma femminile – dal nome parlante: Vittoria – le fantasie di seduzione, e il delirio del matrimonio col Balli<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Sulle riviste di psicologia dell'epoca si trovano molti articoli che possono aver ispirato l'immaginario a cui rimanda la malattia di Amalia; per esempio, su un numero del 1888 de «La rivista di filosofia scientifica» esposto alla mostra *Scritture del profondo*, si trova un articolo di Eugenio Tanzi *Intorno all'associazione delle idee. Appunti staccati di psicologia introspettiva*, dove si parla delle rappresentazioni non vincolate da freni. Tanzi (1856-1934), triestino, uno dei più importanti psichiatri italiani (zio di Drusilla) aveva pubblicato, nel 1886, anche un trattato sulla paranoia letto con molto interesse da Svevo, come scrive Palmieri (1994: 14; 33; 56; 59). Tra l'altro, nota sempre Palmieri (*ibid.*: 15) Tanzi aveva scritto che nel paranoico «sono appunto le idee le quali hanno più in sé del romanzesco e dello strano che guadagnano fin dal principio l'attenzione».

<sup>19</sup> «Amalia riprese a parlare, senza scuotersi, senza chiamare, come se avesse creduto di aver sempre detto ad alta voce tutto il suo sogno. Di certe frasi diceva il principio, di altre la fine; borbottava delle parole incomprensibili, altre le sillabava chiare. Esclamava e domandava. Domandava con ansietà, mai soddisfatta della risposta, che forse non intendeva a pieno. Alla signora Elena, che s'era piegata su lei, per indovinare meglio un desiderio che pareva volesse manifestare: - Ma tu non sei Vittoria? - chiese [S, XII: 583]. [...] - Stefano - chiamò l'ammalata a bassa voce. [...] - Se tu lo vuoi, voglio anch'io - disse Amalia. Rinascevano con le identiche parole gli antichi sogni, che il brusco abbandono del Balli aveva soffocati. L'ammalata aveva ora aperti gli occhi e guardava la parete di faccia: - Io sono d'accordo - disse - fa tu, ma presto. - Un colpo di tosse le fece contrarre la faccia dal dolore, ma subito dopo disse: - Oh, la bella giornata! Tanto attesa! - Richiuse gli occhi [*ibid.*: 590-591]. [...] Subito il delirio la ricondusse al Balli.

con effetti d'estasi<sup>20</sup>, rientrano nella sceneggiatura dell'isteria; tutti sintomi, come l'insorgenza della paura e della confusione, la fobia per le bestie, l'attitudine paranoica, i lamenti, che sono causati anche da un altro dettaglio che conferisce ad Amalia l'*aura isterica*, cioè la dipendenza dall'etere<sup>21</sup> («il dottore aveva concluso dai sintomi presentati dalla malattia di Amalia di aver a fare con un'alcolizzata»):

---

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. - Poi chiamò Emilio ad alta voce. - Tu che sei suo amico, digli tu ch'essa inventa tutto. Io non le feci nulla [S, XIII: 605-606]. [...] Disgraziatamente Amalia non capiva. *Pareva tanto fissa in un'idea unica* da averne occupati tutti i sensi: - Dimmi - pregò - che cosa è accaduto? Ho tanta paura! Ho visto te e Vittoria e... - Il sogno s'era mescolato alla realtà; e la sua povera mente fiaccata non sapeva sciogliere la complicata matassa [*ibid.*: 612]».

<sup>20</sup> «Aveva ininterrottamente dinanzi agli occhi l'oggetto *invisibile* del suo amore. Lo contemplava, lo ascoltava; viveva nella grazia di una visione continua che la faceva gioire del suo celeste sposo»: *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, II, p. 220. E cfr. pure Didi-Huberman 2008: 192.

<sup>21</sup> «La signora Elena pregò Emilio di procurarle una pezzuola per asciugare la faccia di Amalia. Per non dover lasciare quella stanza, egli - trovate le chiavi - aperse l'armadio della sorella. Fu subito colpito da uno strano odore di medicinali profumati. La poca biancheria era distribuita nei grandi cassetti ch'erano poi riempiti di boccette di varia grandezza. Egli non comprese subito e per vedere meglio prese la candela. Qualche cassetto era pieno fino all'orlo di boccette brillanti lietamente con dei bagliori gialli misteriosi di tesoro rinchiuso; in altri cassetti c'era ancora posto, e la distribuzione era fatta in modo che s'indovinava il proposito di completare ordinatamente la strana collezione. Una sola boccetta era fuori di posto, e in quella c'era ancora un resto di liquido trasparente. L'odore del liquido non

La luce gialla della candela si rifletteva luminosissima sulla faccia umida d'Amalia, tanto che pareva luminosità sua; il nudo così brillante e sofferente gridava. 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.

Il Balli disse: - Pareva una buona dolce furia. [...] (S, XIII: 608)

Al corpo portato fuori di sé, per vivere il delirio del desiderio oltre i confini simbolici e linguistici del divieto, non resta altro che morire.

### **3. «Tu sei l'immagine che nascondevo in me»: Emilio e Amalia**

Raccontando la storia dei fratelli Brentani, Svevo fa definitivamente uscire il desiderio dal territorio del romanzesco, di cui pure *Senilità* mantiene l'immaginario, trasformandolo tuttavia in codice di secondo grado, ossia mettendo il *romance* tra virgolette: facendolo diventare bovarismo, e non solo per Amalia, ma anche per Emilio. Di conseguenza, la narrazione del desiderio emigra dal campo semantico dell'espressione di sé più autentica – e dal genere di discorso

---

lasciò luogo a dubbi; doveva essere dell'etere profumato. Il dottor Carini aveva avuto ragione: Amalia aveva cercato l'oblio nell'ebrietà» (S, XIII: 609-610). Per cui cfr. anche *L'invenzione dell'isteria*, cit., pp. 461 e passim. Nel saggio sulla "Nevrosi d'angoscia" (1894) e negli "Studi sull'isteria" (1892-95) Freud colloca l'intossicazione da alcool tra le cause che possono portare allo scatenamento dell'attacco isterico.

della confessione – per entrare sempre di più nei mondi della patologia – e del genere di discorso mediato dall'inautenticità: il memoriale paranoico. Vita e letteratura si scambiano di posto ma abitano lo stesso luogo, vale a dire la finzione («sperava di vivere il romanzo che non sapeva scrivere»: *S*, X: 531). L'espressione del desiderio o vive dentro il linguaggio, come menzogna; o al di fuori del linguaggio, diventando uno slancio d'amore che vive di se stesso, allontanato – dissociato – dall'oggetto. Una delle qualità più moderne di *Senilità* consiste nella riconversione di questa nuova semantica del desiderio in una retorica romanzesca altrettanto mutata: sia riguardo alla costruzione dei piani temporali<sup>22</sup>; sia operando sull'*emplotment*; sia relativamente alla drammaturgia e ai rapporti tra i personaggi. Da qui derivano la posizione e la funzione testuale così significative di Amalia, la «sorella isterica», discusse in questo lavoro – e da qui deriverà anche, inevitabilmente, una messa a distanza della famosa formula montaliana del “quadrilatero perfetto”, almeno quando è usata per definire sinteticamente (troppo sinteticamente) il sistema dei personaggi di *Senilità*.

Nessun capitolo dei quattordici che compongono *Senilità* sfugge alla regola di concludersi sfumando sull'immagine di Amalia o di Angiolina, o di entrambe. Le due donne incarnano rispettivamente il tempo grigio del dovere, della rinuncia e dell'inerzia (Amalia); e il tempo luminoso dell'eros (Angiolina), dei desideri che cacciano fuori di casa (*S*, IX: 526). Questo precarissimo equilibrio tra il mondo dentro e il mondo fuori è, d'altra parte, l'effetto di una vita consumata anzitutto come scenario mentale nella durata della coscienza; anche esterno e interno sono, in realtà, due false alternative, perché tutto il mondo è trascinato e risucchiato dentro l'attività fantasmatica di Emilio: il passato (: Amalia) diventa presente fuori dal tempo; il presente (: Angiolina) è consumato come memoria del futuro. Questo precarissimo sistema, questa temporalità così disallineata e formata da cerchi del tempo che si confondono l'uno nell'altro collassa nei capitoli dedicati al delirio e all'agonia di Amalia. Amalia e Angiolina

---

<sup>22</sup> Per cui rimando a un altro mio lavoro: Brogi 2012.

rappresentano per Emilio due traslati, i diaframmi tra la coscienza e il mondo attraverso i quali mantenere una posizione sfocata rispetto alla realtà: l'incontro tra Emilio e Angiolina raccontato nella prima pagina del romanzo è il primo incontro oppure no? Non lo sappiamo con chiarezza, non è quello che importa. La malattia di Amalia si è manifestata già prima della crisi, oppure no? Non lo sappiamo, non è quello che importa. Il corpo isterico di Amalia, in mezzo a una simile confusione di significanti, ingorga questo paradossale dinamismo, perché il mondo dei fantasmi e quello della materia, con la malattia, sono costretti a incontrarsi.

Attraverso l'isteria, Amalia, che era rimasta sempre ai bordi, si oppone alla sua identità d'intreccio: conquista, attraverso - per colpa - e grazie alla malattia, un'identità narrativa piena: finalmente la scena dipende da lei. Così facendo, il personaggio smentisce l'illusione di un effetto di avanzamento e progressione della vita, e del controllo sulle azioni e sulle emozioni surrettiziamente messo in scena da Emilio. Stando così le cose, Amalia, allora, non è solo un mondo a parte che esplode, ma è anche è il sintomo della patologia di Emilio. Di conseguenza, nel caso dei fratelli Brentani siamo oltre il *topos* incontrato tante volte per cui dove c'è un artista, uno scrittore che ha perso da molto giovane almeno un genitore, c'è una sorella con cui si stabilisce un rapporto ossessivo - si potrebbe riandare con la memoria a Tasso, Pascoli, Leopardi, ma forse i termini di riferimento più suggestivi potrebbero essere quelli di Egon e Gerti Schiele, o meglio ancora Ulrich e Agathe ne *L'uomo senza qualità*.

«Baciandola gridò che da allora sarebbero vissuti insieme uniti, uno per l'altro» (S, XIII: 612): la *folie à deux* di cui sono morbosamente protagonisti Amalia e Emilio è un dispositivo narrativo che, riassumendo, svolge una funzione triplice: anzitutto rimuove il tabù sessuale spostando la relazione uomo/donna sullo schema fratello/sorella<sup>23</sup>; oltre alle implicazioni incestuose, l'alleanza perversa tra i due personaggi serve poi anche a dare energia testuale

---

<sup>23</sup> Uno schema di denegazione tra l'altro ricorrente nell'opera di Svevo, come si osserva anche in Svevo 2004a: 1610.

all'egocentrismo di Emilio<sup>24</sup>, rafforzandone, attraverso il doppio di Amalia, la componente narcisistica – Narciso, secondo la versione del mito di Pausania, aveva una sorella gemella (Mori 2012: 19)<sup>25</sup>. Infine questa sorta di *mirroring* tra i due personaggi sostiene il paradigma su cui si regge l'intera sintassi narrativa del secondo romanzo di Svevo, vale a dire l'uso della "senilità" come categoria psiconarrativa, come condizione di anacronismo permanente con cui Emilio, e Amalia, stanno dentro la vita. Fratello e sorella sono uguali nell'espressione continua di un appuntamento col desiderio ora mancato, ora negato, ora affermato compulsivamente attraverso la verbosità di Emilio, o la sofferenza fisica e psichica di Amalia. Il corpo di Amalia non è solo un tema: è personaggio della storia, perché custodisce e nasconde le verità narrative che piano piano il testo farà esplodere. Emilio, così identico ad Amalia, così capace, nel momento del delirio, di comprendere il suo desiderio sotto forma di enigma, attraverso la sorella è, in un certo senso, *se stesso come un'altra*. Il femminile compreso di Amalia diventa anche, in parte, espressione del maschile di Emilio. L'isteria, dunque, non è soltanto la maschera di un personaggio: non si tratta soltanto, per Amalia, di *to play an identity*; l'isteria diventa anche una retorica del disoccultamento, e in tal senso sarà uno dei dispositivi privilegiati di racconto della soggettività novecentesca.

---

<sup>24</sup>«Ella non sapeva di quella donna se non ch'era un essere molto differente da lei, più forte, più vitale, e ad Emilio piacque di aver creata nella sua mente un'Angiolina ben diversa dalla reale. 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» (S, V: 468).

<sup>25</sup> In questa versione Narciso aveva una sorella gemella di cui finì per innamorarsi, e quando questa morì, recandosi alla fonte, capiva di vedere la propria immagine, ma quel riflesso così somigliante gli era di grande consolazione. Questo schema torna anche nel rapporto tra Siegmund e la sorella Sieglinde ne *La Valchiria*, l'opera a cui assistono Emilio e Amalia nel capitolo nono di *Senilità*.

## Bibliografia

- Baiocco, Carlo, *Analisi del personaggio sveviano in relazione alle immagini di lotta e malattia*, Roma, Cisu, 1984.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1975.
- Bottiroli, Giovanni, "Identità rigide e flessibili. Per una concezione modale del personaggio", *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Ed. Chiara Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008: 41-58.
- Bourneville, Désiré-Magloire – Regnard, Paul-Marie-Léon, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Bureaux du Progrès Médical, Delahaye & Lecrosnier, 1876-1880, 3 voll., trad.it *Tre storie d'isteria*, Ed. Alessandro Fontana, Venezia, Marsilio, 1982.
- Briquet, Pierre, *Traité clinique de thérapeutique de l'hysterie*, Paris, J.B. Baillière, 1859.
- Brogi, Daniela, "Il tempo della coscienza: Senilità", *Sul modernismo italiano*, Eds. Romano Luperini – Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012: 135-153.
- Butler, Judith, *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso* (1993), Milano, Feltrinelli, 1996
- Didi-Huberman, Georges, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière* (1982), Eds. Riccardo Panattoni – Gianluca Solla, trad. it. di Enrica Manfredotti, Genova-Milano, Marietti, 2008.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, III, 1991.
- Freud, Sigmund – Breuer, Josef, "Studi sull'isteria", *Opere vol. I, 1886-1895: Studi sull'isteria e altri scritti*, Ed. Cesare Musatti, Torino, Boringhieri, 1967.
- Id., "Fantasie isteriche e loro relazioni con la bisessualità", *Opere vol. V, 1905-1908: Il motto di spirito e altri scritti*, Ed. Cesare Musatti, Torino, Boringhieri, 1972.
- Id., *Opere vol. II, 1892-1899: Progetto di una psicologia e altri scritti*, Ed. Cesare Musatti, Torino, Boringhieri, 1980.

Daniela Brogi, *Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, Senilità, 1898)*

- Id., "Lezione 17. Il senso dei sintomi", *Introduzione alla psicanalisi. Prima e seconda serie di lezioni*, trad. it. di Marilisa Tonin Dogana – Ermanno Sagittario, Torino, Boringhieri, 1983.
- Id., *Racconti analitici*, Ed. Lavagetto, Mario, Torino, Einaudi, 2011.
- Ghidetti, Enrico, *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Giglioli, Daniele - Violi, Alessandra (eds.), *L'immaginario dell'isteria*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- Kandel, Eric R., *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present* (2012), trad. it. *Arte, mente e cervello dalla Grande Vienna ai nostri giorni*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- Lavagetto, Mario, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie, *Psicanalisi della moda* (1983), pref. di Massimo Recalcati, trad. it. di Adele Succetti, Milano, Mondadori, 2002.
- Marchi, Marco, "Dall'imo del proprio essere", *Scritture del profondo. Svevo e Tozzi*, Ed. Marco Marchi, Trieste, Comune di Trieste - Assessorato alla cultura - Biblioteca civica "Attilio Hortis"- Museo Sveviano, 2000.
- Mori, Laura, *Scenari dei legami fraterni*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- Nietzsche, Friedrich, "Il caso Wagner" (1888), *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 1979.
- Palmieri, Giovanni, *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due biblioteche*, Milano, Bompiani, 1994.
- Ricœur, Paul, "L'identità narrativa", trad. it. di Anna Baldini, *Allegoria*, 60 (2009): 93-104.
- Singer, Ben, "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism", *Cinema and the Invention of Modern Life*, Eds. Leo Charney – Vanessa Ruth Schwartz, Berkeley, University of California Press, 1995: 72-99.
- Svevo, Italo, "Epistolario", *Opera omnia*, Ed. Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, I.

- 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, 2004a.
- Id., *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni. Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004b.
- Id., *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni. Saggio introduttivo e Cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004c.
- Violi, Alessandra, *Il teatro dei nervi. L'immaginario nevrosico nella cultura dell'Ottocento*, Bergamo, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2002.
- Wittels, Fritz, *Il carattere isterico*, in *Perché l'isteria? Attualità di una malattia ontologica*, Eds. Franco Scalzone - Gemma Zontini, Liguori, Napoli, 1999.
- Zola, Émile, *Son Excellence Eugène Rougon*, Ed. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, 1982.

## **L'autrice**

### **Daniela Brogi**

Daniela Brogi insegna Letteratura Contemporanea all'Università per Stranieri di Siena.

Email: [daniela.brogi@fastwebnet.it](mailto:daniela.brogi@fastwebnet.it)

## **L'articolo**

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Daniela Brogi, *Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, Senilità, 1898)*

## **Come citare questo articolo**

Brogi, Daniela, "Amalia, la sorella isterica (I. Svevo, *Senilità*, 1898)", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>