

Maria Aurelia Mastronardi

## ETTORE SCHMITZ A TEATRO. SUGGERZIONI E MODELLI IN 'SENILITÀ' DI ITALO SVEVO

*Wagner ha rivelato a noi stessi la parte  
più occulta della nostra intima vita* (G. D'Annunzio)

**L**a sera fratello e sorella andarono a teatro. Ma Amalia veramente non c'era. Ella si lasciava cullare nei suoi pensieri da quella strana musica di cui non percepiva i particolari, ma l'insieme ardito e granitico che le sembrava una minaccia [...] Ella aveva avuto torto asserendo di non comprendere quella musica. La magnifica onda sonora rappresentava il destino di tutti. La vedeva correre giù per la china guidata dall'ineguale conformazione del suolo. Ora una sola cascata, ora divisa in mille più piccole, colorite tutte dalla più varia luce e dal riflesso delle cose. Un accordo di colori e di suoni, in cui giaceva l'epico destino di Sieglinde, ma anche per quanto misero, il suo, la fine di una parte di vita, l'inaridirsi di un virgulto. E il suo non domandava più lagrime di quello degli altri, ma le stesse, e il ridicolo che l'aveva oppressa, non trovava posto in quell'espressione che pure era tanto completa. L'altro conosceva intimamente la genesi di quei suoni, ma non riusciva ad avvicinarsi tanto quanto Amalia [...] No, per lui si muovevano sulla scena eroi e dee e lo trascinavano lontano dal mondo dove aveva sofferto.<sup>1</sup>

Strutturalmente al centro di *Senilità*,<sup>2</sup> il passo, dalla carica fortemente

---

<sup>1</sup> I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e continuazioni*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Milano 2004, 525-526.

<sup>2</sup> Per una analisi del romanzo cfr. M. Palumbo, *La coscienza di Svevo. Negazione e utopia tra "Una vita" e "Senilità"*, Napoli 1976, 61-87; E. Saccone, *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*, Pisa 1977, 133-150, 174-184; G. Baldi, *Le maschere dell'inetto*, in Id., *Menzogna e verità nella narrativa di Italo Svevo*, Napoli 2010, 493-523. Sui rapporti tra *Senilità* e il romanzo europeo dell'Ottocento, cfr. M. Sechi, *Nuove misure della narrazione. L'esempio di Maupassant e la genesi di "Senilità"*, in Id., *Il giovane Svevo. Un autore «mancato» nell'Europa di fine Ottocento*, Roma 2000, 73-107; Id., *Senilità precoce e vecchiezza d'Europa. Italo Svevo fra medici e filosofi: 1898-1905 e oltre*, in Id., *Una saggezza selvaggia. Italo Svevo e la cultura europea nel vortice della Krisis*, Roma 2016, 71-95. Sui rapporti tra Svevo, la cultura europea e la cultura ebraica cfr. C. Magris, *La scrittura e la vecchiaia selvaggia*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino 1984, 190-211; G. A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Napoli 2002.

allusiva, conferisce significazioni molteplici all'intero romanzo.<sup>3</sup> Per tentare di dimenticare, anche per un solo momento, i propri problemi sentimentali, Emilio, deciso fautore della musica «avveniristica», decide di andare, con la sorella Amalia, a teatro, ove si rappresentava la *Walkiria* di Wagner.<sup>4</sup> Una scelta non certo casuale: nell'opera si porta in scena, tra l'altro, l'incontro e l'amore impossibile, tragico e disperato, di Siegmund e Sieglinde, figli di Wotan,<sup>5</sup> divisi poco dopo la nascita, gemelli, fortemente simili nel carattere e nell'aspetto. L'allusione all'opera wagneriana emerge in maniera evidente fin dalla ripresa delle assonanze tra i nomi dei protagonisti, Sigmund e Sieglinde, che rimanda palesemente a quella Emilio / Amalia, allusione a sua volta confermata dalla profonda affinità, fisica ma soprattutto spirituale, tra i due protagonisti di *Senilità*. In questa prospettiva, proprio la citazione esplicita di *Walkiria* pare costituire una possibile chiave di interpretazione del romanzo.

L'ambiguità del rapporto tra i due fratelli è stata spesso sottolineata, insistendo, di recente, sulle implicazioni psicoanalitiche alla base di questo legame,<sup>6</sup> senza dare però il giusto peso alle suggestioni letterarie e musicali che pure Svevo dissemina abilmente nella narrazione.

---

<sup>3</sup> Al ruolo che la musica di Wagner assume nell'economia del romanzo fa cenno Palumbo, *La coscienza di Svevo...*, 171-174. Egli sottolinea come proprio la musica sia per Amalia «il luogo dell'epifania più esplicita della sua sostanza romanzesca» e come, per la donna, «unica consolazione sia riconoscersi, attraverso Wagner parte di un destino universale».

<sup>4</sup> «Si dava per la prima volta la *Valchiria* e il Sorniani si meravigliava che Emilio, conosciuto in altra epoca per aver fatto della critica musicale avvenirista, non fosse stato a teatro» (Svevo, *Senilità...*, 520). La prima rappresentazione di *Walkiria* a Trieste (in lingua italiana) risale al 1883. Fu ripresa, quindi il 25 dicembre 1893 ed ebbe ben dieci repliche. Al contrario di quanto avveniva in altre parti d'Italia, il teatro wagneriano ebbe a Trieste, in quegli anni, sempre un caloroso successo. All'epoca della stesura di *Senilità* erano infatti già state rappresentate in città il *Tannhäuser* (1878) e l'integrale del *Ring* (1883). Svevo aveva pubblicato, sull'*Indipendente* del 22 dicembre 1884, *L'autobiografia di Riccardo Wagner*, recensione di un articolo, *The Work and Mission of my life*, apparso nel 1879 nella *The North American Revue*, tradotto in tedesco nel 1884 (ora in I. Svevo, *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, Milano 2004, 1020-1027). La moglie Livia, in una sua lettera, afferma addirittura che il marito «ammiratore entusiasta di Wagner», fu il primo a Trieste a sostenere, attraverso il giornale, l'estetica wagneriana. All'ammirazione per il musicista si univa però la diffidenza, il fastidio, verso l'ideologo, il cultore di miti e dei del pantheon germanico (Ivi, 1817). Su Wagner a Trieste cfr. R. Cresti, *Wagner, la critica, i musicisti e i letterati italiani*, in «Erbe d'Arno», 128-129 (2012), 45-62.

<sup>5</sup> A conclusione del I atto, nel duetto d'amore fra Siegmund e Sieglinde (che è il brano a cui nel testo si fa riferimento, anche se non in maniera esplicita) si afferma: «Nel ruscello io scorsi / la mia propria immagine / ed ora nuovamente la scorgo: / come un giorno ella emerse dallo stagno, / così tu oggi l'immagine mia rimandi» (*Walkiria*, atto I, scena III).

<sup>6</sup> Su questo aspetto insiste D. Brogi, *Amalia, la sorella isterica (Italo Svevo, Senilità, 1898)*, in «Between», 3 (2013), 1-38. Cfr. inoltre S. F. Lattarulo, *La sindrome del reo: complesso del martire e senso di colpa in "Senilità" di Svevo*, in *La medicina dell'anima*, a cura di D. De Liso e

Non si tornerà sulla ribadita «similitudine» dei due fratelli, entrambi «grigi» e metaforicamente senili,<sup>7</sup> accaniti lettori di romanzi,<sup>8</sup> sul loro sostanziale «bovarismo»,<sup>9</sup> in sostanza sulla comune incapacità di vivere nel mondo reale e sull'attitudine a rifugiarsi nel «sogno» (vera parola chiave del romanzo), che sembra palesemente rimandare a quel rapporto di perfetta specularità che lega Siegmund e Sieglinde, ma preme sottolineare come i segni<sup>10</sup> dell'ambigua attrazione, del morboso rapporto che unisce Emilio e Amalia, sulle orme degli eroi wagneriani, siano disseminati, in un sapiente gioco di disvelamento / dissimulazione, all'interno del romanzo. Fin da quando Emilio, in una atmosfera di irreversibile solitudine, di sostanziale incomunicabilità, dettata forse dalla impossibilità di svelare agli altri i propri pensieri e sentimenti più autentici, narra alla sorella il suo innamoramento per Angiolina e la sua volontà di fuggire dal tetro grigiore domestico, emerge la gelosia anche fisica di Amalia nei confronti della ragazza.

Restavano nella stessa stanza, ognuno solo coi propri pensieri [...] Ma mentre egli ripeteva – Quale luce, quale aria – ella indovinava sulle sue labbra tracce di baci ai quali egli pensava. Odiava quella donna che non conosceva e che le aveva rubata la sua compagnia e il suo conforto [...] 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 –.<sup>11</sup>

In questa prospettiva, anche l'innamoramento di Amalia per Balli sembra nascere, forse, da un'oscura volontà di rivalsa, una risposta (inconscia?)<sup>12</sup> alla fuga di Emilio, al suo desiderio di sperimentare nuove esperienze e sentimenti nuovi. Ma la crescente ammirazione della scialba e grigia Amalia per l'apparentemente «giovane» e vitale scultore<sup>13</sup> e l'analogia

---

V. Merola, Napoli 2020, 125-141; E. Zinato, *Le ragioni delle somiglianze: desiderio mimetico e principio di simmetria in "Senilità"*, in «Allegoria», 34 (2023), 9-23.

<sup>7</sup> «Egli traversava la vita cauto, lasciando da parte tutti i pericoli, ma anche il godimento, la felicità [...] La signorina Amalia non era mai stata bella: lunga, secca, incolore, – il Balli diceva che era nata grigia» (Svevo, *Senilità...*, 403; 412).

<sup>8</sup> «Il Brentani parlava spesso della sua esperienza. Ciò ch'egli credeva di poter chiamare così era qualche cosa ch'egli aveva succhiato dai libri». «Certo, col medesimo aspetto, ella aveva letto quel migliaio di romanzi che facevano bella mostra di sé, nel vecchio armadio adattato a biblioteca» (Ivi, 409; 412).

<sup>9</sup> Sul «bovarismo» dei Brentani cfr. D. Brogi, *Il tempo della coscienza: "Senilità"*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli 2012, 141.

<sup>10</sup> Si osservi in proposito la conclusione del duetto d'amore citato: «Sposa e sorella / sei tu al fratello» (*Walkiria*, atto I, scena III).

<sup>11</sup> Svevo, *Senilità...*, 422.

<sup>12</sup> Su Svevo «freudiano prima di Freud» cfr. Zinato, *Le ragioni delle somiglianze...*, 23.

<sup>13</sup> «Stefano Balli era un uomo alto e forte, l'occhio azzurro giovanile su di una di quelle faccie dalla cera bronzina che non invecchiano – unica traccia della sua età era la brizzolatura dei capelli castani – la barba appuntata con precisione, tutta la figura corretta e un po' dura» (I. Svevo, *Senilità...*, 410). La figura di Balli è ispirata da quella di Umberto

tra le due situazioni non è certo un generico parallelismo, ma rispecchia la volontà della donna di vivere, di «sperimentare» la medesima «avventura» del fratello.<sup>14</sup> E per questo il sentimento non può che suscitare una analogia, violenta, gelosia.

Per lui e per Amalia quel pranzo fu lietissimo. Egli fu ciarliero. Raccontò della sua prima gioventù ricca di avventure sorprendenti [...] Com'era bello il destino del Balli! Amalia, incantata, stava a sentire quel racconto che le confermava la vita essere ben differente da quella che aveva conosciuta [...] 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 [...] Mai Amalia era stata l'oggetto di tante attenzioni.<sup>15</sup>

Come gli somigliava Amalia! A lui parve di vedere sé stesso a cena con Angiolina. Il desiderio di piacere la metteva in un imbarazzo che le toglieva ogni naturalezza [...] Con una grande freddezza Emilio studiava e misurava l'amico [...] Raccontava delle storie che Emilio già conosceva; si capiva che parlava per la sola Amalia [...] Raccontava di quella trista e lieta *bohème*, della quale Amalia amava tanto la gioia disordinata e la spensieratezza. Quando Stefano ed Emilio uscirono insieme, nell'animo di quest'ultimo era cresciuto enorme l'amaro rancore per l'amico che in seno gli dormiva da tanto tempo [...] Egli avrebbe ricordato quell'ora col medesimo ribrezzo che provava per quelle passate col Balli e con Angiolina. Aveva provato infatti a quel pranzo la stessa nota, dolorosa gelosia.<sup>16</sup>

È proprio alla luce di *Walkiria* (e del passo che mette in luce il diverso approccio dei due fratelli nei confronti dell'opera wagneriana) che i due segmenti acquisiscono ulteriori elementi di significazione. Nel primo, il lasciarsi trasportare di Amalia dai vivaci racconti dello scultore, non può non richiamare il lasciarsi andare, tutto emotivo, all'onda della musica, nella identificazione (consapevole, o forse inconsapevole) con Sieglinde e il suo impossibile amore (e in quest'ottica Balli ed Emilio appaiono, agli occhi di Amalia, legati da un ambiguo rapporto di specularità, che ritroveremo nelle ultime pagine del romanzo). Allo stesso modo, pare di cogliere la medesima inconsapevolezza da parte di Emilio, che, come durante l'ascolto di *Walchiria* «conosceva intimamente la genesi di quei suoni ma non riusciva ad avvicinarvisi quanto Amalia»<sup>17</sup> e dunque, razionalmente, fuggiva da

---

Veruda (1868-1904), pittore triestino, amico di Svevo. Per esigenze narrative (egli deve costituire una sorta di figura «paterna» per Emilio) viene rappresentato come più vecchio dallo scrittore (nella realtà era più giovane di circa otto anni). Sul rapporto tra i due cfr. M. C. Provenzano, *Garofani al cioccolato. Corrispondenze cromatiche tra Italo Svevo e Umberto Veruda*, in «Letteratura e arte», 15 (2017), 1-21.

<sup>14</sup> «Fratello e sorella entravano nella medesima avventura» (Svevo, *Senilità...*, 413).

<sup>15</sup> Ivi, 462-465.

<sup>16</sup> Ivi, 506.

<sup>17</sup> Ivi, 525.

qualsiasi identificazione tra sé stesso e l'eroe nel suo amore per Sieglinde, non per questo non ne era inconsciamente suggestionato. Di qui dunque l'esplosione, in maniera dapprima inconsapevole, della gelosia. Ma ancora più ambigua e non meno significativa è la ribadita analogia nell'approccio di Emilio e Amalia nei confronti dell'amore (ancora una volta una evocazione dei gemelli wagneriani?), che conferma la assoluta specularità dei due personaggi, a cui si aggiunge, nell'ottica di Emilio, l'altra, ambigua e ben più sfuggente, sovrapposizione delle immagini di Amalia ed Angiolina. La scrittura sveviana viene a configurarsi così come un continuo gioco di specchi, a tratti grottescamente deformanti, caratterizzato da un fitto reticolo di simmetrie, sdoppiamenti a volte consapevolmente stranianti, un gioco ambiguo che complica la dinamica dei rapporti tra i personaggi, ben lontana da qualsiasi schematismo o linearità o da qualsiasi prospettiva meccanicamente oppositiva. Uno schema di questo tipo giunge a minare alle fondamenta l'identità stessa dei protagonisti, o meglio una identità costruita secondo gli schemi del romanzo ottocentesco. Una identità che si presenterà quindi fluida, contraddittoria, proteiforme e a tratti spiazzante. Questo inquietante meccanismo di ambigue sovrapposizioni giungerà al culmine durante il delirio di Amalia. Com'è noto, la donna evoca, prima in sogno, quindi nel delirio che precede la morte, la realizzazione del suo impossibile amore per Balli, suscitando, ancora una volta, l'ira e la gelosia di Emilio.<sup>18</sup> Emblematico è il caso della fantomatica Vittoria, che Amalia scaccia dal suo capezzale perché parrebbe fraporsi tra sé e l'uomo amato. Certo ella sembrerebbe una delle tante donne dello scultore, ma nelle allucinazioni della morente, ella è anche, secondo il consueto gioco di specchi, quella che, per prima, aveva suscitato il suo senso di abbandono, la sua infelicità e la sua gelosia, quella Angiolina che la aveva irrimediabilmente allontanata dal fratello.

Ma tu non sei Vittoria? – chiese [...] Si chinò [Emilio] su 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 esclamazioni o domande. – Noi due, qui tranquilli, uniti, noi due soli – [...] Poco dopo però ella parlava di loro due soli nella casa a buon mercato.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> «Fu strappato a questi sogni dalla voce di Amalia ch'echeggiava tranquilla e sonora nella stanza vicina. Egli provò un sollievo ad essere stato tratto dal suo incubo e saltò dal letto. Si appostò ad origliare. Udì per lungo tempo delle parole, in cui non scopriva altro nesso che una grande dolcezza; nient'altro! La sognatrice voleva qualche cosa ch'altri voleva [...] Quella disgraziata s'era costruita una seconda vita; la notte le concedeva quel po' di felicità che il giorno le rifiutava. Stefano! Ella aveva pronunciato il nome di battesimo del Balli: – Anche costei! – pensò Emilio con amarezza» (Ivi, 503-504).

<sup>19</sup> Ivi, 583-584.

Ed Emilio, quando sentirà ancora una volta evocare il nome di Balli («Stefano – chiamò l'ammalata a voce bassa»)<sup>20</sup> deciderà di andare al suo «ultimo» appuntamento con Angiolina.

Si sentì più che mai inutile a quel letto. Amalia non gli apparteneva nel delirio; era ancora meno sua che quando si trovava nel possesso dei suoi sensi [...] – Io adesso andrò all'ultimo appuntamento con Angiolina.<sup>21</sup>

Ancora una volta è la gelosia a muovere i passi di Emilio, una sorta di volontà di rivalsa, quella stessa gelosia che lo aveva portato, ipocritamente fingendo forse anche dinanzi a sé stesso, ad allontanare l'amico dalla sorella, fino a farla sprofondare, chiuso nella sua cinica inconsapevolezza, nei «paradisi artificiali»<sup>22</sup> e nel delirio. E così solo la «magnifica onda sonora», in cui Amalia coglie tutto il divario fra il destino degli eroi (così lontano, eppure così affine al suo), e tutto «il ridicolo che l'aveva oppressa», riesce a conferire, nell'ineludibile scarto tra sublime e mediocrità borghese, alle pagine sveviane un ulteriore inquietante spessore.

2. Se quindi *Walkiria* (o almeno un segmento di essa) pare agire come una sorta di architetto capace di conferire tutta una serie di significazioni, sottilmente dissimulate, all'interno della narrazione, altre allusioni emergono nel corso del romanzo. Proprio in apertura, è Dante ad essere evocato («A trentacinque anni si ritrovava nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri...»),<sup>23</sup> a cui segue la descrizione di Ange, l'Angiolina dagli occhi azzurri e i capelli biondi, stilnovisticamente idealizzata dal protagonista.<sup>24</sup>

In quest'ottica, particolare rilievo assume la descrizione dell'incedere della donna per le vie di Trieste.

Era impossibile passarle accanto e non guardarla [...] Gli parve di poter

<sup>20</sup> Ivi, 530.

<sup>21</sup> Ivi, 592-595. In una prospettiva siffatta, l'identificazione fra Amalia e Angelina attuata dal protagonista, dopo la morte della sorella, in conclusione del romanzo, non appare certo paradossale (Ivi, 620-621).

<sup>22</sup> Ovvio il rimando a C. Baudelaire, *I paradisi artificiali*, in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni, Milano 1996.

<sup>23</sup> Svevo, *Senilità...*, 403. Scoperto è il riferimento a Dante, *Inf.* I, 1.

<sup>24</sup> «Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute, camminava accanto a lui, la testa china da un lato come piegata dal peso del tanto oro che la fasciava». «Per una sentimentalità da letterato il nome d'Angiolina non gli piaceva. La chiamò Lina; poi, non bastandogli questo vezzeggiativo, le appioppò il nome francese *Angèle* e molto spesso lo ingentili e lo abbreviò in *Ange*» (Svevo, *Senilità...*, 404; 419). Sul *topos* della donna-angelo nella letteratura italiana, sui suoi caratteri e sulle sue implicazioni cfr. G. Pozzi, *Temi, topi, stereotipi*, in *Letteratura italiana. II. Le forme del testo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 1984, 418-432.

leggere negli occhi di ogni passante un giudizio ingiurioso. La guardò ancora. Evidentemente ella aveva nell'occhio per ogni uomo elegante che passava, una specie di salute; l'occhio non guardava, ma vi brillava un lampo di luce.<sup>25</sup>

Emblematico può essere considerato il riferimento (non certo casuale) all'età di Emilio: l'incontro con Angiolina verrebbe a collocarsi «nel mezzo del cammin di nostra vita» ed evocherebbe lo smarrimento del protagonista all'interno della «selva oscura» della passione, di quell'amore sensuale, vagheggiato ma fino a quel momento sostanzialmente ignorato, il tralignamento da quella «diritta via» costituita dai presunti «doveri» o meglio da quell'egoistico attaccamento ai valori piccolo borghesi da cui Emilio stenta a distaccarsi. In questo senso, l'esperienza del protagonista potrebbe essere letta come una sorta di viaggio iniziatico, di discesa agli inferi nel torbido della passione (che può trovare il suo punto più basso negli squallidi appuntamenti nella casa della vedova Paracci, di cui Emilio ossessivamente evoca il «sudiciume»),<sup>26</sup> e di una risalita, non certo verso il Paradiso, ma verso quel Limbo entro il quale si svolgerà l'ultima parte, grigia e solitaria della vita di Brentani perfettamente identica a quella che aveva preceduto l'incontro con Angiolina, metafora stessa del progressivo degrado di Emilio e con lui della figura stessa di un certo tipo di letterato.<sup>27</sup> In questo senso, *Senilità* pare anche significativamente rivisitare lo schema del *Bildungsroman*,<sup>28</sup> giungendo addirittura a ribaltarlo. Se infatti inizialmente la vicenda sembrerebbe conformata sul *pattern* del romanzo di formazione, il finale pare, beffardamente, rovesciare il modello. Alla fine del suo «viaggio», infatti, il protagonista non ha acquisito una maggiore consapevolezza di sé e del mondo, ma tornando a vivere nel Limbo da cui era partito, è esattamente il «pedante solitario», l'inetto sognatore che era all'inizio, ma forse il paradossale, spiazzante punto di arrivo del processo conoscitivo di Emilio, l'acquisita consapevolezza di sé, consiste proprio nella sovrapposizione/identificazione delle due donne, quale disvelamento (a sé stesso e

<sup>25</sup> Svevo, *Senilità...*, 438. Il tema viene anche ripreso in un altro luogo: «Nella città laboriosa, in cui a quell'ora nessuno camminava per diporto, la figura di Angiolina, morbida e colorita, con quel passo calmo e quell'occhio attento a tutt'altra cosa che alla propria strada, attirava l'attenzione di tutti» (Svevo, *Senilità...*, 567).

<sup>26</sup> «La proprietaria della camera si chiamava Paracci, ed era una vecchierella nauseante dalle vesti sudice [...] Eppure in quella stanzaccia, in presenza di quella sozza vecchia [...] egli sognò d'amore». «Egli soleva attenderla sulle scale tortuose e sudice, poggiata alla ringhiera» (Ivi, 539-540; 546). Si osservi che l'immagine del sudiciume, in un significativo *pendant* tornerà anche nel delirio di Amalia («- Dio mio! Tutto è sudicio qui [...] Se tu vuoi, io devo far così. Restiamo, ma... tanto sudiciume»: Ivi, 576).

<sup>27</sup> «Convinto ormai di non poterla elevare in alcun modo, sentiva talvolta, violentissimo, il bisogno di scendere fino a lei, al di sotto di lei» (Ivi, 553).

<sup>28</sup> Su forme e caratteri del *Bildungsroman* nella cultura europea fra Otto e Novecento si rimanda a F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino 1999.

al lettore) di quell'ambiguità che fin dall'inizio aveva connotato il suo agire e il suo sentire.

Ancor più significativa, a conferma ulteriore della tutta ironica ripresa sveviana di temi e stilemi danteschi è l'allusione al sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*,<sup>29</sup> in cui il passo (giocosamente evocato anche attraverso una precisa spia lessicale, *saluto*) appare totalmente ribaltato, mutato di segno. Non c'è certo traccia di «umiltà» nell'incedere di Angiolina, anzi vi è una sorta di sfrontata esibizione della propria bellezza, né la donna trasmette «salvezza» a chi l'ammira, ma negli occhi dei passanti è ravvisabile, al contrario, uno «sguardo ingiurioso». Proprio questo passo diviene così l'emblema di quello che è l'approccio di Svevo nei confronti delle sue fonti. La ripresa di celeberrimi passi danteschi, facilmente individuabili dal lettore, mostra così come ogni fonte, ogni suggestione letteraria (o musicale) sia passata attraverso il filtro di una corrosiva ironia, che porta ad un consapevole stravolgimento/ribaltamento dei significati.<sup>30</sup>

3. Il «letterato» Emilio, lettore vorace e scrittore, nella sua sostanziale inautenticità, soprattutto nei suoi dialoghi con Angiolina, all'interno del metaromanzo che sta costruendo nella sua mente, si esprime essenzialmente come un personaggio letterario.

Fece piovere sulla bionda testa le dichiarazioni liriche che nei lunghi anni il suo desiderio aveva maturate e affinate, ma, facendole, egli stesso le sentiva rinnovellare e ringiovanire come se fossero nate in quell'istante.<sup>31</sup>

Prese una mano d'Angiolina, vi appoggiò la fronte, e in quella posa d'adoratore disse tutto il suo pensiero: – Per non farti male, saprei rinunciare a te – [...] Egli andava accarezzando il proprio dolore. La donna ch'egli amava non era soltanto dolce e inerme, era perduta.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> «Questa gentilissima donna [...] venne in tanta grazia de le genti, che quando passava per via, le persone correvano per vedere lei; onde mirabile letizia me ne giungea. E quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giungea nel cuore di quello, che non ardia di levare li occhi né di rispondere a lo suo saluto [...] Ella coronata e vestita d'umiltade s'andava, nulla gloria mostrando di ciò ch'ella vedea e udia. Diceano molti, poi che passata era: Questa non è una femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo» (Dante, *Vita Nuova*, XXVI).

<sup>30</sup> Sul «rovesciamento» umoristico del *topos* dell'incontro d'amore cfr. Brogi, *Il tempo della coscienza...*, 141-144. Cfr. inoltre G. Trovato, *Giulona e le altre. Rovesciamento e parodia delle donne-angelo nei romanzi di Italo Svevo*, in *Le poetiche del riso. Ironia, comicità, umorismo e grottesco nella letteratura e nella drammaturgia italiana del primo Novecento*, a cura di A. Flemrová e F. De Michele, Oxford 2023, 554-568.

<sup>31</sup> Svevo, *Senilità...*, 405.

<sup>32</sup> Ivi, 436.

Anche in questo caso, l'ironia sembra essere la cifra dominante, ma essa non investe soltanto l'artificiosità di un personaggio che costruisce l'immagine di sé stesso e la storia del suo amore sempre e comunque attraverso il filtro della letteratura (e si pensi in tal senso al precedente costituito da Alfonso Nitti all'interno di *Una vita*), ma pare divenire, in maniera ben più sottile, polemica letteraria. Obiettivo è senz'altro un certo tipo di romanzo sentimentale di fine Ottocento, contro cui Svevo si era già pronunciato all'interno di *Una vita*. Il tentativo di stesura di un romanzo a quattro mani da parte di Alfonso e Annetta,<sup>33</sup> costituisce certo uno dei nodi più interessanti e significativi della narrazione, perché l'autore entra prepotentemente nel dibattito intorno al romanzo che animava la cultura europea *fin de siècle*. Attraverso la contrapposizione fra un intreccio ricco di amori, descrizioni, colpi di scena propugnato da Annetta, e una narrazione quasi priva di eventi, ma incentrata essenzialmente sulla psicologia dei personaggi, caldeggiata da Alfonso, Svevo esprime, attraverso il suo *alter ego*, la sua idea di narrativa, la sua accettazione di precisi modelli e il netto rifiuto di altri, insieme ad una lucida riflessione sul ruolo sempre più rilevante che il mercato editoriale stava assumendo nella società contemporanea, legato alla progressiva marginalizzazione della funzione critica dell'intellettuale.<sup>34</sup> Ma al di là di troppo generiche argomentazioni, l'obiettivo polemico dell'autore sembra essere invece ben definito. Dopo aver lasciato per la prima volta Angiolina, Emilio decide infatti di tornare alla letteratura e abbozza il primo capitolo di un futuro romanzo (di cui sarebbe stato ovviamente il protagonista), ripercorrendo, tra l'altro, la trama della sua opera prima.

Aveva scritto il suo romanzo, la storia di un giovane artista il quale da una donna veniva rovinato nell'intelligenza e nella salute. Nel giovane aveva rappresentato sé stesso, la propria ingenuità, la propria dolcezza. Aveva immaginato la sua eroina secondo la moda di allora: un misto di donna e di tigre. Del felino aveva le movenze, gli occhi, il carattere sanguinario. Ibrido miscuglio di tigre e di donna.<sup>35</sup>

L'intreccio potrebbe evocare immediatamente *Eva*, con i suoi rapporti con la Scapigliatura<sup>36</sup> o, in parte, *Eros*<sup>37</sup> di Giovanni Verga, incentrati sull'amore distruttivo di un giovane artista per una donna fatale,<sup>38</sup> ma

<sup>33</sup> I. Svevo, *Una vita*, in Id., *Romanzi e continuazioni...*, 135-230.

<sup>34</sup> Sulla crisi del ruolo dell'intellettuale nell'Italia di fine Ottocento cfr. A. Leone de Castris, *Il Decadentismo italiano*, Roma-Bari 1995.

<sup>35</sup> Svevo, *Senilità...*, 528-529.

<sup>36</sup> G. Verga, *Eva*, Milano 2023.

<sup>37</sup> Id., *Eros*, a cura di G. Traina, Milano 2022.

<sup>38</sup> Sull'immagine della «donna fatale» nella cultura europea fra Otto e Novecento cfr. N. Wagner, *Spirito e sesso. La donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Torino 1980 e inoltre B. Dijkstra, *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano 1988.

anche in questo caso l'allusione sembra essere ben più sottile. È stato sottolineato come *Senilità* presenti qualche affinità con il dannunziano *Trionfo della morte*:<sup>39</sup> in entrambi i casi un artista, incapace di vivere, si innamora di una *femme fatale*, ma, secondo Baldi, ad accomunare le due opere sarebbe il racconto «filtrato dalla prospettiva di un eroe inetto che adotta il suo punto di vista inattendibile come centro focale della narrazione»,<sup>40</sup> oltre al ruolo che in entrambi i romanzi assume la musica di Wagner. I rapporti però sembrerebbero ben più profondi. La trama del vecchio (ma in sostanza anche del nuovo) romanzo parrebbe evocare proprio quella del *Trionfo della morte*. In quest'ottica, le «letterarie» espressioni dell'Emilio innamorato rimanderebbero ad un archetipo preciso. Ad una medesima cifra potrebbero essere ricondotte anche le numerose descrizioni di situazioni e paesaggi.

La luna non era sorta ancora, ma là fuori, nel mare, c'era uno scintillio iridescente che pareva il sole fosse passato da poco e tutto brillasse ancora della luce ricevuta. Alle due parti, invece, l'azzurro dei promontorii lontani era offuscato dalla notte più tetra. Tutto era enorme, sconfinato, e in tutte quelle cose l'unico moto era il colore del mare. Egli ebbe il sentimento che nell'immensa natura, in quell'istante, egli solo agisse e amasse [...] La città [era] ai loro piedi, muta, morta come il mare, di lassù niente altro che una grande estensione di colore, misterioso, indistinto: e nell'immobilità e nel silenzio, città, mari e colli apparivano di un solo pezzo, la stessa materia foggiate e colorita da qualche artista bizzarro, divisa, tagliata da linee segnate da punti gialli, i fondi delle vie. La luce lunare non ne mutava il colore. Gli oggetti dai contorni divenuti più precisi, non si illuminavano, si velavano di luce. Vi si stendeva un candore immoto, ma di sotto il colore dormiva intorpidito, fosco e persino nel mare che ora lasciava intravedere il suo eterno movimento, baloccandosi con l'argento alla sua superficie, il colore taceva, dormiva. Il verde dei colli, i colori tutti delle case rimanevano abbrunati e la luce di fuori, inaccolta, distinta, un effluvio che saturava l'aria, era bianca, incorruttibile, perché nulla in lei si fondeva.<sup>41</sup>

La rappresentazione della città, palesemente filtrata dal punto di vista del protagonista, mostra un tono decisamente prezioso: la prosa appare aulica, particolarmente ricercata sul piano lessicale, non priva di arcaismi e artificiosità e dunque non può non rimandare alla dimensione squisitamente descrittiva della scrittura dannunziana. Sembra crearsi così una sorta di contrappunto fra la «voce» del narratore, caratterizzata da una prosa scarna, essenziale, «grigia», dissacrante e ironica, e gli intermezzi liriceggianti di Emilio, da considerarsi quindi, in questa prospettiva, non

<sup>39</sup> G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, in Id., *Prose di romanzi*, I, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano 1988. Per quanto riguarda queste analogie si veda G. Baldi, *La coscienza di Giorgio Aurispa*, in Id., *Le ambiguità della decadenza. D'Annunzio romanziere*, Napoli 2008, 131-143.

<sup>40</sup> Ivi, 141.

<sup>41</sup> Svevo, *Senilità...*, 415; 420.

solo un generico lettore di romanzi, ma un personaggio teso, nei suoi improbabili sogni, a tramutarsi in eroe dannunziano, nell'impossibile tentativo di trasformare la sua grigia e alienante vita da impiegato in opera d'arte. Ancora una sottile polemica contro le mode letterarie imperanti (si pensi ancora una volta alla concezione che Annetta aveva della scrittura romanzesca) e una lucida analisi delle motivazioni alla base di tale successo presso un pubblico che appare acutamente individuato nelle sue strutturali contraddizioni.

E se la voce del narratore ha sempre e comunque una funzione demistificante nei confronti del «velleitarismo» e delle ambigue pose da «superuomo di provincia» assunte da Emilio e da Balli<sup>42</sup> (e dunque pare sottilmente irridere un determinato paradigma letterario e ideologico) essa diviene altrettanto corrosiva nei confronti di un preciso modello stilistico, nella sua valenza immaginosamente e baroccamente descrittiva. In questo senso, l'incantata descrizione della Trieste lunare, quale appare agli occhi del «letterato» Emilio, si carica di una sottesa ironia e, insieme alle roboanti dichiarazioni d'amore del protagonista ad Angiolina, sembrerebbe costituire una sorta di «parodia» (e si pensi in proposito, a conferma di quello che pare essere il carattere fondamentale della scrittura di *Senilità*, anche alla ripresa dei passi danteschi) della cifra stilistica dannunziana. La verbosa inautenticità di Emilio sembrerebbe quindi avere una matrice ben precisa.

Un altro elemento che emerge dal passo citato è il ricorso alla sinestesia,<sup>43</sup> secondo una prassi non certo infrequente all'interno del romanzo. Al di là della diffusione di tale figura retorica nella scrittura *fin de siècle*, la scelta sveviana sembra rispondere a motivazioni più sottili. Ben oltre la «parodia» nei confronti di moduli stilistici dannunziani, nel segmento relativo alla «ricezione» di *Walkiria* da parte dei fratelli Brentani, Svevo sottolinea come «l'epico accordo di colori e suoni»<sup>44</sup> costituisca, sulle orme di quanto già sottolineava Baudelaire, l'elemento caratterizzante della musica di Wagner.<sup>45</sup> In questo senso, la suggestione wagneriana sembrerebbe agire, in

---

<sup>42</sup> Sulla connotazione di Balli come «superuomo di provincia» e sul suo estetismo quale esempio di un «dannunzianesimo di seconda mano» cfr. Baldi, *Le maschere dell'inetto...*, 80-85. Sulla fiera opposizione di Svevo nei confronti di certe teorie, si osservi quanto affermerà, ancora nel 1927, in una lettera a Valerio Jahier: «Noi siamo una vivente protesta contro la ridicola, concezione del superuomo come ci è stata gabellata (soprattutto a noi italiani)» (I. Svevo, *Epistolario*, Milano 1966, 860).

<sup>43</sup> Sull'impiego della sinestesia quale esempio di come la «sensibilità da letterato» filtri ogni percezione di Emilio cfr. Baldi, *Le maschere dell'inetto...*, 63.

<sup>44</sup> Svevo, *Senilità...*, 525.

<sup>45</sup> «Davvero sorprendente sarebbe il fatto che il suono non potesse suggerire affatto il colore, che i colori non potessero dar l'idea di una melodia e che il suono e il colore fossero inadeguati a tradurre delle idee, poiché le cose si sono espresse attraverso una reciproca analogia [...] Provai subito la sensazione d'una luminosità più vivida, d'una

*Senilità*, in maniera ben più profonda rispetto a quanto avveniva nel *Trionfo della morte*.<sup>46</sup> All'interno del romanzo dannunziano, il *Preludio* e la *Morte di Isotta* costituiscono per il protagonista una «morbosa ossessione»,<sup>47</sup> che lo porta a identificarsi con l'eroe wagneriano fino a desiderare la morte e l'annullamento totale. L'analogia tra i due romanzi potrebbe apparire in questo senso perfetta: anche il duetto d'amore tra Siegfried e Sieglinde parrebbe infatti costituire, sia pure in maniera velata, sotterranea e non ostentata come nel *Trionfo della morte*, la «morbosa ossessione» dei protagonisti di *Senilità*. Ma se dal punto di vista stilistico, attraverso sfrenate alchimie verbali e una prosa ostentatamente musicale, D'Annunzio sembra voler fare a gara con un'orchestra, nel tentativo di superare i limiti stessi della parola, traducendo il linguaggio musicale in linguaggio verbale<sup>48</sup> fino a raggiungere funamboliche sperimentazioni di prosa d'arte, in Svevo è proprio il reiterato ricorso alla sinestesia, wagnerianamente intesa come fusione di suono (parola) e colore, a costituire, in maniera ben più sottile e cripticamente allusiva, il più vistoso punto di contatto tra prosa e partitura musicale. In un'ottica di questo tipo, anche la reiterata, ossessiva, evocazione di particolari colori, indissolubilmente legati a personaggi o situazioni non certo in maniera oggettiva, ma pur sempre filtrati dall'«occhio» di Emilio<sup>49</sup> (si pensi al giallo all'oro per Angiolina<sup>50</sup> e al grigio per Amalia e

---

intensità di luce crescente con tale rapidità che le sfumature suggerite dal dizionario non sarebbero riuscite a esprimere questo eccesso sempre rinascente di bagliore e candore [...] Talvolta, ascoltando questa misura infiammata e sovrana, si ha l'impressione di ritrovare, dipinte su un fondo tenebroso e frantumate dal gioco fantastico, le abissali rappresentazioni dell'oppio» (C. Baudelaire, *Su Wagner*, a cura di A. Prete, Milano 1983, 36-38). Interessante è l'analogia istituita fra l'ascolto della musica di Wagner e gli effetti dell'oppio, che parrebbe precludere agli sviluppi del romanzo. Lo scritto baudelairiano nasce dalla forte impressione determinata nel poeta dall'ascolto di due concerti wagneriani al *Théâtre des Italiens* nel 1860 e dalla prima parigina del *Tannhäuser* nel marzo 1861.  
<sup>46</sup> D'Annunzio conosceva Wagner solo in maniera indiretta, attraverso la lettura degli articoli della *Revue wagnerienne* e l'entusiasmo per questo autore mostrato da scrittori quali Gautier, Baudelaire, Bourget (un Wagner dunque filtrato dalla cultura francese). Egli partecipava inoltre alle serate organizzate a Napoli da Niccolò van Westherout (1857-1898) musicista, animatore di un circolo wagneriano. Qui ascoltò, tra l'altro, l'esecuzione al pianoforte del duetto d'amore di Siegmund e Sieglinde (che, come afferma in una lettera a Barbara Leoni, considerava «il più alto e inebriante grido d'amore che mai è scoppiato da petti mortali») e brani dell'ancora «sconosciuto» *Tristano* (in Italia era stato rappresentato solo a Bologna nel 1888). Cfr. G. D'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di P. Sorge, Roma 2013, 20-22.

<sup>47</sup> D'Annunzio, *Il caso Wagner*..., 22-24.

<sup>48</sup> *Ivi*, 22.

<sup>49</sup> Emblematica è in tal senso una affermazione di Emilio: «Oggi fa bel tempo nevero? Il cielo dovrebbe essere azzurro, il sole splendido. Io lo capisco ma non lo sento. Vedo grigio e sento grigio» (Svevo, *Senilità*..., 491).

<sup>50</sup> «Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un colore giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute». «Egli aveva osato una carezza timida sui capelli: tanto oro. Ma oro anche la pelle [...] E

indirettamente per Emilio<sup>51</sup> ma anche al surreale giallastro del cielo in tempesta che accompagna, nella visione allucinata del protagonista, l'agonia della donna)<sup>52</sup> non ha solo un valore genericamente simbolico (la vita, la

---

fece vedere anche la sua bocca purissima, le gengive rosse, i denti solidi e bianchi, uno scrigno di pietre preziose». «Il vestito bianco [...] domandava l'occhiata. La testa usciva da tutto quel bianco non oscurata da esso, ma rilevata nella sua luce gialla e sfacciatamente rosea, alle labbra una sottile striscia di sangue rosso che gridava sui denti, scoperti dal sorriso lieto e dolce gettato all'aria [...] Il sole scherzava nei riccioli bianchi, li indorava, li incipriava [...] Quell'occhio crepitava!». «Da settimane non s'era visto raggio di sole, e perciò, quando egli pensava ad Angiolina, associava nel suo pensiero la dolce faccia, il caldo colore dei capelli biondi, all'azzurro del cielo, alla luce del sole, tutte cose che erano scomparse insieme dalla sua vita». «Nella penombra la stanza della vedova Paracci divenne un tempio. Per lungo tempo nessuna parola turbò il sogno. [...] Ella aveva disciolti gli abbondanti capelli ed egli si ritrovò con la testa appoggiata su un guanciale d'oro. Come un bambino, egli vi appoggiò il volto per fiutarne il colore» (Ivi, 404; 415; 438; 528; 541). L'oro e l'azzurro sono associati anche alla figura di Balli («Il Balli era la virtù e la forza [...] Con la voce dolce e con quegli occhi azzurri, sorridenti, egli amava tutto e tutti»). «Angiolina, seduta accanto ad Emilio, guardava le sculture con malcontenta ammirazione. Era un bell'uomo con quella sua barba, elegante, brizzolata ma dai riflessi d'oro» (Ivi, 462; 560). Come si può osservare, in questo contesto, è particolarmente ricorrente l'impiego della sinestesia.

<sup>51</sup> «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». «Ebbe un'occhiata di riconoscenza per il Balli, un'espressione intensa che non si sarebbe creduta possibile in quei piccoli occhi grigi». «Per la mente della grigia fanciulla non passarono speranze per l'avvenire». «Ella ritornò al suo vestito abituale, grigio come la sua figura e il suo destino». «Amalia era sola. Sognava. Giaceva supina, uno dei due bracci esili denudato, piegato sotto il capo, l'altro steso sulla coperta grigia, lungo il corpo. La mano cerea era incantevole sulla coperta grigia» (Ivi, 412; 460; 465; 527; 482). Si osservi che al grigio, simbolo della senilità di Amalia, si unisce l'immagine del candore della mano, evocatore della frustrata ma pur sempre presente volontà di vita, e al tempo stesso precorritore della morte (si veda soprattutto il «cerea» dell'ultimo passo). In questo senso, il tema della senilità e quello della morte sembrano wagnerianamente congiungersi. Altrettanto simbolica è la rappresentazione della bocca di Amalia morente, che sembra riprendere, in maniera specularmente oppositiva, quelle labbra rosse e dischiuse di Angiolina, simbolo stesso della vita e della passione («Da prima guardò la mano di cui aveva sentito il contatto, poi lui in faccia; nell'occhio ravvivato dalla febbre null'altro che lo sforzo di vedere, le guance infiammate, le labbra violacee, asciutte, informi, come una vecchia ferita che non sa più rimarginare»: Ivi, 574). Non è necessario ribadire che entrambe le immagini appaiono chiaramente il frutto dell'allucinato punto di vista di Emilio. Sulle valenze psicanalitiche della rappresentazione della bocca cfr. Baldi, *La coscienza di Giorgio Auri-spa...*, 175-192).

<sup>52</sup> «In lontananza Emilio vide sul cielo fosco la cima d'una altura gialla di luce morente». «L'uragano che da qualche ora minacciava, continuava ad addensarsi. Sulla via non era caduta ancora una goccia d'acqua. Gli ultimi riflessi del tramonto, ingialliti dall'aria torbida, mandavano al selciato e alle case dei riverberi che parevano d'incendio [...] Il giallo sulla via veniva cancellato dalla notte che avanzava rapidamente. Il solo cielo, ove le nubi continuavano ad accavallarsi, rimaneva chiaro e giallo» (Svevo, *Senilità...*, 582; 594-595).

giovinezza, la salute, contro la «senilità» la malattia e la morte, la tempesta che sconvolge l'esistenza),<sup>53</sup> ma parrebbe costituire una sorta di *leit-motiv*, allusivamente trasposto dal piano musicale a quello coloristico e visivo. Non è dunque un tema, una frase musicale a identificare e a connotare un personaggio o una situazione,<sup>54</sup> ma un colore dall'ovvia valenza simbolica.

E la suggestione wagneriana all'interno di *Senilità* pare trasparire anche nella dominante, ostentata dimensione notturna, lunare, della narrazione. Pure in questo caso, spia è un particolare preciso, un cenno brevissimo secondo cui l'amore fra Emilio e Angiolina poteva vivere solo di notte ed era invece destinato ad essere irrimediabilmente distrutto dalla luce del giorno.

... per la prima volta, camminarono insieme per la via alla luce del sole [...] La donna ch'egli amava, *Ange*, era una sua invenzione [...] Alla luce del giorno il sogno scompariva. – Troppa luce – mormorò egli abbacinato – Andiamo all'ombra.<sup>55</sup>

Non si è dinanzi ad una ulteriore constatazione di come il «sogno» di Emilio sia destinato ad essere distrutto dall'irrompere della realtà esemplata dalla luce del sole, o di come il protagonista possa solo, e non solo metaforicamente, vivere nell'ombra. Le reiterate descrizioni di una Trieste incantata e notturna, illuminata solo dai raggi della luna, meta dei lunghi vagabondaggi dei protagonisti, assume un significato preciso, in rapporto

---

<sup>53</sup> Un valore altamente simbolico, quasi una sorta di anticipazione, è dato dall'immagine della testa di Angiolina che Balli tenta di scolpire e che assume invece, in netta opposizione al tema della vitalità incarnata dalla ragazza, le fattezze di un teschio («Fatta fino a quel punto, la scultura aveva qualcosa di tragico. Pareva fosse sepolta nell'argilla, facesse degli sforzi immani per liberarsene. Anche la testa su cui qualche colpo di pollice aveva incavate le tempie e lisciata la fronte, appariva come un teschio coperto accuratamente di terra perché non gridasse»: Ivi, 559). Notevoli analogie saranno presenti nella rappresentazione della testa di Amalia morente, filtrato dallo sguardo d'artista dello scultore, segno ancora una volta di ambigue, dissimulate, inconse analogie («Il Balli la guardò con evidente ammirazione. 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»: Ivi, 607).

<sup>54</sup> Anche all'interno del *Trionfo della morte* D'Annunzio sembra voler trasporre la tecnica del *leit-motiv* dal piano musicale a quello letterario. Egli, infatti, identifica personaggi o situazioni attraverso stilemi precisi. L'artificio torna, ad esempio, in maniera massiccia, nella evocazione di una figura chiave (assente di fatto dalla narrazione ma idealmente presente, in maniera determinante, per tutto il romanzo), quella di Demetrio, zio e, di fatto, padre spirituale, punto di riferimento e modello del protagonista, musicista, morto suicida a causa della sua sostanziale incapacità di vivere («E rivide l'uomo dolce e meditativo, quel volto pieno d'una malinconia virile, a cui dava un'espressione strana una ciocca bianca tra i capelli oscuri, che gli si partiva di sul mezzo della fronte»: 129; 167; 169 ecc.).

<sup>55</sup> Svevo, *Senilità*..., 438-439.

alla sottolineata impossibilità che l'amore di Emilio e Angiolina possa vivere alla luce del giorno. Nel duetto d'amore del *Tristano* è proprio la notte a essere costantemente, ossessivamente, evocata e la luce del sole viene considerata nemica della unione dei due eroi. E sarà infatti proprio l'arrivo del nuovo giorno a separare i due amanti.<sup>56</sup> Anche in questo caso però il modello è filtrato attraverso l'ironia sveviana: l'intellettuale, sognatore, Emilio non ha difficoltà certo, nell'idealizzare sé stesso e il suo «impossibile» amore con la «sua» Angiolina, a identificare sé e la donna con i due mitici amanti wagneriani. Uno scontro tra «alto» e «basso», dunque, tra idealizzazione e miserie tutte terrene, una forma ulteriore di autoinganno, segno ulteriore della strutturale scissione del personaggio.<sup>57</sup> In questa prospettiva, la presenza del *Tristano* all'interno del romanzo non appare certo irrilevante. L'opera wagneriana però, a differenza di *Walkiria*, non viene mai esplicitamente citata in *Senilità*: un indizio, probabilmente, di come l'autore voglia prendere le distanze da D'Annunzio e dall'approccio / reimpiego che questo autore aveva fatto dell'opera all'interno del *Trionfo della morte*, optando per un riuso sotterraneo, oscuro, ma forse ben più profondo. Per entrambi però, nonostante le reiterate prese di distanza di Svevo nei confronti di D'Annunzio romanziere e soprattutto «ideologo», in una forse singolare consonanza, Wagner è colui che «ha rivelato a noi stessi la parte più occulta della nostra intima vita»,<sup>58</sup> «l'artista moderno per eccellenza perché nulla è più moderno di questi morbi dell'organismo intero, di questa decrepitezza».<sup>59</sup>

4. Al di là dell'onnipervasiva presenza di Wagner, altre suggestioni provenienti dal teatro d'opera sembrano affiorare tra le righe di *Senilità*, in un gioco in cui l'autore ironicamente giustappone la «musica dell'avvenire» alla più schietta tradizione italiana. Si inizia con un'allusione, apparentemente generica, all'apertura del romanzo, in uno dei primi incontri fra Emilio e Angiolina («Nella vicina faccia della fanciulla, la luce lunare

<sup>56</sup> R. Wagner, *Tristan un Isolde*, atto II, scena III.

<sup>57</sup> «Nel Brentani s'erano andati formando addirittura due individui che vivevano tranquilli l'uno accanto all'altro» (Svevo, *Senilità*..., 432).

<sup>58</sup> D'Annunzio, *Il caso Wagner*..., 58.

<sup>59</sup> Ivi, 54. D'Annunzio sottolinea inoltre come «al poeta di Siegfried e di Parsifal non sia ignota nessuna delle inquietudini, delle ansie, delle aspirazioni, delle ripugnanze, delle mille delicate e incurabili infermità da cui è afflitto lo spirito moderno» (Ivi, 44). Si osservi infine che Svevo, in una lettera da Venezia alla moglie del gennaio del 1901, manifesterà il suo interesse per *Il Fuoco* e il disappunto per la mancata esecuzione di un programmato *Tannhäuser* («Lessi buona parte del *Fuoco*, che mi interessa e mi piace poco. *Tannhäuser* non c'è», *Epistolario*..., 225). Ancora una volta, dunque, Wagner e D'Annunzio, letto forse in virtù proprio del rapporto con il compositore tedesco (com'è noto, all'interno del *Fuoco* vengono narrate la morte e le esequie dell'autore di *Walkiria*).

s'incarnava [...] Baciava la bianca casta luce».<sup>60</sup> Il riferimento alla *Norma*, al celeberrimo *Casta diva*<sup>61</sup> appare scoperto, evidente, addirittura ovvio, per cui esso sembra costituire una sorta di macroscopico segnale del carattere piccolo borghese della cultura dei fratelli Brentani e del loro *entourage*, lettori di romanzi, ma anche appassionati cultori del melodramma (e non dimentichiamo che anche Svevo era un assiduo frequentatore dei teatri triestini, il Teatro Comunale e il Politeama Rossetti, attento fruitore di spettacoli di opera e di prosa). Un segno ulteriore delle suggestioni che avevano modellato l'immaginario e la percezione stessa della realtà dei due fratelli e dunque dell'orizzonte entro il quale il lettore deve collocare il loro sentire e il loro agire.

Molto meno generico e certo ben più ricco di implicazioni è il riferimento a un'altra opera. Nel V capitolo, Balli, a pranzo a casa Brentani, dichiara di voler lasciare Margherita, una delle sue amanti, perché pensa che la donna gli sia stata infedele. A questo punto canta *Pria confessi il delitto e poscia muoia*.<sup>62</sup> L'episodio è del tutto marginale e, apparentemente, la citazione, esplicita, parrebbe generica, senza un particolare rilievo nell'economia della narrazione. Ad una lettura più attenta però essa assume il valore di una allusione precisa, di una spia capace di conferire al testo ulteriori livelli di significazione. Il verso è tratto infatti dal libretto di *Otello* di Arrigo Boito,<sup>63</sup> musicato da Verdi: il Moro, nascosto, ormai accecato e reso folle dalla gelosia, attende che Jago faccia confessare a Cassio il presunto legame con Desdemona. Esso viene quindi citato in maniera scopertamente ironica, quale espressione di un comune, forse addirittura scontato, bagaglio culturale, ma il verso costituisce altresì il segnale lanciato ai lettori, di come proprio *Otello* sia uno dei grandi archetipi alla base del romanzo sveviano.<sup>64</sup> In maniera sottile però l'autore tiene a precisare che a fare da sfondo

<sup>60</sup> Svevo, *Senilità*..., 420.

<sup>61</sup> *Norma*, atto I, scena IV. L'ironia, in questo caso, pare essere racchiuso tutto in quel *casta*, quasi un ossimoro se unito ad Angiolina.

<sup>62</sup> Svevo, *Senilità*..., 470.

<sup>63</sup> A. Boito, *Otello*, atto III, scena IV. Su Boito librettista e uomo di teatro e in particolare su *Otello*, cfr. E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia 2010 (in particolare 101-137); Id., *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma 2013, 139-148. Boito, nella sua giovinezza acceso fautore della «moderna» musica wagneriana contro la tradizione del melodramma italiano, era stato anche traduttore del *Tristano*. Cfr. in proposito V. Ottomano, «*Son fuor dal mondo*»: ammirazione e fuga nel *Tristan un Isolde tradotto da Boito*, in «*Ecco il mondo*»: Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro. Atti del Convegno, a cura di M. J. Biggi, M. Girardi e E. d'Angelo, Venezia 2019, 101-127.

<sup>64</sup> Si osservi infine che, se in Svevo la scelta dei nomi dei personaggi non è mai casuale, lo stesso nome Margherita, riferito alla donna di cui Balli sta parlando e che intende lasciare, potrebbe apparire come una ulteriore allusione, tutta ironica, a Boito e al suo *Mefistofele*. Su questo complesso melodramma cfr. A. Boito, *Il primo Mefistofele*, a cura di E. d'Angelo, Venezia 2013.

all'ossessiva gelosia di Emilio<sup>65</sup> (e del suo *alter ego* Amalia) non è il mito shakespeariano, ma il mito filtrato attraverso il libretto di Boito, a conferma della assoluta impossibilità della tragedia nell'universo tardo-borghese e del suo progressivo degradarsi nelle forme del melodramma.<sup>66</sup>

Ed è proprio questa allusione a caricare l'intero capitolo di molteplici livelli di significazione, atti a conferire un inquietante spessore all'ambiguo rapporto tra i personaggi. In questo segmento, infatti, Balli porta a compimento la sua opera di seduzione nei confronti di Amalia, attraverso la sua brillante capacità affabulatoria.

Egli fu ciarlierò. Raccontò della sua prima gioventù ricca di avventure sorprendenti [...] Amalia, incantata stava a sentire quel racconto che le confermava la vita essere ben differente da quella che aveva conosciuta [...] Ella ammirò la felicità del Balli e amò in lui la forza e la serenità che erano in lui le sue più grandi fortune.<sup>67</sup>

Come non pensare al duetto d'amore fra Otello e Desdemona, in cui viene evocato l'innamoramento della donna, determinato proprio dalla potenza evocativa dell'eroe, dal racconto delle alterne, drammatiche vicende della sua vita?<sup>68</sup> Evidente, e giocosamente scoperto, è però il ribaltamento attuato dall'autore: le «sventure» del Moro divengono così le «fortune», la incrollabile «serenità» di Balli, le allegre avventure di una vita di *bohème* (una allusione alla Scapigliatura e, ancora una volta a Boito stesso?). Non più dunque esilio, traversie, feroci battaglie, ma la spensierata vita di un giovane artista. La «degradazione» del tragico non poteva essere più evidente.

L'*Otello* agisce però all'interno del romanzo a livelli molteplici. Se quindi, per un verso, la fascinazione di Amalia sembra riproporre quella di Desdemona, in tutto il racconto della (duplice) gelosia di Emilio, traspare con forza la suggestione dell'«architetto». Si osservi, ad esempio, il racconto di Balli ad Emilio, in una delle prime sere di Carnevale, in cui lo scultore dice di aver visto Angiolina in compagnia di un altro uomo.

Peccato! Hai perduto uno spettacolo che sarebbe stato salutare per te – [...] Voleva sapere di che cosa si trattasse, altrimenti non si sarebbe mosso di là [...] Divenuto serio, costui gli raccontò del caso per cui s'era imbattuto in Angiolina e l'aveva colta in flagrante. In un'alcova la cosa non sarebbe potuta essere più chiara [...] Si appoggiò ad un paracarro e quanto

<sup>65</sup> È Emilio stesso a sottolineare infatti, in un dialogo con Balli, la sua morbosa, ossessiva gelosia («Eppure [...] non ho mai sofferto di gelosia quanto ora. [...] Io sono ammalato di gelosia, solo di gelosia. Sono geloso anche di altri, ma prima di tutto di te») (Svevo, *Senilità...*, 501).

<sup>66</sup> Su questo tema si rimanda a P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino 2000.

<sup>67</sup> Svevo, *Senilità...*, 462-464.

<sup>68</sup> «*Desdemona*. Quando narravi l'esule tua vita / e i fieri eventi e i lunghi tuoi dolori, / ed io t'udia coll'anima rapita / in quei spaventi e coll'estasi in cor [...] Ed io vedea fra le tue tempie oscure / splendere del genio d'eterna beltà [...] Ed io t'amavo per le tue sventure / e tu mi amavi per la mia pietà» (Boito, *Otello*, atto I, scena III).

più attendeva, tanto più forte si faceva la sua speranza di vederla quella stessa notte [...] Una rabbia impotente gli gonfiò il petto [...] Una grande paura di sé stesso lo colmò. Sarebbe stato ugualmente ridicolo anche uccidendola, si disse, come se egli avesse avuto un'idea da assassino.<sup>69</sup>

Balli sembra quindi assumere, con il suo cinico e lucido racconto, le fattezze di Jago e l'esplosione di gelosia di Emilio, che si nasconde per avere le prove del tradimento, non può che rimandare all'analogia sequenza dell'*Otello* (da cui peraltro era tratto il verso precedentemente citato).<sup>70</sup> Ma ancor più significativa è la conclusione, in cui Emilio sente crescere in sé una furia omicida, ma, al contempo nella sua incapacità di agire, avverte come in ogni azione, sarebbe stato comunque «ridicolo». E proprio in quel conclusivo «ridicolo» pare collocarsi tutto il senso della allusione, in cui, nello scontro fra la furia omicida del guerriero e l'inerzia dell'«uomo ridicolo», emerge la corrosiva ironia sveviana nei confronti del suo antieroe e quindi la sua stessa modalità di riuso di fonti e modelli. E nel capitolo successivo, il dialogo fra Emilio e il giovane, brillante Leardi, una sorta di *alter ego* di Cassio (a sua volta preceduto da un lungo elenco degli amanti di Angiolina fornito dal cinico Sorniani, che acquista in questo caso le fattezze di Jago),<sup>71</sup> con la voglia spasmodica del protagonista di conoscere se vi sia stato un altro tradimento, culminante in un attacco di folle e insensata gelosia, non può che costituire una allusione ulteriore.

Leardi! Il bel giovine, biondo e robusto, dal colorito di giovinetta su un organismo virile, passava il Corso, serio come sempre [...] Il Brentani aveva ceduto a un istinto imperioso. Visto che non gli era permesso di cercare Angiolina, il meglio che gli restava da fare era attaccarsi a chi nel suo pensiero era perennemente legato a lei [...] Il Brentani intanto fu preso da un violento desiderio di farlo ciarlare di Angiolina. Di quanto l'altro gli diceva, egli non sentiva che le singole parole, quasi meccanicamente, per cercarvi un suono che ricordasse il nome di Angiolina e gli desse l'opportunità di attaccarvisi per parlare di lei [...] Come sentiva d'odiarlo! Avrebbe voluto poter spiarlo almeno per quella giornata; certo avrebbe finito con lo scoprirlo accanto ad Angiolina. Un'ira insensata gli fece digrignare i denti e subito dopo si rimproverò quell'ira con amarezza e ironia.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Svevo, *Senilità...*, 475-478. A conferma di come Svevo voglia «giocare» con la grande tradizione del melodramma italiano, si osservi come Balli, proprio in questa sequenza accenni «Sì vendetta, tremenda vendetta...» (*Rigoletto*, atto II, scena VIII). Un riferimento ovvio, segno ancora una volta della volontà di inquadrare la cultura dei suoi personaggi entro quell'orizzonte piccolo borghese di cui si è parlato, ma anche un mezzo per ribadire il tema della gelosia (in questo caso quella di un padre nei confronti della figlia).

<sup>70</sup> Boito, *Otello*, atto III, scena IV.

<sup>71</sup> Svevo, *Senilità...*, 490-492.

<sup>72</sup> Ivi, 494-497.

E anche in questo caso, tutto il senso della ripresa pare collocarsi nel conclusivo «ironia» che, ancora una volta, svela il senso del gioco di Svevo con i suoi «modelli».

Una ulteriore velata ripresa sembra essere presente nell'ultimo incontro fra Emilio e Angiolina, quando il protagonista, dopo essersi allontanato dalla sorella morente, dichiara di voler spezzare ogni legame con la donna.

Anche nell'ira enorme che lo pervadeva tutto, egli pensò un momento se non fosse tuttavia possibile di ritornare allo stato di calma rassegnata in cui s'era trovato poco prima. Ma non sarebbe stato giusto di atterrarla e calpestarla? L'afferrò per le braccia per impedirle di andare [...] – È l'ultima volta che ci vediamo – urlò [...] – E sai perché? Perché tu sei una... – Esitò un istante, poi urlò quella parola che persino alla sua ira era sembrata eccessiva, la urlò vittorioso, vittorioso del suo stesso dubbio. – Lasciami – gridò ella, sconvolta dalla rabbia e dalla paura.<sup>73</sup>

L'allusione pare essere alla scena II del III atto dell'*Otello*, in cui il protagonista, esasperato da una «insensata gelosia», giunge quasi allo scontro fisico con Desdemona, incolpandola dei suoi presunti tradimenti e ripetutamente apostrofandola quale «vil cortigiana».

Al di là dei palesi rapporti intertestuali, emerge quindi come ogni spunto sia scopertamente filtrato attraverso l'auto-idealizzazione di Emilio, che pare pertanto sentirsi un eroe da melodramma, da cui sembra mutuare gesti, atteggiamenti e lessico. La vistosa sproporzione fra un eroe come Otello e l'inetto, pedante, Emilio, diviene quindi un mezzo ulteriore per mettere a nudo le debolezze e le contraddizioni del personaggio.

Il gioco fra Svevo e il mondo del melodramma non è però circoscritto al solo *Otello*. Palesi quanto ovvi sono infatti anche i riferimenti alla *Traviata*. Scontata potrebbe apparire una identificazione tra Angelina/Violetta Valéry ed Emilio/Alfredo Germont. Emilio, infatti, vorrebbe «redimere» la sua amata (ed emblematiche sono in tal senso affermazioni quali «Io volevo salvarti e tu mi hai deriso»),<sup>74</sup> ma più interessante è notare come alcune suggestioni emergano anche ambigualmente all'interno del triangolo Emilio-Amalia-Balli. Si è detto come la morbosa, oscura, gelosia di Emilio nei confronti del rapporto tra lo scultore e sua sorella, sia mascherata, davanti agli altri, ma soprattutto davanti a sé stesso, da motivazioni di carattere moralistico, da ipocrita ossequio verso convenzioni e pregiudizi piccolo borghesi, ma, ancora una volta, una spia lessicale sembra indirizzarci in una direzione precisa. Nel momento in cui Emilio decide di allontanare l'amico, egli afferma, infatti, che «doveva apparire un padre integerrimo, ch'è mosso ad agire dal solo scopo di proteggere i suoi cari».<sup>75</sup> E dunque, in questo falso agire da «padre integerrimo», quale suggestione migliore

<sup>73</sup> Ivi, 601.

<sup>74</sup> Ivi, 478.

<sup>75</sup> Ivi, 507.

poteva venire se non da Giorgio Germont, che interviene per rompere il legame tra suo figlio e Violetta, al fine di salvare il buon nome e la rispettabilità dell'intera sua famiglia?<sup>76</sup> Ancora una volta un sottile gioco di identificazioni, e un ambiguo scambio di maschere.

L'eco della *Traviata* giunge però, in maniera solo apparentemente paradossale, anche durante l'agonia di Amalia. Ancora una volta è uno spunto, che potrebbe sembrare di scarso rilievo, a rimandarci ad un contesto ben preciso. Quando Emilio torna a casa e trova Amalia agonizzante, in preda al delirio, sente provenire dall'esterno musica e canti.

Alcuni villici passavano cantando per una via vicina [...] Tutti i suoni che gli giungevano erano monotoni, senza colore e senza senso. In un appartamento vicino un dilettante maldestro stonava sul pianoforte un valzer volgare.<sup>77</sup>

Evidente appare il richiamo ai canti che, per le vie di Parigi mentre «il Carnevale impazza» giungono nella stanza di Violetta morente.<sup>78</sup> Se infatti assurda potrebbe sembrare qualsiasi identificazione tra la «grigia» Amalia capace di vivere e di amare solo attraverso la sua immaginazione e la vivace, brillante «cortigiana» Violetta (ma forse nel delirio, nelle allucinazioni prodotte dall'etere, non è proprio una vita piena di passione quella vagheggiata da Amalia?), alcuni particolari suggeriscono rapporti precisi. Non a caso sarà proprio Emilio (pentito?) a richiamare Balli al capezzale della sorella, così come Germont padre aveva fatto nei confronti del figlio.<sup>79</sup> Ma anche Emilio sembra tornare dalla sorella dopo una lunga assenza, se non fisica, oggettiva, senz'altro spirituale. La figura di Alfredo appare pertanto sdoppiata.

Quale sguardo! Non più di febbre, ma di persona stanca a morte. – Ma cosa ho, Emilio? Io muoio – [...] Le disse ch'ella era stata molto male, ma che adesso, si capiva, risanava. L'affetto che sentiva in cuore traboccò e si mise a piangere dalla consolazione. Baciandola gridò che da allora sarebbero vissuti insieme, uniti, uno per l'altro. Gli pareva che tutta quella notte tormentosa non ci fosse stata che per prepararlo a tale inaspettata felice soluzione. [...] Entrò il Balli. Aveva udita la voce di Amalia e veniva anche lui, sorpreso dall'insperato miglioramento. – Come sta, Amalia? – le domandò affettuosamente –. Ella lo guardò con un'espressione di sorpresa incredula: ma dunque non era un sogno? Considerò lungamente Stefano, guardò poi il fratello e di nuovo il Balli come se avesse voluto confrontare i due corpi e cercare se a uno dei due fosse mancato l'aspetto della realtà.<sup>80</sup>

<sup>76</sup> *La Traviata*, atto II, scena V.

<sup>77</sup> Svevo, *Senilità...*, 573.

<sup>78</sup> *La Traviata*, atto III, scena V.

<sup>79</sup> Svevo, *Senilità...*, 573.

<sup>80</sup> Ivi, 611-612. Nel cenno all'improbabile guarigione di Amalia e alla speranza di una vita insieme in una «casetta» ovvio appare il riferimento alle speranze di Violetta

Ancora una volta Emilio e Balli sembrano fondersi nello sguardo della morente. Le evidenti allusioni alla morte di Violetta divengono quindi il segno di come Emilio riesca a trasfigurare sé stesso, la sorella, e persino un evento come la morte in una inautentica dimensione melodrammatica. Fra lui e la realtà non può mancare l'onnipervasivo filtro costituito dalla letteratura o dal melodramma. Proprio la siderale distanza fra dei, eroi e personaggi sveviani diviene il mezzo per ribadire, attraverso l'ammiccante, dissociato gioco allusivo fra l'autore e le sue fonti, la grigia mediocrità entro cui sono costretti a vivere i protagonisti del romanzo, con la loro impossibile aspirazione a un'esistenza diversa, a una improbabile pienezza vitale invano vagheggiata. E così Emilio ed Amalia, Balli e Angiolina sono condannati non solo a non poter rappresentare la loro impossibile tragedia, ma addirittura a loro pare preclusa anche la dimensione ben più limitata e oscura del melodramma. Essi, quindi, sotto un «cielo di carta»<sup>81</sup> irrimediabilmente lacerato, vivono, durante un effimero e tragicamente grottesco carnevale, in una borghese irredimibile mediocrità, la loro «triste commedia»,<sup>82</sup> la loro desolante impossibilità di essere «eroi».

*Breve sintesi:* L'articolo mette in luce modelli e suggestioni, da Dante a D'Annunzio, da Wagner al melodramma italiano, alla base della scrittura di *Senilità*, evidenziando come l'ironia costituisca in molti casi la cifra fondamentale nel rapporto tra l'autore e le sue fonti.

*Parole chiave:* Dante Alighieri, Gabriele D'Annunzio, Richard Wagner, Melodramma, Ironia

*Abstract:* The article highlights models and suggestions, from Dante to D'Annunzio, from Wagner to the Italian melodrama, which are behind the writing of *Senilità*. It underlines how irony often is the essential aspect in the relationship between the author and his sources.

*Keywords:* Dante Alighieri, Gabriele D'Annunzio, Richard Wagner, Melodrama, Irony

---

morente («Parigi, o cara, noi lasceremo, / la vita uniti trascorreremo: / de' corsi affanni compenso avrai, / la mia salute rifiorirà», *Traviata*, atto III, scena VI).

<sup>81</sup> L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Mazzacurati, Torino 1993, 164.

<sup>82</sup> «Quel carnevale, perché meschino gli dava un'ira da moralista [...]Ma intanto ricordava d'assistere al preludio di una triste commedia. 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. Ammaccati, sperduti, alcuni sarebbero ritornati all'antica vita divenuta però più greve; gli altri non avrebbero trovato mai più la quaresima» (Ivi, 472).