



Ανθρωπιστικών επιστημών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Σύγχρονος Ιταλικός Πολιτισμός και Ειδικά Ζητήματα
Ορολογίας και Ερμηνείας

Διπλωματική Εργασία

**«Οι γυναικείοι χαρακτήρες του μυθιστορήματος *Senilità* του Italo Svevo
και η κινηματογραφική τους απόδοση από τον σκηνοθέτη Mauro
Bolognini»**

Τεκτονίδου Ελισσάβετ

Επιβλέπουσες καθηγήτριες

A Επιβλέπουσα καθηγήτρια : Μενελάου Ελισσάβετ

B Επιβλέπουσα: Αντωνίου Ουρανία

Κατερίνη , Ιούνιος, 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας της συγγραφέως/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση της συγγραφέως/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών της δικαιωμάτων.



Ανθρωπιστικών επιστημών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Σύγχρονος Ιταλικός Πολιτισμός και Ειδικά Ζητήματα
Ορολογίας και Ερμηνείας

Διπλωματική Εργασία

**«Οι γυναικείοι χαρακτήρες του μυθιστορήματος *Senilità* του Italo Svevo
και η κινηματογραφική τους απόδοση από τον σκηνοθέτη Mauro
Bolognini»**

Τεκτονίδου Ελισσάβετ

Επιτροπή επίβλεψης διπλωματικής εργασίας

Επιβλέπουσα καθηγήτρια

Συν-επιβλέπουσα

Μενελάου Ελισσάβετ

Αντωνίου Ουρανία

Επίκουρη Καθηγήτρια Α.Π.Θ

Δρ.Μέλος Σ.Ε.Π./Ε.Α.Π

Πάτρα, Ιούνιος 2026



Τεκτονίδου Ελισσάβετ «Οι γυναικείοι χαρακτήρες του μυθιστορήματος *Senilità* του Italo Svevo και η κινηματογραφική τους απόδοση από τον σκηνοθέτη Mauro Bolognini»

Περίληψη

Η παρούσα εργασία μελετά το έργο του Italo Svevo *Senilità* και συγκεκριμένα εστιάζει στους γυναικείους χαρακτήρες (Angiolina και Amalia) οι οποίοι είναι στενά συνδεδεμένοι με τον λογοτεχνικό ήρωα Emilio. Ο ίδιος αντιπροσωπεύει τον «ανίκανο» ήρωα, χαρακτηριστική προσωπικότητα των λογοτεχνικών έργων του συγγραφέα. Οι δυο γυναίκες, ερωμένη και αδερφή του, επηρεάζουν τη ζωή του ενώ αποτελούν δυο αντίθετους πόλους.

Η απόδοση του έργου στη μεγάλη οθόνη από τον σκηνοθέτη Mauro Bolognini αποτελεί την αφετηρία σύγκρισης της κινηματογραφικής και της λογοτεχνικής απόδοσης των δυο γυναικείων χαρακτήρων. Η ματιά του σκηνοθέτη πάνω στο έργο σε ότι αφορά τις δυο γυναίκες, ιδιαίτερα την Angiolina, διαφέρει, καθώς θέλησε να αποδώσει την προσπάθεια της νέας γυναίκας να χειραφετηθεί και να ανεξαρτοποιηθεί, ούσα όμως στενά δεμένη με το ανδρικό φύλο. Μεταφέροντας το έργο σε άλλη εποχή (δεκαετία 1920) ο σκηνοθέτης ασκεί έμμεσα κριτική στη μεταπολεμική-φασιστική Ιταλία.

Το λογοτεχνικό έργο του Svevo, αν και δεν εκτιμήθηκε από τους κριτικούς της εποχής του αλλά ανακαλύφθηκε πολύ αργότερα από τον Ιρλανδό συγγραφέα James Joyce, αποτελεί μια σημαντική λογοτεχνική παρακαταθήκη. Ο Italo Svevo, κατάφερε να αποτυπώσει τις πιο λεπτές συναισθηματικές αποχρώσεις των λογοτεχνικών ηρώων του και να φωτογραφίσει τις ιδιαιτερότητες που χαρακτηρίζουν τις ανθρώπινες σχέσεις.

Η ασπρόμαυρη ταινία *Senilità* αποτύπωσε τη σκοτεινή φύση της ανθρώπινης ψυχής, την γηραιότητα των λογοτεχνικών ηρώων, τη μάταιη προσπάθεια απόδρασης από την στασιμότητα αλλά και τη χειραφέτηση της γυναίκας των αρχών του 20ού αιώνα.

Λέξεις κλειδιά: *Senilità*, Italo Svevo, Mauro Bolognini, Γυναικείοι χαρακτήρες

Abstract

The paper examines Italo Svevo's *Senilità* and specially focuses on the female characters (Amalia and Angiolina), who are closely linked to the literary hero Emilio. He represents the «inept» («inetto») hero, a characteristic figure in the author's literary works. The two women, the literary hero's lover and sister, influence his life while representing two opposing poles.

Director Mauro Bolognini's adaptation of the work for the big screen serves as the starting point for comparing the cinematic and the literary portrayals of the two female characters. The director's perspective on the play regarding the two women, particularly Angiolina, differs, as he sought to portray the young woman's struggle to emancipate herself and become independent, while remaining closely tied to the male gender. By transporting the film to another era (1920), The director indirectly critiques the post-war fascist Italy.

Svevo's literary work, though not appreciated by the critics of his time but discovered much later by the Irish writer James Joyce, constitutes an important literary legacy. Italo Svevo managed to capture the subtle emotional nuances of the literary characters and to portray the peculiarities that characterize human relationships.

The black and white film *Senilità* captured the dark nature of the nature of the human soul, the old age of the literary characters, and the futile attempt to escape from the stagnation and the emancipation of the women in the early 20th century.

Keywords: *Senilità*, Italo Svevo, Mauro Bolognini, woman characters

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	4
Abstract.....	5
Εισαγωγή.....	9
Μεθοδολογία της έρευνας	11-13
Κεφάλαιο 1 : Ο συγγραφέας και το έργο του.....	12
1.1 Βιογραφία του Italo Svevo	12
1.2 Εργογραφία του Italo Svevo	14
1.3.Οι φιλοσοφικές καταβολές και η όψιμη δικαίωση του έργου	17
1.4 Η φιγούρα του ανίκανου (figura dell'inetto)	20
Κεφάλαιο 2 : Το μυθιστόρημα	22
2.1 Η υπόθεση του έργου	22-24
2.2 Εισαγωγή στους λογοτεχνικούς χαρακτήρες.....	24-27
Κεφάλαιο 3: Οι γυναικείοι χαρακτήρες στο μυθιστόρημα.....	27
3.1.Αναπαραστάσεις της γυναικείας ταυτότητας	27
3.2.Angiolina, μια γυναίκα-μυστήριο.....	31-38
3.3. Amalia, μια γυναίκα-μητέρα.....	38-41
Κεφάλαιο 4 : Θεωρητικό πλαίσιο	41
4.2.Η αφηγηματική θεωρία του Gérard Genette.....	44
4.3. Από τη λογοτεχνική στην κινηματογραφική αφήγηση	49-54
Κεφάλαιο 5 : Η κινηματογραφική ταινία.....	54
5.1. Ιταλικός Νεορεαλισμός	54
5.2.Ιταλικός κινηματογράφος τη δεκαετία 1960.....	56

5.3 Mauro Bolognini: βιογραφικά στοιχεία και φιλμογραφία.....	59
5.4. Οι συντελεστές της ταινίας	63
5.5 Η ταινία.....	65
Κεφάλαιο 6 : Οι γυναικείοι χαρακτήρες της ταινίας	71
6.1.Angiolina.....	71
6.2.Amalia	74
6.3. Από τη λογοτεχνική αφήγηση στην κινηματογραφική εικόνα: οι γυναικείοι χαρακτήρες μέσα από τη θεωρία του Genette	76
Συμπεράσματα.....	81
Παράρτημα Α	84
Παράρτημα Β.....	85-88
Παράρτημα Γ.....	89-99
Ξενόγλωσση βιβλιογραφία (APA)	100
Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία (APA).....	102
Ηλεκτρονικές πηγές	104

Ευχαριστίες

Del senno di poi si può sempre ridere e anche di quello di prima, perché non serve.

Με την λογική μπορεί πάντα κανείς να γελάσει, καθώς δεν χρειάζεται σε τίποτα.

Italo Svevo

Η παρούσα εργασία μελετά το έργο του Italo Svevo *Senilità* και συγκεκριμένα τους γυναικείους χαρακτήρες. Επίσης σκιαγραφείται η απεικόνισή τους στη μεγάλη οθόνη από τον σκηνοθέτη Mauro Bolognini.

Δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς την πολύτιμη βοήθεια των καθηγητριών μου κα. Μενελάου Ελισσάβετ και κα. Αντωνίου Ουρανία, οι οποίες υπήρξαν σημαντικό στήριγμα και αρωγοί στην προσπάθειά μου. Σε όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας στάθηκαν δίπλα μου ενθαρρύνοντας την προσπάθειά μου. Χωρίς τη στήριξή τους και τις συνεχείς παροτρύνσεις δεν θα ήταν δυνατή η ολοκλήρωση της διπλωματικής εργασίας. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για τη στήριξή τους και την υπονομή τους και την φίλη μου, Ελένη Χιώτου, υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης του τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας η οποία με στήριξε ιδιαίτερα σε όλη τη διάρκεια της προσπάθειάς μου.

Η αγάπη μου για τη λογοτεχνία με παρακίνησε να προσεγγίσω το θέμα και δεν θα πάψω να ασχολούμαι με αυτήν.

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία εξετάζει τις αναπαραστάσεις των γυναικείων χαρακτήρων στο μυθιστόρημα *Senilità* του Italo Svevo, εστιάζοντας στις δύο κεντρικές λογοτεχνικές ηρωίδες που συνδέονται άμεσα με τον πρωταγωνιστή, Emilio. Παράλληλα, αναλύεται η κινηματογραφική απόδοση των χαρακτήρων αυτών στην ομώνυμη ταινία του Mauro Bolognini, μέσα από μια συγκριτική μελέτη μεταξύ του λογοτεχνικού κειμένου και της οπτικής του απόδοσης. Στόχος της εργασίας είναι η σκιαγράφηση των γυναικείων μορφών και η ανάδειξη της κοινωνικής και πολιτισμικής τους διάστασης. Επιπλέον, διερευνάται η μετάβαση από τον γραπτό λόγο στην κινηματογραφική εικόνα, προκειμένου να εντοπιστούν οι συγκλίσεις και οι αποκλίσεις ανάμεσα στα δύο καλλιτεχνικά μέσα ως προς την απόδοση των χαρακτήρων.

Οι δύο γυναίκες που επηρεάζουν άμεσα τη ζωή του Emilio, η ερωμένη του Angiolina και η αδελφή του Amalia, αποτελούν τα πρόσωπα που καθορίζουν την προσωπική του πορεία. Η Angiolina, μια γυναίκα-μυστήριο, τον παρασύρει σε μια έντονη ερωτική σχέση, η οποία όμως βασίζεται στο ψέμα και στην αυταπάτη. Από την άλλη πλευρά, η Amalia αντιπροσωπεύει τη μορφή της γυναίκας-μητέρας: μια γυναίκα που ζει περιορισμένη στο σπίτι, στερημένη από τις χαρές της ζωής και ουσιαστικά συνοδοιπόρος του Emilio στη μοναχική ζωή του.

Η εργασία οργανώνεται σε έξι βασικά κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται η βιογραφία και η εργογραφία του Italo Svevo, οι φιλοσοφικές καταβολές του έργου του, η όψιμη αναγνώρισή του, καθώς και η μορφή του «ανίκανου» λογοτεχνικού ήρωα, που έχει τις καταβολές του στην ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση. Στη συνέχεια, στο δεύτερο κεφάλαιο, παρουσιάζεται συνοπτικά η υπόθεση του έργου και γίνεται μια πρώτη εισαγωγή στους βασικούς λογοτεχνικούς χαρακτήρες.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζονται οι αναπαραστάσεις της γυναικείας ταυτότητας τον 19ο αιώνα, κατά την περίοδο συγγραφής του μυθιστορήματος, ενώ παράλληλα αναλύονται οι δύο κεντρικοί γυναικείοι χαρακτήρες του έργου, η Angiolina και η Amalia. Η ανάλυση εστιάζει στις κοινωνικές και έμφυλες διαστάσεις των χαρακτήρων, καθώς και στον τρόπο

με τον οποίο αυτοί συνδέονται με την κρίση της αστικής ταυτότητας και την έννοια της αδράνειας.

Το τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζει το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας, με έμφαση στην εξέλιξη της αφηγηματολογίας και ιδιαίτερα στη θεωρία του Gérard Genette, η οποία αξιοποιείται ως βασικό εργαλείο για τη συγκριτική ανάλυση λογοτεχνίας και κινηματογράφου.

Το πέμπτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην κινηματογραφική διασκευή του Bolognini. Αρχικά επιχειρείται μια σύντομη ιστορική πλαίσισή της ταινίας μέσα από αναφορά στην ιστορία του ιταλικού νεορεαλισμού και του ιταλικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1960. Στη συνέχεια παρουσιάζονται η βιογραφία και η φιλμογραφία του σκηνοθέτη, οι βασικοί συντελεστές της ταινίας και στοιχεία που αφορούν την κινηματογραφική παραγωγή. Η παρουσίαση των βιογραφιών των δύο δημιουργών, του Svevo και του Bolognini, κρίνεται απαραίτητη, καθώς οι προσωπικές και καλλιτεχνικές τους διαδρομές συνδέονται άμεσα με τη θεματολογία και την αισθητική των έργων τους.

Τέλος, στο έκτο κεφάλαιο, αναλύονται οι γυναικείοι χαρακτήρες της ταινίας και επιχειρείται μια συγκριτική προσέγγιση ανάμεσα στη λογοτεχνική και στην κινηματογραφική τους απόδοση μέσα από το πρίσμα της θεωρίας της αφήγησης. Η εργασία ολοκληρώνεται με την παράθεση συμπερασμάτων και προτάσεων για περαιτέρω έρευνα.

Η επιλογή του μυθιστορήματος *Senilità* ως αντικείμενου μελέτης δεν υπήρξε τυχαία. Το έργο αποτέλεσε ένα από τα πρώτα λογοτεχνικά κείμενα που διάβασα στην ιταλική γλώσσα κατά τη διάρκεια των προπτυχιακών μου σπουδών και από την πρώτη στιγμή με γοήτευσε με την ατμόσφαιρα, την ψυχογραφική του δύναμη και τη βαθιά ανθρώπινη προβληματική του. Κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών ανακάλυψα ακόμη περισσότερο την αγάπη μου για τη λογοτεχνία και τη μελέτη της, γεγονός που με οδήγησε στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος. Καθοριστική υπήρξε η έμπνευση και η καθοδήγηση των καθηγητριών μου, κυρίας Ουρανίας Αντωνίου και κυρίας Ελισσάβετ Μενελάου, στις οποίες οφείλω θερμές ευχαριστίες για τη στήριξη, τις γνώσεις και την ενθάρρυνσή τους σε όλη τη διάρκεια της συγγραφής της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

Μεθοδολογία της έρευνας

Η παρούσα έρευνα βασίστηκε σε μια ποιοτική και συγκριτική μεθοδολογική προσέγγιση, με στόχο τη μελέτη των γυναικείων χαρακτήρων στο μυθιστόρημα και στην ταινία. Η ανάλυση επικεντρώθηκε κυρίως στις μορφές της Angiolina και της Amalia, εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο συγκροτούνται λογοτεχνικά και κινηματογραφικά μέσα από τις αφηγηματικές τεχνικές, τις κοινωνικές αναπαραστάσεις και τις έμφυλες ιδεολογίες.

Η μελέτη οργανώθηκε σε δύο βασικούς άξονες: αφενός στην ερμηνευτική ανάλυση του λογοτεχνικού έργου και αφετέρου στη συγκριτική προσέγγιση της κινηματογραφικής απόδοσης. Για την ανάλυση του μυθιστορήματος αξιοποιήθηκε η μέθοδος της κειμενικής ανάλυσης, με έμφαση στη διερεύνηση των χαρακτήρων, των συμβολισμών, της χωρικής οργάνωσης και της σχέσης ανάμεσα στην αφήγηση και την ψυχολογική συγκρότηση των προσώπων. Ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε στις αναπαραστάσεις της γυναικείας ταυτότητας και στον τρόπο με τον οποίο αυτές συνδέονται με τις κοινωνικές και πολιτισμικές αντιλήψεις της ύστερης αστικής κοινωνίας του τέλους του 19ου αιώνα.

Παράλληλα, η έρευνα στηρίχθηκε στη συγκριτική ανάλυση μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου, με σκοπό να εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο οι γυναικείοι χαρακτήρες μετασχηματίζονται κατά τη μετάβαση από το γραπτό κείμενο στην οπτικοακουστική αφήγηση. Η ταινία αντιμετωπίστηκε ως αυτόνομο αφηγηματικό έργο και όχι ως απλή εικονογράφηση του μυθιστορήματος. Για τον λόγο αυτό αναλύθηκαν στοιχεία όπως η κινηματογραφική εικόνα, η φωτογραφία, η σκηνοθεσία, η ενδυματολογία, η χρήση του χώρου, καθώς και οι ερμηνείες των ηθοποιών.

Θεωρητικό εργαλείο της έρευνας αποτέλεσε η αφηγηματολογία του Gérard Genette, κυρίως οι έννοιες της εστίασης, της αφηγηματικής φωνής και του χρόνου. Η επιλογή του συγκεκριμένου θεωρητικού πλαισίου κρίθηκε κατάλληλη, καθώς επέτρεψε τη συστηματική μελέτη των διαφοροποιήσεων ανάμεσα στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική αφήγηση. Παράλληλα, αξιοποιήθηκαν στοιχεία από την μετα-κλασική λογοτεχνία και τις θεωρίες του «ανδρικού βλέμματος», ώστε να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο οι γυναικείοι χαρακτήρες συγκροτούνται μέσα από την πατριαρχική οπτική.

Η βιβλιογραφική έρευνα βασίστηκε σε πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές. Ως βασικό μεταφρασμένο κείμενο για την παρούσα εργασία χρησιμοποιήθηκε το έργο *Γέρασμα*, σε

μετάφραση της Σώτης Τριανταφύλλου (Εκδόσεις Πατάκη, 2022). Αν και το μυθιστόρημα *Senilità* έχει μεταφραστεί και από την Ιουλία Τσακίρη (Εκδόσεις Νεφέλη, 1982), επιλέχθηκε η μετάφραση της Τριανταφύλλου λόγω της πιο σύγχρονης γλώσσας και της μεγαλύτερης αναγνωστικής αμεσότητας που προσφέρει. Παράλληλα, για τη συγκριτική και ερμηνευτική ανάλυση αξιοποιήθηκε και το πρωτότυπο ιταλικό κείμενο της έκδοσης *Senilità* των εκδόσεων Garzanti (1985), ώστε να διασταυρωθούν ζητήματα ύφους, λεξιλογίου και αφηγηματικών αποχρώσεων. Ως πρωτογενές υλικό χρησιμοποιήθηκαν το μυθιστόρημα και η κινηματογραφική διασκευή, ενώ ως δευτερογενές υλικό αξιοποιήθηκαν μελέτες σχετικές με την ιταλική λογοτεχνία, την ανάλυση των έργων του Italo Svevo και ιδιαίτερα του μυθιστορήματος *Senilità*, τη θεωρία της διασκευής, την αφηγηματολογία, την ιστορία του ιταλικού κινηματογράφου και τις έμφυλες πολιτισμικές αναπαραστάσεις. Η διεπιστημονική αυτή προσέγγιση συνέβαλε στην πολύπλευρη κατανόηση του έργου και των χαρακτήρων.

Τέλος, η έρευνα επιδίωξε να συνδυάσει τη λογοτεχνική, κινηματογραφική και πολιτισμική ανάλυση, προκειμένου να αναδείξει όχι μόνο τις αισθητικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στα δύο μέσα, αλλά και τις ιδεολογικές και κοινωνικές διαστάσεις της αναπαράστασης των γυναικών. Μέσα από αυτή τη μεθοδολογική προσέγγιση αναδείχθηκε η πολυπλοκότητα των γυναικείων μορφών του μυθιστορήματος και ο τρόπος με τον οποίο αυτές επαναπροσδιορίζονται μέσω της κινηματογραφικής γλώσσας.

Κεφάλαιο 1 : Ο συγγραφέας και το έργο του

1.1 Βιογραφία του Italo Svevo

Ο Italo Svevo (φιλολογικό ψευδώνυμο του Ettore Schmitz) γεννήθηκε στην Τεργέστη στις 19 Δεκεμβρίου 1861. Η πόλη, που τότε αποτελούσε μέρος της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας, υπήρξε το σταυροδρόμι πολιτισμών που καθόρισε την ταυτότητά του. Μεγαλωμένος σε μια οικογένεια Εβραίων αστών εμπόρων, ο Svevo έφερε μια μεικτή πολιτισμική κληρονομιά, με πατέρα Γερμανό και μητέρα Ιταλίδα — στοιχείο που επηρέασε βαθιά την πνευματική του διάπλαση.

Σε ηλικία δώδεκα ετών, στάλθηκε από τον πατέρα του σε εμπορική σχολή της Βαυαρίας (Petronio, 1969). Εκεί, παράλληλα με τη γερμανική γλώσσα, ήρθε σε επαφή με τα έργα κορυφαίων δημιουργών, όπως οι Friedrich Richter, William Shakespeare και Ivan Turgenev, καθώς και με τους Γάλλους κλασικούς. Αυτά τα αναγνώσματα αποτέλεσαν το έναυσμα για τη διαμόρφωση της λογοτεχνικής του ταυτότητας και της βαθιάς του αγάπης για τα γράμματα (Cèsari, 1929).

Επιστρέφοντας στην Τεργέστη στα 17 του, συνέχισε τις σπουδές του στην Ανώτερη Εμπορική Σχολή Revoltella. Ωστόσο, η πτώχευση της οικογενειακής επιχείρησης το 1880 τον ανάγκασε να εργαστεί για 18 χρόνια στη βιεννέζικη τράπεζα Union. Παρά τις επαγγελματικές του υποχρεώσεις, δεν εγκατέλειψε ποτέ το γράψιμο, συνεργαζόμενος με εφημερίδες ως κριτικός και αρθρογράφος. Ο γάμος του το 1896 με τη μακρινή του ξαδέλφη, Livia Veneziani, αποτέλεσε σημείο καμπής: άφησε την τράπεζα για να ενταχθεί στην επιτυχημένη επιχείρηση βερνικιών του πεθερού του. Η νέα του ζωή του προσέφερε οικονομική άνεση, κοινωνική καταξίωση και τη δυνατότητα για πολυάριθμα ταξίδια στην Ευρώπη (Petronio, 1969). Η προσωπικότητα και το έργο του διαμορφώθηκαν από ένα κράμα επιρροών (επηρεάστηκε από τους φιλοσόφους Arthur Schopenhauer και Friedrich Nietzsche ενώ καθοριστικό υπήρξε για τον συγγραφέα και το έργο του ψυχίατρον Sigmund Freud). Ο ίδιος υπήρξε ερασιτέχνης μουσικός (βιολιστής όπως ο λογοτεχνικός ήρωας Zeno στο μυθιστόρημα *Coscienza di Zeno*) ενώ η μουσική του παιδεία¹ αποτυπώνεται στο λογοτεχνικό του έργο (Stanca, 1997).

Αν και τα δύο πρώτα του μυθιστορήματα, *Una vita* (1892) και *Senilità* (1898), εκδόθηκαν με δικά του έξοδα και πέρασαν απαρατήρητα, το 1923 ένα νέο έργο του *La coscienza di Zeno* γέννησε το ενδιαφέρον του James Joyce (συγγραφέας ο οποίος είχε αποκτήσει παγκόσμια φήμη με το βιβλίο «*Οδυσσέας*»). Εκτός από τον James Joyce, ένα ακόμη πρόσωπο που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην αναγνώριση του λογοτεχνικού έργου του

¹ Η μουσική έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη ζωή και το έργο του, όχι μόνο ως προσωπικό πάθος αλλά και ως δομικό στοιχείο της λογοτεχνικής του ταυτότητας. Ήταν ένας παθιασμένος, αν και κατά δική του ομολογία μέτριος, βιολιστής και συμμετείχε τακτικά σε σπιτικές συναυλίες και κουαρτέτα. Η μουσική παιδεία του ήταν στενά συνδεδεμένη με το γερμανικό πολιτισμικό του υπόβαθρο. Υπήρξε γνώστης και θαυμαστής του έργου του Richard Wagner. Στο μυθιστόρημα *Senilità* οι λογοτεχνικοί ήρωες επισκέπτονται την όπερα. Η επιρροή αυτή δεν περιορίστηκε στην ακρόαση, αλλά επηρέασε τον τρόπο που αντιλαμβανόταν τη δραματουργία και τη σύνθεση των χαρακτήρων του (Cèsari, 1929).

Svevo, ήταν ο Eugenio Montale, ο οποίος εξέδωσε ένα άρθρο με τίτλο *Omaggio a Italo Svevo* στο περιοδικό *Esame* (1925) μιλώντας με επαινετικά λόγια για τον συγγραφέα. Γενιέται έτσι «Il Caso Svevo», ο συγγραφέας αναγνωρίζεται και κατακτά την εκτίμηση πολλών ξένων συγγραφέων οι οποίοι συγκροτούν το Pen Club² του Παρισιού και χαρακτηρίστηκε ως «ένας από τους πατέρες του μοντέρνου μυθιστορήματος» (Stanca, 1997). Τότε ξεκίνησε τη συγγραφή διάφορων διηγημάτων, ενώ άρχισε να γράφει και το τέταρτο μυθιστορήματά του, *Il vecchione*. Η λαμπρή του πορεία διακόπηκε απότομα το 1928, όταν έχασε τη ζωή του σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα (Petronio, 1969).

1.2 Εργογραφία του Italo Svevo

Una vita

Το πρώτο μυθιστόρημα του Svevo, με τίτλο *Una vita*, εκδόθηκε το 1892 με δικά του έξοδα από τον εκδοτικό οίκο Vram στην Τεργέστη. Ο αρχικός τίτλος που είχε επιλέξει ο συγγραφέας ήταν *L'inetto* (*Ο Ανίκανος*), ωστόσο απορρίφθηκε από τον εκδότη Emilio Treves. Το έργο φέρει έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία και υιοθετεί τριτοπρόσωπη αφήγηση με κεντρικό ήρωα τον Alfonso Nitti, η πνευματική αποτυχία του οποίου τον οδηγεί αναπόφευκτα στην αυτοχειρία (Cèsari, 1929).

Η διαδρομή του ήρωα αντικατοπτρίζει τον αποκλεισμό του από το αστικό περιβάλλον. Ο Alfonso ενσαρκώνει τον τύπο του «ανίκανου», έναν άνθρωπο εγκλωβισμένο σε απόλυτη αδυναμία να δράσει ή να συμβαδίσει με τους κοινωνικούς κανόνες (De Rienzo, 1997). Ως ο κατεξοχήν «ανίκανος» της ζωής —το αντίθετο δηλαδή του μαχητή— αναζητά καταφύγιο σε έναν φαντασιακό κόσμο. Εκεί, πλάθει φιλόδοξα σενάρια με τη φαντασία του, πιστεύει πως η ύπαρξή του χαρακτηρίζεται από υψηλές δράσεις και εξαιρετικές πράξεις, οι οποίες επιβεβαιώνουν την πνευματική του ανωτερότητα. Μόλις όμως έρχεται αντιμέτωπος με την πραγματικότητα, η αίσθηση της ανωτερότητας καταρρέει και οι πράξεις του απογυμνώνονται από κάθε νόημα (De Rienzo, 1997).

² Το Pen Club του Παρισιού ιδρύθηκε το 1921 με σκοπό την προώθηση της λογοτεχνίας και την προστασία της ελευθερίας της έκφρασης (Bondanella, 2009).

Ο Alfonso αποτελεί τον «πνευματικό αδελφό» των μετέπειτα ηρώων του Svevo. Μοιράζεται την ίδια έλλειψη βούλησης με τον Emilio (*Senilità*) και τον Zeno (*La coscienza di Zeno*). Η ειδοποιός διαφορά του, ωστόσο, έγκειται στο γεγονός ότι σε αυτό το πρώτο έργο, ο συγγραφέας επιχείρησε να πλαισιώσει την υπαρξιακή αδυναμία με ένα θεωρητικό υπόβαθρο, επιδιώκοντας να τη μετουσιώσει σε μια ολοκληρωμένη φιλοσοφική στάση (Cèsari, 1929).

Senilità

Το μυθιστόρημα *Senilità* εκδόθηκε το 1898 από τον οίκο Vram, ενώ την ίδια χρονιά δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Indipendente* (Ιούνιος–Σεπτέμβριος). Παρά την αξία του, το έργο δεν προσέλκυσε το ενδιαφέρον της κριτικής, σημειώνοντας μάλιστα μικρότερη απήχηση και από το προγενέστερο *Una Vita* (Contini, 2001). Η παγωμένη υποδοχή του εξηγείται εν μέρει από το λογοτεχνικό τοπίο της δεκαετίας 1890-1900³, όπου κυριαρχούσαν πιο παραδοσιακές φόρμες.

Το έργο διακρίνεται για την αφηγηματική ένταση και τον ισχυρό συμβολισμό του. Ο αρχικός τίτλος, *Il carnevale di Emilio* (Ferroni, 1918), αν και παρέπεμπε στην αγάπη του φίλου του Svevo, Veruda, για τις καρναβαλικές γιορτές, έφερε μια βαθύτερη συμβολική σημασία. Ίσως πρόκειται για μια ειρωνική αναφορά στη γελοία φύση του τυφλού έρωτα του Emilio για την Angiolina. Δεν είναι τυχαίο ότι το συμβάν που πυροδοτεί την αμφιβολία στην καρδιά του ήρωα —το περιστατικό με τον ομπρέλα— διαδραματίζεται στην έναρξη του καρναβαλιού (Camerino, 1981): «Ένα βράδυ, στις αρχές Ιανουαρίου, ο Μπάλλι, κακόκεφος και βλοσυρός, περπατούσε μονάχος στο Υδραγωγείο. Του έλειπε η συντροφιά του Εμίλιο [...] Το καρναβάλι είχε αρχίσει εκείνο το βράδυ με τον πρώτο χορό των μεταμφιεσμένων. [...] Το βλέμμα του στάθηκε σε τρεις σκιές που κατηφόριζαν το Υδραγωγείο κρατημένες από το χέρι. Ένας κοντόχοντρος άνδρας και δυο γυναίκες [...] όταν πλησίασαν οι σκιές, το όραμα του Στέφανου έσβησε: μια από τις γυναίκες ήταν η Αντζολίνα, η άλλη κάποια Τζούλια [...] Η Τζολόνα φαινόταν ξεκαρδισμένη: το γέλιο της

³ Οι Ιταλοί διαβάζουν την εποχή αυτή έργα των Negri, Carducci, D'Annunzio, Salgari, Pascoli, Fogazzaro. Κάποια από τα έργα τους που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία είναι τα: *Fatalità* της Negri (1892), *Odi barbare* του Carducci (1893), *Il piacere* (1889), *L'innocente* (1892), *Trionfo della morte* (1894), *Le vergini delle rocce* (1895) του D'Annunzio, *Il mistero del poeta* (1888) και *Piccolo mondo antico* (1895) του Fogazzaro, *Il Corsaro Nero* (1898) του Salgari και *Myricae* (1891) του Pascoli (Hainsworth & Robey, 2002).

ήταν κελαρυστό όπως συνήθως. Ο άνδρας συνόδευε την Αντζολίνα, και αν έπιανε το χέρι της Τζούλια ήταν για χάρη της Αντζολίνα» (Σβέβο, 2022 :102-103).

Ο χαρακτήρας του Balli είναι εμπνευσμένος από τον στενό φίλο του συγγραφέα, Umberto Veruda (1868-1904), έναν επιτυχημένο και εξωστρεφή ζωγράφο της Τεργέστης. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Svevo, υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ των δύο προσώπων, καθώς ο Veruda δε διέθετε την αυτοπεποίθηση του Balli, παρά την καλλιτεχνική του επιτυχία, ενώ η ερωτική εμπειρία δεν κατείχε κεντρική θέση στη ζωή του (Camerino, 1981: 127).

Παράλληλα, ο Svevo χρησιμοποιεί περίτεχνα την έννοια της «μάσκας» για να αποδώσει τον αμφιλεγόμενο χαρακτήρα του Emilio, ο οποίος προσποιείται διαρκώς μια προσωπικότητα που δε διαθέτει (Figini, 2024). Η συγγραφή ξεκίνησε το 1892, επηρεασμένη από τη σχέση του Svevo με τη Giuseppina Zergol, και ολοκληρώθηκε το 1897 μετά τον γάμο του συγγραφέα. Στο επίκεντρο βρίσκεται η ερωτική περιπέτεια του τριαντάχρονου Emilio Brentani στους δρόμους της Τεργέστης. Μέσα από την τριτοπρόσωπη αφήγηση, αναδεικνύεται η οπτική γωνία ενός «ανίκανου» ήρωα, η συμπεριφορά του οποίου χαρακτηρίζεται από μια πρόωρη πνευματική και συναισθηματική «γήρανση» (Cèsari, 1929). Μετά την ολοκλήρωση του έργου, ο Svevo στράφηκε στη μελέτη κορυφαίων δημιουργών όπως οι Tolstoy, Dostoevsky, Ibsen και Chekhov, Goncarov διευρύνοντας περαιτέρω τους ορίζοντές του (Contini, 2001).

La Coscienza di Zeno

Το τρίτο μυθιστόρημα του Svevo, *La coscienza di Zeno*, εκδόθηκε το 1923 από τον εκδοτικό οίκο Carrelli στη Μπολόνια, σηματοδοτώντας την επιστροφή του συγγραφέα μετά από χρόνια σιωπής. Το έργο παρουσιάζεται ως η αυτοβιογραφία του Zeno Cosini, ενός πλούσιου αστού της Τεργέστης, την οποία συγγράφει μετά από παρότρυνση του ψυχαναλυτή του. Στα οκτώ κεφάλαια ξετυλίγεται η ζωή ενός ήρωα που αδυνατεί να εναρμονιστεί με τα κοινωνικά πρότυπα, ακροβατώντας διαρκώς μεταξύ ψυχικής υγείας και νόσου, λογικής και αυταπάτης, κοινωνικότητας και εσωστρέφειας (Raffini, n.d.).

Το μυθιστόρημα καινοτομεί υποκαθιστώντας τη συμβατική ροή των γεγονότων με μια υποκειμενική αφήγηση. Η αποσπασματικότητα των επεισοδίων και η εστίαση στις εσωτερικές συγκρούσεις του πρωταγωνιστή αναδεικνύουν το έργο ως μια σπουδή πάνω στη λειτουργία του ασυνειδήτου (Ferroni, 1918). Η επιρροή του Sigmund Freud είναι

διάχυτη, καθώς έξι χρόνια πριν την έκδοση (1918), ο Svevo είχε μεταφράσει το έργο του *Die Traumdeutung* (*Περί Ονείρων*), γεγονός καθοριστικό για τη δομή του βιβλίου (Cèsari, 1929).

Ο Zeno Cosini επιχειρεί να απελευθερωθεί από μια νεύρωση που δηλητηριάζει τις σχέσεις με τον εαυτό του και τους γύρω του. Η αδυναμία του να διακόψει το κάπνισμα γίνεται η αφορμή για την έναρξη της ψυχαναλυτικής θεραπείας, μέσω της οποίας αναδύεται το παρελθόν του. Παρά τις προσπάθειές του, η πολυπόθητη εσωτερική ισορροπία παραμένει ανέφικτη. Εδώ, η ψυχανάλυση λειτουργεί ως το βασικό εργαλείο δόμησης του χαρακτήρα, αποκαλύπτοντας έναν «άρρωστο» ήρωα που αντιπροσωπεύει τον κατακερματισμένο σύγχρονο άνθρωπο που βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με τους ισχυρούς και δυναμικούς χαρακτήρες της παραδοσιακής λογοτεχνίας. Η φροϋδική επίδραση επικυρώνεται μέσα από την ανάλυση των ονείρων του Ζήνωνα, τα συνεχή λεκτικά σφάλματα και τις παρεξηγήσεις στις οποίες ολισθαίνει διαρκώς (Ferroni, 1918).

1.3.Οι φιλοσοφικές καταβολές και η όψιμη δικαίωση του έργου

Ο Italo Svevo υπήρξε ένας από τους πρώτους συγγραφείς που γεφύρωσαν τη λογοτεχνία με τις μεγάλες επιστημονικές και φιλοσοφικές αναζητήσεις των αρχών του 20ού αιώνα. Η επίδραση τριών σημαντικών στοχαστών της εποχής του είναι καθοριστική στη διαμόρφωση των λογοτεχνικών ηρώων του.

Η επιρροή του Freud στο μυθιστόρημα *La coscienza di Zeno* καταδεικνύει το γεγονός ότι ο Svevo αντιμετωπίζει την ψυχανάλυση όχι ως θεραπευτική μέθοδο, αλλά ως ένα πρωτοποριακό αφηγηματικό εργαλείο. Μέσα από μια εξαντλητική ενδοσκόπηση, οι ήρωές του αποδομούν τις "τυχαίες" τους ενέργειες, αναδεικνύοντας το αγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα στη συνειδητή πρόθεση και την ασυνείδητη επιθυμία. Ο Svevo ενσωματώνει τη φροϋδική παραδοχή ότι η ανθρώπινη δράση υποκινείται από ασυνείδητες ενορμήσεις, οι οποίες διαφεύγουν από τον ορθολογικό έλεγχο του υποκειμένου. Υπό αυτό το πρίσμα, η νεύρωση δεν συνιστά απλώς μια κλινική πάθηση, αλλά την εγγενή ανικανότητα (*inettitudine*) του σύγχρονου ανθρώπου να εναρμονιστεί με την πραγματικότητα (Cèsari, 1929).

Η θεωρία του Darwin⁴ επηρέασε βαθύτατα τον συγγραφέα, αλλά με έναν τρόπο ειρωνικό και απαισιόδοξο. Αντί να δει την εξέλιξη ως μια πορεία προς την τελειότητα, ο Svevo την είδε ως μια παγίδα για τον σύγχρονο άνθρωπο. Οι λογοτεχνικοί ήρωες είναι άτομα που δεν μπορούν να προσαρμοστούν στο περιβάλλον τους και η κοινωνική επιτυχία παρουσιάζεται συχνά ως αποτέλεσμα μιας τυφλής, σχεδόν ζωώδους προσαρμοστικότητας, την οποία οι διανοούμενοι ήρωες του Svevo στερούνται. Χρησιμοποίησε τις βιολογικές έννοιες για να αναλύσει την αστική τάξη της Τεργέστης, βλέποντας τις οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις ως έναν αγώνα για επικράτηση (Καλλαντζής, 2014).

Από το έργο του Schopenhauer⁵ πηγάζει η ιδέα ότι η ανθρώπινη θέληση είναι συχνά μια τυφλή, μάταιη δύναμη. Οι χαρακτήρες του Svevo υποφέρουν από μια διαρκή εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα σε αυτό που θέλουν και στην αδυναμία τους να το πράξουν, καταλήγοντας στην παραίτηση. Η φιλοσοφία του Schopenhauer σκιαγραφεί μια ανθρώπινη ύπαρξη εγκλωβισμένη σε έναν αέναο κύκλο οδύνης, όπου η ευχαρίστηση αποτελεί απλώς μια προσωρινή παύση του πόνου, ενώ το κενό μεταξύ τους καταλαμβάνεται από την πλήξη. Σε αυτό το απαισιόδοξο πλαίσιο, ο άνθρωπος παρουσιάζεται ως ένα ον φύσει εγωιστικό και επιθετικό, του οποίου μοναδικός σκοπός είναι η επιβίωση και η διαιώνιση της βιολογικής του ορμής (Colangelo, n.d.). Η σύζευξη της απαισιοδοξίας του Schopenhauer με τις δαρβινικές θεωρίες περί φυσικής επιλογής προσέφερε στον Svevo το υπόβαθρο για να εμβαθύνει στον «ηττημένο άνθρωπο». Πρόκειται για έναν τύπο ήρωα που, αν και έχει τις ρίζες του στον ιταλικό Verismo⁶ (Μενελάου, 2022), στα χέρια του Svevo μεταμορφώνεται στον

4 Ο Άγγλος φυσιοδίφης Charles Darwin (1809-1882) έθεσε τα θεμέλια της σύγχρονης εξελικτικής βιολογίας με τη θεωρία του για την εξέλιξη των ειδών. Στο έργο του, εισηγήθηκε την έννοια της φυσικής επιλογής και της κοινής καταγωγής, υποστηρίζοντας ότι όλοι οι ζωντανοί οργανισμοί προέρχονται από κοινούς προγόνους μέσω μιας διαδικασίας σταδιακών αλλαγών. Όσοι οργανισμοί διαθέτουν ιδιότητες οι οποίες τους καθιστούν πιο προσαρμοστικούς στο περιβάλλον τους, έχουν αυξημένες πιθανότητες επιβίωσης και αναπαραγωγής. Ο Κοινωνικός Δαρβινισμός αποτέλεσε μια προσπάθεια μεταφοράς αυτών των βιολογικών εννοιών στο κοινωνικό πεδίο. Η θεωρία αυτή υποστήριζε ότι η κοινωνική πρόοδος εξαρτάται από τον ανταγωνισμό και την «επιβίωση του ισχυρότερου» μέσα σε ένα συχνά εχθρικό και αφιλόξενο περιβάλλον (Garner et al., 2022).

5 Ο Arthur Schopenhauer (1788–1860) ήταν Γερμανός φιλόσοφος, γνωστός ως ο κατεξοχήν φιλόσοφος της απαισιοδοξίας. Στο έργο του υποστηρίζει ότι ο κόσμος που βλέπουμε είναι απλώς μια «παράσταση» (φαινόμενο), ενώ η πραγματική ουσία των πάντων είναι η Βούληση—μια τυφλή, παράλογη και ασταμάτητη ορμή για ζωή. Επειδή οι επιθυμίες μας δεν ικανοποιούνται ποτέ πλήρως, η ύπαρξη οδηγεί αναπόφευκτα στη δυστυχία (Gatt-Rutter, 1988).

6 Κύριος εκπρόσωπος του ιταλικού Verismo υπήρξε ο Giovanni Verga (1840-1922). Στην ποιητική του κινήματος φωτογραφίζεται η σκληρή πραγματικότητα της υπαίθρου, κυρίως στον ιταλικό Νότο. Οι χαρακτήρες του Verga συγκροτούν τον "κύκλο των ηττημένων" (*ciclo dei vinti*), καθώς συνθλίβονται από

εσωστρεφή και αναποφάσιστο ήρωα, ο οποίος αδυνατεί να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις ενός ανταγωνιστικού κόσμου.

Παρά την επαφή με τα σύγχρονα ρεύματα, η αποδοχή από την ιταλική κριτική ήταν πολύ περιορισμένη έως ότου ο Ιρλανδός James Joyce⁷ τον ανέσυρε από την αφάνεια. Οι δύο συγγραφείς γνωρίστηκαν στην Τεργέστη το 1907, όταν ο νεαρός τότε Joyce προσλήφθηκε ως καθηγητής αγγλικών του 45χρονου Svevo, ο οποίος είχε εγκαταλείψει τη συγγραφή μετά την αποτυχία των δύο πρώτων του μυθιστορημάτων. Ο Joyce διάβασε τα έργα του, δήλωσε ενθουσιασμένος, χαρακτηρίζοντάς τον ισάξιο του Anatol France⁸. Αυτή η επιδοκιμασία έδωσε στον Svevo την αυτοπεποίθηση να επιστρέψει στη συγγραφή, οδηγώντας τον τελικά στη δημιουργία του *La coscienza di Zeno*. Όταν και πάλι δεν υπήρξε η ανάλογη ανταπόκριση, ο Joyce (που ζούσε πλέον στο Παρίσι και ήταν διάσημος) κινητοποίησε τις επαφές του. Έστειλε το βιβλίο σε δύο σημαντικούς Γάλλους κριτικούς, τον Valery Larbaud και τον Benjamin Crémieux, οι οποίοι το αποθέωσαν, προσφέροντας στον Svevo τη διεθνή καταξίωση που του αρνούνταν η πατρίδα του (Pacca, 2025).

Ενώ ο Joyce προώθησε τον Svevo στο Παρίσι, ο Eugenio Montale⁹ ανέλαβε το δύσκολο έργο να τον επιβάλει στην ιταλική διανόηση. Ο Montale ανακάλυψε τον Svevo μέσω του

τις ραγδαίες κοινωνικές και βιομηχανικές μεταβολές που ανατρέπουν βίαια τη ζωή τους. Αποκαλούνται "ηττημένοι" επειδή αποτυγχάνουν στον αγώνα για επιβίωση και κοινωνική ανέλιξη, παραμένοντας δέσμιοι της μοίρας τους. Μέσα από το έργο του, ο Verga αναδεικνύεται σε υπέρμαχο ενός κοινωνικού δαρβινισμού, εκφράζοντας παράλληλα τη δυσπιστία του για την πρόοδο της βιομηχανικής επανάστασης (Μενελάου, 2022). Η οπτική του αντικατοπτρίζει έναν ανελέητο ανταγωνισμό, όπου η κυριαρχία του ισχυρού πάνω στον αδύναμο αποτελεί απαράβατο φυσικό νόμο (Καλλαντζής, 2014).

⁷ Ο James Joyce (1882–1941) υπήρξε κορυφαίος συγγραφέας που αναμόρφωσε το μοντέρνο μυθιστόρημα μέσω της τεχνικής του εσωτερικού μονολόγου. Τα έργα του, όπως ο *Οδυσσέας* και οι *Δουβλινέζοι*, εξερευνούν την ανθρώπινη ψυχοσύνθεση και την καθημερινότητα με πρωτοποριακή πειραματική διάθεση (Ellmann, 2005).

⁸ Ο Anatole France (1844–1924) ήταν Γάλλος συγγραφέας και νομπελίστας, γνωστός για το ειρωνικό του ύφος που άσκησε μεγάλη επίδραση στην ευρωπαϊκή διανόηση. Το έργο του συνδυάζει τον κλασικισμό με την κοινωνική κριτική, επηρεάζοντας σημαντικά τη λογοτεχνική γενιά των αρχών του 20ού αιώνα (Καλούσης, 2021).

⁹ Ο Eugenio Montale (1896–1981) είναι κορυφαίος Ιταλός ποιητής του 20ού αιώνα (Νόμπελ 1975) που μοιράζονταν με τον Svevo την αίσθηση ότι ο άνθρωπος είναι παγιδευμένος σε μια πραγματικότητα γεμάτη υπαρξιακό κενό που αδυνατεί να ελέγξει (Nassi, 2020).

συγγραφέα Roberto Bazlen¹⁰. Ο Bazlen γράφει στον Montale: «Πες μου αν πρέπει να σου στείλω στο Monterosso ή στην Genova το δεύτερο βιβλίο *Senilità*. Υπέροχος τρόπος γραφής! Θα σου γράψω περισσότερα όταν θα το έχεις διαβάσει!» (Pacca, 2025:2). Ακολουθεί μια αλληλογραφία στην οποία ο Bazlen επαινεί το *La coscienza di Zeno*.

Το 1925 ο Montale γράφει ένα άρθρο με τίτλο *Omaggio a Italo Svevo* στο περιοδικό *Esame* (Pacca, 2025) στο οποίο τονίζει ότι: «δεν μπορούμε να αγνοήσουμε, και αυτό αφορά όλα τα βιβλία του Svevo, αυτό που αποτελεί ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό του πάθους του για την ανθρώπινη αλήθεια, τη διαρκή επιθυμία του να εξερευνήσει τα προσχήματα της ύπαρξης, στην υπόγεια και σκοτεινή ζώνη της συνείδησης όπου αμφιταλαντεύονται οι βεβαιότητες» (Montale, 1925:807).

Ο Montale γράφει στον Carlo Linati¹¹: «Γνωρίζετε ότι ανακάλυψα έναν σημαντικό σύγχρονο Ιταλό συγγραφέα τον οποίο εκτιμά βαθιά ο Joyce και ο Larbaud και είναι εντελώς άγνωστος στην πατρίδα;» (Montale, 1981: 29). Με τη φράση αυτή «Εντελώς άγνωστος στην πατρίδα» ξεκινά το άρθρο *Omaggio a Italo Svevo*. Ο Montale γράφει ένα ακόμη άρθρο «*Presenazione di Italo Svevo*» στο περιοδικό «*Il Quindicinale*» το 1926, ένα άρθρο όπου ο Montale μιλά για τον Svevo. Την εποχή εκείνη αλληλογραφεί με τον Linati, ο οποίος εκφράζει ενδιαφέρον να εντυφώσει στο έργο του συγγραφέα (Pacca, 2025:3-4).

1.4 Η φιγούρα του ανίκανου (*figura dell'inetto*)

Ο κεντρικός χαρακτήρας στο έργο του Svevo είναι ο «ανίκανος» ήρωας (*la figura dell'inetto*), ο οποίος αδυνατεί να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της καθημερινότητας (Cèsari, 1929). Η μορφή αυτή παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες με τον εστέτ χαρακτήρα

¹⁰ Ο Roberto Bazlen (1902–1965) υπήρξε μια σημαντική μορφή των ιταλικών γραμμάτων, αν και αρνήθηκε να δημοσιεύσει δικό του λογοτεχνικό έργο όσο ζούσε. Υπήρξε συνιδρυτής του φημισμένου εκδοτικού οίκου Adelphi (1962) ο οποίος συνέχισε να προβάλλει το έργο του Svevo. Τόσο ο Bazlen, όσο και ο Svevo μοιράζονταν το ενδιαφέρον για την ψυχάνάλυση και μια κοσμοπολίτικη οπτική προερχόμενη από την ατμόσφαιρα της Τεργέστης (Pacca, 2025).

¹¹ Ο Carlo Linati (1878–1949) ήταν διαπρεπής Ιταλός συγγραφέας, μεταφραστής και κριτικός, γνωστός κυρίως για τις προσπάθειές του να γνωρίσει στο ιταλικό κοινό την αγγλοσαξονική λογοτεχνία. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της λογοτεχνικής παράδοσης της Λομβαρδίας. Υπήρξε στενός φίλος και αλληλογράφος του James Joyce. Είναι ιστορικά σημαντικός γιατί ο Joyce του έστειλε το περίφημο «Σχήμα Linati» (Linati Schema), ένα έγγραφο που εξηγούσε τη δομή και τους παραλληλισμούς του *Οδυσσέα* με την *Οδύσσεια* του Ομήρου (Ferroni, 1998).

του D'Annunzio¹², ο οποίος συνδέεται με την έννοια του Υπερανθρώπου¹³ (Μενελάου, 2022). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Andrea Sperelli στο μυθιστόρημα *Il piacere* (1889), ο οποίος ενσαρκώνει τις αντιλήψεις του συγγραφέα και τον προβληματισμό του σχετικά με τη λειτουργία της Τέχνης. Στο τέλος του έργου, ο ήρωας εμφανίζεται ηττημένος, ενώ αναδεικνύεται η απόλυτη κυριαρχία της Τέχνης έναντι της ζωής, οδηγώντας τον σε απομόνωση.

Ο εστέτ χαρακτήρας προβάλλεται ως πρότυπο πολιτισμικής υπεροχής, καθώς απορρίπτει τους κοινωνικούς περιορισμούς και επιδιώκει την ανατροπή των κυρίαρχων σχέσεων εξουσίας. Συνθλίβεται από την κοινοτοπία της αστικής τάξης, περιφρονεί τη μάζα και καταφεύγει σε έναν ιδεατό κόσμο ομορφιάς και τελειότητας. Αποκομμένος από την ιστορική πραγματικότητα, βιώνει βαθιά μοναξιά και οδηγείται σε μια μορφή άρνησης της ζωής (Cèsari, 1929).

Αντίστοιχα, ο «ανίκανος» λογοτεχνικός ήρωας του Svevo μοιράζεται με τον εστέτ την εμπειρία της μοναξιάς και της κοινωνικής απομόνωσης. Διακρίνεται για την ευαισθησία, την υπερβολική ενδοσκόπηση και τη στοχαστική του φύση, αλλά και για την ανεπάρκειά του στην πρακτική ζωή. Αδυνατεί να λάβει αποφάσεις, να αναλάβει δράση ή να ανταποκριθεί αποτελεσματικά στις διαπροσωπικές σχέσεις, με αποτέλεσμα συχνά να καθίσταται αντικείμενο γελοιοποίησης λόγω της ανικανότητάς του. Σε αντίθεση με τον «δραστήριο» (atto), ο οποίος προσαρμόζεται και δρα αποτελεσματικά στο κοινωνικό περιβάλλον, ο «ανίκανος» (non adatto) αδυνατεί να ενταχθεί στην κοινωνική πραγματικότητα (Καλλαντζής, 2014).

¹² Ο D'Annunzio υπήρξε ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του Estetismo, λογοτεχνικό κίνημα στο οποίο προβάλλεται η ανωτερότητα της τέχνης η οποία βιώνεται ως μια απόλυτη εμπειρία, ως κατάκτηση της ομορφιάς αλλά και ως ένα ανώτερο ιδανικό (Ferroni, 1918).

¹³ Ο Υπεράνθρωπος ενσαρκώνει μια δυναμική προσωπικότητα που αντιτάσσεται στον πνεύμα του συμβιβασμού του νεοσύστατου ιταλικού κράτους, προτάσσοντας τη δημιουργική ενέργεια του μοντερνισμού και την ηρωική δράση. Οι ήρωες του D'Annunzio, διαποτισμένοι από μια "υγιή" επιθετικότητα και αίσθημα υπεροχής, προβάλλονται ως οι μελλοντικοί ηγέτες που θα οδηγήσουν την Ιταλία πέρα από τη μετριότητα, έχοντας ως ιδεατό πρότυπο τον πολιτισμό της Αρχαίας Ρώμης (Μενελάου, 2022). Αν και ο όρος *Superuomo* αποτελεί μεταφορά του νιτσεϊκού *Übermensch* από το έργο *Tāde έφη Ζαρατούστρα*, ο D'Annunzio επαναπροσδιορίζει το πρότυπο του Nietzsche —το οποίο πρέσβευε την υπέρβαση των παραδοσιακών ηθικών αξιών— προσαρμόζοντάς το στο ιταλικό αισθητικό και πολιτικό πλαίσιο. Μέσω του Αισθητισμού, ο D'Annunzio μεταμορφώνει τον Υπεράνθρωπο σε μια φιγούρα όπου η ηρωική δράση και η λατρεία της ομορφιάς αποτελούν τα κυρίαρχα στοιχεία αυτοεπιβεβαίωσης (Mondani, 2025).

Ο στοχαστικός αυτός τύπος στερείται της αποφασιστικότητας και της τόλμης του ανθρώπου της δράσης ενώ η βασική κατάσταση που χαρακτηρίζει τον «ανίκανο» είναι η αδυναμία. Η ζωή εμφανίζεται ως μια δραματική μάχη, ο ίδιος βιώνει έντονα αισθήματα αποξένωσης και αρνείται την κοινωνική ενσωμάτωση. Η άρνησή του να δράσει λειτουργεί ως μηχανισμός άμυνας απέναντι στις πιέσεις της πραγματικότητας (Camerino, 1973).

Ο Svevo αξιοποιεί την αφηγηματική τεχνική της ενδοσκόπησης προκειμένου να διερευνήσει τα βαθύτερα στρώματα της ανθρώπινης συνείδησης. Ο «ανίκανος» ήρωας αδυνατεί να αναλάβει ενεργό κοινωνικό ρόλο, καθώς είναι απορροφημένος στην ανάλυση του εσωτερικού του κόσμου. Επιδιώκει να κατανοήσει τα κίνητρα των πράξεών του, να αναγνωρίσει τις επιθυμίες και τους φόβους του και να διαχειριστεί τις ενοχές του μέσω ψυχολογικών μηχανισμών, όπως η αυτοεξαπάτηση και η απώθηση. Ωστόσο, η υπερβολική αυτή ενδοσκόπηση τον οδηγεί σε παθολογική αποδιοργάνωση, καθιστώντας τον ευάλωτο στις κοινωνικές πιέσεις και στις συνθήκες του περιβάλλοντος (Maestripieri, 2022).

Κεφάλαιο 2 : Το μυθιστόρημα

2.1 Η υπόθεση του έργου

Ο Emilio Brentani, ένας εσωστρεφής τριανταπεντάχρονος, ζει στην Τεργέστη μια μονότονη ζωή μαζί με την αδελφή του Amalia. Έχει μια ασήμαντη θέση σε μια ασφαλιστική εταιρεία, η οποία του εξασφαλίζει τα στοιχειώδη για τη διαβίωση της μικρής του οικογένειας και παράλληλα παραμένει εγκλωβισμένος σε μια στάσιμη λογοτεχνική πορεία, η οποία στερείται ουσιαστικής εξέλιξης και αναγνώρισης.

Η ζωή του διαταράσσεται όταν γνωρίζει την Angiolina Zatti, μια όμορφη και αυθόρμητη νεαρή γυναίκα λαϊκής καταγωγής. Ο Emilio συνάπτει μαζί της ερωτική σχέση, την οποία αρχικά θεωρεί επιπόλαια και ελεγχόμενη. Σύντομα όμως εμπλέκεται συναισθηματικά και παγιδεύεται σε έναν κύκλο ζήλιας, ανασφάλειας και αυταπάτης, καθώς η Angiolina αποδεικνύεται ασυνεπής και πιθανώς άπιστη.

Παράλληλα, ο φίλος του Stefano Balli, δυναμικός και επιτυχημένος στις ερωτικές σχέσεις, λειτουργεί ως αντίθετο πρότυπο προς τον Emilio. Η παρουσία του επηρεάζει καθοριστικά τις εξελίξεις, καθώς τόσο η Angiolina όσο και η Amalia αναπτύσσουν συναισθήματα για

εκείνον. Η Amalia, βιώνοντας ανεκπλήρωτο έρωτα και βαθιά εσωτερική κρίση, καταφεύγει στην απομόνωση και τελικά αρρωσταίνει βαριά. Ο Emilio, αν και συνειδητοποιεί την κατάσταση, αδυνατεί να ανταποκριθεί ουσιαστικά, παρασυρόμενος από τη ζήλια του για την Angiolina. Μετά τον θάνατο της αδελφής του και την οριστική απομάκρυνση της αγαπημένης του, επιστρέφει στην προηγούμενη αδρανή του ζωή.

Πρόκειται για ένα ψυχογραφικό μυθιστόρημα, όπου κυριαρχεί η εσωτερική σύγκρουση του ήρωα. Ο Emilio χαρακτηρίζεται από παθητικότητα και αδυναμία να δράσει, γεγονός που τον καθιστά αντιπροσωπευτικό τύπο του «αντι-ήρωα». Κεντρικό θέμα του έργου είναι η αυταπάτη. Ο Emilio κατασκευάζει μια ιδανική εικόνα της Angiolina, αγνοώντας συνειδητά την πραγματικότητα. Η αδυναμία του να αποδεχθεί την αλήθεια τον οδηγεί σε έναν φαύλο κύκλο ψευδαισθήσεων και απογοητεύσεων. Εξίσου σημαντικό είναι το θέμα της αδράνειας που δεν αφορά μόνο τη βιολογική ηλικία, αλλά κυρίως μια ψυχική κατάσταση πρόωρης «γήρανσης». Ο λογοτεχνικός ήρωας αδυνατεί να ζήσει αυθεντικά, παραμένοντας εγκλωβισμένος σε φόβους, κοινωνικές συμβάσεις και εσωτερικές αναστολές. Η αντίθεση ανάμεσα στον Emilio και τον Stefano αναδεικνύει τη διάκριση μεταξύ θεωρίας και πράξης: ο πρώτος αναλύει και διστάζει, ενώ ο δεύτερος δρα με αυτοπεποίθηση. Παράλληλα, η Amalia λειτουργεί ως τραγική φιγούρα καταπιεσμένου συναισθήματος, υπογραμμίζοντας τις συνέπειες της καταστολής των επιθυμιών (Ferroni, 1918).

Το μυθιστόρημα καταλήγει σε μια επιστροφή στην ακινησία, χωρίς κάθαρση ή λύτρωση. Ο Emilio δεν εξελίσσεται ουσιαστικά, αλλά καταφεύγει στη φαντασία, συγχωνεύοντας τις μορφές της Angiolina και της Amalia σε ένα ιδεατό πρόσωπο. Έτσι, ο Svevo παρουσιάζει έναν κόσμο όπου η αυτογνωσία δεν οδηγεί απαραίτητα σε αλλαγή, αλλά συχνά σε βαθύτερη αδυναμία (Cèsari, 1929).

2.2 Εισαγωγή στους λογοτεχνικούς χαρακτήρες

Οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες παρουσιάζονται ως αντιθετικά ζεύγη. Emilio (inetto-ο ανίκανος λογοτεχνικός ήρωας) και Stefano (atto-δραστήριος λογοτεχνικός ήρωας). Ο Emilio, εγκλωβισμένος σε στερεότυπα που ίδιος δημιούργησε, ζει δυστυχισμένος σε μια στάσιμη-γερασμένη ζωή. Στον αντίποδα, βρίσκεται ο φίλος του Stefano, ο οποίος ζει ελεύθερος χωρίς δεσμεύσεις, βιώνει τον έρωτα ελεύθερα, χωρίς στερεότυπα και προκαταλήψεις. Για τον Emilio, ο Stefano αποτελεί το πρότυπο του άνδρα που ιδανικά θα ήθελε να μιμηθεί, χωρίς όμως να μπορεί να το κάνει.

Οι γυναικείοι χαρακτήρες, Angiolina (atta-δραστήρια, ζωντανή) και Amalia (non atta-μια γυναίκα που δέχεται τη ζωή χωρίς να την ζει, που βιώνει ένα καταπιεσμένο συναίσθημα) αποτελούν δυο πρόσωπα που επηρεάζουν βαθιά τον λογοτεχνικό ήρωα Emilio. Η μια τον δένει στα πλοκάμια του έρωτα ενώ η άλλη αποτελεί την αδερφή με την οποία είναι δεμένος σε μια ζωή ήρεμη αλλά πνιγερή. Τα δυο αδέρφια ζουν μέσα στην ασφάλεια του «σκοτεινού» τους σπιτιού, ένα σπίτι όπου δεν υπάρχει χώρος για έντονα συναισθήματα. Η άφιξη της Angiolina στη ζωή των δυο αδερφών ταραξίζει τα ήρεμα αλλά στάσιμα νερά της ζωής τους, γεννώντας συναισθήματα που δεν είχαν ποτέ βιώσει.

Emilio και Stefano

Ο Emilio Brentani αποτελεί χαρακτηριστική μορφή του ανθρώπου της παρακμής των ηρώων του Decadentismo¹⁴, καθώς αδυνατεί να αντιληφθεί τη διάσταση ανάμεσα στην πραγματικότητα και το «εγώ» του. Όπως επισημαίνει ο Giulio Ferroni (1918:944): «ο Emilio είναι μια φιγούρα που χαρακτηρίζεται από ανικανότητα να δει τις αντιθέσεις της πραγματικότητας και του εγώ, τυπική των διανοούμενων χαρακτήρων της παρακμής».

¹⁴ Το αισθητικό ρεύμα του Decadentismo γεννήθηκε στη Γαλλία το 1885. Η ονομασία *decadenti* δόθηκε σε Γάλλους ποιητές από τους πολέμιούς τους. Ο *decadente* ποιητής ή καλλιτέχνης είναι εκείνος που εξυψώνει καταστάσεις όπως οι απατηλές ψευδαισθήσεις, η ηθική χαλαρότητα και η παραίτηση. Το δόγμα του μυστικισμού και οι μεταφυσικές αναζητήσεις του ποιητικού πνεύματος αντιτάσσονται, στο πλαίσιο του Decadentismo, στη χυδαιότητα του Νατουραλισμού (Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, n.d.). Η ποιητική του Decadentismo αντιστάθηκε στη θετικότητα της αστικής νοοτροπίας, προβάλλοντας ως αντίβαρο τον μυστικισμό και τον ιρασιοναλισμό. Το ρεύμα του Decadentismo ανέδειξε επίσης την αντίθεση ανάμεσα στο πραγματικό και το ιδανικό και καλλιέργησε μια τάση φυγής από την πραγματικότητα, η οποία εκφράστηκε μέσα από μορφές ηρωισμού και Τιτανισμού. Βασικότεροι εκπρόσωποι του ρεύματος του Decadentismo στην Ιταλία ήταν ο Giovanni Pascoli, ο Gabriele D'Annunzio και ο Antonio Fogazzaro (Hainsworth & Robey, 2004).

Πράγματι, ο ήρωας αντιπροσωπεύει τον σύγχρονο άνθρωπο που χάνεται μέσα σε απατηλούς πόθους, τεχνητές φαντασιώσεις και αόριστα ιδεατά πρότυπα, ενώ αδυνατεί να συλλάβει την ίδια την πραγματικότητα, η οποία διαρκώς του διαφεύγει. Κάθε του ενέργεια χαρακτηρίζεται από έλλειψη ζωτικότητας και αποφασιστικότητας, ενώ διακατέχεται από ένα μόνιμο αίσθημα αποξένωσης (Ferroni, 1918).

Υπερεκτιμώντας τις προθέσεις του, αδυνατεί να αποκτήσει επίγνωση της πραγματικότητας και εγκλωβίζεται σε έναν φαύλο κύκλο αυταπάτης. Η ύπαρξή του μοιάζει να τελεί σε μια διαρκή αναμονή ενός γεγονότος που δεν θα πραγματοποιηθεί ποτέ. Στηρίζεται σε ρομαντικές ψευδαισθήσεις, προκαταλήψεις και ιδεατά πρότυπα συμπεριφοράς, με αποτέλεσμα να βιώνει ένα αίσθημα εσωτερικής αλλοτρίωσης και να αισθάνεται «ξένος» ακόμη και προς τον ίδιο του τον εαυτό (Cèsari, 1929).

Στη σχέση του με την Angiolina, ο Emilio καταφεύγει συστηματικά σε διαμεσολαβήσεις και δημιουργεί ο ίδιος εμπόδια, αδυνατώντας να βιώσει αυθεντικά το παρόν. Κυριαρχείται από τον φόβο του λάθους και της γελοιοποίησης, γεγονός που ενισχύει περαιτέρω την παθητικότητά του (Ferroni, 1918). Παράλληλα, αισθάνεται ότι έχει σπαταλήσει τη ζωή του χωρίς να γνωρίσει την πληρότητα του έρωτα, κυρίως λόγω της έντονης αίσθησης ευθύνης απέναντι στην αδελφή του Amalia, με την οποία συγκατοικεί σε μια κατάσταση αδράνειας και στασιμότητας.

Στον αντίποδα βρίσκεται ο Stefano Balli, ο οποίος λειτουργεί ως πρότυπο και αντιθετική μορφή. Πρόκειται για έναν γοητευτικό καλλιτέχνη, που, παρά τις επαγγελματικές του αποτυχίες, γνωρίζει σημαντική επιτυχία στις ερωτικές του σχέσεις. Η αυτοπεποίθηση, η φυσική του παρουσία και η κοινωνική του άνεση τον καθιστούν ελκυστικό τόσο στις γυναίκες, όσο και στον κοινωνικό περίγυρο. Είναι «ψηλός και δυνατός, με βλέμμα γαλάζιο και νεανικό κι ένα από εκείνα τα πρόσωπα με την ηλιοκαμένη λάμψη που δε γερνάνε ποτέ: μοναδικό ίχνος της ηλικίας του ήταν το γκριζάρισμα των καστανών του μαλλιών, ένα γενάκι κουρεμένο με επιμέλεια, μια αψεγάδιαστη και κάπως σκληρή όψη, ενώ το βλέμμα του συνδυάζει περιέργεια και συναισθηματική αποστασιοποίηση» (Σβέβο, 2022: 25–26).

Η αντιπαραβολή των δύο ανδρών αναδεικνύει έναν βασικό άξονα του έργου: τη σύγκρουση ανάμεσα στην αδράνεια και τη δράση, στη θεωρητική αναστοχαστικότητα και τη βιωμένη εμπειρία. Ο Emilio ενσαρκώνει την αδυναμία του σύγχρονου ανθρώπου να ζήσει αυθεντικά, ενώ ο Stefano, παρά τις αδυναμίες του, εκπροσωπεί μια πιο άμεση και βιωματική σχέση με τη ζωή.

Angiolina και Amalia

Οι δύο βασικές γυναικείες μορφές, η Amalia, αδελφή του Emilio, και η Angiolina, ερωμένη του δεν συναντώνται ποτέ άμεσα, παρότι σχετίζονται με τα ίδια ανδρικά πρόσωπα και επηρεάζουν καθοριστικά η μία τη ζωή της άλλης (Saccone, 1967).

Ο λόγος μη συνάντησης των δυο γυναικών, Amalia και Angiolina, είναι οι διαφορετικές ζωές τις οποίες βιώνουν. Η Amalia ζει κλεισμένη μέσα στο σπίτι ενώ βγαίνει μονάχα για περίπατο με τη συνοδεία του Emilio. Η Angiolina, από την άλλη πλευρά, ζει ελεύθερη, κινείται στην πόλη χωρίς περιορισμούς, συναντιέται με τον Emilio αλλά και με άλλους άνδρες, μια δραματική αλήθεια την οποία ανακαλύπτει. Οι συνθήκες της σχέσης τους είναι ένας ακόμη λόγος της απόστασης που χωρίζει τις δυο γυναίκες καθώς η σχέση των δυο εραστών δεν ενέχει δεσμεύσεις για κανέναν από τους δυο. Ο Emilio, φοβούμενος την δέσμευση με την Angiolina, την συναντά πάντα σε εξωτερικούς χώρους, στο σπίτι της και στο δωμάτιο που νοικιάζει για να ζήσουν τον «παράνομο» αυτόν έρωτα.

Η Angiolina εμφανίζεται ως μια νεαρή γυναίκα γεμάτη υγεία, ζωντάνια και φυσικότητα, σε έντονη αντίθεση με την Amalia, η οποία προβάλλεται σχεδόν ως προσωποποίηση της αρρώστιας και της φθοράς (Καλλαντζής, 2014). Στη φαντασία του Emilio, οι δύο γυναίκες συγκροτούν δύο αντίθετους θηλυκούς πόλους, ανάμεσα στους οποίους ταλαντεύεται χωρίς ποτέ να κατορθώνει να ισορροπήσει. Από τη μία πλευρά βρίσκεται η γυναίκα της οικιακής ασφάλειας και της σταθερότητας και από την άλλη η γυναίκα της περιπέτειας και της σεξουαλικότητας (Benedetti, 1991).

Η Angiolina Zarri παρουσιάζεται ως όμορφη, αυθόρμητη και αισθησιακή γυναίκα λαϊκής καταγωγής. Ενσαρκώνει τη ζωντάνια, την ελευθερία και τη φυσικότητα, αλλά ταυτόχρονα χαρακτηρίζεται από επιπολαιότητα και αστάθεια στις ερωτικές της σχέσεις. Για τον Emilio, δεν αποτελεί απλώς ένα πραγματικό πρόσωπο, αλλά ένα ιδεατό κατασκεύασμα, πάνω στο οποίο προβάλλει τις επιθυμίες και τις φαντασιώσεις του. Η αδυναμία του να αναγνωρίσει την πραγματική της φύση οδηγεί αναπόφευκτα στη διάψευση και ενισχύει την αυταπάτη που τον διακατέχει.

Αντίθετα, η Amalia συνιστά μια εσωστρεφή και καταπιεσμένη μορφή, η οποία ζει απομονωμένη και αφιερωμένη στον αδελφό της, χωρίς προσωπική ζωή ή συναισθηματική εκπλήρωση. Η εμφάνιση του Stefano αφυπνίζει μέσα της έναν βαθύ αλλά ανεκπλήρωτο έρωτα, τον οποίο αδυνατεί να εκφράσει. Η εσωτερική αυτή καταπίεση οδηγεί σταδιακά στην ψυχική και σωματική της κατάρρευση και, τελικά, στον θάνατό της.

Συνολικά, οι δύο ηρωίδες λειτουργούν ως αντιθετικά αλλά συμπληρωματικά σύμβολα, καθώς η Angiolina εκπροσωπεί τη ζωή, τον αισθησιασμό και την αστάθεια, ενώ η Amalia την καταπίεση, τη θυσία και την ακινησία. Μέσα από αυτή την αντίθεση, αναδεικνύεται η αδυναμία του Emilio να συμφιλιώσει την επιθυμία με την ηθική, γεγονός που τον οδηγεί τελικά στην απομόνωση και την υπαρξιακή αδράνεια.

Κεφάλαιο 3: Οι γυναικείοι χαρακτήρες στο μυθιστόρημα

3.1. Αναπαραστάσεις της γυναικείας ταυτότητας

Στα τέλη του 19ου αιώνα σημειώνονται σημαντικές κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές, οι οποίες επηρεάζουν καθοριστικά τον ρόλο των γυναικών. Μετά από μια μακρά περίοδο περιθωριοποίησης και αποκλεισμών τόσο στην ιδιωτική, όσο και στη δημόσια σφαίρα, αρχίζουν να διαφαίνονται οι πρώτες μετατοπίσεις προς την κατεύθυνση της ισότητας (Citro, 2023).

Κατά το ίδιο χρονικό διάστημα, οι γυναίκες συμμετέχουν ενεργά στην οικονομική ζωή ως αγρότισσες και εργάτριες, αποτελώντας βασικό στοιχείο της λεγόμενης «οικογενειακής οικονομίας» (family economy) και της «οικογενειακής μισθολογικής οικονομίας» (family wage economy). Σύμφωνα με την Silvana Patriarca (1998), το ποσοστό των εργαζόμενων γυναικών στην Ιταλία ανέρχεται το 1881 στο 51,8%, ενώ το 1936 μειώνεται στο 29,9%, γεγονός που συνδέεται με την ενίσχυση του προτύπου της γυναίκας-νοικοκυράς. Παράλληλα, η γυναικεία εργασία στη βιομηχανία –ιδίως στην κλωστοϋφαντουργία– είναι ιδιαίτερα έντονη, με τις γυναίκες να αποτελούν το 49,32% των εργατών έναντι 27,10% των ανδρών (Casalini, 1981).

Την ίδια περίοδο αναπτύσσεται και η συνδικαλιστική συνείδηση των γυναικών, ενώ τίθενται αιτήματα για ίσα εργασιακά και πολιτικά δικαιώματα, προστασία της μητρότητας και των παιδιών, καθώς και για τη θεσμοθέτηση του διαζυγίου. Παρά την πρόοδο αυτή, η εκμετάλλευση της γυναικείας εργασίας και φαινόμενα όπως η πορνεία παραμένουν διαδεδομένα (Casalini, 1981).

Στο επίπεδο της καθημερινότητας και της εικόνας, η γυναικεία ταυτότητα αποτυπώνεται και στη μόδα της εποχής, η οποία χαρακτηρίζεται από τον κορσέ και το «εφέ της κλεψύδρας», τα έντονα μανίκια, τους ψηλούς γιακάδες και τα σύνολα τύπου shirtwaist (chemisier) (Franklin, 2019). Τα στοιχεία αυτά αναδεικνύουν το ιδεώδες της θηλυκότητας,

το οποίο συνδέεται με την ομορφιά, την πειθαρχία του σώματος και την κοινωνική επίδειξη.

Στο μυθιστόρημα του Svevo αναπαράγεται αλλά και αποδομείται η στερεοτυπική διχοτόμηση της γυναίκας: από τη μία πλευρά, η γυναίκα-σύζυγος ή «μητέρα», που συνδέεται με την ασφάλεια και τη σταθερότητα, και από την άλλη, η γυναίκα-ερωμένη, που ταυτίζεται με τον αισθησιασμό και τον πειρασμό (Citro, 2023). Η Amalia ενσαρκώνει τον πρώτο τύπο, καθώς συνδέεται με τον οικιακό χώρο και την αφοσίωση, ενώ η Angiolina τον δεύτερο, προσφέροντας την περιπέτεια και τον ερωτικό ενθουσιασμό.

Ωστόσο, ο Svevo δεν περιορίζεται στην απλή αναπαραγωγή αυτών των στερεοτύπων, αλλά τα χρησιμοποιεί για να αποκαλύψει τον τρόπο με τον οποίο ο πρωταγωνιστής αντιλαμβάνεται και κατασκευάζει τη γυναικεία ταυτότητα. Η διχοτόμηση «γυναίκα-σύζυγος / γυναίκα-αντικείμενο του πόθου» αντανakλά την ευρύτερη ανδρική νοοτροπία της εποχής. Χαρακτηριστικό είναι ότι στο τέλος του μυθιστορήματος ο Emilio φαντασιώνεται μια ιδεατή γυναίκα που συνδυάζει την εξωτερική ομορφιά της Angiolina με τα ηθικά χαρακτηριστικά της Amalia (Citro, 2023). «Μέσα στο μυαλό του, μυαλό οκνηρού λογοτέχνη, η Αντζολίνα είχα μεταμορφωθεί με αλλόκοτο τρόπο. Διατήρησε αναλλοίωτη την ομορφιά της, αλλά απέκτησε όλες τις ιδιότητες της Αμάλια, που πέθανε μέσα του για δεύτερη φορά. Έγινε μελαγχολική, απαρηγόρητα αδρανής, με βλέμμα αγνό, γεμάτο πνευματικότητα. Την έβλεπε μπροστά του όπως πάνω σ'ένα βωμό, ως την προσωποποίηση του στοχασμού και του πόνου, και την αγαπούσε πάντα, αν αγάπη είναι ο θαυμασμός και η επιθυμία. Εκπροσωπούσε γι' αυτόν οτιδήποτε ευγενικό είχε σκεφτεί και δει εκείνη την εποχή.» (Σβέβο, 281).

Στο έργο του Svevo, η γυναίκα-σύζυγος συνδέεται με την ηρεμία, τη σταθερότητα και την κοινωνική τάξη, αλλά ταυτόχρονα και με τη μονοτονία, τη στασιμότητα και την απώλεια της ατομικότητας. Αντίθετα, η γυναίκα-πάθος εμφανίζεται ως φορέας ελευθερίας, ρίσκου και έντασης, αποτελώντας μια πιθανή διέξοδο από την αστική πλήξη (Benedetti, 1991).

Η Angiolina, ως γυναίκα-ερωμένη, ενσαρκώνει αυτή τη διττή εικόνα: ταλαντεύεται ανάμεσα στο αγγελικό και το αισθησιακό στοιχείο, αντανakλώντας τα πρότυπα της μικροαστικής κοινωνίας του 19ου αιώνα. Παράλληλα, παρουσιάζει στοιχεία νεωτερικότητας, καθώς επιχειρεί να υπερβεί τα παραδοσιακά όρια και να αξιοποιήσει τα στερεότυπα προς όφελός της. Οι άνδρες, ωστόσο, την αντιμετωπίζουν ως αντικείμενο

επιθυμίας και επιβεβαίωσης, επιχειρώντας να την «πλάσουν» σύμφωνα με τις δικές τους φαντασιώσεις (Miceli-Jeffries, 1994).

Από την άλλη πλευρά, η Amalia αντιπροσωπεύει την καταπιεσμένη επιθυμία, τη μοναξιά και τη στασιμότητα. Στερημένη από τον έρωτα και τη χαρά της ζωής, οδηγείται σταδιακά στην ψυχική και σωματική φθορά. Αν και δεν είναι κοινωνικά επιθυμητή, διαθέτει ευαισθησία και εσωτερικό πλούτο, στοιχεία που όμως δεν βρίσκουν εκπλήρωση.

Η δυναμική αυτή δεν αποτελεί απλώς μια ατομική ψυχολογική διεργασία, αλλά εντάσσεται σε ένα ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο αναπαράστασης του φύλου. Η γυναικεία ταυτότητα συγκροτείται συχνά μέσα από το πρίσμα του «ανδρικού βλέμματος», σύμφωνα με το οποίο η γυναίκα δεν παρουσιάζεται ως αυτόνομο υποκείμενο, αλλά ως αντικείμενο θέασης και επιθυμίας, ενταγμένο σε ένα σύστημα πατριαρχικών σχέσεων εξουσίας (Mulvey, 1989). Στο μυθιστόρημα, η γυναικεία μορφή κατασκευάζεται μέσα από μια περιορισμένη και ιδεολογικά φορτισμένη ανδρική οπτική, με αποτέλεσμα η ταυτότητά της να αποδομείται και να ανασυντίθεται ως αντανάκλαση ανδρικών φαντασιώσεων και ανασφαλειών. Έτσι, η γυναίκα λειτουργεί ως συμβολικός χώρος προβολής, επιβεβαιώνοντας ότι οι πολιτισμικές αναπαραστάσεις δεν είναι ουδέτερες, αλλά συμβάλλουν ενεργά στη διατήρηση των έμφυλων ιεραρχιών.

Η ανδρική αυτή οπτική αποτυπώνεται και στις φωτογραφίες που είναι κρεμασμένες στο δωμάτιο της Angiolina, οι οποίες υποδηλώνουν είτε ερωτικές σχέσεις είτε σημαντικές ανδρικές παρουσίες στη ζωή της: «Αργότερα παρατήρησε τις φωτογραφίες [...] Ένας γέρος που είχε βάλει να φωτογραφίσουν σε πόζα σπουδαίου άντρα [...] Ένας νεαρός καλοντυμένος αλλά σαν εργάτης σε γιορτή [...]. Υπάρχουν και άλλοι; ρώτησε ο Emilio, αλλά το αστείο έσβησε στα χείλη του, γιατί ανάμεσα στις φωτογραφίες είχε ανακαλύψει μία του Λεάρντι και μία του Σορνιάνι, τη μια δίπλα στην άλλη!» (Σβέβο, 2022: 45–46). «Της άρεσε τόσο πολύ να έχει εκείνες τις φωτογραφίες παρατεταμένες στον τοίχο και απολάμβανε τόσο τα θαυμαστικά βλέμματα στον δρόμο, ώστε ήθελε να είναι και εκείνος ενήμερος για την έλξη που ασκούσε στους άνδρες» (Σβέβο, 2022: 64). Οι άνδρες των φωτογραφιών, όπως και ο Emilio και ο Stefano, την αντιμετωπίζουν ως πηγή απόλαυσης και ευτυχίας, αλλά και ως μέσο προσωπικής επιβεβαίωσης (Miceli-Jeffries, 1994). Παρά

το γεγονός ότι η ίδια εκμεταλλεύεται την ομορφιά της, οι άνδρες επιδιώκουν να τη μετασχηματίσουν σε ένα άψυχο αντικείμενο ή σε ένα «γλυπτό», όπως χαρακτηριστικά επιχειρεί ο Stefano. Εκείνος αντιμετωπίζει τις γυναίκες ως μορφές που μπορεί να πλάσει κατά βούληση, ενώ και ο διανοούμενος Emilio υιοθετεί, τελικά, μια ανάλογη αλαζονική στάση (Citro, 2023).

Ο Emilio καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια να αποκρύψει το γεγονός ότι η Angiolina είναι μια «εύκολη» γυναίκα, επιχειρώντας κυρίως να την εξιδανικεύσει στα μάτια του. Παράλληλα, συγκαλύπτει την αστική του νοοτροπία μέσα από ρητορικά σχήματα: «Με τον αυτοσαρκασμό που εκδήλωνε συχνά, άρχισε να την οικτρίζει που είχε πέσει στα χέρια του: δεν ήταν φτωχός μόνο σε χρήματα αλλά και σε ενεργητικότητα και σε θάρρος. Γιατί, αν είχε θάρρος [...], θα αγκάλιαζε εκείνη την ξανθιά κοπέλα, θα την έσφιγγε στο στήθος του και θα μοιραζόταν τη ζωή μαζί της» (Σβέβο, 2022: 33–34). Δημιουργεί, έτσι, μια πλαστή εκδοχή της Angiolina, την Ange, η οποία καταρρέει κάθε φορά που έρχεται αντιμέτωπος με ενδείξεις απιστίας. Παρόλο που πιστεύει ότι η σωματική επαφή θα μειώσει την επιθυμία του, στην πραγματικότητα είναι η ίδια η ερωτική τους σχέση που τον ωθεί να αναπαράγει αυτή την εξιδανικευμένη εικόνα (Germi, 2020).

Επιπρόσθετα, το στοιχείο του «ψεύδους» διατρέχει τη σχέση των δύο προσώπων: τα ψέματα της Angiolina αφορούν τις πράξεις, τα λόγια και τα βλέμματά της, ενώ εκφράζονται κυρίως μέσω της ίδιας της σωματικότητάς της. Ωστόσο, το ψεύδος δεν αφορά μόνο εκείνη. Ο Emilio εξαπατά πρωτίστως τον ίδιο του τον εαυτό, κατασκευάζοντας μια πραγματικότητα που δεν υπάρχει (Citro, 2023).

Το «ανδρικό βλέμμα», δεν κατασκευάζει μόνο τη μορφή της Angiolina, αλλά επεκτείνεται και στην Amalia, η οποία συγκροτείται ως το αντίθετό της. Ενώ η Angiolina προβάλλεται ως αντικείμενο επιθυμίας και αισθησιασμού, η Amalia κατασκευάζεται μέσα από την ίδια ανδρική οπτική ως άφυλη, καταπιεσμένη και σχεδόν αόρατη φιγούρα, στερημένη από ερωτική ταυτότητα. Και οι δύο μορφές, ωστόσο, αποτελούν προϊόντα ανδρικής προβολής: η μία ως φαντασίωση ζωτικότητας και η άλλη ως σύμβολο θυσίας και στέρησης. Για τον Emilio, η αδελφή του δεν επιτρέπεται να έχει αυτόνομη σεξουαλικότητα ή επιθυμίες. Η αξία της εξαντλείται στην αυταπάρνηση και την οικιακή προσφορά, λειτουργώντας ως το ασφαλές, άφυλο καταφύγιο που εξισορροπεί τις δικές του ερωτικές αποτυχίες. Όταν εκείνη τολμά να εκδηλώσει ενδιαφέρον για τον Balli, το ανδρικό βλέμμα την τιμωρεί, θεωρώντας την κίνηση αυτή ως παθολογική παρέκκλιση, οδηγώντας την τελικά στον συμβολικό αφανισμό. Η Amalia πρέπει να παραμείνει μια «σκιά» χωρίς δική της φωνή, ώστε να μην διαταραχθεί η ψευδαίσθηση κυριαρχίας του ανδρικού υποκειμένου.

Η κατάληξη αυτή της κατασκευασμένης αορατότητάς της μέσα στο πατριαρχικό πλαίσιο έρχεται με την ασθένειά της. Καθώς το ανδρικό βλέμμα της αρνήθηκε κάθε δικαίωμα στην επιθυμία και την αυτονομία, η μόνη οδός έκφρασης που της απέμεινε ήταν η σωματοποίηση της καταπίεσης (Benedetti, 1991). Το παραλήρημά της λειτουργεί ως μια τραγική απελευθέρωση, καθώς μόνο μέσα στην απώλεια των αισθήσεων και τον θάνατο καταφέρνει να αποκτήσει φωνή, την οποία ο Emilio αδυνατεί πλέον να ελέγξει. Η Amalia «εξατμίζεται» κυριολεκτικά και μεταφορικά, αφήνοντας πίσω της το κενό μιας ύπαρξης που δεν της δόθηκε ποτέ η ευκαιρία να γίνει υποκείμενο, παρά μόνο μια σιωπηλή υπενθύμιση της ανδρικής ενοχής (Minghelli, 2002).

Συνολικά, το έργο αναδεικνύει όχι μόνο τα γυναικεία στερεότυπα της εποχής, αλλά και τη βαθύτερη αδυναμία του άνδρα να κατανοήσει τη γυναίκα πέρα από τα σχήματα που ο ίδιος επιβάλλει.

3.2. Angiolina, μια γυναίκα-μυστήριο

Άγγελος και Δαίμονας. Η Angiolina Zarri παρουσιάζεται εξωτερικά ως μια εξαιρετικά όμορφη γυναίκα, την οποία ο συγγραφέας περιγράφει με έντονα beatricesco¹⁵ χαρακτηριστικά: «Una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra incarnato da una bella salute» (Fraccacreta, 2022). Η απεικόνιση αυτή συνιστά ουσιαστικά μια ανεστραμμένη και παράδοξη εκδοχή του Stilnovismo¹⁶, όπου η γυναικεία μορφή δεν οδηγεί στη σωτηρία, αλλά στην πλάνη. Η Angiolina, αν και περιγράφεται από τον συγγραφέα ως μια νέα όμορφη γυναίκα ενσαρκώνει μια ριζικά διαφορετική ηθική πραγματικότητα. Η αντίθεση αυτή υπογραμμίζεται και από τα διαφορετικά ονόματα που της προσδίδουν οι άνδρες: το Ange το οποίο της χαρίζει ο Emilio παραπέμπει στις αγγελικές της ιδιότητες και ενώ το όνομα Giolona¹⁷, που της χαρίζει ο Balli παραπέμπει στη σεξουαλικότητα και τον παράτολμο χαρακτήρα της (Camerino, 1981).

¹⁵ Η Beatrice αποτελεί την γυναίκα-σύμβολο για τον Dante Alighieri στην Vita nuova (1294). Διαθέτει όλες τις ηθικές και σωματικές χάρες τις οποίες ορίζει το stilnovo, όπως ομορφιά, ταπεινότητα, ευγένεια ψυχής, ευπρέπεια (Mocci, 2024)

¹⁶ Το Stilnovismo είναι ένα σημαντικό λογοτεχνικό κίνημα της ιταλικής ποίησης που αναπτύχθηκε κατά τον 13ο αιώνα στην Τοσκάνη. Πρόκειται για μια ανανέωση της ερωτικής ποίησης που επηρέασε βαθιά τη δυτική λογοτεχνία. Η γυναίκα δεν είναι απλώς ένα αντικείμενο πόθου, αλλά ένας «άγγελος» που λειτουργεί ως μεσάζοντας μεταξύ Θεού και ανθρώπου. Η γυναίκα-πόθος λειτουργεί ως μέσο πνευματικής ανύψωσης και σωτηρίας, προβάλλεται ως αγγελική και εξιδανικευμένη μορφή (Mascolini, 2014).

¹⁷ Giolona: Το επίθημα one/ona στην ιταλική γραμματική είναι αυξητικό και υποδεικνύει μια ποσοτική ή ποιοτική αύξηση (Treccani, n.d).

Η εξωτερική της ομορφιά έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον χαρακτήρα της. Η γοητεία που ασκεί στον Emilio τον οδηγεί σε μια αδιέξοδη και βασανιστική ερωτική εμπειρία, παρά την αρχική του πρόθεση για μια επιπόλαιη, χωρίς δεσμεύσεις σχέση. Η Angiolina σκιαγραφείται ως λαϊκή, αινιγματική και γεμάτη ζωντάνια γυναίκα, της οποίας όμως η ηθική παραμένει αμφίβολη (Coda, 2005). Είναι ανέμελη, απρόσιτη και ταυτόχρονα σαγηνευτική, με έντονη ζωτική ενέργεια και αγάπη για τη ζωή (Saccone, 1967).

Ο χαρακτήρας της παρουσιάζει ομοιότητες με την Elena Muti από το μυθιστόρημα *Il piacere* (1889) του Gabriele D'Annunzio. Η Elena αποτελεί την αρχετυπική μοιραία γυναίκα, η οποία καθοδηγείται από την επιθυμία και τη σεξουαλική απόλαυση, οδηγώντας τον Andrea Sperelli σε ηθική και πνευματική παρακμή (D'Annunzio, 1889/2019). Αν και η Angiolina δεν ανήκει στην αριστοκρατία, όπως η Elena, συμμερίζεται την ίδια ικανότητα να σαγηνεύει και να αποδιοργανώνει τον ανδρικό ψυχισμό.

Η Angiolina δεν μπορεί να περιοριστεί σε σταθερά ηθικά ή κοινωνικά σχήματα. Είναι μια μορφή ρευστή και αντιφατική: χαρίζεται στους άνδρες, δέχεται δώρα και χρήματα, χωρίς ωστόσο να ταυτίζεται πλήρως με την εικόνα της γυναίκας που εκδίδεται. Συνδυάζει αντιθετικά στοιχεία —είναι ταυτόχρονα αφελής και διεφθαρμένη, ειλικρινής και ψεύτρα, θρησκευόμενη και βλάσφημη— γεγονός που ενισχύει τη γοητεία, αλλά και την ασάφεια του χαρακτήρα της.

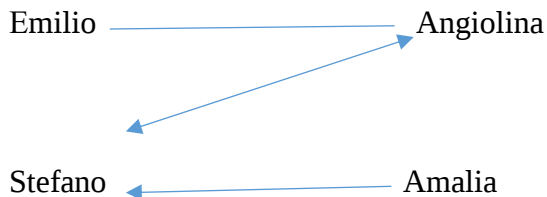
Το πιο μαγευτικό στοιχείο της είναι ακριβώς αυτή η διπλή της φύση. Παρουσιάζεται ως «civetta», μια κοκέτα γυναίκα που αναζητά κοινωνική άνοδο μέσω των σχέσεών της και επιδιώκει διαρκώς επιβεβαίωση (Coda, 2005). Ταυτόχρονα, διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από το βλέμμα και τις προσδοκίες των ανδρών που την περιβάλλουν (Benedetti, 1991), γεγονός που την καθιστά όχι μόνο αντικείμενο επιθυμίας, αλλά και αντανάκλαση των ανδρικών φαντασιώσεων.

Ορμή - Αδράνεια Η Angiolina ενσαρκώνει τη ζωτική ορμή και την αχαλίνωτη διάθεση για ζωή. Πρόκειται για μια γυναίκα που δρα ενεργητικά, βιώνει τον έρωτα χωρίς αναστολές, συναναστρέφεται με άνδρες, ερωτοτροπεί και απολαμβάνει τη ζωή χωρίς

ιδιαίτερους ηθικούς ή πνευματικούς προβληματισμούς. Λειτουργεί ως φορέας αυθορμητισμού και ελευθερίας, παραμένοντας πιστή στα λαϊκά της χαρακτηριστικά καθ' όλη τη διάρκεια του έργου.

Η προσωπικότητά της χαρακτηρίζεται από αστάθεια και αμφισημία. Είναι απρόβλεπτη, διπρόσωπη και πονηρή, ενώ δεν φαίνεται να διακατέχεται από τύψεις για τις πράξεις της. Η απιστία δεν αποτελεί για εκείνη ταμπού, γεγονός που ενισχύει την εικόνα της ως μιας γυναίκας που απορρίπτει τις συμβατικές ηθικές νόρμες (Καλλαντζής, 2014). Η Angiolina δεν ενδιαφέρεται για την πνευματική καλλιέργεια ή τα εσωτερικά χαρίσματα· αντίθετα, κινείται με γνώμονα την άμεση απόλαυση και την εμπειρία της στιγμής. Η σχέση της με τους άνδρες χαρακτηρίζεται από ελευθερία και έλλειψη δεσμεύσεων, γεγονός που ενισχύει τη δυναμική παρουσία της στο αφήγημα.

Μέσα στο ερωτικό τετράγωνο του έργου, η Angiolina καταλαμβάνει τον ρόλο της ενεργητικής «lottatrice»¹⁸, αποτελώντας κεντρικό σημείο επιθυμίας και σύγκρουσης ανάμεσα στους υπόλοιπους χαρακτήρες: τον Emilio (inetto–contemplatore), τον Stefano (atto–lottatore) και την Amalia (vittima) (Fraccacreta, 2022).



Ιδιαίτερα αποκαλυπτική είναι η στάση της απέναντι στον Stefano, με τον οποίο αισθάνεται άνετα και ερωτοτροπεί ανοιχτά, αναδεικνύοντας την αυτοπεποίθηση και τη φυσικότητα με την οποία διαχειρίζεται τις διαπροσωπικές της σχέσεις. Παράλληλα, η συμπεριφορά της τροφοδοτεί τη ζήλια και την ανασφάλεια του Emilio, ο οποίος αδυνατεί να κατανοήσει και να αποδεχτεί τη φύση της.

Αν και η Angiolina δεν μεταβάλλεται ουσιαστικά κατά την εξέλιξη του έργου, η παρουσία της λειτουργεί καταλυτικά για την πορεία του Emilio. Εκείνος την εξιδανικεύει,

¹⁸ Lottatrice: μαχήτρια. Η λέξη παραπέμπει σε μια μάχη για τη ζωή και συνδέεται με την φιλοσοφία του Darwin ο οποίος μίλησε για την μάχη των ζωντανών οργανισμών για επιβίωση (Treccani, n.d).

προβάλλοντας πάνω της τις δικές του φαντασιώσεις, ενώ αρχικά την αντιμετωπίζει ως ένα παιχνίδι, ως μια σύντομη και ανώδυνη περιπέτεια. Ωστόσο, η ίδια, με την ανεξέλεγκτη και αντισυμβατική συμπεριφορά της, ανατρέπει αυτή την ψευδαίσθηση, οδηγώντας τη σχέση σε μια ψυχοφθόρα εξέλιξη για τον ίδιο (Coda, 2005).

Η Angiolina, επομένως, δεν αποτελεί απλώς ένα ερωτικό αντικείμενο, αλλά έναν δυναμικό και αυτόνομο χαρακτήρα που ενσαρκώνει τη σύγκρουση ανάμεσα στη ζωτική ενέργεια και την αστική αδράνεια. Μέσα από αυτή τη σύγκρουση αναδεικνύεται όχι μόνο η δική της φυσιογνωμία, αλλά και η αδυναμία του Emilio να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της ζωής και του έρωτα.

Ταξικές αντιθέσεις Στο μυθιστόρημα, ο συγγραφέας παρουσιάζει την Angiolina ως εκπρόσωπο της λαϊκής τάξης, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους χαρακτήρες, οι οποίοι ανήκουν σε μια αστική τάξη σε κατάσταση παρακμής. Η Angiolina προέρχεται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα της Τεργέστης και ενσαρκώνει τη γυναίκα του λαού, της οποίας η επιβίωση εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την ομορφιά της και την ικανότητά της να ελίσσεται στις κοινωνικές σχέσεις.

Η συμπεριφορά της δεν υπακούει σε αστικούς ηθικούς κώδικες, αλλά καθορίζεται από πρακτικές ανάγκες και από μια άμεση, βιωματική σχέση με τη ζωή. Οι ερωτικές της σχέσεις λειτουργούν είτε ως μέσο κοινωνικής και οικονομικής ανέλιξης, είτε ως έκφραση της επιθυμίας και της απόλαυσης. Η ανηθικότητα που της αποδίδεται από τον Emilio δεν αποτελεί παρά μια διαφορετική ηθική λογική, που συνδέεται με την ανάγκη επιβίωσης σε ένα περιβάλλον περιορισμένων ευκαιριών.

Αντίθετα, ο Emilio, ως μικροαστός υπάλληλος με πνευματικές ανησυχίες, αντιπροσωπεύει μια παρηκμασμένη αστική τάξη. Ζει εγκλωβισμένος σε έναν κόσμο ιδεών, κοινωνικών «πρέπει» και ηθικών κανόνων, γεγονός που τον καθιστά άκαμπο και γεμάτο προκαταλήψεις. Η ταξική του θέση εκδηλώνεται ως πνευματικός σνομπισμός, καθώς θεωρεί ότι μπορεί να διαμορφώσει την Angiolina, να την εκπαιδεύσει και να την ανυψώσει ηθικά, αντιμετωπίζοντάς την ουσιαστικά ως ένα κατώτερο ον που χρήζει καθοδήγησης¹⁹ (Benedetti, 1991) : «Αφού ο Emilio έθεσε αυτό το ερώτημα στον εαυτό του, του ήρθε η

¹⁹ Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει αναφορά το θεσμό του μέντορα ο οποίος θεωρείται το πρόσωπο που έχει εξειδικευμένη γνώση σε συγκεκριμένο τομέα και θεωρείται πνευματικός καθοδηγητής (Βλάχου, Μανέσης,

ιδέα να τη διαπαιδαγωγήσει ο ίδιος. Ως ανταμοιβή για τον έρωτα που του πρόσφερε, μπορούσε να δώσει μόνο ένα πράγμα: τη γνώση της ζωής, την τέχνη να επωφελείται από αυτή. Το δικό του δώρο ήταν πολύτιμο, διότι, αν η Αντζιολίνα, με την ομορφιά και τη χάρη της, άφηνε να την καθοδηγήσει ένα ικανό άτομο όπως εκείνος, θα μπορούσε να είναι νικήτρια στον αγώνα της ζωής [...] Τότε ήρθε η στιγμή να της μεταδώσει τα διδάγματα που έμελλε να της είναι χρήσιμα. Την έβρισκε υπερβολικά ανιδιοτελή και τη λυπόταν [...] Λέγοντας αυτά ένιωθε κυνικός, ανώτερος άνδρας που βλέπει και θέλει τα πράγματα όπως είναι» (Σβέβο, 2022:33).

Η στάση αυτή συνδέεται με την προσπάθειά του να μεταμορφώσει την Angiolina σε μια εξιδανικευμένη μορφή, την Ange. Λόγω της ταξικής του ανωτερότητας μπορεί να της προσδίδει ονόματα με σκοπό να την μετατρέψει από μια ατίθαση *femme fatale*²⁰ σε μια αγγελική μορφή²¹. Μέσα από αυτή τη φανταστική κατασκευή, επιδιώκει να επιβάλει τάξη στις αμφιβολίες και τις ανασφάλειές του, δημιουργώντας μια γυναίκα που μπορεί να προσαρμοστεί πλήρως στις επιθυμίες του. Ωστόσο, το εγχείρημά του αποδεικνύεται εύθραυστο: η πραγματική Angiolina, με την αυτονομία και τη ζωτική της ενέργεια, διαλύει την ψευδαίσθηση και επανέρχεται ως μια γυναίκα που γνωρίζει τη δύναμη και τη γοητεία της (Coda, 2005).

2019). Το μοντέλο αυτό συναντάται συχνά στις ερωτικές σχέσεις ενός μεγάλου άνδρα που ερωτεύεται μια νεαρή γυναίκα.

²⁰ Μια ανάλογη εμβληματική μορφή *femme fatale* της ιταλικής λογοτεχνίας είναι η Varia Nestof από το μυθιστόρημα *Si Gira / Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1916) του Luigi Pirandello. Η Nestof είναι μια Ρωσίδα ηθοποιός του κινηματογράφου που ενσαρκώνει τη σύγχρονη, αινιγματική και καταστροφική μοιραία γυναίκα. Είναι απρόβλεπτη, συχνά σκληρή και μοιάζει να μην ελέγχει ούτε η ίδια τις παρορμήσεις της. Η γοητεία της είναι «ανοίκεια» και βασανιστική για τους άνδρες που την περιβάλλουν. Προκαλεί τον θάνατο και την καταστροφή στους εραστές της, όπως στον ζωγράφο Giorgio Mirelli. (Caesar, 1998).

²¹ Άγγελος του σπιτιού: όρος που χρησιμοποιήθηκε τον 19^ο αιώνα για την περιγραφή της γυναίκα της αστικής τάξης από την ιδεολογική σκοπιά της οικογενειακής ζωής (Αντωνίου, 2019). Angelo del focolare (Angel in the House) είναι ο όρος ο οποίος χρησιμοποιήθηκε από τον ποιητή Coventry Patmore (1823-1896) και χαρακτηρίζει τη γυναίκα στη Βικτωριανή εποχή (1837-1901) η οποία είναι συνδεδεμένη με τα στενά όρια του σπιτιού, όπου έπρεπε να παραμείνει αγνή και αθώα και να μην έχει καμία σχέση με τον εξωτερικό κόσμο. Η γυναίκα οφείλει να είναι ηθικός προστάτης του συζύγου και των παιδιών (Angelici, nd).

Παράλληλα, η οικονομική υπεροχή του Emilio, αν και σχετική, του δημιουργεί την ψευδαίσθηση ελέγχου. Μέσω μικρών παροχών και δώρων επιχειρεί να περιορίσει την ελευθερία της Angiolina και να την εντάξει στο δικό του αξιακό σύστημα. Ωστόσο, η ίδια αντιστέκεται σε αυτήν την επιβολή, ανατρέποντας διαρκώς τις προσδοκίες του και επιβεβαιώνοντας την ανεξαρτησία της.

Η αντίθεση ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες αναδεικνύει μια βαθύτερη κοινωνική και υπαρξιακή σύγκρουση. Από τη μία πλευρά, η Angiolina εκπροσωπεί τη ζωτική ορμή, την προσαρμοστικότητα και την άμεση εμπειρία της ζωής. Από την άλλη, ο Emilio ενσαρκώνει τη αποτελμάτωση, την αναβλητικότητα και την αδυναμία δράσης που χαρακτηρίζει την αστική παρακμή. Όπως επισημαίνεται, ο Emilio βιώνει μια κατάσταση πνευματικής και υπαρξιακής αδράνειας, αναμένοντας διαρκώς μια μελλοντική ολοκλήρωση που δεν έρχεται ποτέ (Fraccareta, 2022). Το ίδιο μοτίβο της αστικής αποξένωσης και της αδυναμίας ουσιαστικών διαπροσωπικών σχέσεων συναντάται και στο έργο του Alberto Moravia, ιδίως στα μυθιστορήματα *Gli indifferenti* (1929) και *La noia* (1960), όπου οι ήρωες βιώνουν έντονα το αίσθημα της κοινωνικής αποξένωσης και της υπαρξιακής κενότητας (Ferroni, 1918).

Συνεπώς, η Angiolina δεν αποτελεί απλώς έναν «ανήθικο» χαρακτήρα μέσα από την οπτική της αστικής ηθικής, αλλά μια μορφή που αποκαλύπτει τα όρια και τις αντιφάσεις της ίδιας της αστικής τάξης. Μέσα από τη σύγκρουσή της με τον Emilio, αναδεικνύεται η σύγκρουση και η αδυναμία να γίνει αποδεκτή η πολυπλοκότητα της ανθρώπινης εμπειρίας.

Στον αστικό ιστό Η πόλη δεν αποτελεί απλώς σκηνικό δράσης, αλλά λειτουργεί ως συμβολικός χώρος που αντανακλά την ψυχική κατάσταση των ηρωίδων και των ηρώων. Ο αστικός ιστός είναι ένα πεδίο που αποκαλύπτει τις αντιφάσεις, ένας λαβύρινθος μέσα στον οποίο η επιθυμία, η αυταπάτη και η αποτυχία συνυπάρχουν και αλληλοτροφοδοτούνται (Coda, 2005).

Η Angiolina ταυτίζεται με τον εξωτερικό, ανοιχτό και απρόβλεπτο χώρο της πόλης. Κινείται ελεύθερα μέσα σε αυτόν, συμμετέχει στη ζωή του δρόμου και ενσαρκώνει τη ρευστότητα και την αβεβαιότητα του αστικού περιβάλλοντος. Η παρουσία της είναι διάχυτη, ελκυστική αλλά ταυτόχρονα ασταθής και απρόσιτη. Η ελευθερία και η άνεση με την οποία περιπλανάται στους δημόσιους χώρους της Τεργέστης είναι μια πράξη

κυριαρχίας πάνω στο περιβάλλον, η οποία αναδεικνύει την υπαρξιακή αδυναμία του Emilio να την ακολουθήσει στη δική της ζωντανή πραγματικότητα. Για τον Emilio, η Angiolina γίνεται μέρος αυτού του λαβυρίνθου, ένα «μονοπάτι» που υπόσχεται έξοδο, αλλά τελικά οδηγεί σε μεγαλύτερη σύγχυση. Η Τεργέστη παρουσιάζεται ως ένας χώρος περίπλοκος και ασαφής, μέσα στον οποίο ο Emilio περιπλανιέται χωρίς προσανατολισμό, όπως ακριβώς περιπλανιέται και στην ίδια του τη ζωή (Coda, 2005).

Η εικόνα της πόλης-λαβυρίνθου συνδέεται άμεσα με την αδυναμία του ήρωα να βρει διέξοδο τόσο από τις προσωπικές του αυταπάτες όσο και από τις ερωτικές του σχέσεις. Οι δρόμοι, οι συναντήσεις και οι μετακινήσεις του μέσα στην πόλη αντικατοπτρίζουν την εσωτερική του σύγχυση και την αδράνειά του. Η πόλη δεν είναι χώρος ελευθερίας, αλλά ένας μηχανισμός εγκλωβισμού, όπου κάθε διαδρομή οδηγεί ξανά στο ίδιο σημείο: στην αποτυχία και στην αυτοεξαπάτηση.

Η περιπλάνηση στην πόλη αναδεικνύει τα ταξικά σύνορα, καθώς ο αστός Emilio νιώθει άνετα στα καφέ και στους φωτισμένους δρόμους, ενώ η Angiolina κινείται με φυσικότητα και ελευθερία στις λαϊκές γειτονιές και στο λιμάνι. Η περιπλάνηση τους στους δρόμους αποκαλύπτει πως, ενώ μοιράζονται την ίδια πόλη, ζουν σε παράλληλους κόσμους που συναντιούνται προσωρινά μέσα από την παρεξήγηση και την επιθυμία.

Σε αντίθεση με την Angiolina, η οποία διεκδικεί τον δημόσιο χώρο ευρισκόμενη σε μια διαρκή κίνηση, η Amalia ταυτίζεται με τον εσωτερικό, περικλειστο κόσμο του σπιτιού. Ο ιδιωτικός αυτός χώρος λειτουργεί ως ο αντίποδας της πόλης, αποτελώντας ένα πεδίο σταθερότητας που όμως καταλήγει σε μια νοσηρή στασιμότητα. Ενώ ο αστικός ιστός υποδηλώνει τη δράση και τον πειρασμό, η οικία εκφράζει την απομόνωση και την καταπίεση. Η Amalia, αποκλεισμένη από τον παλμό της πόλης, βιώνει μια σταδιακή εσωτερική φθορά που επιτείνει την τραγικότητά της.

Αυτή η χωρική αντίθεση πόλης-σπιτιού αντικατοπτρίζει το δίπολο Angiolina-Amalia: η πρώτη ενσαρκώνει την εμπειρία, την επιθυμία και την αστάθεια, ενώ η δεύτερη την ασφάλεια, τη θυσία και την ακινησία. Ο Emilio, αδυνατώντας να συμφιλιώσει αυτούς τους δύο κόσμους, παραμένει μετέωρος, όπως ακριβώς ένας περιπλανώμενος που χάνεται μέσα στον αστικό λαβύρινθο (Coda, 2005).

3.3. Amalia, μια γυναίκα-μητέρα

Θηλυκή εκδοχή της αδράνειας Η ιστορία της Amalia αποτελεί μια παραλλαγή του ίδιου θέματος που χαρακτηρίζει και τον αδελφό της, Emilio, δηλαδή του γήρατος, ωστόσο, η δική της εκδοχή εμπεριέχει περισσότερο πόνο (Saccone, 1967: 35-36). Πάνω από την Amalia πλανάται μια σκιά που επηρεάζει ολόκληρη τη ζωή της: όταν ο αδελφός της δεν τη βλέπει, δεν τη «βλέπουμε» ούτε εμείς ως αναγνώστες. Η ύπαρξή της στηρίζεται στην αποσιώπηση, σε όσα δεν λέγονται, και σε μια απόλυτη σιωπή.

Από την αρχή του μυθιστορήματος, η Amalia παρουσιάζεται ως μια γκρίζα σκιά του Emilio, μια μορφή που λειτουργεί ως πρόσχημα και δικαιολογία για την αδυναμία του να ζήσει και να δημιουργήσει μια ουσιαστική σχέση. Η ζωή της είναι άρρηκτα δεμένη με τη δική του (Benedetti, 1991). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται: «Η οικογένειά του: Μια αδελφή που δεν έπιανε καθόλου τόπο, ούτε σωματικά ούτε ηθικά. Ήταν μικρόσωμη, χλωμή, λίγα χρόνια νεότερή του αλλά γεροντότερη από χαρακτήρα ή ίσως από την ίδια της τη μοίρα. Από τους δυο τους εκείνος ήταν ο εγωιστής, ο νέος. Εκείνη του είχε αφιερώσει τη ζωή της σαν μητέρα που ξεχνά τον εαυτό της» (Σβέβο, 2022: 17).

Παρόλο που είναι νεότερη, η Amalia εμφανίζεται ως μια πρόωρα γερασμένη, άχρωμη φιγούρα, που έχει αφιερώσει ολοκληρωτικά τη ζωή της στον Emilio, φροντίζοντάς τον σαν ανιδιοτελής μητέρα (Coda, 2022). Τα δύο αδέλφια ζουν μαζί, ενώνοντας τις μοναχικές τους υπάρξεις. Το διαμέρισμα αποτελεί τη δική της φυλακή: «Το διαμέρισμα είχε τρία δωμάτια, όπου για να μπει κανείς από τον διάδρομο, περνούσε από εκείνη τη μοναδική πόρτα. Γι' αυτό, όταν τύχαινε κάποιος επισκέπτης στο δωμάτιο του Emilio, η Αμαλία βρισκόταν αιχμάλωτη στο δικό της, που ήταν το τελευταίο» (Σβέβο, 2022:84). Η αρχιτεκτονική δομή του σπιτιού των αδερφών Brentani αντικατοπτρίζει τον δευτερεύοντα ρόλο της γυναίκας μέσα στο σπίτι, η οποία είναι υποχρεωμένη να μένει κλεισμένη στο δωμάτιό της ενώ ο Emilio είναι ελεύθερος να κινείται όπως το επιθυμεί.

Επιπρόσθετα, ο τρόπος ένδυσής της αποκαλύπτει τον χαρακτήρα της: «Στο δρόμο ήταν πιο ασήμαντη παρά ποτέ, ντυμένη στα μαύρα με ένα μικρό άσπρο φτερό στο καπέλο». Ο γλύπτης που τη συνοδεύει αισθάνεται αμηχανία και ντροπή δίπλα της, καθώς η Amalia εμφανίζεται ως μια παρωχημένη «donnetta» (Benedetti, 1991).

Τα δύο αδέλφια ζουν καθηλωμένα στην παιδικότητα, μέσα σε ένα σπίτι-καταφύγιο, μικρό αλλά ασφαλές. Η ισορροπία αυτή διαταράσσεται όταν η Angiolina εισβάλλει στη ζωή του Emilio και, κατ' επέκταση, και στη ζωή της Amalia. Η ίδια βιώνει αυτήν την αλλαγή ως

προδοσία. Χάνει τη συντροφιά και την παρηγοριά της, ενώ παράλληλα στερείται το πρότυπο της εκούσιας υποταγής σε μια θλιβερή μοίρα, που μέχρι τότε μοιραζόταν με τον αδελφό της. Η αντίδρασή της είναι σιωπηλή αλλά βαθιά οδυνηρή, καθώς ξεσπά σε κρυφούς λυγμούς, αδυνατώντας να εκφράσει ανοιχτά τα συναισθήματά της (Σβέβο, 2022: 94-95).

Συνολικά, η Amalia μπορεί να ιδωθεί ως η θηλυκή εκδοχή της αδράνειας του Emilio. Ενσαρκώνει την ίδια ανικανότητα για δράση και αλλαγή, αλλά τη βιώνει με μεγαλύτερη εσωτερικότητα και πόνο, μέσα από τη σιωπή, την αυτοθυσία και την πλήρη απουσία προσωπικής διεκδίκησης.

Η Ανεκπλήρωτη Επιθυμία Ο Stefano Balli είναι ένας ήρεμος, τολμηρός και φωτεινός νέος - ένας «anti-Emilio» —που μαγεύει την Amalia μέσα από τις διηγήσεις του. Εκείνη, της οποίας η ζωή ήταν πάντοτε ιδωμένη μέσα από τα μάτια των άλλων, έρχεται αντιμέτωπη με μια νέα εικόνα του εαυτού της (Benedetti, 1991).

Το κενό της μοναχικής της ύπαρξης επιχειρεί να καλύψει ο έρωτάς της για τον Stefano, τον οποίο αντιλαμβάνεται ως προσωποποίηση ενός έρωτα χωρίς ενδοιασμούς: «Ω, τι παράξενο, θαυμαστό πράγμα ήταν ο έρωτας! Είχε μιλήσει και άλλες φορές για έρωτα, αλλά διαφορετικά, χωρίς επιείκεια, γιατί δεν της φαινόταν καθωσπρέπει. Έχοντας πάρει στα σοβαρά αυτή την προσταγή που της φώναζαν μέσα στο αυτί, από την παιδική ηλικία είχε περιφρονήσει όσους δεν είχαν υπακούσει σε αυτήν. Μέσα της είχε καταπνίξει κάθε παρόρμηση εξέγερσης. Τώρα είχε συνειδητοποιήσει πως είχε κάνει λάθος: ο Balli ήταν η αρετή και η δύναμη, ο Balli που μιλούσε για έρωτα τόσο γαλήνια, χωρίς να τον βλέπει σαν αμαρτία» (Σβέβο, 2022: 40).

Ωστόσο, αυτός ο έρωτας δεν είναι αμφίδρομος. Στον Stefano, η Amalia προκαλεί μόνο συναισθήματα οίκτου: «Του άνοιξε η δεσποινίς Αμάλια, που του ενέπνεε ένα καθόλου δυσάρεστο αίσθημα οίκτου. Ο Στέφανο πίστευε ότι η ζωή άξιζε μόνο όταν κάποιος απολαμβάνει τη φήμη, την ομορφιά, τη δύναμη ή τον πλούτο· διαφορετικά, γίνεται μισητό εμπόδιο στη ζωή των άλλων. Γιατί λοιπόν ζούσε εκείνη αυτή η καημένη; [...] εκείνο το χλωμό πρόσωπο και εκείνη η εύθραυστη φωνή του προκαλούσαν κατάθλιψη» (Σβέβο, 2022: 90). Η αποκάλυψη αυτής της «κρυφής» αγάπης οδηγεί αναπόφευκτα στην απόρριψη, η οποία συνιστά ένα βαθύ και καθοριστικό πλήγμα για την Amalia (Coda, 2005). Ο έρωτάς της για τον Balli είναι σιωπηλός και καταστροφικός. Η Amalia δεν έχει το δικαίωμα ή τη δύναμη να διεκδικήσει το πάθος της, σε αντίθεση με την Angiolina που ζει ελεύθερα.

Σπίτι-φωλιά ή σπίτι-φυλακή Τα δύο αδέρφια ζουν σε ένα είδος όψιμης εφηβείας, μέσα σε ένα σπίτι-φωλιά²² που είναι μικρό, ζεστό και φαινομενικά ασφαλές. Η Amalia έχει αφιερώσει τη ζωή της στον αδελφό της και νιώθει προστατευμένη μέσα από αυτή τη συμβίωση. Προτιμά να ζει έμμεσα μέσα από τους ήρωες των μυθιστορημάτων που διαβάζει. Ο έρωτας που εισβάλλει στη ζωή του Emilio, διαταράσσει τη στασιμότητα και την εύθραυστη ισορροπία αυτού του κλειστού κόσμου. Η Amalia υποφέρει από αυτό που βιώνει ως προδοσία, τη διάρρηξη των άγραφων κανόνων που διέπουν το σπίτι-φωλιά: «Αλλά καθώς επαναλάμβανε: “Τι φως, τι αγέρας απόψε!”, η αδελφή του μάντευε πως στα χείλη του υπήρχαν ίχνη αξέχαστων φιλιών· η Αμαλία κιόλας μισούσε εκείνη την άγνωστη γυναίκα που της είχε κλέψει τη συντροφιά και την παρηγοριά της. Τώρα που τον έβλεπε να αγαπά όπως οι περισσότεροι άνθρωποι, της έλλειπε το παράδειγμα εκούσιας υποταγής σε μια θλιβερή μοίρα σαν τη δική της. [...] Άρχισε να κλαίει σιωπηλά, προσπαθώντας να κρύψει τα δάκρυά της στο εργόχειρο, και όταν ο Emilio τα είδε, η Αμαλία ξέσπασε σε λυγμούς που μάταια πάσχιζε να πνίξει» (Σβέβο, 2022: 17).

Το συναισθηματικό κενό που δημιουργείται όταν ο Emilio ερωτεύεται την Angiolina, επιχειρεί να το καλύψει με τη φαντασιακή - και αργότερα πραγματική - παρουσία του Stefano. (Benedetti, 1991). Ωστόσο, ο χώρος του σπιτιού αποδεικνύεται ανίκανος να την προστατεύσει από τις αναταράξεις του εξωτερικού κόσμου. Μέσα από αυτή τη συνθήκη, ο Svevo αναδεικνύει την απατηλή φύση της οικιακής ασφάλειας (Coda, 2005). Το σπίτι λειτουργεί αμφίσημα ως χώρος προστασίας, αλλά και περιορισμού. Για την Amalia, είναι ταυτόχρονα καταφύγιο και φυλακή, ένας χώρος που τη διασώζει από τον κόσμο, αλλά και την αποκλείει από τη ζωή. Σε αντίθεση με την Angiolina, που είναι άμεσα συνδεδεμένη με την πόλη και τη ζωντάνια της, η Amalia παραμένει αποκομμένη από το αστικό περιβάλλον. Είναι δεμένη σχεδόν αποκλειστικά με τον χώρο του σπιτιού, μέσα στον οποίο μοιάζει σχεδόν φυλακισμένη.

Το παραλήρημα Η πιο συγκινητική και όμορφη στιγμή της Amalia είναι ίσως το παραλήρημά της, η μοναδική στιγμή της η οποία της επιτρέπει να ζει δίχως την εγκράτεια

²² Το μοτίβο του σπιτιού-φωλιά παραπέμπει στην ποιητική του Giovanni Pascoli (1855-1912). Ο Pascoli παρουσίασε το σπίτι ως καταφύγιο από την κοινωνική ασχήμια και τον φόβο του θανάτου. Το σπίτι και οι σχέσεις ανάμεσα στην οικογένεια (ζωντανών, αλλά και νεκρών μελών) αποτελούν την ασπίδα προστασίας για τον ποιητή (Ardizzone, 2011).

που σκίαζε και βάραινε τη ζωή της (Καλλαντζής, 2014). Το παραλήρημά της αποτελεί την κορύφωση της εσωτερικής της κρίσης και τη μοναδική στιγμή κατά την οποία μπορεί να εκφράσει ανοιχτά τα συναισθήματα και τις επιθυμίες της. Η φωνή της που δεν μπόρεσε ποτέ να εκφραστεί συνειδητά, βρίσκει διέξοδο μέσα από μια κατάσταση αποδιοργάνωσης του λόγου και της σκέψης, σε μια στιγμή ψυχικής κατάρρευσης. Ο Svevo (επηρεασμένος από τη φροϋδική ψυχανάλυση) δείχνει ότι μέσα από τον παραλογισμό μπορεί να ακουστεί η αλήθεια. Εκφράζει τον πόθο της για τον Balli, κάτι που σε κανονικές συνθήκες δεν θα μπορούσε να εξωτερικεύσει, ούτε βέβαια να διεκδικήσει. Μοναδική της διέξοδος είναι το όνειρο που μιλά για την καταπιεσμένη, ανεπίδοτη αγάπη (Benedetti, 1991). Στο παραλήρημά της, συγχέει τον εαυτό της με την Angiolina. Επιθυμεί να αποκτήσει την ελαφρότητα και τη ζωτικότητα της, διαπερνώντας τους ταξικούς και ηθικούς φραγμούς. Μέσα στην αρρώστια της μπορεί κι εκείνη, η άχρωμη γυναίκα, να γίνει επιτέλους λάγνα. Το δωμάτιό της μετατρέπεται από καταφύγιο σε χώρο αποσύνθεσης και φθοράς. Ο Emilio, παρακολουθώντας το ξέσπασμά της, συνειδητοποιεί ότι κατά τη διάρκεια της συνύπαρξής τους μοιράστηκαν μια αργή, οδυνηρή φθορά από την οποία δεν μπόρεσαν να ξεφύγουν.

Κεφάλαιο 4 : Θεωρητικό πλαίσιο

4.1. Η εξέλιξη της αφηγηματολογίας

Η αφηγηματολογία εξελίχθηκε από μια παραδοσιακή ανάλυση κειμένων σε μια σύνθετη, διεπιστημονική θεωρία που μελετά τη δομή και τη λειτουργία της αφήγησης σε κάθε μορφή λόγου και τέχνης.

Στην ιστορία της αφηγηματολογίας διακρίνονται τρεις φάσεις: το πρώιμο στάδιο που συνδέεται με τον *ρώσικο φορμαλισμό* (δεκαετία 1920), με κύριο εκπρόσωπο τον Vladimir Propp, την *κλασική αφηγηματολογία*, η οποία καλύπτει την περίοδο από το 1960-1980 και εκπροσωπείται από τον στρουκτουραλισμό, με ονόματα όπως ο Todorov, ο Greimas, ο Barthes, ο Genette κ.τ.λ. και την *μετα-κλασική* από το 1990 έως σήμερα, η οποία, χωρίς να απορρίπτει ή να ακυρώνει τους στόχους της κλασικής αφηγηματολογίας, διευρύνει το πεδίο της μέσω της διεπιστημονικότητας, με κύριους εκπρόσωπους τους Fludernik, Herman, Ryan κ.λπ. (Herman, 1999).

Ο ρώσικος φορμαλισμός²³ έθεσε τις βάσεις της σύγχρονης αφηγηματολογίας, όταν ο Propp ανέλυσε τη δομή των ρώσικων λαϊκών μαγικών παραμυθιών, μελέτησε τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα και τις σταθερές λειτουργίες των ηρώων(π.χ. την αναζήτηση, την επιστροφή, τις νίκες του ήρωα) που επανέρχονται ανεξάρτητα από το περιεχόμενο. Το έργο του ήταν σημαντικό γιατί έστρεψε την προσοχή στις δομές και στους σχηματισμούς της πλοκής (Καψωμένος,2003).

Το βιβλίο του Propp *Μορφολογία του παραμυθιού*, που είχε εκδοθεί το 1928, ξανα-ανακαλύφθηκε τη δεκαετία του 1950 από τους δομιστές, ιδίως τον ανθρωπολόγο Claude Lévi-Strauss, ο οποίος χρησιμοποίησε τις ιδέες του Propp στις δικές του μελέτες για τον μύθο, θέτοντας τις βάσεις της αφηγηματολογίας ως αυτόνομης επιστήμης στα πλαίσια του κλασικού στρουκτουραλισμού. Στη συνέχεια, με αφετηρία τις παρατηρήσεις του Propp, ο Greimas κατέληξε σε έξι ρόλους που εμφανίζονται σε όλες τις αφηγήσεις και σχηματοποίησε τις λειτουργίες, αναλύοντας τη λογική δομή πίσω από το νόημα κάθε αφήγησης (Καψωμένος,2003). Μια από τις θεμελιώδεις συνεισφορές της αφηγηματολογίας αυτού του προσανατολισμού, η οποία συνέχισε να παίζει κεντρικό ρόλο και στις μετέπειτα θεωρητικές προσεγγίσεις είναι η διάκριση ανάμεσα στην ιστορία και τον λόγο . Πρόκειται για τη διάκριση που εστιάζει στη διαφορά ανάμεσα στο περιεχόμενο των γεγονότων (τι λέγεται - ιστορία) και στον τρόπο οργάνωσης του περιεχομένου(πώς λέγεται - λόγος) (Newton, 2019).

Κεντρική μορφή στη συζήτηση αυτή, αλλά και γενικότερα στην εξέλιξη της αφηγηματολογίας είναι ο Gérard Genette (1930-2018), ο οποίος συστηματοποίησε προϋπάρχουσες έννοιες και προσέφερε κοινές αναλυτικές κατηγορίες για να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο η ίδια ιστορία μετασχηματίζεται από το λογοτεχνικό στο οπτικοακουστικό μέσο. Οι κατηγορίες αυτές, τις οποίες θα αναλύσουμε στη συνέχεια, αποτέλεσαν το πλαίσιο πάνω στο οποίο εργάστηκαν οι μεταγενέστεροι αφηγηματολόγοι. Η επιρροή της μεθόδου του είναι τόσο μεγάλη ώστε μέσα από τις αντιπαραθέσεις σχετικά με τις αφηγηματολογικές έννοιες που πρότεινε προήλθε η μετα-κλασική αφηγηματολογία (Μαλαματάρη – Φαρίνου, 2001).

²³ Ο ρωσικός φορμαλισμός είναι θεωρητικό ρεύμα των αρχών του 20ού αιώνα που εστιάζει στη λογοτεχνικότητα του κειμένου, αναλύοντας τη μορφή και τη δομή, αντί για το περιεχόμενο ή τη ζωή του συγγραφέα (Newton,2019).

Παρακολουθώντας για άλλη μια φορά την εξέλιξη της γλωσσολογικής επιστήμης²⁴, η θεωρία της αφήγησης στράφηκε, στην τρίτη περίοδο, από τη δομή του γλωσσικού συστήματος στους τρόπους με τους οποίους αυτό πραγματώνεται. Τα κείμενα μελετώνται στο πλαίσιο της επικοινωνιακής περίστασης μέσα στην οποία δημιουργούνται και ερμηνεύονται. Η μετα-κλασική αφηγηματολογία αντιμετωπίζει ανάλογα ζητήματα με την κλασική, αλλά βρίσκεται παράλληλα σε διάλογο με την κριτική ανάλυση λόγου και προσεγγίζει την αφήγηση ως πράξη επικοινωνίας που εξελίσσεται μέσα στα κοινωνικά συμφραζόμενα (Μαλαματάρη – Φαρίνου, 2001).

Λαμβάνοντας υπόψη την παραπάνω ιστορική εξέλιξη, για την παρούσα μελέτη υιοθετήθηκε το αναλυτικό μοντέλο του Genette, καθώς παρέχει ένα σαφές και ευέλικτο θεωρητικό πλαίσιο που επιτρέπει την ανάλυση της αφηγηματικής δομής τόσο του μυθιστορήματος, όσο και της κινηματογραφικής του διασκευής, διευκολύνοντας τη συγκριτική μελέτη των δύο μορφών αφήγησης. Εστιάζοντας στις θεμελιώδεις κατηγορίες του χρόνου, της εστίασης και της φωνής, η προσέγγιση αυτή επιτρέπει την ακριβή χαρτογράφηση της μετάβασης από τον γραπτό λόγο στην οπτικοακουστική γλώσσα. Ιδιαίτερα στο έργο του Svevo, όπου η υποκειμενική αντίληψη και η εσωτερικότητα των ηρώων κυριαρχούν, οι έννοιες της εσωτερικής εστίασης και της αφηγηματικής απόστασης καθίστανται κρίσιμες για να κατανοήσουμε πώς η κινηματογραφική κάμερα αναπαράγει ή μετασχηματίζει την ψυχολογική πολυπλοκότητα του πρωτοτύπου. Έτσι, η θεωρία του Genette δεν αντιμετωπίζει την ταινία ως μια απλή εικονογράφηση, αλλά ως ένα αυτόνομο αφηγηματικό σύστημα που επαναδιαπραγματεύεται τη δομή και τον ρυθμό του λογοτεχνικού κειμένου (Κακλαμανίδου, 2006).

Σε αντίθεση με θεωρίες που εστιάζουν κυρίως στη διαδικασία της διασκευής ή στην ιδεολογική πρόσληψη, η προσέγγιση του Genette προσφέρει αναλυτική ακρίβεια ως προς τη μορφολογία της αφήγησης, καθιστώντας την ιδιαίτερα κατάλληλη για δομική και συγκριτική μελέτη μεταξύ διαφορετικών αφηγηματικών μέσων.

²⁴ Η σχέση γλωσσολογίας και αφηγηματολογίας είναι στενή, καθώς η αφηγηματολογία γεννήθηκε ως μια προσπάθεια μεταφοράς των γλωσσολογικών μεθόδων στη μελέτη της λογοτεχνίας. Οι κλασικοί αφηγηματολόγοι βασίστηκαν στο δομικό γλωσσολογικό μοντέλο του Ferdinand de Saussure, θεωρώντας ότι όπως η γλώσσα έχει μια γραμματική, έτσι και η αφήγηση έχει κανόνες που επιτρέπουν τη δημιουργία ιστοριών (Καγωμένος, 2003).

4.2. Η αφηγηματική θεωρία του Gérard Genette

4.2.1. Το αφήγημα, ο αφηγητής και οι λειτουργίες του

Η εφαρμογή αυτής της προσέγγισης προϋποθέτει την κατανόηση της εσωτερικής αρχιτεκτονικής του μοντέλου και των λειτουργιών που αυτό επιτελεί. Προς αυτή την κατεύθυνση, ο Genette διαμορφώνει μια συστηματική θεωρητική και μεθοδολογική πρόταση για την ανάλυση της αφήγησης και των τρόπων εκφοράς του αφηγηματικού λόγου. Μέσα από παραδείγματα κυρίως της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, επιχειρεί να προσδιορίσει τους γενικούς κανόνες και τη δομή που διέπει κάθε αφηγηματική κατασκευή. Η θεωρία του στηρίζεται στη διάκριση βασικών εννοιών, οι οποίες αναδεικνύουν καίρια θεωρητικά ζητήματα, όπως η πολλαπλή εννοιολόγηση της αφήγησης και η σχέση συγγραφέα και αφηγητή.

Αφετηρία της προβληματικής του αποτελεί η θέση ότι η αφήγηση συνιστά προϊόν της αλληλεπίδρασης των συστατικών της στοιχείων και ότι έργο της αφηγηματολογίας είναι η ανάλυση αυτών των σύνθετων σχέσεων. Στο πλαίσιο αυτό, ο Genette διακρίνει τρεις σημασίες της έννοιας αφήγηση. Στην πρώτη σημασία, η αφήγηση αναφέρεται στην ιστορία (*histoire*), δηλαδή στον μύθο ή στη διαδοχή των γεγονότων που αποτελούν την πρώτη ύλη του αφηγηματικού έργου. Στη δεύτερη σημασία, αφορά το αφηγηματικό κείμενο (*récit*), δηλαδή τον λόγο μέσω του οποίου παρουσιάζονται τα γεγονότα. Στην τρίτη σημασία, η αφήγηση δηλώνει την ίδια την αφηγηματική πράξη (*narration*), όχι αυτό που εξιστορείται, αλλά το γεγονός της εκφοράς του λόγου, την πράξη κατά την οποία κάποιος αφηγείται κάτι (Genette, 2007).

Από τις τρεις αυτές σημασίες, ο Genette αποδίδει ιδιαίτερη βαρύτητα στο αφηγηματικό κείμενο, καθώς αυτό είναι άμεσα προσβάσιμο στον αναγνώστη και αποτελεί το βασικό αντικείμενο ανάλυσης. Ωστόσο, η σχέση μεταξύ των τριών επιπέδων —αφηγηματικό κείμενο και ιστορία, αφηγηματικό κείμενο και αφηγηματική πράξη, ιστορία και αφηγηματική πράξη— είναι καθοριστική για τη συγκρότηση και τη λειτουργία της αφήγησης (Genette, 2007).

Ο Genette θεωρεί ότι ο συγγραφέας έρχεται σ' επαφή με τον αναγνώστη μόνο μέσω του δημιουργήματός του, δηλαδή μόνο μέσω της αφήγησης. Σύμφωνα με τον Genette, ο αφηγητής δεν ταυτίζεται με τον συγγραφέα, είναι ένα δημιούργημά του ώστε να μεταφέρει την ιστορία στον αναγνώστη. Ο συγγραφέας επινοεί την παρουσία του αφηγητή, την αφηγηματική του γνώση, την αξιοπιστία του. Ο αφηγητής είναι τελικά ένα προϊόν

μυθοπλασίας και διαφέρει από τον συγγραφέα όσο διαφέρουν μια πραγματική από μια φανταστική ιστορία (Καψωμένος,2003). Όπως ακριβώς ο αφηγητής διαφοροποιείται από τον πραγματικό συγγραφέα, έτσι και ο αποδέκτης της αφήγησης δεν ταυτίζεται με τον πραγματικό αναγνώστη που κρατά το βιβλίο στα χέρια του. Οι δύο αυτοί ρόλοι αποτελούν δομικά συστατικά της αφηγηματικής συνθήκης και δεν πρέπει να συγχέονται με τα φυσικά πρόσωπα που βρίσκονται εκτός του κειμένου (Τζούμα, 1997). Η παρουσία των αφηγητών στην αφηγηματική διαδικασία λειτουργεί αντιστρόφως ανάλογα με την ποσότητα της πληροφορίας που μεταδίδουν. Με βάση αυτό το κριτήριο, ο αφηγητής μπορεί να είναι φανερός, δηλαδή να εκθέτει τη φωνή και τα σχόλιά του επηρεάζοντας την πρόσληψη του αναγνώστη, ή κρυφός, διατηρεί δηλαδή μια πιο συγκεκαλυμμένη στάση, μειώνοντας την αίσθηση της διαμεσολάβησης (Καλλίνης,2005).Οι φανεροί αφηγητές επιτελούν πολλές περισσότερες λειτουργίες, εκτός της αφηγηματικής που αποτελεί τη βασική λειτουργία.

Κατά τον Genette οι λειτουργίες αυτές είναι οι εξής:

- Αφηγηματική που συνίσταται στη μετάδοση της ιστορίας.
- Σκηνοθετική-οργανωτική που σχετίζεται με τη συγκρότηση της αφήγησης με τρόπο λειτουργικό και αποδοτικό ως προς το αποτέλεσμα.
- Επικοινωνιακή που αποσκοπεί στη διατήρηση της επικοινωνιακής σύνδεσης μεταξύ αφηγητή και αποδέκτη.
- Πιστοποιητική που αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο αφηγητής χτίζει την αληθοφάνεια μιας ιστορίας, καθιστώντας τα γεγονότα πιστευτά.
- Παρεκβατική-σχολιαστική κατά την οποία ο συγγραφέας, αξιοποιώντας παρεκβάσεις και σχόλια, υποσκάπτει την αληθοφάνεια και προβάλλει τη δομημένη και κατασκευασμένη φύση του κειμένου.
- Ιδεολογική κατά την οποία ο συγγραφέας, με παρεμβατικά σχόλια, επιβάλλει ή υποδεικνύει συγκεκριμένες αξιακές και ιδεολογικές θέσεις (Genette,2007) .

4.2.2.Το αφηγηματικό παράδειγμα (χρόνος, έγκλιση, φωνή)

Ο Gérard Genette (2007) θεωρεί ότι η αφήγηση αποτελεί μια γλωσσική παραγωγή άρα βασίζεται στην ανάπτυξη του ρηματικού τύπου και γι' αυτό καταλήγει να χρησιμοποιεί τις γραμματικές κατηγορίες του ρήματος για την ανάλυσή της. Οι κατηγορίες αυτές είναι ο χρόνος (οι χρονικές σχέσεις),η έγκλιση (οι τρόποι αφηγηματικής αναπαράστασης) και η φωνή (η σχέση του αφηγητή με τους αποδέκτες). Μέσω των κατηγοριών αυτών ταξινόμησε τα προβλήματα που ενυπάρχουν στην αφηγηματική τεχνική, καθώς με τον χρόνο και την έγκλιση ανέλυσε τη σχέση ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση, ενώ με βάση τη φωνή ανέλυσε τις σχέσεις

ανάμεσα στην αφηγηματική πράξη και την αφήγηση, καθώς και ανάμεσα στην αφηγηματική πράξη και την ιστορία (Τζούμα, 1997).

4.2.2.α. Χρόνος

Ο Genette εξετάζει συστηματικά το ζήτημα του αφηγηματικού χρόνου και διαμορφώνει μια τυπολογία βασισμένη στη σχέση και στις ποικίλες εκφάνσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και στον χρόνο της αφήγησης. Ο χρόνος της ιστορίας αφορά τη χρονολογική διαδοχή των γεγονότων, δηλαδή τη φυσική τους σειρά στο επίπεδο του μύθου. Αντίθετα, ο χρόνος της αφήγησης αναφέρεται στη σειρά και στην έκταση των γλωσσικών σημείων μέσα στο κείμενο, μέσω των οποίων αναπαρίστανται τα γεγονότα. Στο πλαίσιο αυτό, ο Genette διερευνά τις χρονικές σχέσεις μεταξύ ιστορίας και αφήγησης, οργανώνοντάς τις γύρω από τρεις βασικές κατηγορίες: τη σειρά, τη διάρκεια και τη συχνότητα. Ως προς τη σειρά των γεγονότων διακρίνονται τρεις βασικές προοπτικές:

- Αναχρονία: Κάθε απόκλιση ή ασυμφωνία ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και στον χρόνο της αφήγησης.
- Πρόληψη: Αφηγηματική τεχνική κατά την οποία προαναγγέλλεται ή αφηγείται εκ των προτέρων ένα γεγονός που θα συμβεί σε μεταγενέστερο χρονικό σημείο.
- Ανάληψη: Αφηγηματική τεχνική κατά την οποία γίνεται εκ των υστέρων αναφορά σε ένα γεγονός που έχει προηγηθεί από το χρονικό σημείο της αφήγησης (Genette, 2007).

Η διάρκεια αφορά τη σύγκριση της διάρκειας ενός γεγονότος στην ιστορία και στην αφήγηση:

- Σκηνή: Πρόκειται για ισόχρονα μέρη, συνήθως είναι διάλογοι ή μονόλογοι.
- Επιτάχυνση: Είναι το πιο συνηθισμένο φαινόμενο και πρόκειται είτε για την παράλειψη, είτε για την περιληπτική απόδοση ενός τμήματος της ιστορίας από την αφήγηση.
- Επιβράδυνση: Πρόκειται είτε για τη διακοπή της ιστορίας (παύση) προκειμένου να γίνει κάποια περιγραφή ή σχολιασμός, είτε για επιμήκυνση του χρόνου της αφήγησης σε σχέση με τον χρόνο της ιστορίας (Genette, 2007).

Η Συχνότητα αφορά τη σχέση ανάμεσα στον αριθμό των φορών που ένα γεγονός συμβαίνει στην ιστορία και στον αριθμό των φορών που αναφέρεται στην αφήγηση. Δηλαδή συνδέεται με τον τρόπο με τον οποίο κατανέμονται οι επαναλήψεις ανάμεσα στην ιστορία και το αφηγηματικό κείμενο που θεωρητικά μπορούν να πάρουν τέσσερις μορφές:

- Μοναδική αφήγηση: αφήγηση μία φορά αυτού που έγινε μία φορά.
- Πολυμοναδική αφήγηση: πολλαπλή αφήγηση ενός γεγονότος που συνέβη πολλές φορές.
- Επαναληπτική αφήγηση: πολλαπλή αφήγηση γεγονότος που συνέβη μία φορά.

- Θαμιστική αφήγηση: αφήγηση μία φορά γεγονότος που συνέβη πολλές φορές (Genette, 2007).

4.2.2.β. Έγκλιση

Με την κατηγορία της έγκλισης, ο Genette επιχειρεί να απαντήσει σε δύο θεμελιώδη ερωτήματα: πρώτον, με ποιον τρόπο παρουσιάζεται η ιστορία και, δεύτερον, ποιος βλέπει την ιστορία ή με τα μάτια ποιανού παρακολουθούμε την ιστορία. Η αφήγηση μπορεί να αποδώσει τα γεγονότα με μεγαλύτερη ή μικρότερη έκταση και λεπτομέρεια, καθώς και από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Η αφηγηματική πληροφορία, επομένως, δεν είναι ενιαία, αλλά παρουσιάζει διαβαθμίσεις ως προς την πυκνότητα, την αμεσότητα και την απόσταση από το αφηγούμενο αντικείμενο. Παράλληλα, η αφήγηση μορφοποιεί την πληροφορία που παρέχει, προσαρμόζοντάς την στις γνωστικές δυνατότητες ενός συγκεκριμένου προσώπου της ιστορίας, υιοθετώντας έτσι μια συγκεκριμένη οπτική γωνία ή προοπτική απέναντι στα γεγονότα. Η απόσταση και η προοπτική είναι οι δύο τροπικότητες που οργανώνουν την αφηγηματική πληροφορία (Κακλαμανίδου, 2006).

Ο λόγος του αφηγητή άλλοτε είναι ταυτισμένος με την ιστορία, ενώ σε κάποιες άλλες περιπτώσεις διατηρεί μεγαλύτερη ή μικρότερη απόσταση από αυτήν. Ο Genette διακρίνει τέσσερις τύπους λόγου, ο καθένας από τους οποίους δημιουργεί διαφορετικό βαθμό απόστασης μεταξύ του αφηγητή και της ιστορίας. Οι τέσσερις αυτοί τύποι είναι οι εξής:

- Αφηγηματοποιημένος λόγος: Μιλά μόνο ο αφηγητής ο οποίος μεταφέρει τις πράξεις και τον λόγο των προσώπων. Η αφήγηση πραγματοποιείται σε τρίτο πρόσωπο και οι διάλογοι μεταφέρονται με πλάγιο λόγο.
- Αναφερόμενος λόγος ή ευθύς λόγος: Ο αφηγητής παραχωρεί τον λόγο στους ήρωες, οπότε χρησιμοποιείται ευθύς λόγος με εισαγωγικά ή παύλα.
- Μετατιθέμενος λόγος – πλάγιος λόγος: Ο λόγος αυτός είναι πιο μιμητικός από τον αφηγηματοποιημένο λόγο. Ο αφηγητής εισάγει τον λόγο των ηρώων στον δικό του λόγο.
- Μετατιθέμενος λόγος – ελεύθερος πλάγιος λόγος: Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος συναρμολογεί δύο φωνές, τον λόγο του αφηγητή και τον λόγο των χαρακτήρων. Ο λόγος των χαρακτήρων μεταφέρεται χωρίς συνδέσμους και βρίσκεται στην ερμηνευτική διάθεση του αφηγητή (Genette, 2007).

Η αφηγηματική προοπτική είναι ο δεύτερος τρόπος μέσω του οποίου διαχέεται η αφηγηματική πληροφορία. Είναι η οπτική γωνία²⁵ μέσα από την οποία δίδονται τα γεγονότα.

²⁵ Ο Genette, επιδιώκοντας να αποφύγει τον καθαρά οπτικό χαρακτήρα που υποδηλώνει ο όρος “οπτική γωνία”, τον αντικαθιστά με τον όρο “εστίαση”, καθώς η πρόσληψη της αφηγηματικής πληροφορίας δεν περιορίζεται σε οπτικά ερεθίσματα, αλλά μπορεί να προέρχεται από ακουστικά δεδομένα ή ακόμη και από μη αισθητηριακές, άδηλες μορφές γνώσης (Τζούμα, 1997).

Η επιλογή της εστίασης (προοπτικής) για τη μετάδοση της πληροφορίας συνεπάγεται τις ακόλουθες διακρίσεις:

- Μηδενική εστίαση. Ο αφηγητής γνωρίζει περισσότερα από οποιοδήποτε πρόσωπο και γι' αυτό χαρακτηρίζεται ως παντογνώστης αφηγητής.
- Εσωτερική εστίαση. Ο αφηγητής ξέρει όσα και ένα ορισμένο πρόσωπο. Η εσωτερική εστίαση διακρίνεται σε τρεις κατηγορίες: σταθερή, όταν ο αφηγητής εστιάζει από την αρχή ως το τέλος στο ίδιο πρόσωπο· μεταβλητή, όταν ο αφηγητής εστιάζει διαδοχικά σε διαφορετικά πρόσωπα· πολλαπλή, όταν το ίδιο γεγονός επανέρχεται στην αφήγηση, με την προοπτική διαφορετικών προσώπων.
- Εξωτερική εστίαση. Ο αφηγητής λέει λιγότερα από όσα ξέρει οποιοδήποτε πρόσωπο. Γνωρίζουμε τα πρόσωπα από τις πράξεις τους κυρίως και όχι από τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους (Genette, 2007).

4.2.2.γ. Φωνή

Μια σημαντική συμβολή της θεωρίας του Genette αποτελεί η διάκριση μεταξύ *φωνής* (ποιος μιλάει) και *εστίασης* (ποιος βλέπει), μια διαχωριστική γραμμή που αποτρέπει τη σύγχυση μεταξύ του αφηγητή και της οπτικής γωνίας. Ο αφηγητής ορίζεται ως ένας αμιγώς πλασματικός ρόλος που δεν πρέπει να ταυτίζεται με τον πραγματικό συγγραφέα, ακόμη και όταν η αφήγηση παρουσιάζει αυτοβιογραφικά χαρακτηριστικά, καθώς η αφηγηματική κατάσταση αποτελεί προϊόν μυθοπλασίας και όχι την ίδια την πράξη της γραφής. Έτσι, η ανάλυση του αφηγητή συναρτάται με τη λειτουργία του στον χρόνο, το αφηγηματικό επίπεδο στο οποίο βρίσκεται και το πρόσωπο (τη σχέση του δηλαδή με την ιστορία), συνθέτοντας ένα πλέγμα σχέσεων που καθορίζει πώς μεταδίδεται η πληροφορία στον αποδέκτη (Τζούμα, 1997).

Ένα βασικό στοιχείο για τον προσδιορισμό της θέσης του αφηγητή και της σχέσης του με την αφήγηση αποτελεί το *αφηγηματικό επίπεδο*, δηλαδή το επίπεδο στο οποίο εντάσσεται ο αφηγητής σε σχέση με την ιστορία που αφηγείται. Εισάγοντας την έννοια του αφηγηματικού επιπέδου, ο Genette διακρίνει τρεις βασικούς τύπους: το *ενδοδιηγητικό* επίπεδο, που αφορά την κύρια αφήγηση των γεγονότων, το *εξωδιηγητικό* επίπεδο, το οποίο βρίσκεται έξω από την κύρια ιστορία, όπως για παράδειγμα ένας πρόλογος ή ένα εισαγωγικό σχόλιο, και το *μεταδιηγητικό* επίπεδο, στο οποίο εντάσσονται εγκιβωτισμένες αφηγήσεις μέσα στην κύρια αφήγηση. Οι σχέσεις της μεταδιήγησης με την κύρια αφήγηση μπορεί να είναι αιτιακές, δηλαδή επεξηγηματικές, ή θεματικές, επηρεάζοντας θετικά ή αρνητικά την εξέλιξη της βασικής ιστορίας (Καλλίνης, 2005).

Σύμφωνα με τη θεωρία του Genette, η παραδοσιακή διάκριση μεταξύ πρωτοπρόσωπης και τριτοπρόσωπης αφήγησης κρίνεται ανεπαρκής για να περιγράψει τη σύνθετη σχέση του αφηγητή με τα γεγονότα. Αντί αυτών, προτείνεται μια ταξινόμηση που βασίζεται στον *βαθμό συμμετοχής* του αφηγητή στην ιστορία.

Συγκεκριμένα, διακρίνονται δύο βασικοί τύποι:

Α)Ο εξωδιηγητικός αφηγητής, ο οποίος παραμένει εξωτερικός παρατηρητής και δεν συμμετέχει ως πρόσωπο στα δρώμενα. Ο εξωδιηγητικός αφηγητής τοποθετεί τον θεατή σε εξωτερική θέση σε σχέση με τα δρώμενα. Αυτό πραγματοποιείται με τη χρήση πανοραμικών πλάνων, σχολιασμών και κινηματογραφικών κωδικών.

Β)Ο ενδοδιηγητικός αφηγητής ο οποίος αφηγείται την ιστορία μέσα στο πλαίσιο του μυθοπλαστικού κόσμου. Ο ενδοδιηγητικός διακρίνεται σε ομοδιηγητικό αφηγητή και σε ετεροδιηγητικό. Ο ομοδιηγητικός συμμετέχει και ο ίδιος στην ιστορία που αφηγείται. Ο χαρακτήρας-αφηγητής τοποθετείται σε ένα ενδοδιηγητικό επίπεδο και μπορεί να είναι ενεργό μέλος της ιστορίας ή μάρτυρας των γεγονότων, τα οποία αφηγείται. Ο Ετεροδιηγητικός αφηγητής είναι ο χαρακτήρας-αφηγητής ο οποίος αποτελεί μέλος του μυθοπλαστικού κόσμου αλλά παραμένει έξω από την ιστορία που αφηγείται (Κακλαμανίδου, 2006)

4.3. Από τη λογοτεχνική στην κινηματογραφική αφήγηση

4.3.1.Βασικές αρχές της θεωρίας της διασκευής

Η κινηματογραφική μεταφορά (ή διασκευή) λογοτεχνικών έργων αποτελεί ένα από τα κεντρικά ζητήματα της θεωρίας του κινηματογράφου και της συγκριτικής γραμματολογίας. Από τις απαρχές του κινηματογράφου, η λογοτεχνία λειτούργησε ως βασική δεξιαμενή αφηγηματικών δομών, χαρακτήρων και θεματικών μοτίβων. Η σχέση αυτή, ωστόσο, δεν μπορεί να νοηθεί ως απλή μεταφορά από το ένα μέσο στο άλλο, αλλά ως μια σύνθετη διαδικασία μετασχηματισμού, όπου διαφορετικά σημειωτικά συστήματα, αισθητικές συμβάσεις και ιστορικά συμφραζόμενα αλληλοεπιδρούν.

Η συζήτηση σχετικά με την αξιοποίηση του λογοτεχνικού υλικού στις κινηματογραφικές παραγωγές έχει στο κέντρο της αφενός την αξιολογική συσχέτιση των δύο τεχνών και αφετέρου τις εκφραστικές και τεχνικές ιδιαιτερότητες των λογοτεχνικών και κινηματογραφικών έργων (Μωραΐτης, 1990).

Ένα σημαντικό εμπόδιο αποτέλεσε η εμμονή στην πιστή διασκευή των μυθιστορημάτων, που εδράζεται στην αντίληψη της λογοτεχνίας ως ανώτερης τέχνης και στην καχυποψία έναντι του κινηματογράφου ως νεότερου μέσου. Αυτή η προσήλωση στην πιστή προσαρμογή δεν αντιμετωπίζει τη μεταφορά ως δημιουργική διαδικασία που απαντά στα πολιτισμικά και ιδεολογικά ζητούμενα της εποχής της (Mc Farlane, 1996).

Στη συζήτηση αυτή οφείλουμε επίσης να συνεκτιμήσουμε τις ουσιώδεις διαφορές μεταξύ των δύο τεχνών, καθώς η διάκριση ανάμεσα στο γλωσσικό και στο εικονιστικό μέσο επιβάλλει την αναπροσαρμογή των αφηγηματικών στρατηγικών. Οι ταινίες έχουν περιορισμένη διάρκεια οπότε είναι απαραίτητη η συμπύκνωση της αφήγησης και η παράλειψη των λεπτομερειών. Συχνά οι σκηνοθέτες περικόπτουν δευτερεύουσες πλοκές με σκοπό να συμπυκνωθεί η αφήγηση και να επιταχυνθεί ο ρυθμός. Στη λογοτεχνική αφήγηση ο συγγραφέας κατευθύνει το ποσό και το είδος της πληροφορίας που δίνει στον αναγνώστη, ενώ οι θεατές της ταινίας μπορεί να επικεντρωθούν σε διαφορετικές λεπτομέρειες (Κακλαμανίδου, 2006).

Με βάση τα παραπάνω είναι φανερό ότι η συζήτηση περί πιστότητας είναι περιοριστική, καθώς κάθε διασκευή είναι πρωτότυπη και διαφορετική λόγω της αλλαγής του μέσου. Η σύγχρονη κριτική έλυσε τα ζητήματα αυτά στον απόηχο του έργου του Roland Barthes (1988) και την εισαγωγή του όρου *κειμενικότητα*, δηλαδή της ιδέας ότι η ταινία είναι και αυτή ένα κείμενο, ένα σύστημα που παράγει σημασίες και δημιουργεί νόημα μέσω του οπτικοακουστικού υλικού. Στη συνέχεια, η συζήτηση μεταφέρθηκε στη *διακειμενικότητα* που υποδεικνύει ότι κάθε κείμενο (άρα και οι ταινίες) αποτελεί πεδίο συναντήσεων διαφορετικών κειμένων κάθε είδους και διαρκούς διαλόγου με αυτά.

Μετά την εισαγωγή της έννοιας της διακειμενικότητας, οι κινηματογραφικές μεταφορές άρχισαν να αντιμετωπίζονται ως ανοιχτά κείμενα που επαναπροσδιορίζονται συνεχώς μέσα από τη συνδιαλλαγή τους με προγενέστερα έργα και τη μεταφορά τους σε νέα πλαίσια (Stam, 2006). Οι κινηματογραφικές δημιουργίες αναγνωρίζονται πια ως αυτόνομα καλλιτεχνικά έργα που διαθέτουν δική τους γλώσσα, ιδιαίτερη δομή, ξεχωριστές σημασιολογικές αποχρώσεις και αυτοτελή αισθητική αξία. Με την αμφισβήτηση της ιδέας των μοναδικών έργων τέχνης έρχεται στο προσκήνιο η αντίληψη ότι «κάθε ανάγνωση, και συνεπώς η φιλμική ανάγνωση, δεν είναι απλώς μια καινούργια οπτική πάνω σε κάτι εγγεγραμμένο, αλλά είναι μια αναδημιουργία του έργου» (Ζήρας 2003: 43).

Προκειμένου να προσδιοριστεί η σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου, ο Geoffrey Wagner (1975) προτείνει τρεις βασικές κατηγορίες μεταφοράς, οι οποίες διαφοροποιούνται ως προς τον βαθμό συνάφειας σε σχέση με το αρχικό έργο. Οι τρεις αυτές κατηγορίες είναι οι εξής:

α) Η μετάθεση, όπου το λογοτεχνικό έργο μεταφέρεται στη μεγάλη οθόνη με ελάχιστη έκδηλη επέμβαση. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι ονομαζόμενες «ιστορικές» μεταφορές, όπως η ταινία *Ladri di biciclette* (1948), του Vittorio De Sica, βασισμένο στο ομώνυμο μυθιστόρημα (1946) του Luigi Bartolini. Η ταινία μεταφέρει σχετικά πιστά τον βασικό κορμό της ιστορίας και το κοινωνικό της πλαίσιο: την ανεργία, τη φτώχεια και την αγωνία της μεταπολεμικής Ρώμης. Παρότι υπάρχουν μικρές αλλαγές και συμπτώξεις, το έργο λειτουργεί κυρίως ως ευθεία κινηματογραφική απόδοση του λογοτεχνικού κειμένου (Brunetta, 2001).

β) Το σχόλιο, όπου το λογοτεχνικό έργο μεταλλάσσεται σε μεγάλο βαθμό, με αλλαγές στο φινάλε, μετατόπιση της δράσης σε διαφορετική χρονική περίοδο κ.ά. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί το *La terra trema* (1948) του Luchino Visconti βασισμένο στο μυθιστόρημα *I Malavoglia* (1881) του Giovanni Verga. Ο Visconti μεταφέρει την ιστορία από τον 19ο αιώνα στη σύγχρονη εποχή και την εμπλουτίζει με έντονη μαρξιστική και κοινωνικοπολιτική οπτική. Διατηρεί τον βασικό θεματικό πυρήνα (εκμετάλλευση, φτώχεια, ταξική σύγκρουση), αλλά προχωρά σε ριζικές μετατοπίσεις και ερμηνευτικές παρεμβάσεις, γεγονός που την καθιστά παράδειγμα σχολίου (Brunetta, 2001).

γ) Η αναλογία περιλαμβάνει ταινίες στις οποίες ο θεατής δύσκολα θα αναγνωρίσει τη λογοτεχνική πηγή. Σε αυτές τις περιπτώσεις, εκείνο που διατηρείται από το αρχικό κείμενο είναι κάποιες βασικές θεματικές και κυρίως χαρακτηριστικά στοιχεία ενός ή περισσότερων δραματικών προσώπων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η κινηματογραφική ταινία του Luchino Visconti *Ossessione* (*Διαβολικοί εραστές*) (1943), εμπνευσμένη από το μυθιστόρημα *The Postman Always Rings Twice* (*Ο ταχυδρόμος χτυπά πάντα δύο φορές*, 1934) του James M. Cain. Η ταινία μεταφέρει τον βασικό δραματικό άξονα (παράνομη σχέση, έγκλημα, μοιραίο πάθος) σε ιταλικό περιβάλλον και νεορεαλιστική αισθητική. Η πλοκή και η ατμόσφαιρα αποκλίνουν σημαντικά από το πρωτότυπο, όμως διατηρούνται οι κεντρικές θεματικές και τύποι χαρακτήρων (Brunetta, 2001).

4.3.2. Μετασχηματισμοί της αφηγηματικής φωνής: από τον λόγο στην εικόνα

Η μετάβαση από τον λόγο στην εικόνα συνεπάγεται μια αναθεώρηση της αφηγηματικής φωνής, καθώς ο κινηματογράφος καλείται να υποκαταστήσει τη λεκτική περιγραφή με έναν σύνθετο οπτικοακουστικό κώδικα. Ενώ στη λογοτεχνία η φωνή ταυτίζεται με την οντότητα που εκφέρει τον λόγο, στον κινηματογράφο²⁶ ο ρόλος αυτός επιμερίζεται ανάμεσα στον φακό, το μοντάζ και, ενίοτε, τον εξωδιηγητικό σχολιασμό. Η ανάλυση των μετασχηματισμών αυτών δεν περιορίζεται στην απλή σύγκριση των μέσων, αλλά διερευνά τον τρόπο με τον οποίο η κινηματογραφική γλώσσα ανασυνθέτει την υποκειμενικότητα και την οπτική γωνία της πηγής, μετατρέποντας τον αφηγηματικό λόγο σε μια νέα, δυναμική εμπειρία θέασης.

Η διαχείριση του χρόνου αποτελεί θεμελιώδες, αλλά διαφορετικά οργανωμένο στοιχείο στον κινηματογράφο και στη λογοτεχνία. Και τα δύο μέσα μπορούν να αφηγηθούν παρελθόν, παρόν και μέλλον, ωστόσο το επιτυγχάνουν με διαφορετικά εκφραστικά εργαλεία και περιορισμούς. Η διάκριση του Genette ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και στον χρόνο της αφήγησης είναι καθοριστική και για τα δύο μέσα, όμως στον κινηματογράφο προστίθεται και η παράμετρος του χρόνου προβολής, ο οποίος έχει συγκεκριμένη και μετρήσιμη διάρκεια (Krkauer, 1983).

Τόσο στον κινηματογράφο όσο και στη λογοτεχνία υπάρχει η δυνατότητα να υπογραμμιστούν ή να αποσιωπηθούν οι ασυμφωνίες ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση. Η κινηματογραφική αφήγηση, ωστόσο, διαθέτει ιδιαίτερη ευχέρεια να «παίζει» με τον χρόνο, καθώς μπορεί να συμπυκνώνει μεγάλες χρονικές περιόδους σε λίγα δευτερόλεπτα, να παρουσιάζει παράλληλους χρόνους και να συγκροτεί μη γραμμικές αφηγήσεις. Ο χρόνος αποδίδεται κυρίως μέσω του μοντάζ, της εναλλαγής πλάνων, της μουσικής και του ήχου, καθώς και των οπτικών μεταβάσεων. Για την απόδοση της σειράς των γεγονότων (τάξη), ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί συχνά αναδρομές (flashbacks) και προλήψεις (flashforwards), διαρρηγνύοντας τη γραμμικότητα της αφήγησης (Μωραΐτης, 1990).

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Genette διακρίνει τον αφηγητή με βάση το επίπεδο αφήγησης (εξωδιηγητικός / ενδοδιηγητικός), καθώς και σε σχέση με τη συμμετοχή του στην ιστορία (ομοδιηγητικός / ετεροδιηγητικός). Ενώ στη λογοτεχνία ο αφηγητής είναι ρητά παρών

²⁶ Όπως παρατηρεί η Κακλαμανίδου (2006: 54) «η κινηματογραφική φωνή δεν αποτελείται μόνο από την ομιλία κάποιου ήρωα ή την ομιλία ασώματων φωνών, αλλά αποτελεί το σύνολο των οπτικών και ακουστικών πληροφοριών που επιτυγχάνονται με τη χρήση τεχνικών φωτισμού, μοντάζ, γωνιών της κάμερας, απόστασης της κάμερας, κίνησης, χρώματος, σκηνοθεσίας, μουσικής, φυσικών ήχων και ομιλίας».

μέσω του λόγου, στον κινηματογράφο δεν υπάρχει πάντοτε εμφανής αφηγητής. Τον ρόλο του λογοτεχνικού αφηγητή αναλαμβάνει η κάμερα, μέσα από τη συγκεκριμένη οπτική που επιλέγει ο σκηνοθέτης και υλοποιεί στο μοντάζ. Ο αφηγητής, επομένως, είναι έμμεσος και κατασκευάζεται μέσω των κινηματογραφικών τεχνικών.

Η αφηγηματική φωνή μπορεί να λαμβάνει τη μορφή voice-over (φωνή εκτός κάδρου), υποκειμενικών λήψεων, όπου ο φακός ταυτίζεται με τα μάτια του ήρωα και πλάνων που δείχνουν αυτό που σκέφτεται ο χαρακτήρας. Ο εξωδιηγητικός αφηγητής τοποθετείται μέσω πανοραμικών πλάνων που δείχνουν αυτό που ο χαρακτήρας σκέφτεται εκτός των δρωμένων, ενώ ο ενδοδιηγητικός²⁷ αποτελεί ενεργό πρόσωπο της ιστορίας (Κακλαμανίδου, 2006).

Η εστίαση στην κινηματογραφική αφήγηση, όπως και στη λογοτεχνία, διακρίνεται σε μηδενική και εσωτερική και επιτυγχάνεται μέσω της επιλογής κάδρου, γωνίας λήψης, μοντάζ και ήχου. Στη μηδενική εστίαση η κάμερα γνωρίζει περισσότερα από τους χαρακτήρες, στην εσωτερική τα πλάνα είναι υποκειμενικά και ακολουθούν έναν ήρωα δημιουργώντας ταύτιση. Επιπλέον πληροφορίες μπορούν να μεταδοθούν στο κοινό με διάφορους τρόπους, όπως με σχόλιο off, το οποίο αποδίδεται σε χαρακτήρα που βρίσκεται εντός της ιστορίας, με την υποκειμενική λήψη όπου η κάμερα υποκαθιστά το βλέμμα του χαρακτήρα και ο θεατής βλέπει αποκλειστικά ό,τι βλέπει και εκείνος, καθώς και με πιο σύνθετες τεχνικές όπως τα υποκειμενικά travelling και οι νοερές εικόνες τις οποίες ο χαρακτήρας φαντάζεται, ονειρεύεται (Κακλαμανίδου, 2006).

Καθώς ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία επιστρατεύουν διαφορετικά εκφραστικά μέσα για να υπηρετήσουν παρόμοιες αφηγηματικές ανάγκες, η αφηγηματολογία προσφέρει το αναγκαίο μεθοδολογικό πλαίσιο για την ανάλυση των κινηματογραφικών διασκευών. Η στροφή της έρευνας προς την κειμενικότητα μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τις εγγενείς διαφορές των δύο μέσων στις δομικές ομοιότητες και στο ευρύτερο πλέγμα διακειμενικών σχέσεων που αναπτύσσεται μεταξύ τους.

²⁷ Σύμφωνα με την Κακλαμανίδου (2006) ο ενδοδιηγητικός αφηγητής είναι είτε ομοδιηγητικός όταν συμμετέχει και ο ίδιος στην ιστορία που αφηγείται, είτε ετεροδιηγητικός, όταν ο χαρακτήρας αποτελεί μέλος του μυθοπλαστικού κόσμου, αλλά παραμένει έξω από την ιστορία που αφηγείται.

Κεφάλαιο 5 : Η κινηματογραφική ταινία

5.1. Ιταλικός Νεορεαλισμός

Προκειμένου να κατανοηθεί πληρέστερα η εποχή κατά την οποία γυρίστηκε η ταινία, κρίνεται απαραίτητη μια σύντομη επισκόπηση της προγενέστερης κινηματογραφικής πραγματικότητας. Η ανάλυση αυτή επιτρέπει την ανάδειξη των συνθηκών μέσα από τις οποίες διαμορφώθηκε το συγκεκριμένο έργο, φωτίζοντας τόσο τις αισθητικές επιλογές όσο και τις ιδεολογικές του προεκτάσεις. Ο ιταλικός νεορεαλισμός²⁸ αποτελεί ένα κινηματογραφικό φαινόμενο το οποίο αναδύθηκε σταδιακά μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, σε άμεση συνάρτηση με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της μεταπολεμικής εποχής (Brunetta, 2001). Η πτώση του φασισμού και οι συνέπειες του πολέμου δημιούργησαν την ανάγκη για μια νέα μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, η οποία θα αποτύπωνε την πραγματικότητα χωρίς εξωραϊσμούς.

Τα χρονικά όρια του ιταλικού νεορεαλισμού παραμένουν σε μεγάλο βαθμό ελαστικά, καθώς η απαρχή του μπορεί να τοποθετηθεί ήδη στο 1943, με την ταινία *Ossessione* του Luchino Visconti. Με το έργο αυτό, ο Visconti εγκαινιάζει μια νέα κινηματογραφική κατεύθυνση, η οποία θα ακολουθηθεί συστηματικά από τους μεταγενέστερους δημιουργούς και θα αποτελέσει θεμελιώδη αρχή του νεορεαλισμού: την αναζήτηση της αλήθειας μέσα από ένα σαφώς προσδιορισμένο ιδεολογικό πρίσμα. Όπως επισημαίνει ο Ραφαηλίδης (1987), για τον Visconti το ιδεολογικό αυτό πλαίσιο συνδέεται με τον μαρξισμό, ενώ για τον Roberto Rossellini προσλαμβάνει περισσότερο ηθικοθρησκευτική διάσταση, επηρεασμένη από τον χριστιανισμό. Στο πλαίσιο αυτό, ο Rossellini σκηνοθετεί το 1945 την εμβληματική ταινία *Roma città aperta*, η οποία θεωρείται ορόσημο για την καθιέρωση του νεορεαλισμού, τόσο ως αισθητικού όσο και ως ιδεολογικού ρεύματος (Hainsworth & Robey, 2004).

²⁸ Σύμφωνα με τον Ραφαηλίδη (1987) ο όρος «νεορεαλισμός» προήλθε από τον χώρο της λογοτεχνίας στον επίλογο του βιβλίου του Francesco de Sanctis (1870-1872), όταν ο συγγραφέας διατυπώνει την προσδοκία ανανέωσης του ρεαλισμού, σύμφωνα με τα διδάγματα του Balzac, του Zola και κυρίως του Giovanni Verga (1840-1922).

Σε αντίθεση με τον προπολεμικό κινηματογράφο των στούντιο, ο ιταλικός νεορεαλισμός επιδιώκει μια αισθητική της αλήθειας, εστιάζοντας στην καθημερινή ζωή των λαϊκών τάξεων. Οι νεορεαλιστές κινηματογραφιστές επιδίωξαν να αναδείξουν τη φτώχεια και την κοινωνική δυσφορία της μεταπολεμικής Ιταλίας, σε αντίθεση με την ωραιοποιημένη και τεχνητή εικόνα που χαρακτήριζε τις ταινίες της φασιστικής περιόδου, πολλές από τις οποίες παρήχθησαν στα στούντιο της Cinecittà. Οι δημιουργοί του νεορεαλισμού αφηγούνται ιστορίες που εκτυλίσσονται στον παρόντα χρόνο, απομακρυνόμενοι από τη θεματολογία του μακρινού παρελθόντος. Εστιάζουν στις ζωές των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων και όχι σε εκείνες των προνομιούχων ή των ηρωοποιημένων μορφών. Παράλληλα, οι συγκρούσεις που αντιμετωπίζουν οι χαρακτήρες δεν απορρέουν πρωτίστως από εσωτερικές ψυχολογικές εντάσεις, αλλά από τις εξωτερικές κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που καθορίζουν την ύπαρξή τους (Fabe, 2004).

Για να διαμορφώσουν αυτή την αισθητική της αλήθειας οι δημιουργοί αντί για επαγγελματίες ηθοποιούς, συχνά χρησιμοποιούσαν ερασιτέχνες ή απλούς ανθρώπους του μόχθου²⁹. Οι ταινίες γυρίζονταν στους δρόμους, σε κατεστραμμένες γειτονιές και σε πραγματικά σπίτια, εγκαταλείποντας την τεχνητή πολυτέλεια των στούντιο. Χρησιμοποιούσαν λιτό φωτισμό και μια σκληρή, σχεδόν ντοκιμαντερίστικη ματιά. Αποκλίνοντας από τις συμβάσεις του κλασικού Χόλιγουντ, οι ταινίες υιοθετούν μια μη γραμμική αφήγηση, δομημένη σε αυτοτελή επεισόδια με χαλαρή συνεκτικότητα. Η πλοκή στερείται έντονης δραματουργικής κλιμάκωσης, δίνοντας προτεραιότητα στο τυχαίο και στη χρήση ανοιχτού ή αμφίσημου τέλους (Cinescuola, n.d.).

Αυτή η ανάγκη για μια τέχνη που αποτύπωνε την πραγματικότητα χωρίς εξωραϊσμούς, ήρθε σύντομα σε ρήξη με την επίσημη πολιτική γραμμή της μεταπολεμικής Ιταλίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η θέσπιση του Νόμου Andreotti (1949), ο οποίος, αν και στήριζε οικονομικά την εγχώρια παραγωγή, λειτούργησε παράλληλα ως μηχανισμός έμμεσης λογοκρισίας. Επιβάλλοντας κρατικό έλεγχο στα σενάρια ως

²⁹ Η χρήση ερασιτεχνών οφείλεται στο γεγονός ότι οι σκηνοθέτες επιθυμούσαν όσοι έπαιζαν στις ταινίες να είναι πρόσωπα που ζουν και αναπνέουν στον πραγματικό κόσμο. Οι δημιουργοί ήθελαν να αποδώσουν τη ζωή όπως πραγματικά ήταν, με τη φυσικότητα των καθημερινών ανθρώπων και να απομακρυνθούν από το στιλιζαρισμένο παίξιμο του προπολεμικού κινηματογράφου, επιδιώκοντας μια πιο ανεπιτήδευτη έκφραση. (Μπάμπας, χ.η.)

προϋπόθεση για τις επιδοτήσεις, η κυβέρνηση επιχείρησε να περιορίσει την κοινωνική κριτική των δημιουργών, προσάπτοντας σε έργα, όπως το *Ladri di biciclette* (1948) του Vittorio De Sica, ότι εκθέτουν τη χώρα διεθνώς, αντί να προβάλλουν την ανασυγκρότησή της (Brunetta, 2001).

Ο ιταλικός νεορεαλισμός έχει σαφείς ρίζες στο λογοτεχνικό ρεύμα του Verismo, δηλαδή στον ιταλικό νατουραλισμό του 19ου αιώνα, το οποίο χαρακτηρίζεται από την απεικόνιση της κοινωνικής πραγματικότητας, την εστίαση στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις, την αποφυγή εξιδανίκευσης και την ανάδειξη της κοινωνικής μοίρας των ανθρώπων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία *La terra trema* (1948) του Luchino Visconti, η οποία βασίζεται άμεσα στο έργο του Giovanni Verga (*I Malavoglia*), επιβεβαιώνοντας τη βαθιά σχέση μεταξύ κινηματογράφου και λογοτεχνίας (Ραφαηλίδης, 1987).

Το έργο του Bolognini δεν εντάσσεται, όπως ήδη είπαμε, στον νεορεαλισμό, ωστόσο, παρουσιάζει στοιχεία που συνομιλούν με τον νεορεαλισμό, όπως ο αντι-ηρωικός χαρακτήρας (*inetto*), η κρίση ταυτότητας και η αποδόμηση της παραδοσιακής αφήγησης. Ο νεορεαλισμός βέβαια επικεντρώνεται περισσότερο στον εξωτερικό κόσμο και τις κοινωνικές συνθήκες, ενώ ο κόσμος του Bolognini είναι κυρίως ένας κόσμος εσωτερικών ψυχολογικών εντάσεων.

5.2. Ιταλικός κινηματογράφος τη δεκαετία 1960

Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίστηκε από έντονο νεωτερισμό στον ιταλικό κινηματογράφο. Η απαρχή αυτής της περιόδου τοποθετείται ουσιαστικά στο 1959, με τις ταινίες *La grande guerra* (1959) του Mario Monicelli και *Il generale Della Rovere* (1959) του Roberto Rossellini, οι οποίες απέσπασαν από κοινού το βραβείο *Leone d'Oro* (Χρυσού Λέοντα) στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βενετίας³⁰. Οι δύο αυτές ταινίες σηματοδότησαν την απαρχή ενός νέου εθνικού κινηματογραφικού κύματος, ενός

³⁰ Το βραβείο *Leone d'Oro* αποτελεί ένα από τα κορυφαία βραβεία στον κόσμο και είναι το σύμβολο της υπεροχής και της αναγνωρισιμότητας. Απονέμεται στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας (*Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*), το παλαιότερο φεστιβάλ κινηματογράφου (1932), που διεξάγεται ετησίως στο Λίντο της Βενετίας, στο πλαίσιο της Μπιενάλε. Από τη Διεθνή Κριτική Επιτροπή απονέμονται, μεταξύ άλλων, τα εξής βραβεία: Χρυσός Λέοντας (*Leone d'Oro*), Αργυρός Λέοντας – Μεγάλο

φαινομένου που κατέχει ξεχωριστή θέση στην ιστορία του κινηματογράφου. Για πρώτη φορά προβάλλονται στη μεγάλη οθόνη ήρωες και αντιήρωες τολμηροί και περήφανοι, ενσαρκώνοντας τον ιδιαίτερο ιταλικό τρόπο ζωής, το λεγόμενο *arte d'arrangiarsi prettamente italica*³¹. Η τάση αυτή εκφράζεται κυρίως μέσα από την *commedia all'italiana*³², η οποία συνδέεται άμεσα με τη συλλογική μνήμη και την κοινωνική πραγματικότητα του ιταλικού λαού.

Η «χρυσή δεκαετία» του ιταλικού κινηματογράφου σημαδεύτηκε από εμβληματικά έργα όπως το *La dolce vita* (1960) του Federico Fellini, μια ταινία-ορόσημο που ανέδειξε τη μετάβαση της Ιταλίας σε μια νέα εποχή οικονομικής άνθησης (*boom economico*), αποτυπώνοντας παράλληλα την απώλεια της αθωότητας. Σημαντικά αριστουργήματα της περιόδου αποτελούν επίσης το *L'avventura* (1960) του Michelangelo Antonioni, το οποίο εγκαινιάζει μια τριλογία γύρω από το θέμα της «αδυναμίας επικοινωνίας», καθώς και το *Rocco e i suoi fratelli* (1960) και το *Il gattopardo* (1963) του Luchino Visconti. Στις ταινίες αυτές αποτυπώνεται με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία η κοινωνική πραγματικότητα μιας Ιταλίας

Βραβείο της Επιτροπής (*Leone d'Argento – Gran Premio della Giuria*), Αργυρός Λέοντας Σκηνοθεσίας (*Leone d'Argento per la regia*), Κύπελλο Βόλπι (*Coppa Volpi*), Βραβείο Καλύτερου Σεναρίου (*Premio per la migliore sceneggiatura*) και Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής (*Premio Speciale della Giuria*) (Diestro-Dórido, 2021).

³¹ L'arte di arrangiarsi prettamente italica (Η τέχνη του να τα καταφέρνω): Ο όρος δεν περιγράφει μονάχα μια ατομική συμπεριφορά, αλλά αντιπροσωπεύει μια φιλοσοφία και στάση ζωής, η οποία αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της Μεσογείου. Περιγράφει την ικανότητα του ανθρώπου να προσαρμόζεται σε οικονομικές, πολιτικές συνθήκες και περιβάλλοντα, όπου καταφέρνει να αντιμετωπίσει με δημιουργικό τρόπο τις δυσκολίες και να επιβιώσει. Ο αυσχεδιασμός αποτελεί αρετή, η πονηριά και η εξυπνάδα απαραίτητα εφόδια ζωής. Ταινία που αποτυπώνει την ικανότητα του Ιταλού να «τα βγάζει πέρα» είναι *L'arte di arrangiarsi* (1954) του Alberto Sordi.

³² Το κινηματογραφικό ρεύμα *cinema all'italiana* γεννήθηκε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και σε αυτό εικονογραφούνται μεσοαστοί ήρωες που παλεύουν, μετά από χρόνια μιζέριας και πολεμικών συγκρούσεων, να επιβιώσουν. Οι ταινίες της εποχής αντικατοπτρίζουν κυρίως τον τρόπο ζωής του μέσου Ιταλού και χρησιμοποιούν τη σάτιρα και την ειρωνεία για να αναδείξουν τα προβλήματα της ιταλικής κοινωνίας κατά τη διάρκεια του οικονομικού θαύματος (Bondanella, 2009).

σε αναζήτηση ταυτότητας, καθώς και οι σχέσεις μεταξύ των κοινωνικών τάξεων μέσα από μια ιστορική και κοινωνική αναδρομή (Ραφαηλίδης, 1987).

Ιδιαίτερη θέση κατέχει το 8½ (1963) του Federico Fellini, ένα έργο με έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία, όπου η πολυφωνική αφήγηση και η μίξη πραγματικότητας και φαντασίας αποτυπώνουν την εσωτερική κρίση του πρωταγωνιστή, Guido Anselmi. Η ταινία εστιάζει τόσο στην καλλιτεχνική του αναζήτηση όσο και στη σύνθετη σχέση του με τις γυναίκες, αναδεικνύοντας βαθύτερα υπαρξιακά και δημιουργικά ζητήματα (Μήτσης, 2019). Αν και ο ιταλικός κινηματογράφος της δεκαετίας του 1960 παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία, έχει ορισμένα σαφή κοινά χαρακτηριστικά. Η αυστηρή κοινωνική ματιά του νεορεαλισμού υποχωρεί και δίνει τη θέση της σε πιο υποκειμενικές, υπαρξιακές και ψυχολογικές αφηγήσεις. Οι ταινίες εστιάζουν στην αποξένωση του σύγχρονου ανθρώπου, στην κρίση των ανθρώπινων σχέσεων και στα αδιέξοδα της καταναλωτικής κοινωνίας και της αστικής τάξης. Σκηνοθέτες όπως ο Federico Fellini, ο Michelangelo Antonioni και ο Luchino Visconti διαμορφώνουν ένα σινεμά με έντονα προσωπικό ύφος και πειραματική διάθεση, ενώ παράλληλα αναπτύσσονται δημοφιλή είδη όπως η *commedia all'italiana*³³, που συνδυάζουν την καλλιτεχνική δημιουργία και την εμπορική επιτυχία (Ραφαηλίδης, 1987).

Η ταινία *Senilità* (1962) εναρμονίζεται με τις κινηματογραφικές αναζητήσεις της δεκαετίας του 1960, καθώς εστιάζει στην εσωτερικότητα των χαρακτήρων, την κρίση ταυτότητας και την υπαρξιακή αδράνεια. Τα στοιχεία αυτά την προσεγγίζουν στο έργο δημιουργών όπως ο Antonioni, όπου κυριαρχεί η ψυχολογική αμφισημία, αλλά και στον κόσμο του Fellini, που σημαδεύεται από την απώλεια της αθωότητας και την αδυναμία επικοινωνίας. Παράλληλα, το φιλμ απομακρύνεται οριστικά από τον παραδοσιακό νεορεαλισμό, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους από την κοινωνική πραγματικότητα στην υποκειμενική εμπειρία. Αυτή η εστίαση στην εσωτερικότητα εντάσσεται στη γενικότερη τάση της εποχής, κατά την οποία ο ιταλικός κινηματογράφος στρέφεται συστηματικά προς

³³ Ένα ακόμη κινηματογραφικό είδος που αναπτύχθηκε στα τέλη της δεκαετίας 1960 με αρχές 1970 είναι το Spaghetti Western ή Western all'italiana, όπου ιταλοί παραγωγοί δημιουργούσαν ταινίες με χαμηλό προυπολισμό. Στις ταινίες πρωταγωνιστούν αντι-ήρωες κυρίως κακοποιοί, έχουν ως φόντο ερημικά τοπία ενώ χαρακτηριστική είναι η χρήση βίας. Χαρακτηριστική ταινία είναι *Per un pugno di dollari* (1964) του Sergio Leone (studiobinder).

τη λογοτεχνία, αντιμετωπίζοντάς την όχι ως απλή πηγή αφήγησης, αλλά ως πεδίο δημιουργικής ανασύνθεσης³⁴. Βασισμένη στο ομώνυμο έργο, η ταινία υιοθετεί έναν μοντερνιστικό προσανατολισμό που συνάδει με το πνεύμα των μεγάλων δημιουργών της περιόδου. Οι τελευταίοι, αξιοποιώντας τη λογοτεχνία, συνέβαλαν στη διαμόρφωση του "κινηματογράφου των δημιουργών" (*cinéma d'auteur*), όπου η οπτική γλώσσα αναδεικνύεται σε αυτόνομη και κυρίαρχη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης (Marcus, 1993).

5.3 Mauro Bolognini: βιογραφικά στοιχεία και φιλμογραφία

Ο Mauro Bolognini (1922-2001) υπήρξε ένας σκηνοθέτης με βαθιά γνώση της κινηματογραφικής τεχνικής και ιδιαίτερη αισθητική ματιά που συνεργάστηκε με σημαντικούς ηθοποιούς, αποσπώντας βραβεία σε πολλά κινηματογραφικά φεστιβάλ. Η καριέρα του διήρκεσε περίπου τέσσερις δεκαετίες, ξεκινώντας με την ταινία *Ci troviamo in galleria* (1953) και ολοκληρώνοντας τη δημιουργική του πορεία με τέσσερα επεισόδια της σειράς *La famiglia Ricordi* (1995).

Υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγικός δημιουργός, το όνομα του οποίου συνδέθηκε με την κινηματογραφική μεταφορά λογοτεχνικών έργων, κυρίως κατά τις δεκαετίες του 1960 και του 1970. Σύμφωνα με τον Micciché (2010), οι ταινίες του αποτελούν μερικά από τα καλύτερα δείγματα της ιστορίας της αμφιλεγόμενης σχέσης κινηματογράφου και λογοτεχνίας. Ο Pier Maria Bocchi (2008) τον χαρακτήρισε ως έναν από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του ιταλικού κινηματογράφου, με εξαιρετική ικανότητα στη χρήση της κάμερας, στη σκηνοθεσία των ηθοποιών και στη δημιουργία τόσο ασπρόμαυρων όσο και έγχρωμων ταινιών. Παράλληλα, θεωρείται ένας εκκεντρικός, αλλά ιδιαίτερα ευαίσθητος δημιουργός, ο οποίος κατάφερε να αποδώσει με λεπτότητα και ακρίβεια της εσωτερικής ζωής των κινηματογραφικών του ηρώων.

³⁴ Κυρίαρχη μορφή σε αυτή τη μετάβαση υπήρξε ο Visconti, ο οποίος μετέφερε στη μεγάλη οθόνη το εμβληματικό μυθιστορηματικό έργο του Giuseppe Tomasi di Lampedusa, το *Il Gattopardo* (1963), αποτυπώνοντας με μοναδική μεγαλοπρέπεια την παρακμή της αριστοκρατίας. Ο Pasolini, έφερε μια επαναστατική ματιά στις κλασικές πηγές, μεταφέροντας το *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), ενώ αργότερα στράφηκε στην αρχαία τραγωδία με τα έργα *Edipo re* (1967) και *Medea* (1969). Η σύγχρονη ιταλική πεζογραφία βρήκε επίσης τον δρόμο της στην οθόνη, με τον Vittorio De Sica να διασκευάζει το μυθιστόρημα του Alberto Moravia στην ταινία *La ciociara* (1960), ενώ ο Antonioni, στην αναζήτησή του για την ανθρώπινη αλλοτρίωση, εμπνεύστηκε από το διήγημα του Julio Cortázar για το *Blow-Up* (1966) (Marcus, 1993).

Γεννήθηκε στην Pistoia, την οποία εγκατέλειψε για να σπουδάσει Αρχιτεκτονική στη Φλωρεντία, χωρίς ποτέ να ολοκληρώσει τις σπουδές. Η παραμονή του στη Φλωρεντία του προσέφερε σημαντική καλλιτεχνική και ανθρωπιστική παιδεία, καθώς παρακολούθησε θεατρικές παραστάσεις και κινηματογραφικές προβολές που επηρέασαν τη μετέπειτα πορεία του.

Η περίοδος από το 1948 έως το 1953 αποτέλεσε για τον Bolognini μια φάση μαθητείας. Παρακολούθησε μαθήματα ως ακροατής στο Centro Sperimentale di Cinematografia και, με τη βοήθεια του σκηνοθέτη Luigi Zampa, ξεκίνησε την επαγγελματική του πορεία στον κινηματογράφο. Το 1952 εργάστηκε στη Γαλλία ως βοηθός σκηνοθέτη, αρχικά δίπλα στον Jean Delannoy και στη συνέχεια στον Yves Allégret (Bocchi & Pezzotta, 2008).

Στην πρώτη δημιουργική του περίοδο μετέφερε στον κινηματογράφο λογοτεχνικά έργα με επίκεντρο την ανδρική ανικανότητα και την ερωτική εμμονή: Στο *Il bell' Antonio* (1960) από το μυθιστόρημα του Vitaliano Brancati, ο κεντρικός ήρωας παγιδεύεται ανάμεσα στις κοινωνικές προσδοκίες και την προσωπική του αδυναμία να ανταποκριθεί σε έναν ιδανικό έρωτα. Στην ταινία *La Viaccia* (1961)³⁵ που βασίστηκε στο μυθιστόρημα *L'eredità* του Mario Pratesi, η εμμονή του ήρωα Amerigo Casamonti με μια πόρνη (Claudia Cardinale) οδηγεί στην οικονομική και ηθική εξαθλίωση. Στην ταινία η δράση μεταφέρεται στη Φλωρεντία ενώ η ιστορία στο μυθιστόρημα εκτυλίσσεται στη Σιένα. Στην ταινία *Agostino* (1962) η οποία βασίστηκε στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Alberto Moravia, κινηματογραφικό έργο το οποίο γυρίστηκε την ίδια χρονιά με την ταινία *Senilità*, το κύριο θέμα αφορά την απώλεια της αθωότητας ενός εφήβου και την είσοδο σε έναν κόσμο γεμάτο απογοητεύσεις (Melville, 2006).

Τη δεκαετία του 1970 ο σκηνοθέτης στράφηκε στα ιστορικά δράματα εμπνευσμένα από τη λογοτεχνία. Το *Metello* (1970) βασισμένο στο μυθιστόρημα του Pratolini, έχει έντονο πολιτικό υπόβαθρο (γέννηση του σοσιαλισμού), όμως ο Bolognini διατηρεί το ενδιαφέρον του για τις ερωτικές περιπλανήσεις και την απιστία. Στο *Per le antiche scale* (1975) του Tobino εξερευνά τα όρια λογικής και τρέλας μέσω των ερωτικών σχέσεων ενός γιατρού. Η αίσθηση του εγκλεισμού και της ψυχικής ασθένειας συνδέεται με την εσωτερική παράλυση που νιώθουν οι ήρωες του Svevo στο *Senilità*. Το *L'eredità Ferramonti* (1976)

³⁵ Η ταινία αυτή συμμετείχε στο επίσημο διαγωνιστικό τμήμα του 14ου Φεστιβάλ των Καννών χωρίς να βραβευθεί. Το φιλμ *Giovani mariti* (1958) κέρδισε στις Κάννες το Βραβείο Καλύτερου Σεναρίου, ενώ για το *L'eredità Ferramonti* (1976) στην πρωταγωνίστρια Dominique Sanda το Βραβείο Καλύτερης Γυναικείας Ερμηνείας (Brunetta, 2009).

του Chelli είναι μια ιστορία απληστίας και χειραγώγησης. Εδώ η πρωταγωνίστρια παρουσιάζεται αδίστακτη καθώς επιχειρεί να κερδίσει την περιουσία των Ferramonti, θυμίζοντας την καταστροφική επίδραση που έχουν οι γυναίκες στους αδύναμους άνδρες. Στο *La storia vera della signora dalle camelie* (1981) βασισμένο το έργο του Alexandre Dumas, ο σκηνοθέτης αποδομεί τον ρομαντικό μύθο, δείχνοντας την ωμή πραγματικότητα της πορνείας και της ακόρεστης επιθυμίας για κοινωνική ανέλιξη (Melville, 2006).

Παράλληλα με τον κινηματογράφο, ο Bolognini διακρίθηκε στη σκηνοθεσία όπερας, υπογράφοντας εμβληματικές παραστάσεις όπως τον *Ernani* του Giuseppe Verdi, την *Tosca* του Giacomo Puccini, και την *Adriana Lecouvreur* του Francesco Cilea. Η καλλιτεχνική του δραστηριότητα επεκτάθηκε και στο θέατρο, όπου αναμετρήθηκε με κλασικά και σύγχρονα έργα των Shakespeare, Pinter, O'Neill και Pirandello (Bocchi & Pezzotta, 2008).

Διατρέχοντας την φιλμογραφία του σκηνοθέτη, φάνηκαν ήδη τα θέματα και οι προβληματισμοί που επανέρχονται και στο *Senilità*. Ο κεντρικός ήρωας είναι ένας άνδρας παγιδευμένος στην πνευματική και συναισθηματική αδράνεια, κατ'αντιστοιχία με τον πρωταγωνιστή στο *Il Bell'Antonio* που αδυνατεί να ανταποκριθεί στις προσδοκίες κοινωνίας της Σικελίας ή με τον Amerigo στο *La Viaccia* που χάνει τον έλεγχο της ζωής του και την περιουσία του, παραλυμένος από ένα πάθος που δεν μπορεί να χαλιναγωγήσει. Το μοτίβο της μοιραίας γυναίκας που μπορεί να καταστρέψει τον ήρωα επανέρχεται στα έργα αυτά, όπως και στο *L'Eredità Ferramonti* όπου η πρωταγωνίστρια επιβάλλεται σε μια πλούσια οικογένεια και την διαλύει χρησιμοποιώντας τη σεξουαλικότητά της ως όπλο κοινωνικής ανόδου.

Στο έργο του Bolognini, η πόλη δεν αποτελεί απλώς ένα σκηνικό, αλλά έναν ζωντανό οργανισμό που καθορίζει την ψυχολογία και τη μοίρα των ηρώων. Οι Bocchi & Pezzotta (2008) αναδεικνύουν στη μονογραφία τους τον τρόπο με τον οποίο ο Bolognini χρησιμοποιεί τον αστικό χώρο για να οπτικοποιήσει την κοινωνική και ηθική παρακμή. Στις ταινίες του που δημιουργήθηκαν σε συνεργασία με τον Pier Paolo Pasolini³⁶, όπως το *La Notte Brava* (1959) και το *La Giornata Balorda* (1960), η Ρώμη των προαστίων

³⁶Η συνεργασία αυτή υπήρξε καθοριστική και για τους δύο, καθώς έλαβε χώρα λίγο πριν ο Pasolini κάνει το σκηνοθετικό του ντεμπούτο. Συνεργάστηκαν στα σενάρια των ταινιών: *Marisa la civetta* (1957), *Giovani mariti* (1958), *La notte brava* (1959), *Il bell'Antonio* (1960) και *La giornata balorda* (1960). Ο Pasolini διαφωνούσε με την τάση του Bolognini να κάνει τον «βρώμικο» κόσμο να φαίνεται αισθητικά τέλειος κι έτσι αποφάσισε να ακολουθήσει χωριστό δρόμο (Bondanella, 2009).

παρουσιάζεται ως ένας χώρος επιβίωσης και κυνισμού. Οι πόλεις εδώ είναι σκληρές και αντανakλούν το αδιέξοδο της νεολαίας της μεταπολεμικής Ιταλίας. Στο *La Viaccia* η πόλη λειτουργεί ως σύμβολο της τάξης και της καταπίεσης. Η αρχιτεκτονική της Φλωρεντίας χρησιμοποιείται για να αναδείξει την αντίθεση ανάμεσα στην αριστοκρατική αισθητική και την εσωτερική διαφθορά των ηρώων. Η πόλη της Σικελίας στο *Il Bell'Antonio* μετατρέπεται σε έναν κλειστοφοβικό χώρο όπου το δημόσιο βλέμμα και οι κοινωνικές συμβάσεις για τον ανδρισμό πνίγουν την ατομικότητα. Αντίστοιχα, η Τεργέστη στο *Senilità* εικονογραφείται ως μια σκοτεινή και ψυχρή πόλη που αντανakλά την εσωτερική κατάσταση των ηρώων. Ο Bolognini χρησιμοποιεί την περιπλάνηση στα στενά δρομάκια, στις προβλήτες και στην παλιά ιχθυαγορά για να τονίσει την αντίθεση ανάμεσα στη ζωντάνια της Angiolina και την ακινησία του Emilio. Η Brunetta (2008) χαρακτηρίζει τον Bolognini «καλλιγράφο» (calligrafo) ή οπτικό τεχνίτη, ακριβώς επειδή η κάμερά του δεν κατέγραφε απλώς την πόλη, αλλά τη ζωγράφιζε μέσα από το πρίσμα της λογοτεχνίας. Κατάφερε να αποδώσει το αστικό τοπίο της Ιταλίας και να αναδείξει την εσωτερική γεωγραφία πόλεων όπως η Τεργέστη, η Βενετία, η Φλωρεντία και η Κατάνια³⁷.

Ο ίδιος ο Bolognini δήλωνε ότι το *Senilità* ήταν το αγαπημένο του μυθιστόρημα και ότι αποτελούσε τη μοναδική ταινία που θα ήθελε να ξαναγυρίσει: «Το μυθιστόρημα είναι ένα από τα αγαπημένα μου μυθιστορήματα. Από όσες ταινίες έχω κάνει, είναι η μοναδική την οποία θα ήθελα να ξανακάνω, όχι επειδή δεν είμαι ευχαριστημένος, αλλά επειδή πιστεύω ότι θα μπορούσε να γυριστεί εκατό φορές. Θα ήθελα να ξαναγυρίσω τη *Senilità* για όλη μου τη ζωή, όπως ένας ζωγράφος μπορεί να ζωγραφίζει το ίδιο τοπίο, το ίδιο μπουκάλι» (Rimini, 2013, 267-268).

Η αποδοχή της ταινίας *Senilità* υπήρξε ιδιαίτερα θερμή από τους κριτικούς, αλλά η εμπορική της πορεία και η ανταπόκριση του κοινού στην εποχή της ήταν μάλλον περιορισμένες, καθώς θεωρήθηκε αργή και μελαγχολική. Ο σκηνοθέτης κέρδισε το βραβείο Καλύτερης Σκηνοθεσίας Festival di San Sebastian³⁸ το 1962, ενώ η φωτογραφία του Armando Nannuzzi αποθεώθηκε, καθώς η επιλογή του ασπρόμαυρου φιλμ, που θύμιζε

³⁷ Ανάγοντας την πόλη σε κεντρικό αφηγηματικό άξονα, ο Bolognini συχνά μετατοπίζει τον χώρο δράσης από τη λογοτεχνική του πηγή. Στην ταινία *La Viaccia*, η δράση μεταφέρεται από τη Σιένα του μυθιστορήματος στη Φλωρεντία, ενώ στο *La corruzione*, ο σκηνοθέτης μετακινεί το σκηνικό από το Βιαρέτζιο στη Βενετία (Melville, 2006).

³⁸ Το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του San Sebastian (Donostia Zinemaldia), ένα από τα σημαντικότερα κινηματογραφικά γεγονότα παγκοσμίως, διεξάγεται στη Χώρα των Βάσκων από το 1953 (Diestro-Dórido, 2021). Στο ίδιο Φεστιβάλ βραβεύτηκαν επίσης οι ταινίες *La corruzione* (1963) και *Mademoiselle de Maupin* (1966).

παλιές φωτογραφίες της Τεργέστης, θεωρήθηκε αριστουργηματική για τον τρόπο που απέδιδε την «ομίχλη» της ψυχής των ηρώων. Η κριτική αποδοχή της σεναριακής εκδοχής των Parise και Pinelli³⁹ υπήρξε θερμή, κυρίως για τον τρόπο με τον οποίο έγινε η διαχείριση της αδράνειας του πρωταγωνιστή και η ανταικατάστασή της από οπτικούς συμβολισμούς. Η ελευθερία της μεταφοράς εντοπίζεται κυρίως στη χρονική μετατόπιση, καθώς ενώ το βιβλίο εκδίδεται το 1898 και αναφέρεται στο τέλος του 19ου αιώνα, η δράση μεταφέρεται στη δεκαετία του 1920 (Locatelli, 2021).

Σύμφωνα με τη θεωρία του Genette σε ότι αφορά τη διασκευή, το λογοτεχνικό έργο μεταλλάσσεται αρκετά λόγω της χρονικής μετατόπισης, ενώ υπάρχουν και αλλαγές στο τέλος του έργου. Ο Bolognini πρόσθεσε μια σκηνή όπου ο Emilio συναντά την Angiolina να περπατά αγκαλιασμένη με έναν φαντάρο και όταν εκείνος της ζητά να τον συγχωρέσει ο νεαρός τον ταπεινώνει. Πέρα όμως από την χρονική μετατόπιση και το διαφορετικό τέλος ο Bolognini διατηρεί τον βασικό θεματικό πυρήνα του μυθιστορήματος, την αποτύπωση της γηραιότητας του κεντρικού ήρωα, την ταραγμένη ερωτική περιπέτεια με την νεαρή Angiolina, το ερωτικό τετράγωνο και την σκιαγράφηση των ψυχολογικών καταστάσεων των ηρώων.

5.4. Οι συντελεστές της ταινίας

Μετά την ανάλυση της οπτικής του σκηνοθέτη, των σεναριογράφων και του διευθυντή φωτογραφίας, είναι σαφές ότι η δραματική ένταση και η δημιουργική ανασύσταση του κόσμου του Italo Svevo δεν θα είχαν ολοκληρωθεί χωρίς τη συμβολή των υπόλοιπων κορυφαίων συντελεστών.

Οι πρωταγωνιστές της ταινίας είναι ο Anthony Franciosa (Emilio Brentani), η Claudia Cardinale την (Angiolina Zarri), η Betsy Blair την (Amalia Brentani) και ο Philippe Leroy υποδύεται τον (Stefano Balli). Ο Αμερικάνος Anthony Franciosa αποδίδει έναν πολύ εύθραυστο και εσωτερικό Emilio Brentani. Η ερμηνεία του είναι γεμάτη νευρικήτητα και καταπιεσμένο πάθος, κάτι που κάνει τον Emilio τραγικό και ανθρώπινο. Η Αμερικανίδα Betsy Blair με ελάχιστες κινήσεις και βλέμματα μεταφέρει όλη τη μοναξιά, τη στέρηση και τη σιωπηλή απελπισία της Amalia, χωρίς ποτέ να γίνεται μελοδραματική. Ο Γάλλος

³⁹Ο Goffredo Parise (1929–1986) και ο Tullio Pinelli (1908–2009) ήταν δύο σπουδαίες προσωπικότητες των ιταλικών γραμμάτων και του κινηματογράφου που συνεργάστηκαν στενά ως σεναριογράφοι, κυρίως κατά τη δεκαετία του 1960. Η συνάντησή τους στο σενάριο συνδύασε τη λογοτεχνική οξυδέρκεια του Parise με την τεράστια κινηματογραφική εμπειρία και τη δραματουργική ικανότητα του Pinelli, που ήταν γνωστός κυρίως για τη μακροχρόνια συνεργασία του με τον Federico Fellini σε αριστουργήματα όπως το *La Dolce Vita* και το *8½* (Ραφαηλίδης, 1987).

Philippe Leroy δίνει στον χαρακτήρα μια γοητευτική ελαφρότητα, αλλά και μια ψυχρότητα (Stafford, 2023). Στην ταινία συμμετέχουν επίσης οι: Aldo Bufi Landi (Sorniani), Marcella Rovena (η ιδιοκτήτρια των δωματίων), Franca Mazzoni (la signora Chierici), Nadia Marlowa (Margherita), Nando Angelini (ναυτικός), Paola Di Mario (αδερφή της Angiolina), John Stacy (γιατρός), Raimondo Magni (Visentini), Marcella Valeri (La signora Parecci), Romano Puppo, Rada Simovic, Toros Romano (Il davinotti). Το σενάριο είναι των Goffredo Parose, Tulio Pinelli και Mauro Bolognini, ενώ την φωτογραφία επιμελήθηκε ο Amando Nannuzzi. Το μοντάζ επιμελήθηκε ο Nino Baragli, τον ήχο ο Franco Groppioni και ο Mario Morigi (Archivio del Cinema Italiano, n.d.).

Τα κοστούμια του Piero Tosi (του σημαντικότερου ίσως ενδυματολόγου στην ιστορία του ιταλικού σινεμά και στενού συνεργάτη του Visconti) ήταν καθοριστικά για την απόδοση της σύγκρουσης των δύο κόσμων της ταινίας. Τα ρούχα του Emilio είναι αυστηρά, σκουρόχρωμα, με ψηλούς γιακάδες και βαριά υφάσματα που υποδηλώνουν την κοινωνική του θέση, αλλά και την πνευματική του ασφυξία. Για την Angiolina, ο Tosi επέλεξε ρούχα που τονίζουν τη σωματικότητα και την αχαλίνωτη φύση της. Χρησιμοποίησε πιο ελαφριά υφάσματα, δαντέλες και σχήματα που αναδεικνύουν τη θηλυκότητα, κάνοντάς την να μοιάζει με «ξένο σώμα» στον μουντό κόσμο του Emilio (Bondanella, 2009).

Ο Luigi Scaccianoce⁴⁰, ένας από τους πιο έμπειρους σκηνογράφους του ιταλικού σινεμά, κλήθηκε να αναπαραστήσει την Τεργέστη του 1900 όχι ως τουριστικό φόντο, αλλά ως έναν ζωντανό, μελαγχολικό χαρακτήρα. Για τις εσωτερικές λήψεις χρησιμοποίησε βαριά έπιπλα, σκουρόχρωμες ταπετσαρίες και στενούς, φορτωμένους χώρους για να δημιουργήσει μια αίσθηση ασφυξίας. Όπως επισημαίνει η Brunetta (2008), η δουλειά του Scaccianoce στην *Senilità* εικονογραφεί μια πόλη στα όρια της αυτοκρατορίας, που βρίσκεται σε μια διαρκή κατάσταση φθοράς και αναμονής.

Το μοντάζ επιμελήθηκε ο Nino Baragli, τον ήχο ο Franco Groppioni και ο Mario Morigi. Τη μουσική για έγραψε ο Piero Piccioni, ένας από τους σημαντικότερους Ιταλούς συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής της μεταπολεμικής περιόδου, που συνεργάστηκε με πολλούς μεγάλους σκηνοθέτες, όπως ο Luchino Visconti και ο Francesco Rosi. Η μουσική του

⁴⁰ Εκτός από την ταινία *Senilità* ο Scaccianoce έχει κάνει τη σκηνογραφία στα έργα *La mano dello straniero* (1954), του Mario Soldati, *Eva* (1962) του Joseph Losey, *Anonimo veneziano* (1970) του Enrico Maria Salerno, *Dimenticai Venezia* (1979) του Franco Brusati και *Il viaggio* (1974) του Vittorio De Sica. Δούλεψε επίσης με σημαντικούς σκηνοθέτες όπως Roberto Rossellini, Alberto Latuada, Antonio Pietrangeli, Dino Risi και Paolo Pasolini. Με τον Bolognini συνεργάστηκε ξανά στην ταινία *L'eredità di Ferramonti* (1976) (Treccani)+

για την ταινία είναι διακριτική, αλλά πολύ εκφραστική, με έντονο λυρισμό και κάποια θέματα σε μορφή τάνγκο που ενισχύουν το αίσθημα παρακμής και ανεκπλήρωτου έρωτα της ταινίας (Melville, 2006).

Η παραγωγή είναι των εταιριών Zebra Film και Aera Film Paris οι οποίες ειδικεύονταν στις διεθνείς συμπαραγωγές, κυρίως μεταξύ Ιταλίας και Γαλλίας (Archivio del Cinema Italiano, n.d.). Η Zebra Film επικεντρωνόταν σε ταινίες που συνδύαζαν την καλλιτεχνική ποιότητα με την εμπορική απήχηση, συνεργαζόμενη με σπουδαίους σκηνοθέτες του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, όπως οι Roberto Rossellini και Valerio Zurlini. Το ρεπερτόριό της περιελάμβανε κοινωνικά και ψυχολογικά δράματα, συχνά βασισμένα σε λογοτεχνικά έργα. Ο Bolognini συνεργάστηκε με αυτές τις εταιρείες παραγωγής και στην ταινία *La donna è una cosa meravigliosa* (1964) (Bondanella, 2009).

5.5 Η ταινία

Η ταινία είναι βασισμένη στο μυθιστόρημα, όπως αναφέρουν και οι τίτλοι αρχής «Tratto dall'omonimo romanzo di Italo Svevo». Η έκφραση «tratto da» αναφέρεται σε μεταφορά ενός λογοτεχνικού έργου στην μεγάλη οθόνη. Ο Bolognini υπήρξε ένας σκηνοθέτης που μετέφερε στον κινηματογράφο μυθιστορήματα αλλά η κινηματογραφική μεταφορά είναι αγαπημένο θέμα για τους σκηνοθέτες. Ένα μικρό δείγμα γνωστών μυθιστορημάτων που ζωντάνεψαν στη μεγάλη οθόνη είναι *I miserabili* (μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος του Victor Hugo), *Il gattopardo* (μεταφορά του μυθιστορήματος *Il Gattopardo* του Giuseppe Tomasi di Lampedusa), *Il portraite di Dorian Gray* (μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος του Oscar Wilde) (Il libraio.it, n.d)

Η ταινία έχει χαρακτηριστεί ως ένα σπάνιο και καλαίσθητο αριστούργημα, ικανό να προκαλέσει στον θεατή μια αίσθηση ιλίγγου (Locatelli, 2021). Ο Francesco Dorigo⁴¹ σημειώνει πως, αν και οι ήρωες του Svevo είναι δύσκολο να αποτυπωθούν στη μεγάλη οθόνη λόγω των λεπτών ψυχολογικών αποχρώσεων που τους χαρακτηρίζουν, ο Bolognini κατόρθωσε να οπτικοποιήσει με εξαιρετική ευαισθησία την εγγενή *ανικανότητα* για ζωή (*inettitudine*) των ηρώων. Κατά τον Dorigo, το φιλμ υπερβαίνει τα όρια μιας απλής

⁴¹ Ο Francesco Dorigo (1930-2005) ήταν ένας διακεκριμένος κριτικός και θεωρητικός του κινηματογράφου, ο οποίος το 1962, τη χρονιά κυκλοφορίας της ταινίας, δημοσίευσε το βιβλίο *Cinema della crisi* (Κινηματογράφος της κρίσης). Σε αυτό το έργο, ο Dorigo αναλύει την ταινία ως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της κρίσης των αξιών και της υπαρξιακής φθοράς που περιγράφει ο Svevo, εστιάζοντας στη μελαγχολική ατμόσφαιρα και στην ακινησία των χαρακτήρων (Rimini, 2013).

κινηματογραφικής μεταφοράς, αποτελώντας μια βαθιά σπουδή πάνω στην εσωτερική παράλυση των χαρακτήρων (Rimini, 2013).

Ο Mario Soldati⁴² ήταν ο πρώτος που οραματίστηκε τη μεταφορά του μυθιστορήματος *Senilità* στη μεγάλη οθόνη, όμως το σχέδιό του ματαιώθηκε. Τελικά, η ταινία υλοποιήθηκε από τον παραγωγό Moris Ergas, μέσω μιας ιταλο-γαλλικής συμπαραγωγής με τη συμμετοχή αμερικανικών κεφαλαίων. Οι Αμερικανοί παραγωγοί πρότειναν αρχικά ως τόπο γυρισμάτων τη Βενετία, επιλογή που απορρίφθηκε από την κόρη του Svevo, Letizia Fonda Savio⁴³, η οποία υποστήριζε ότι έτσι θα αλλοιωνόταν το αυθεντικό περιβάλλον του μυθιστορήματος (Crechici, 2004).

Ως σκηνοθέτης επιλέχθηκε ο Mauro Bolognini, ο οποίος θεωρούνταν ειδικός στις κινηματογραφικές μεταφορές λογοτεχνικών έργων (Crechici, 2004). Οι εισπράξεις της ταινίας ήταν ικανοποιητικές για τα δεδομένα της εποχής (350 εκατομμύρια λιρέτες), ενώ το έργο συμμετείχε στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου, όπου απέσπασε τιμητικό δίπλωμα. Στο Φεστιβάλ του Σαν Σεμπαστιάν ο Bolognini τιμήθηκε με το βραβείο σκηνοθεσίας, ενώ στην Ιταλία η ταινία κέρδισε δύο βραβεία Nastri d'Argento⁴⁴, ένα για τη σκηνογραφία του Luigi Scaccianoce και ένα για τα κοστούμια του Piero Tosi (Archivio del Cinema Italiano, n.d.).

Ο ίδιος ο Bolognini είχε δηλώσει: «Είμαι ικανοποιημένος από τον τρόπο που απέδωσα την Τεργέστη, καθώς και από την επιλογή των ηθοποιών Betsy Blair και Claudia Cardinale. Λιγότερο ικανοποιημένος είμαι από τον πρωταγωνιστή Anthony Franciosa· παρόλο που η εμφάνισή του ταίριαζε στον ρόλο, για μένα ο ήρωας έπρεπε να δείχνει νέος αλλά

⁴² Ο Mario Soldati, (1906–1999) ήταν διακεκριμένος Ιταλός συγγραφέας, σκηνοθέτης και δημοσιογράφος που σφράγισε την ιταλική πολιτιστική ζωή του 20ού αιώνα. Ως σκηνοθέτης, έγινε γνωστός κυρίως για τις λογοτεχνικές διασκευές του, μεταφέροντας με επιτυχία κλασικά έργα στη μεγάλη οθόνη, όπως το *Piccolo mondo antico*, του Antonio Fogazzaro (1941) και το *Eugenia Grandet*, του Honoré de Balzac (1946) (Morreale, n.d.).

⁴³ Η Letizia Fonda Savio (1897–1993) υπήρξε εμβληματική προσωπικότητα της Τεργέστης, καθώς έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διάσωση της πολιτιστικής κληρονομιάς της πόλης. Η ζωή της σηματοδεύτηκε από την τραγωδία της απώλειας και των τριών γιων της κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Μετά τον πόλεμο, αφιερώθηκε στη διατήρηση της μνήμης των πεσόντων και στην προστασία του έργου του πατέρα της (Di Perna, 2015)

⁴⁴ Τα βραβεία Nastro d'Argento είναι βραβεία τα οποία αποδίδει η Εθνική Ένωση Δημοσιογράφων Ιταλικού Κινηματογράφου. Καθιερώθηκαν το 1946 και θεωρούνται τα παλαιότερα κινηματογραφικά βραβεία στην Ευρώπη (www.nastridargento.it)

εσωτερικά να φέρει τα σημάδια του γήρατος» (Rimini, 2013). Ο κριτικός Tullio Kezich⁴⁵ έγραψε χαρακτηριστικά: «Αν ο Emilio Brentani ήταν τόσο όμορφος όσο ο Anthony Franciosa, ο Italo Svevo δεν θα είχε γράψει ποτέ τη *Senilità*». Αργότερα, ωστόσο, συμπλήρωσε: «Παρά τις όποιες ενστάσεις, η ταινία *Senilità* παραμένει η καλύτερη μεταφορά της λογοτεχνίας της Τεργέστης στα αυθεντικά της τοπία» (Crechici, 2004). Με τις παρατηρήσεις του αυτές, ο Kezich υπογραμμίζει πως παρόλο που η χολιγουντιανή αύρα του πρωταγωνιστή έρχεται σε ρήξη με την εσωτερική παρακμή του "γερασμένου" ήρωα, η σκηνοθεσία αποκαθιστά την ισορροπία. Καταφέρνει να μετατοπίσει το κέντρο βάρους από το ασύμβατο πρόσωπο στην υπαρξιακή γεωγραφία του έργου, αναδεικνύοντας το τοπίο ως τον αυθεντικό φορέα του πνεύματος του Svevo.

Στο κέντρο της αφήγησης βρίσκεται ο αναποφάσιτος και ήδη γερασμένος στα τριανταπέντε του χρόνια Emilio που ερωτεύεται τη νεότερη και όμορφη λαϊκή κοπέλα, την Angiolina, η οποία δεν του είναι πιστή. Από την άλλη πλευρά η αδερφή του Amalia ερωτεύεται τον φίλο του Emilio, Stefano Balli. Η ταινία χαρακτηρίζεται από το ερωτικό τετράγωνο (καθώς ο Stefano φλερτάει με την Angiolina ενώ υπνοείται και μια ερωτική σχέση μεταξύ των δυο ηρώων), από επιθυμίες και ερωτική απογοήτευση. Ο σκηνοθέτης με τη δεξιοτεχνία κατάφερε να αποδώσει τις ευαίσθητες πτυχές της ψυχολογίας των προσώπων (Locatelli, 2021).

Η ταινία (1962) μεταφέρει τη δράση στη δεκαετία του 1920, παρόλο που το πρωτότυπο έργο γράφτηκε στα τέλη του 19ου αιώνα (1898), την εποχή της Trieste asburgica, τότε που η πόλη ανήκε στο Impero asburgico⁴⁶. Ο Tullio Kezich χαρακτήρισε αυτή τη χρονική μετατόπιση ως μια «sexy» επιλογή, θεωρώντας ότι προσέδωσε στην ταινία μια αισθητική

⁴⁵ Ο Tullio Kezich (1928-2009) ήταν ένας από τους σημαντικότερους Ιταλούς κριτικούς κινηματογράφου και σεναριογράφους. Γεννημένος στην Τεργέστη, υπήρξε στενός φίλος του Bolognini και έγραψε εκτενώς για την ταινία, αναλύοντας τη μεταφορά του έργου του Ίταλο Σβέβο στη μεγάλη οθόνη (Barry, 2009).

⁴⁶ Ο όρος Αψβουργική Αυτοκρατορία (Impero asburgico) περιγράφει τη μακρόχρονη κυριαρχία του οίκου των Αψβούργων στην Ευρώπη. Αρχικά, η εξουσία τους εκδηλώθηκε στο πλαίσιο της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (15ος-19ος αιώνας) και στη συνέχεια, μετά τους Ναπολεόντειους Πολέμους, με τη μορφή της Αυτοκρατορίας της Αυστρίας (και μετέπειτα Αυστροουγγαρίας). Η δομή της ήταν πολυπολιτισμική, διαδραματίζοντας καθοριστικό ρόλο στον πολιτικό χάρτη της ηπείρου, ωστόσο η συνοχή της αποδυναμώθηκε σταδιακά από την άνοδο των εθνικισμών λίγο πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο πόλεμο. Η Τεργέστη ανήκε στους Αψβούργους και αργότερα στην Αυστροουγγαρία, περίπου από το 1382 έως το 1918. Ιδιαίτερα σημαντική ήταν η περίοδος από το 1719, όταν ο αυτοκράτορας Κάρολος VI ανακήρυξε την πόλη ελεύθερο λιμάνι. Η οικονομική άνθηση προσέλκυσε πληθυσμούς διαφορετικών εθνοτήτων και θρησκειμάτων, διαμορφώνοντας μια μοναδική κοσμοπολίτικη ταυτότητα, όπου η ιταλική, η σλαβική και η γερμανική κουλτούρα συνυπήρχαν υπό την αυτοκρατορική προστασία (Ara & Magris, 1982).

κομψότητα και έναν αισθησιασμό που απουσίαζαν από το πιο «στεγνό» και αναλυτικό κείμενο του Svevo. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «Αυτή μπορεί να είναι η ιστορία μιας *flapper*⁴⁷ η οποία κατακτά έναν ταπεινό *travet*⁴⁸ και στη συνέχεια τον απατά με την τυπική ελευθεριότητα μιας ελεύθερης εποχής» (Rimini, 2013). Με τη διατύπωση αυτή, ο Kezich υπογραμμίζει ότι η μεταμόρφωση της Angiolina σε μια χειραφετημένη γυναίκα της εποχής της jazz προσδίδει μια νέα διάσταση στην προδοσία της. Η ελευθεριότητα της δεκαετίας του 1920 λειτουργεί ως το ιδανικό φόντο για να αναδειχθεί η τραγικότητα του Emilio, ενός χαμηλόμισθου υπαλλήλου γραφείου (*travet*), ο οποίος παραμένει συναισθηματικά παγιδευμένος, αδυνατώντας να ακολουθήσει τον έντονο ρυθμό της.

Η χρονική μετατόπιση της δράσης στο 1920 επιτρέπει στον σκηνοθέτη να σχολιάσει την πολιτική και κοινωνική μετάβαση της Τεργέστης, η οποία εκείνη την περίοδο βρισκόταν σε μια κρίσιμη ιστορική καμπή. Μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, η πόλη μεταβαίνει από την κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας στο φασιστικό καθεστώς της Ιταλίας του Μουσολίνι. Σύμφωνα με τη Rimini (2013), ο Bolognini επιδιώκει να αποδομήσει τη φασιστική προπαγάνδα που εξυμνούσε τη νεότητα, τη δύναμη και τη σφριγηλή ζωτικότητα. Μέσα από τη σκηνοθετική του ματιά, η φασιστική Ιταλία δεν παρουσιάζεται ως ένα αναγεννημένο έθνος, αλλά ως μια κοινωνία πρόωρα γερασμένη και σε κατάσταση αποσύνθεσης. Από αυτήν τη σκοπιά, η μορφή της Angiolina ενσαρκώνει το φασιστικό ιδεώδες της σφριγηλής νεότητας και της υγιούς ζωτικότητας. Όμως η νεανική της ομορφιά δεν λειτουργεί ως σύμβολο αναγέννησης, αλλά έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το γερασμένο και παρακμιακό περιβάλλον της Τεργέστης του 1927 και την ακινησία του Emilio. Έτσι, ο Bolognini υπογραμμίζει το χάσμα ανάμεσα στην προπαγανδιστική εικόνα της ακμάζουσας Ιταλίας και την εσωτερική αποσύνθεση μιας κοινωνίας που παγιδεύεται ανάμεσα στο ένδοξο παρελθόν της Αυτοκρατορίας και τον επερχόμενο ολοκληρωτισμό (Rimini, 2013). Αυτή η κινηματογραφική ανάγνωση της κοινωνικής φθοράς συνομιλεί άμεσα με τη θέση του Magris⁴⁹ (1984) για το λογοτεχνικό

⁴⁷ Ο όρος *flapper* αναφέρεται στο πρότυπο της γυναίκας της δεκαετίας του 1920, η οποία διακρίνόταν για την εξωστρέφεια και την αντισυμβατική —συχνά θεωρούμενη ως σκανδαλώδη— συμπεριφορά της. Σε μια εποχή διευρυνμένων ελευθεριών, η *flapper* διεκδικούσε το δικαίωμα στη διασκέδαση, την κατανάλωση αλκοόλ και την αυτοδιάθεση της εμφάνισής της, προκαλώντας τα ανδρικά βλέμματα με τη διαχτυλικότητά της. Η μόδα αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα κοινωνικής έκφρασης. Η γυναίκα *flapper* υιοθέτησε το κοντό κούρεμα, τα άνετα ρούχα με χαλαρή εφαρμογή και το έντονο μακιγιάζ (Aliota n.d.).

⁴⁸ *Travet*: ταπεινός και κακοπληρωμένος υπάλληλος ο οποίος θυσιάζεται σε μια μονότονη και ανούσια δουλειά υπαλλήλου γραφείου. Ο όρος προήλθε από την ταινία του Vittorio Beserzio *Le miserie d'un monsignor Travet* (1863) (Treccani).

⁴⁹ Ο Claudio Magris (1939-) είναι ένας από τους σημαντικότερους σύγχρονους Ιταλούς συγγραφείς, δοκιμιογράφους και ακαδημαϊκούς, με το έργο του να αποτελεί γέφυρα μεταξύ της ιταλικής και της

υπόβαθρο του Svevo, όταν υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας δεν περιγράφει απλώς έναν χαρακτήρα που γερνάει βιολογικά, αλλά μια ολόκληρη ευρωπαϊκή κουλτούρα σε κατάσταση παρακμής. Για τον Magris, η Τεργέστη του 1898 αποτελεί τον γενέθλιο τόπο του «μοντέρνου ανθρώπου», ενός υποκειμένου διχασμένου ανάμεσα στην αυστηρή αστική ηθική των Αψβούργων και τη νέα ψυχαναλυτική αλήθεια, με την οποία ο Svevo, όπως ήδη συζητήσαμε, είχε εξοικειωθεί νωρίς (Ara & Magris, 1982).

Στην κινηματογραφική εκδοχή, η υπαρξιακή αυτή κρίση προσλαμβάνει υλική υπόσταση μέσα από το αστικό τοπίο. Η πνιγηρή ατμόσφαιρα του ολοκληρωτισμού δεν αποδίδεται με άμεσες σκηνές βίας, αλλά μέσα από την αισθητική και τη χωροταξία. Ο σκηνοθέτης επιλέγει μια έντονα αντιθετική ασπρόμαυρη φωτογραφία, όπου το ημίφως, οι βαθιές σκιές και οι ομίχλες της Τεργέστης δημιουργούν μια αίσθηση εγκλεισμού, ένα σκοτεινό σκηνικό όπου οι ήρωες μοιάζουν παγιδευμένοι. Η εστίαση της κάμερας στα βαριά, επιβλητικά κτίρια κάνουν τους χαρακτήρες να δείχνουν μικροί και ασήμαντοι μπροστά στο μέγεθος του καθεστώτος. Οι δρόμοι είναι συχνά άδειοι και παγωμένοι, ενώ η παρουσία αστυνομικών ή φασιστικών συμβόλων στο βάθος του πλάνου λειτουργεί ως διαρκής υπενθύμιση επιτήρησης. Με τον τρόπο αυτό, η εσωτερική, υπαρξιακή παρακμή των ηρώων του Svevo ανασηματοδοτείται από τον Bolognini ως μια καθολική πολιτική και κοινωνική ασφυξία (Rimini, 2013). Το καρναβάλι και η γιορτινή ατμόσφαιρά του δεν αποτυπώνονται καθόλου στην ταινία όπως βέβαια και στο μυθιστόρημα. Άλλωστε, η χρήση του καρναβαλιού στο μυθιστόρημα είναι καθαρά μεταφορική (αποτυπώνει την τυφλή φύση του έρωτα, την υποκρισία του Emilio αλλά και την περίοδο όπου η μεταμφίεση επιτρέπει στον άνθρωπο να τολμήσει αυτά που ποτέ δεν τολμά). Σε όλη την ταινία η ατμόσφαιρα της πόλης αποτυπώνεται έντονα μέσα από τα στοιχεία της φύσης. Η ταραγμένη θάλασσα, ο άνεμος⁵⁰ που φυσά διαρκώς και το τρεμάμενο φως από τα λαμπάκια του πάρκου συνθέτουν το μελαγχολικό τοπίο της Τεργέστης. Εκπέμποντας μια βαθιά αίσθηση μοναξιάς, οι χώροι αυτοί παύουν να είναι καταφύγια και μοιάζουν

κεντροευρωπαϊκής κουλτούρας. Η Τεργέστη δεν είναι απλώς η γενέτειρά του, αλλά ένας ψυχολογικός γεωγραφικός χώρος που καθορίζει τη σκέψη του και τον οδήγησε στη διαπραγμάτευση της έννοιας του συνόρου ως σημείου συνάντησης πολιτισμών (Σχορετσάνιτης, 2024).

⁵⁰ Ο άνεμος —η Bora, όπως ονομάζεται— αποτελεί δομικό στοιχείο της ταυτότητας της πόλης. Ο Magris συχνά περιγράφει την Bora ως τον άνεμο που καθαρίζει, αλλά και ξεγυμνώνει την αληθινή όψη των πραγμάτων. Ο Bolognini τον χρησιμοποιεί ως μια αόρατη δύναμη που αντανάκλα την υπαρξιακή ανησυχία του Emilio. Ο άνεμος παύει να είναι ένα απλό στοιχείο της φύσης και μετατρέπεται σε οπτικό και ηχητικό σύμβολο της εσωτερικής τρικυμίας του ήρωα, υπογραμμίζοντας την αδυναμία του να βρει γαλήνη μέσα στο πνιγηρό αστικό περιβάλλον (Ara & Magris, 1982).

περισσότερο με φυλακές (Rimini, 2013), αντανakλώντας τον ψυχικό εγκλωβισμό των ηρώων.

Η σκηνοθετική ματιά του Bolognini στη *Senilità* διαποτίζεται από τις προσωπικές του καταβολές, καθώς ο δημιουργός μοιάζει να αναγνωρίζει στην Τεργέστη τη φοβισμένη αστική τάξη της γενέτειράς του, της Pistoia. Αυτή η οικειότητα με τον αστικό συντηρητισμό μεταφράζεται σε μια πνιγηρή οικιακή ατμόσφαιρα —ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο έργο του— όπου το σπίτι λειτουργεί ως ένας κλειστοφοβικός χώρος που αντανakλά την κοινωνική ακινησία. Παράλληλα, η ταινία αναδεικνύει την αγεφύρωτη σχέση ανάμεσα σε δύο διακριτούς κόσμους: την παρηκμασμένη αστική τάξη του Emilio και τη γεμάτη ζωτικότητα, αλλά ηθικά αμύσημη, εργατική τάξη της Αντζιολίνα. Μέσω αυτής της ταξικής αντίθεσης, ο Bolognini δεν αφηγείται απλώς ένα ερωτικό δράμα, αλλά χαρτογραφεί τη σύγκρουση δύο διαφορετικών κοινωνικών στρωμάτων⁵¹ σε μια εποχή όπου η αστική ασφάλεια αρχίζει να καταρρέει κάτω από το βάρος της δικής της αδράνειας. Ο θεατής προσλαμβάνει την κοινωνική ανισότητα όχι μέσα από διαλόγους, αλλά μέσα από τη σύγκρουση των σκηνικών. Το διαμέρισμα του Emilio και της Amalia εικονογραφείται ως ένας χώρος μωσαλείου. Είναι σκοτεινό, φορτωμένο με βαριά έπιπλα, κουρτίνες που πνίγουν το φως και αντικείμενα που παραπέμπουν σε ένα ένδοξο, αλλά νεκρό παρελθόν. Είναι ένας χώρος όπου ο χρόνος μοιάζει να έχει σταματήσει, αντανakλώντας τη «γεροντική» κατάσταση των ενοίκων του. Αντίθετα, η Αντζιολίνα συνδέεται με τους ανοιχτούς χώρους, το λιμάνι, τους δρόμους, τις λαϊκές γειτονιές και την ύπαιθρο. Όταν η κάμερα την ακολουθεί στο δικό της περιβάλλον, το φως γίνεται πιο έντονο και η κίνηση πιο ελεύθερη. Ο χώρος της δεν έχει την πολυτέλεια της αστικής τάξης, αλλά έχει ζωτικότητα.

Αυτή ακριβώς η χωρική και αισθητική διαφοροποίηση αποτελεί το υπόβαθρο πάνω στο οποίο η κινηματογραφική διασκευή του Bolognini ενσαρκώνει την παρατήρηση του Moravia (1962) για την αστική δυσπιστία απέναντι στη «διεφθαρμένη» εργατική τάξη. Σε άρθρο του στο περιοδικό *L'Espresso*, ο Moravia υποστηρίζει ότι ο Svevo, ως τυπικός εκπρόσωπος της μεσοαστικής τάξης της Τεργέστης του 19ου αιώνα, έβλεπε το

⁵¹ Το θέμα της ταξικής σύγκρουσης διατρέχει το έργο του Bolognini και αναδεικνύεται ανάλογα στο *La Viaccia* (1961). Εκεί, ο Amerigo (Jean-Paul Belmondo) ερωτεύεται παράφορα την Bianca (Claudia Cardinale), μια πόρνη, οδηγούμενος σε μια αντίστοιχη ηθική και κοινωνική πτώση. Όπως και στη *Senilità*, η Cardinale ενσαρκώνει μια γυναίκα που αποτελεί το αντικείμενο του πόθου και ταυτόχρονα τον καταλύτη για την καταστροφή ενός άνδρα που αδυνατεί να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στις κοινωνικές συμβάσεις και το πάθος του.

προλεταριάτο όχι ως μια επαναστατική δύναμη, αλλά ως έναν «ξένο» και επικίνδυνο χώρο. Μεταφέροντας αυτήν την αντίληψη στην οθόνη, ο σκηνοθέτης αναδεικνύει την ψευδαίσθηση ανωτερότητας του Emilio, παρουσιάζοντάς τον ως έναν αστό που, ενώ περιφρονεί τον λαϊκό κόσμο της Αντζιολίνα, την ίδια στιγμή, ελκύεται μοιραία από τη ζωτικότητα του. Αυτή η ταξική συμβίωση εικονογραφείται ως μια διαρκής σύγκρουση, καθώς ο Emilio επιχειρεί να επιβάλει τον ηθικό του κώδικα στην Αντζιολίνα μέσα από έναν λόγο διδακτικό και εξουσιαστικό, όμως η κάμερα του Bolognini αποκαλύπτει την κενότητα αυτής της προσπάθειας⁵². Μεταφέροντας τη δράση στο 1927, ο σκηνοθέτης υπογραμμίζει ότι η αστική τάξη δεν είναι πλέον ο ακλόνητος «παιδαγωγός» της κοινωνίας, αλλά ένα στρώμα σε αποσύνθεση που προσπαθεί μάταια να διατηρήσει τα προνόμιά του απέναντι σε μια εργατική τάξη που, παρά την ηθική της αμφισημία, παραμένει το μόνο ζωντανό κύτταρο μέσα στην πνιγηρή ατμόσφαιρα του ολοκληρωτισμού (Benedetti, 1991).

Κεφάλαιο 6 : Οι γυναικείοι χαρακτήρες της ταινίας

6.1. Angiolina

Ο Bolognini επέλεξε για τον ρόλο της Angiolina την εικοσιτετράχρονη, τυνησιακής καταγωγής, Claudia Cardinale. Η ταινία αποτέλεσε ορόσημο στην καριέρα της, καθώς της επέτρεψε να υπερβεί την εικόνα του «sex symbol» και να καθιερωθεί ως υπολογίσιμη δραματική ηθοποιός. Ήταν ήδη γνωστή στην Ιταλία, καθώς είχε πρωταγωνιστήσει στις ταινίες *I soliti ignoti* (1958) του Mario Monicelli, *Un maledetto imbroglio* (1959) του Pietro Germi, *Rocco e i suoi fratelli* (1960) του Luchino Visconti και *La ragazza con la valigia* (1961) του Valerio Zurlini. Με τον Bolognini είχε ήδη αναπτύξει μια γόνιμη συνεργασία στα *Il bell'Antonio* (1960) και *La Viaccia* (1961), στο πλευρό των Marcello Mastroianni και Jean-Paul Belmondo αντίστοιχα. Έναν χρόνο μετά τη *Senilità* (1963), πρωταγωνίστησε στα αριστουργήματα *8½* του Federico Fellini και *Il Gattopardo* του Luchino Visconti, ενώ παράλληλα έκανε το ντεμπούτο της στον αμερικανικό κινηματογράφο με την ταινία *The Pink Panther* του Blake Edwards (Stafford, 2013).

Περιγράφοντας την εμπειρία των γυρισμάτων, η Cardinale υπογραμμίζει την προσπάθεια για την αισθητική διαμόρφωση του ρόλου, σημειώνοντας χαρακτηριστικά: «Ήταν για μένα

⁵² Η κενότητα αυτής της προσπάθειας εικονογραφείται στις σκηνές όπου ο Emilio αγορεύει με διδακτικό ύφος, επιχειρώντας να συμμορφώσει την Angiolina. Η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπό του, αποκαλύπτοντας μέσα από κοντινά πλάνα την αγωνία, τις ρυτίδες και την έκδηλη ανασφάλειά του. Αυτή η έμφαση στην οπτική λεπτομέρεια προδίδει την εσωτερική του κατάρρευση, ακυρώνοντας στην πράξη την εξουσιαστικότητα του λόγου του.

μια πολύ όμορφη προσωπικότητα, όμως τα πάντα ήταν τεχνητά, καθώς ως χαρακτήρας η Angiolina δεν μου ταίριαζε καθόλου. Σε συμφωνία με τον Bolognini, εμπνευστήκαμε το χτένισμα από τη Louise Brooks⁵³. Ο χαρακτήρας της Angiolina περιγράφεται από τον Svevo ως ξανθιά· κάναμε αρκετές προσπάθειες να πετύχουμε το ξανθό χρώμα, όμως στο τέλος η ιδέα απορρίφθηκε και επιλέξαμε ένα αγορίστικο κούρεμα που με έκανε να μοιάζω εντελώς διαφορετική» (Crechici, 2004).

Η Angiolina, όπως την έπλασε ο Bolognini, αποτελεί ένα μείγμα αθωότητας και μοιραίας γοητείας. Ενσαρκώνει τη νεαρή γυναίκα που μαγνητίζει το ανδρικό φύλο, ακροβατώντας ανάμεσα στην πραγματική και την προσποιητή αφέλεια. Ο Emilio, γοητευμένος αρχικά από τον αυθορμητισμό και τη ζωτικότητα της, την περιγράφει ως ένα κορίτσι του λαού χωρίς ίχνος χυδαιότητας, με μια αστείρευτη όρεξη για ζωή. Στην προσπάθειά του να την καθοδηγήσει και να κυριαρχήσει πάνω της, έρχεται αντιμέτωπος με τις δικές της επιδιώξεις. Για μια κοπέλα της τάξης της, ο γάμος με στόχο την οικονομική ασφάλεια αποτελεί μονόδρομο επιβίωσης. Αντιθέτως, ο Emilio, θεωρώντας τον γάμο «φυλακή», επιθυμεί να την κρατήσει ως ερωμένη (Stafford, 2013). Μέσα από αυτήν τη σύγκρουση αποκαλύπτεται η Angiolina ως μια επιδέξια κερδοσκοπός και κυνική σαγηνεύτρια. Παρά το πάθος των συναντήσεών τους, ο Emilio βυθίζεται σε έναν παράφορο έρωτα που οδηγεί αναπόφευκτα στην τραγική του κατάληξη και τη δημόσια γελοιοποίηση.

Η Angiolina της Claudia Cardinale αποκλίνει σημαντικά ως προς την εξωτερική εμφάνιση από την ηρωίδα του μυθιστορήματος, δημιουργώντας μια πλήρη αντίθεση με την αγγελική όψη που έπλασε ο Svevo. Τα μακριά ξανθά μαλλιά και τα γαλάζια μάτια της λογοτεχνικής Angiolina μεταμορφώνονται στην ταινία σε ένα αυστηρό μαύρο καρέ και στα σκούρα καστανά μάτια της ηθοποιού. Ενώ στο βιβλίο περιγράφεται ως «ξανθιά με μεγάλα γαλάζια μάτια, ψηλή και δυνατή, με καμπύλες και φωτεινό πρόσωπο γεμάτο ζωντάνια» (Σβέβο, 2022: 19), στην κινηματογραφική διασκευή εμφανίζεται μελαχρινή, αδύνατη και εξαιρετικά κομψή. Η Cardinale ενσαρκώνει μια Angiolina με αινιγματικό πρόσωπο, που συνδυάζει την αθωότητα με τον αισθησιασμό και μια αδιόρατη σκληρότητα, κυριαρχώντας με τη φυσική της παρουσία σε κάθε σκηνή.

⁵³ Η Louise Brooks (1906-1985) υπήρξε εμβληματική μορφή του βωβού κινηματογράφου, ταυτισμένη με την επαναστατική αισθητική της δεκαετίας του 1920. Ως ηθοποιός και χορεύτρια, αναδείχθηκε σε απόλυτο σύμβολο της ανεξάρτητης, χειραφετημένης γυναίκας, ενώ το χαρακτηριστικό της καρέ χτένισμα (bob cut) καθόρισε τη μόδα της εποχής, καθιστώντας την ένα διαχρονικό σημείο αναφοράς για τη μόδα (Χαδιαράκου,χ.χ.).

Η Angiolina που πλάθει ο Bolognini απομακρύνεται από το αρχέτυπο της λαϊκής κοπέλας του Svevo και μεταμορφώνεται σε μια εμβληματική *flapper*, υιοθετώντας την οπτική ταυτότητα της Louise Brooks. Ο όρος *flapper* αναφέρεται στη *Νέα Γυναίκα*⁵⁴ της δεκαετίας του 1920 (Jazz Age), η οποία επαναστάτησε ενάντια στα βικτοριανά πρότυπα, αποποιούμενη τον ρόλο της νοικοκυράς για μια ζωή γεμάτη ελευθερία και χειραφέτηση (Park, 2014). Αυτή η αντίσταση στα στερεότυπα αποτυπώνεται ανάγλυφα στις ενδυματολογικές επιλογές της ηρωίδας, καθώς η Angiolina φορά το χαρακτηριστικό εφαρμοστό καπέλο και κυλινδρικά φορέματα σε ίσια γραμμή, χωρίς κορσέ, που αφήνουν το σώμα ελεύθερο. Οι χαμηλές ζώνες στους γοφούς, οι πλισέδες και τα κρόσσια στα βραδινά ενδύματα εξυπηρετούν την κίνηση και τον χορό, ενώ τα πανωφόρια χωρίς κουμπιά και τα υφάσματα από μετάξι ή βελούδο σε αποχρώσεις του μαύρου, του λευκού και του γκρι (Payne et al., 2009) ενισχύουν την εικόνα μιας γυναίκας που απορρίπτει την ακαμψία του παρελθόντος. Η υιοθέτηση του εμβληματικού γεωμετρικού καρέ (bob cut) της Louise Brooks ολοκληρώνει αυτή τη διακειμενική αναφορά, μετατρέποντας την Angiolina σε ένα οπτικό σύμβολο μοντερνισμού. Η απελευθερωμένη της παρουσία συγκρούεται άμεσα με την παλαική αισθητική και τον συντηρητισμό της Τεργέστης, αποτελώντας ένα ισχυρό σχόλιο για την κοινωνική και ηθική μετάβαση της εποχής.

Η Claudia Cardinale ενσαρκώνει αυτό το πρότυπο με μια ερμηνεία που βασίζεται περισσότερο στη φυσική παρουσία και λιγότερο στον λόγο, υπηρετώντας την αποστασιοποίηση που απαιτεί ο ρόλος. Η Cardinale δεν προσπαθεί να γίνει μια προσιτή ηρωίδα, αντίθετα, διατηρεί μια αινιγματική απόσταση, χρησιμοποιώντας το σώμα και το βλέμμα της ως «μάσκα» που ο Emilio αδυνατεί να αποκωδικοποιήσει. Υιοθετεί το ευθύ, διεισδυτικό βλέμμα της Louise Brooks, το οποίο «επιστρέφει» στον Emilio την υποτιθέμενη ανωτερότητά του, καθιστώντας τον ίδιο αντικείμενο παρατήρησης. Η ερμηνεία της αντλεί έμπνευση από το υποκριτικό πρότυπο της Louise Brooks, η οποία εισήγαγε έναν εξαιρετικά φυσικό και χαμηλότονο τρόπο υποκριτικής (*understated acting*) σε μια εποχή υπερβολικών εκφράσεων. Αυτή η προσέγγιση προσέδιδε στη Brooks μια αύρα μυστηρίου και απάθειας, στοιχεία που μεταφέρονται αυτούσια στην Angiolina. Η τελευταία δεν παρουσιάζεται ως η τυπική, εκρηκτική Ιταλίδα καλλονή, αλλά ως μια φιγούρα με αινιγματικό βλέμμα και μια αδιόρατη σκληρότητα. Έτσι, γίνεται η οπτική ενσάρκωση της «μοντέρνας αδιαφορίας». Η παθητικότητά της και η έλλειψη ηθικής

⁵⁴ Ο όρος *Νέα Γυναίκα* (*New Woman*), που εισήχθη από τη Sarah Grand το 1894 και διαδόθηκε από τον Henry James, περιγράφει την ανάδυση μιας γενιάς μορφωμένων και ανεξάρτητων γυναικών που διεκδίκησαν τον έλεγχο της ζωής τους σε οικονομικό, κοινωνικό και προσωπικό επίπεδο (Athens Voice, 2024).

αγωνίας την καθιστούν μια δύναμη της φύσης που υπάρχει, αφήνοντας τον Brentani να εξαντλείται στις δικές του αναλύσεις. Ενώ ο Emilio αναλώνεται σε ατελείωτους μονολόγους, η Cardinale απαντά με μια αφοπλιστική φυσικότητα ή με σιωπές που υποδηλώνουν ότι ο κόσμος της είναι πολύ πιο ζωντανός από τις θεωρίες του. Με την ερμηνεία της, η ηθοποιός εικονογραφεί μια γυναίκα που ορίζει τον εαυτό της πέρα από τις προσδοκίες και τις ηθικολογίες του εραστή της (Brunetta, 2009).

6.2. Amalia

Την Amalia, τη «γκρίζα» και δυστυχισμένη αδελφή του Emilio, υποδύεται η βραβευμένη ηθοποιός Betsy Blair. Γεννημένη στις Ηνωμένες Πολιτείες, η ηθοποιός έκανε το ντεμπούτο της στην ταινία *The Snake Pit* (1948) του Anatole Litvak. Ακολούθησαν τα έργα *Another Part of the Forest* (1948) του Michael Gordon, καθώς και τα *Mystery Street* (1950) και *Kind Lady* (1951) του John Sturges (Costa, 2003).

Η Blair αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τις Ηνωμένες Πολιτείες λόγω της συμπερίληψης του ονόματός της στη «μαύρη λίστα» του Μακαρθισμού⁵⁵, γεγονός που της απαγόρευσε τη συμμετοχή σε παραγωγές του Hollywood. Στη συνέχεια, εδραιώθηκε στην Ευρώπη, όπου αναγνωρίστηκε ως μια ηθοποιός με ιδιαίτερη χάρη και υποκριτική ικανότητα, κυρίως με την ερμηνεία της ως Clara στην ταινία του Delbert Mann *Marty* (1955). Η Betsy Blair επιλέχθηκε για τον ρόλο της Amalia ακριβώς επειδή είχε τυποποιηθεί σε ρόλους ευάλωτων και παραμελημένων γυναικών, με αποκορύφωμα την ερμηνεία της σε αυτήν την ταινία⁵⁶. Προικισμένη με μια έμφυτη ικανότητα να εκδηλώνει με ελεγχόμενη ένταση μια συναισθηματική ευθραυστότητα, αποτέλεσε μια ιδανική ηθοποιό συνεσταλμένων χαρακτήρων οι οποίοι έχουν ανάγκη από στοργή, είναι όμως ιδιαίτερα νευρωτικοί και διαταραγμένοι. Το όχι ιδιαίτερα φανταχτερό παρουσιαστικό της και η υπερευαίσθητη

⁵⁵Μακαρθισμός ονομάστηκε η πολιτική που κυριάρχησε στις ΗΠΑ γύρω στα 1950 και χαρακτηριζόταν από έντονο αντικομμουνισμό και πλήρη άρνηση του φιλελευθερισμού. Στα πλαίσια του Μακαρθισμού πραγματοποιήθηκαν πολιτικές διώξεις εις βάρος πολιτών και καλλιεργήθηκε κλίμα εκφοβισμού και συκοφάντησης (Bernstein, 2003).

⁵⁶Η Clara είναι μια μοναχική, συνεσταλμένη και κάπως παραμελημένη δασκάλα που περιθωριοποιείται από τον περίγυρό της επειδή είναι γεροντοκόρη και όχι ιδιαίτερα όμορφη. Βέβαια η μοίρα της είναι διαφορετική από την Amalia, καθώς τελικά βρίσκει τον έρωτα στο πρόσωπο του Marty (Costa, 2003).

ιδιοσυγκρασία της τής έδωσαν τη δυνατότητα να υποκριθεί χαρακτήρες που έχουν αυτά τα χαρακτηριστικά. Για τον ρόλο της Clara η ηθοποιός τιμήθηκε με το βραβείο Καλύτερης Γυναικείας Ερμηνείας από τη Βρετανική Ακαδημία (BAFTA) και ήταν υποψήφια για Όσκαρ, ενώ η ίδια η ταινία θριάμβευσε στο Φεστιβάλ των Καννών. Δύο ακόμη πολύ γνωστές ταινίες στις οποίες πρωταγωνίστησε στη συνέχεια είναι το *Il Grido* (1957) του Michelangelo Antonioni και το *I Delfini* (1960) του Francesco Maselli (Costa, 2003).

Δίπλα στην Amalia, τον αδελφό της Emilio Brentani ενσαρκώνει ο Anthony Franciosa⁵⁷, απόφοιτος της σχολής Actors Studio⁵⁸. Οι δύο βραβευμένοι ηθοποιοί, με σημαντική καλλιτεχνική πορεία, αποτυπώνουν με εξαιρετική εσωτερικότητα το δίδυμο της ανικανότητας, της άρνησης της ζωής και του πρόωρου πνευματικού γεράσματος. Μαζί συνθέτουν μια νοσηρή οικογενειακή δυναμική, όπου η αδυναμία διαχείρισης της πραγματικότητας οδηγεί αναπόφευκτα στην κατάρρευση. Η ερμηνεία του Franciosa είναι γεμάτη εσωτερική ένταση και νευρική —χαρακτηριστικό της σχολής του— ενώ η Blair επιλέγει μια απόκοσμη, σχεδόν στατική θλίψη. Το συγκαταβατικό βλέμμα, οι εύθραυστες κινήσεις και η ήπια φωνή της αντικατοπτρίζουν τη δυστυχία και το στοιχείο της «γεροντικής ηλικίας». Η αντίθεση ανάμεσα στον Emilio και την Amalia υπογραμμίζει πώς δύο άνθρωποι μπορούν να καταρρεύσουν με διαφορετικό, αλλά εξίσου τραγικό τρόπο (Stafford, 2013).

Ιδιαίτερη μνεία χρειάζεται να γίνει στην ερμηνεία της Blair στη σκηνή της παραφροσύνης, όπου η Amalia βυθίζεται στο παραλήρημα του πυρετού και της εξάρτησης από τον αιθέρα. Σε αυτήν την κορύφωση, η ηθοποιός εγκαταλείπει τη στατική της θλίψη για μια συγκλονιστική σωματική μεταμόρφωση. Με απόκοσμο βλέμμα και νευρικές, άρρυθμες κινήσεις, αποδίδει την τρέλα ως μια οδυνηρή εσωτερική αποσύνθεση. Με την ερμηνεία της καταφέρνει να δείξει ότι η ηρωίδα δεν τρελαίνεται απλώς, αλλά δραπετεύει σε έναν

⁵⁷ Ο Anthony Franciosa (1928–2006) υπήρξε ένας από τους πιο δυναμικούς Αμερικανούς ηθοποιούς της γενιάς του, γνωστός για την έντονη εσωτερικότητα και το πάθος των ερμηνειών του. Συμμετείχε σε πολλές βραβευμένες ταινίες όπως *A Face in the Crowd* (1957) του Elia Kazan, *Career* (1959) του Joseph Anthony κ.ά. (Morreale, 2003).

⁵⁸ Το Actors Studio είναι ένας από τους πιο θρυλικούς οργανισμούς στην ιστορία της υποκριτικής τέχνης παγκοσμίως. Ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη το 1947 από τους Elia Kazan, Cheryl Crawford και Robert Lewis, αλλά έγινε παγκοσμίως γνωστό υπό τη διεύθυνση του Lee Strasberg. Η προσέγγιση του Actors Studio απαιτεί από τον ηθοποιό να αντλεί από τις προσωπικές του εμπειρίες και συναισθήματα για να δώσει αληθοφάνεια στον ρόλο. Οι απόφοιτοι έφεραν στο σινεμά έναν πρωτόγνωρο νατουραλισμό, ψυχολογικό βάθος και μια χαρακτηριστική εσωτερική ένταση και νευρική (Martelli, 2003).

δικό της κόσμο για να αντέξει την απόρριψη του Stefano και την καταπίεση του Emilio. Ο Bolognini την κινηματογραφεί με νατουραλιστική σκληρότητα, αναδεικνύοντας τη φυσική της εξάντληση. Η παραφροσύνη της δεν είναι μια ρομαντική απόδραση, αλλά το τελικό στάδιο της πνευματικής της γήρανσης (Stafford, 2013). Η φωτογραφία του Armando Nannuzzi υπογραμμίζει αυτή την οριστική αποσύνθεση του αστικού κόσμου των Brentani. Ένα σκληρό, σχεδόν μεταφυσικό, λευκό φως εισβάλλει στο σκοτεινό δωμάτιο για να αποκαλύψει την εξαθλίωση της Amalia και την αδυναμία του αδελφού της να τη βοηθήσει (Rimini, 2013).

6.3. Από τη λογοτεχνική αφήγηση στην κινηματογραφική εικόνα: οι γυναικείοι χαρακτήρες μέσα από τη θεωρία του Genette

Η Angiolina παρουσιάζεται από τον Svevo ως μια γυναίκα γεμάτη αντιφάσεις. Είναι εξωτερικά αγγελική, αλλά εσωτερικά ασταθής, φιλάρεσκη και απαλλαγμένη από ηθικούς φραγμούς. Ο συγγραφέας της προσδίδει μια ρομαντική χροιά καθώς την πλάθει ως μια νέα κοπέλα εύθραυστη με πλούσια μακριά σγουρά μαλλιά και γαλάζια μάτια. Η παρουσία της θυμίζει μια αθώα κοπέλα, της οποίας όμως ο χαρακτήρας ξετυλίγεται σαν κουβάρι μέσα από τις αφηγήσεις και τις φαντασιώσεις των ανδρών. Υιοθετώντας μια εξωδιηγητική και ετεροδιηγητική σκοπιά, ο αφηγητής απέχει από τον κόσμο της ιστορίας, γεγονός που του επιτρέπει να αναλύει τη δράση χωρίς να εμπλέκεται σε αυτήν. Παρ' όλα αυτά, η αφήγηση οργανώνεται κυρίως μέσα από εσωτερική εστίαση στον Emilio. Σύμφωνα με τον Genette, η εσωτερική εστίαση περιορίζει την πληροφορία σε όσα γνωρίζει, αισθάνεται ή αντιλαμβάνεται ένα συγκεκριμένο πρόσωπο. Η Angiolina παρουσιάζεται μέσα από το υποκειμενικό βλέμμα του Emilio, ο οποίος την εξιδανικεύει και προβάλλει επάνω της τις δικές του φαντασιώσεις. Η αφηγηματική αυτή τεχνική δημιουργεί μια αμφισημία γύρω από τον χαρακτήρα της. Ο αναγνώστης δεν γνωρίζει ποτέ την πραγματική Angiolina, αλλά μόνο την εικόνα που σχηματίζει γι' αυτήν ο Emilio. Ο αφηγητής, αν και εξωτερικός, ειρωνεύεται διακριτικά την εμμονή του ήρωα να μεταμορφώσει την Angiolina σε ιδανική γυναίκα, αποκαλύπτοντας σταδιακά την αυταπάτη του.

Στην κινηματογραφική μεταφορά, αντίθετα, η Angiolina αποκτά μεγαλύτερη αυτονομία. Η σκηνοθεσία, η ερμηνεία της Claudia Cardinale και η χρήση της κάμερας λειτουργούν ως εναλλακτικά αφηγηματικά μέσα που αντικαθιστούν τη λογοτεχνική εσωτερική εστίαση. Η κάμερα δεν περιορίζεται αποκλειστικά στη ματιά του Emilio, αλλά επιτρέπει στον θεατή να παρατηρήσει τη συμπεριφορά της άμεσα, μέσα από κινήσεις, βλέμματα και σιωπές. Έτσι, η κινηματογραφική αφήγηση μετατοπίζεται προς μια πιο εξωτερική εστίαση,

όπου ο θεατής αποκτά σχετική ανεξαρτησία από την οπτική του πρωταγωνιστή. Η Angiolina εμφανίζεται δυναμική και συνειδητοποιημένη, καθώς ερωτοτροπεί ανοιχτά με τους άνδρες γύρω της και αντιμετωπίζει με φαινομενική αθωότητα τις κατηγορίες του Emilio. Εκτός από τον ευθύ λόγο που κυριαρχεί στην ταινία, παρεμβάλλεται και ο ενδοδιηγητικός – ομοδιηγητικός αφηγητής, δηλαδή ο ίδιος ο πρωταγωνιστής, ο οποίος εκφράζει τις σκέψεις και τα συναισθήματά του μέσα από αφηγηματικές παρεμβολές, όπως στη φράση «Quanto abbiamo sbagliato a prendere la vita sul serio», όπου εκφράζει το υπαρξιακό του αδιέξοδο.

Ανάλογη διαφοροποίηση παρατηρείται και στη σκιαγράφιση της ζήλιας του Emilio. Στο μυθιστόρημα, η ζήλια εκδηλώνεται κυρίως μέσω εσωτερικών μονολόγων και υποθετικών σεναρίων, τα οποία αποκαλύπτουν την ανασφάλεια και την τάση του ήρωα προς αυτοεξαπάτηση. «Ένα βράδυ που βρισκόταν με την Αντζολίνα είχε μια ιδέα που προσωρινά ελάφρυνε κάπως την ψυχική του κατάσταση. Ήταν μια φαντασίωση που γεννήθηκε και αναπτύχθηκε δίπλα στην Αντζολίνα και παρά την εγγύτητα αυτή. Ένιωθαν, λέει, και οι δυο τους δυστυχισμένοι εξαιτίας της κοινωνικής κατάστασης: εκείνος το πίστευε τόσο, ώστε ένιωθε ικανός για ηρωικές πράξεις με σκοπό τον θρίαμβο του σοσιαλισμού. Στην ονειροπόληση, τα δεινά τους οφείλονταν στην ανέχεια και γι' αυτό η Αντζολίνα πουλούσε το κορμί της 'το έκανε επειδή η οικογένειά της, ήταν πάμφτωχη» (Σβέβο, 192). Στο σημείο αυτό είναι φανερή η αυτοεξαπάτηση του Emilio.

Αργότερα συνειδητοποιεί τα ψέματα της Angiolina «Ο Εμίλιο είχε εκπλαγεί με έναν μόνο από τους ισχυρισμούς του Βολπίνι. Όλα τα υπόλοιπα, ότι ήταν δηλαδή ερωμένη του Μερίγκι και πολλών ανδρών, ήξερε πως ίσχυαν απολύτως. Μάλιστα το ότι ένας άλλος είχε εξαπατηθεί σαν κι αυτόν –κι ακόμη χειρότερα- τον έκανε να στεναχωριέται λιγότερο για όλα τα προσβλητικά ψέματα της Αντζολίνα. Από το γράμμα μάθαινε κάτι καινούριο: αυτή η κοπέλα ήξερε να υποκρίνεται καλύτερα από ό,τι υποψιαζόταν. Την προηγούμενη είχε εξαπατήσει και τον Μπάλλι με την έκρηξη χαράς επειδή θα πήγαινε δήθεν για πρώτη φορά σε χορό μεταμφιεσμένων» (Σβέβο, 212-123)

Η αφήγηση διατηρεί μια λεπτή ειρωνεία απέναντι στον Emilio, καθώς οι υποψίες του δεν επιβεβαιώνονται πάντα από τα γεγονότα. Στην ταινία, αντίθετα, η ζήλια στηρίζεται σε πραγματικές καταστάσεις και σχέσεις της Angiolina με άλλους άντρες, γεγονός που μειώνει τις αμφιβολίες για τον χαρακτήρα της και καθιστά τη συμπεριφορά της πιο συγκεκριμένη. Με τον τρόπο αυτό, η ψυχολογική αβεβαιότητα του μυθιστορήματος μετατρέπεται σε δραματική ένταση. Με το μοντάζ και τις αντιφατικές σκηνές που διαδέχονται η μια την άλλη, ο σκηνοθέτης αποτυπώνει την ειρωνεία. Για παράδειγμα, η

σκηνή όπου ο Emilio εκφωνεί έναν βαρύγδουπο λόγο για την ηθική, ακολουθείται αμέσως από ένα πλάνο που δείχνει την Angiolina να γελάει με κάποιον. Η ειρωνεία δεν εκφράζεται με λόγια, αλλά «χτίζεται» στη συνείδηση του θεατή μέσω της ασυμφωνίας των δύο εικόνων. Το μοντάζ εναλλάσσει πλάνα υποκειμενικής οπτικής γωνίας του Emilio με αντικειμενικά πλάνα που δείχνουν την ωμή πραγματικότητα. Η εναλλαγή αυτή λειτουργεί ως το ειρωνικό σχόλιο του σκηνοθέτη πάνω στην τύφλωση του ήρωα.

Αυτή η ειρωνική απόσταση που δημιουργεί το μοντάζ αναδεικνύει και τη δομική διαφορά στη διαχείριση του χρόνου ανάμεσα στα δύο μέσα. Ενώ στο μυθιστόρημα η ειρωνεία μπορεί να αναλυθεί διεξοδικά, στον κινηματογράφο προκύπτει μέσα από τη συμπίκνωση. Αξίζει, λοιπόν, στο σημείο αυτό να εξετάσουμε τον διαφορετικό τρόπο που αξιοποιείται ο χρόνος της ιστορίας και ο χρόνος της αφήγησης. Στο μυθιστόρημα η επιβράδυνση επιτυγχάνεται μέσω της *παύσης*, όταν δηλαδή ο αφηγηματικός χρόνος σταματά για χάρη της ανάλυσης και μέσω της *σκηνης*, όταν δηλαδή ο χρόνος επιμηκύνεται λόγω των εσωτερικών σκέψεων. Αντίθετα, ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί την *έλλειψη* και τη συμπίκνωση, καθώς ένα πλάνο (για παράδειγμα ένα βλέμμα ή μια κίνηση της Angiolina προδίδουν το χαρακτήρα της όπως στη σκηνή όπου φλερτάει με τον Balli στο εστιατόριο ή στη σκηνή όπου για πρώτη φορά δίνεται στον Emilio) αντικαθιστά σελίδες ψυχολογικής περιγραφής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η λογοτεχνία χτίζει τους χαρακτήρες μέσα από τη διάρκεια, ενώ η ταινία τους επιβάλλει μέσα από την αμεσότητα της εικόνας.

Η κινηματογραφική μεταφορά αλλάζει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον χρόνο, μετατρέποντας τις σκέψεις των χαρακτήρων του βιβλίου σε εικόνα. Σχετικά με τη *σειρά* των γεγονότων, οι αναμνήσεις του Emilio δεν είναι απλές αναδρομές, αλλά ξαφνικές εικόνες που διακόπτουν τη ροή της ταινίας. Αυτές οι χρονικές μεταπηδήσεις δείχνουν πώς το παρελθόν εισβάλλει απρόσμενα στο παρόν του ήρωα. Η *διάρκεια* της αφήγησης χρησιμοποιείται για να υπογραμμίσει τη διαφορά μεταξύ των χαρακτήρων: η Amalia παρουσιάζεται με αργά, μακρόσυρτα πλάνα που δείχνουν τη φθορά της, ενώ η Angiolina εμφανίζεται και εξαφανίζεται γρήγορα μέσα από απότομα και νευρικά κοψίματα του μοντάζ, αναδεικνύοντας τον ασταθή χαρακτήρα της. Η *συχνότητα* μεταβάλλεται κι αυτή, καθώς οι επαναλαμβανόμενες σκέψεις του Emilio στο βιβλίο μετατρέπονται στην ταινία ένα οπτικό μοτίβο, με την Angiolina να περπατά ξανά και ξανά στους δρόμους της Τεργέστης. Πρόκειται για μια επαναληπτική αφήγηση που αναδεικνύει την εμμονική φύση του έρωτά και την αδυναμία του ήρωα να ακολουθήσει τον γρήγορο ρυθμό της πραγματικής ζωής. Η τραγικότητα του έργου πηγάζει-ανάμεσα σε άλλα-και από αυτό το χρονικό χάσμα ανάμεσα στους ήρωες, το οποίο η ταινία μετατρέπει σε μια υπαρξιακή

ασυμφωνία. Ενώ ο Emilio παραμένει εγκλωβισμένος σε μια εσωτερική διάρκεια και σε έναν χρόνο που λιμνάζει λόγω της αναποφασιστικότητάς του, η Angiolina κινείται στον χρόνο της δράσης και της ζωτικής ορμής.

Παρόμοια διαφοροποίηση παρατηρείται και στον χαρακτήρα της Amalia. Στο μυθιστόρημα, η Amalia παρουσιάζεται ως μια καταπιεσμένη γυναίκα που έχει αφιερώσει τη ζωή της στον αδελφό της. Άχρωμη και δυστυχισμένη, ζει αποκομμένη από την κοινωνία στο σπίτι, στερείται τον έρωτα έως τη στιγμή που θα αγαπήσει και θα σβήσει από την απόρριψη. Η μορφή της συνδέεται άμεσα με τον Emilio, είναι η σκιά του, ενώ δεν εμφανίζεται ποτέ μόνη της. Και εδώ η εστίαση παραμένει εσωτερική ως προς τον Emilio. Η Amalia δεν διαθέτει δική της αφηγηματική φωνή. Η ύπαρξή της παρουσιάζεται μέσα από τις αντιλήψεις και τις κρίσεις του αδελφού της. Ο Emilio τη θεωρεί αρχικά σχεδόν υπεράνω ερωτικού πάθους, μέχρι τη στιγμή που αποκαλύπτεται η βαθιά συναισθηματική της ανάγκη και η τραγική της μοναξιά. Έτσι, η Amalia δεν αποκτά πραγματικά δική της φωνή, καθώς ο αναγνώστης τη γνωρίζει μέσα από τις σκέψεις, τις κρίσεις και τις παρατηρήσεις του αδελφού της. Ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός και ετεροδιηγητικός, δηλαδή αφηγείται την ιστορία χωρίς να συμμετέχει σε αυτήν, αλλά η οπτική γωνία παραμένει περιορισμένη στη συνείδηση του Emilio. Η επιλογή αυτή δημιουργεί μια ιδιαίτερη αφηγηματική απόσταση. Η Amalia εμφανίζεται αρχικά σχεδόν άυλη, σαν σκιά μέσα στο σπίτι, χωρίς προσωπική αυτονομία. Ο Emilio τη βλέπει ως μια γυναίκα υπεράνω ερωτικών παθών, γεγονός που αποκαλύπτει περισσότερο τις δικές του ψευδαισθήσεις παρά την πραγματική της φύση. Ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται σταδιακά ότι πίσω από τη σιωπή και την παθητικότητα κρύβεται μια βαθιά καταπιεσμένη επιθυμία.

Στην ταινία, αντίθετα, η Amalia αποκτά μεγαλύτερη συναισθηματική παρουσία και αυτονομία μέσω της εικόνας και της ερμηνείας της Betsy Blair που αναδεικνύει την ευαισθησία, τη μοναξιά και την ψυχική της φθορά μέσα από βλέμματα και εκφράσεις του προσώπου. Η κινηματογραφική γλώσσα αξιοποιεί τον φωτισμό, τα κοντινά πλάνα και τις σιωπές, ώστε να αποδώσει τον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας χωρίς εκτεταμένο λόγο. Σύμφωνα με τη θεωρία του Genette, η αλλαγή αυτή συνδέεται με τη μεταφορά της εστίασης από τον λεκτικό αφηγητή στην οπτική αφήγηση της κάμερας. Ο Bolognini χρησιμοποιεί τη σκηνοθεσία του χώρου για να δημιουργήσει αυτό που ο Genette ονομάζει *περιγραφική παύση*. Σκηνές όπου η Amalia στέκεται σιωπηλή στα σκοτεινά δωμάτια του διαμερίσματος αναδεικνύουν την απομόνωσή της χωρίς την ανάγκη εσωτερικού

μονολόγου. Η εστίαση εδώ αλλάζει, επιτρέποντας στον θεατή να νιώσει την τραγωδία της ανεξάρτητα από την οπτική του Emilio. Στο βιβλίο, η αρρώστια και το παραλήρημα της Amalia καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος της αφήγησης, δημιουργώντας μια αίσθηση στασιμότητας. Στην ταινία με τις λήψεις μεγάλης διάρκειας στους σκοτεινούς διαδρόμους του σπιτιού, ο κινηματογραφικός χρόνος βαραίνει, κάνοντας τον θεατή να βιώνει τη φθορά της Amalia ως μια αργή, οδυνηρή διαδικασία. Ενώ ο Emilio κινείται σε έναν χρόνο εμμονικών αναδρομών, η Amalia παραμένει δέσμια μιας βασανιστικής επιβράδυνσης και επαναληπτικής μονοτονίας, όπου ο χρόνος δεν κυλά, αλλά λιμνάζει, οδηγώντας την αναπόφευκτα σε αδιέξοδο.

Η περίπτωση της Amalia υπογραμμίζει την απόσταση ανάμεσα στη λογοτεχνική εσωτερικότητα και την κινηματογραφική εξωτερικευση που συζητήσαμε ήδη για την Angiolina. Στο έργο του Svevo, η κατάρρευσή της υφαίνεται μέσα από υπαινιγμούς και σιωπές, δημιουργώντας μια τραγικότητα που πηγάζει από την απόλυτη αδυναμία έκφρασης. Αντίθετα, στην κινηματογραφική εκδοχή, τα συναισθήματά της εξωτερικεύονται μέσω έντονων σκηνών και εμφανών αντιδράσεων, προσαρμοσμένων στις απαιτήσεις του οπτικού μέσου. Αυτή η μετάβαση μεταβάλλει και την ιδεολογική λειτουργία του χαρακτήρα. Ενώ στο μυθιστόρημα, η Amalia εμφανίζεται κυρίως ως θύμα της πατριαρχικής και οικογενειακής καταπίεσης, χωρίς δυνατότητα ουσιαστικής έκφρασης, στην ταινία, παρότι παραμένει τραγική μορφή, αποκτά μεγαλύτερη ανθρώπινη παρουσία και ψυχολογικό βάθος, καθώς η κάμερα επιτρέπει στον θεατή να προσεγγίσει άμεσα τον εσωτερικό της κόσμο.

Συμπερασματικά, η θεωρία της αφήγησης του Genette βοηθά να φανεί ότι η βασική διαφορά ανάμεσα στη λογοτεχνική και την κινηματογραφική Amalia δεν αφορά μόνο την εξωτερική παρουσίαση του χαρακτήρα, αλλά κυρίως τον τρόπο αφήγησης και εστίασης. Ενώ στο μυθιστόρημα η ηρωίδα παραμένει εγκλωβισμένη στην υποκειμενική και συχνά παραμορφωτική συνείδηση του Emilio, στην ταινία, η κάμερα της χαρίζει μια αφηγηματική αυτονομία. Αυτή η μετατόπιση της επιτρέπει να αναδυθεί ως μια ολοκληρωμένη ανθρώπινη παρουσία.

Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη επιχείρησε να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο οι γυναικείοι χαρακτήρες τόσο στο μυθιστόρημα, όσο και στην ταινία συγκροτούνται από ένα πλέγμα κοινωνικών, αφηγηματικών και ιδεολογικών μηχανισμών. Μέσα από τη συνδυαστική αξιοποίηση της λογοτεχνικής ανάλυσης, της αφηγηματολογίας και της κινηματογραφικής προσέγγισης, φάνηκε ότι οι μορφές της Angiolina και της Amalia δεν λειτουργούν απλώς ως δευτερεύοντα πρόσωπα στην πορεία του Emilio Brentani, αλλά ως καθρέφτες μέσα από τους οποίους αποκαλύπτονται οι αντιφάσεις της αστικής κοινωνίας, η κρίση της ανδρικής ταυτότητας και τα όρια της εξουσίας.

Η ανάλυση των γυναικείων χαρακτήρων στο μυθιστόρημα ανέδειξε ότι ο Svevo αποτυπώνει τη γυναίκα ως πεδίο προβολής των ανδρικών επιθυμιών, φόβων και ανασφαλειών. Η Angiolina και η Amalia συγκροτούν ένα αντιθετικό αλλά συμπληρωματικό δίπολο, το οποίο αντανακλά τις κυρίαρχες αντιλήψεις της εποχής για τη γυναικεία φύση. Η πρώτη συνδέεται με την επιθυμία, την ελευθερία, τη ζωτική ορμή και τη ρευστότητα, ενώ η δεύτερη με τη θυσία, τη σιωπή, την οικιακή στασιμότητα και την καταπίεση. Ωστόσο, ο συγγραφέας δεν περιορίζεται στην απλή αναπαραγωγή αυτών των στερεοτύπων. Αντίθετα, μέσα από την ειρωνεία και την ψυχογραφική εμβάθυνση, αποκαλύπτει ότι οι δύο γυναίκες αποτελούν κατασκευές της ανδρικής συνείδησης και ιδιαίτερα του Emilio, ο οποίος αδυνατεί να αντιληφθεί τη γυναικεία ταυτότητα πέρα από τις δικές του ψευδαισθήσεις.

Η Angiolina παρουσιάζεται ως μια αμφίσημη μορφή, η οποία διαφεύγει από κάθε σταθερό ορισμό. Η εξωτερική της ομορφιά, η ελευθερία με την οποία κινείται στον δημόσιο χώρο και η άρνησή της να συμμορφωθεί με την αστική ηθική την καθιστούν απειλητική για τον Emilio και για το αξιακό σύστημα που εκείνος εκπροσωπεί. Παρότι επιχειρεί να τη μεταμορφώσει σε μια ιδεατή μορφή, η πραγματική Angiolina αντιστέκεται διαρκώς σε αυτήν την εξιδανίκευση, αποκαλύπτοντας τη βαθύτερη αδυναμία του ήρωα να αποδεχθεί την πολυπλοκότητα και την αυτονομία της ανθρώπινης εμπειρίας. Η ίδια λειτουργεί ως φορέας ζωτικότητας και αυθεντικότητας, εκπροσωπώντας την εργατική τάξη απέναντι στην αδράνεια και την υπαρξιακή αμηχανία των αστών.

Από την άλλη πλευρά, η Amalia ενσαρκώνει τη σιωπηλή τραγικότητα της καταπιεσμένης γυναίκας. Αποκλεισμένη από τον δημόσιο χώρο και εγκλωβισμένη στον οικιακό κόσμο,

ζει μέσα από την αυταπάρνηση και τη φροντίδα του αδελφού της, χωρίς να αποκτά ποτέ πραγματική ατομικότητα. Η καταπιεσμένη της επιθυμία για τον Stefano Balli και η σταδιακή ψυχική της εξάντληση αποκαλύπτουν το αδιέξοδο μιας ύπαρξης που δεν της επιτρέπεται να εκφράσει ανοιχτά τις ανάγκες και τα συναισθήματά της. Το παραλήρημά της λειτουργεί ως η μοναδική στιγμή αλήθειας και απελευθέρωσης, κατά την οποία η φωνή της αναδύεται μέσα από τη διάλυση της λογικής και της κοινωνικής καταπίεσης.

Παράλληλα, η μελέτη ανέδειξε τον τρόπο με τον οποίο οι γυναικείοι χαρακτήρες συνδέονται άμεσα με τον χώρο και την κοινωνική τάξη. Η Angiolina ταυτίζεται με την πόλη, τη διαρκή κίνηση και τον ανοιχτό δημόσιο χώρο, ενώ η Amalia περιορίζεται στο σπίτι, το οποίο λειτουργεί ταυτόχρονα ως καταφύγιο και φυλακή. Η αντίθεση αυτή αντανakλά όχι μόνο δύο διαφορετικούς τρόπους ύπαρξης, αλλά και τη βαθύτερη σύγκρουση ανάμεσα στη ζωτική ενέργεια και την αστική στασιμότητα. Η Τεργέστη εμφανίζεται ως ένας λαβύρινθος μέσα στον οποίο οι ήρωες περιπλανώνται χωρίς δυνατότητα ουσιαστικής διαφυγής, γεγονός που ενισχύει τον νεωτερικό χαρακτήρα του έργου.

Η αξιοποίηση του θεωρητικού πλαισίου της αφηγηματολογίας και ιδιαίτερα των κατηγοριών του Gérard Genette αποδείχθηκε καθοριστική για την κατανόηση της μετάβασης από τη λογοτεχνική αφήγηση στην κινηματογραφική εικόνα. Οι έννοιες της εστίασης, της αφηγηματικής φωνής και του χρόνου επέτρεψαν τη συγκριτική μελέτη των δύο μέσων και ανέδειξαν ότι η κινηματογραφική διασκευή δεν αποτελεί απλή μεταφορά της πλοκής, αλλά μια αυτόνομη επαναδιαπραγμάτευση του έργου. Η ταινία μετασχηματίζει τις ψυχολογικές και αφηγηματικές λειτουργίες των χαρακτήρων μέσα από την εικόνα, το βλέμμα, τη φωτογραφία και τη σωματικότητα των ηθοποιών.

Ο Bolognini απομακρύνεται από την αγγελική, ξανθιά μορφή του μυθιστορήματος και δημιουργεί μια σύγχρονη, αινιγματική και αισθησιακή ηρωίδα, επηρεασμένη από την αισθητική της Louise Brooks και της φιγούρας της flapper. Η κινηματογραφική Angiolina δεν παρουσιάζεται μόνο ως αντικείμενο ανδρικής επιθυμίας, αλλά και ως μορφή που επιστρέφει το βλέμμα, αμφισβητώντας την κυριαρχία του ανδρικού υποκειμένου. Η σιωπή, το σώμα και το βλέμμα της αποκτούν αφηγηματική δύναμη, μετατρέποντάς την σε σύμβολο της μοντέρνας αυτόνομης γυναίκας.

Αντίστοιχα, η ερμηνεία της Betsy Blair ως Amalia ανέδειξε με ιδιαίτερη ένταση τη διάσταση της ψυχικής φθοράς και της καταπιεσμένης επιθυμίας. Η σωματική ακινησία, η εύθραυστη εκφραστικότητα και η δραματική κορύφωση του παραληρήματος μετέφεραν κινηματογραφικά τη σιωπηλή τραγικότητα του χαρακτήρα. Ο σκηνοθέτης αξιοποιεί τη φωτογραφία, τον φωτισμό και τον κλειστό χώρο του σπιτιού για να ενισχύσει το αίσθημα ασφυξίας και παρακμής, αποδίδοντας με οπτικούς όρους την ψυχολογική και υπαρξιακή διάλυση της ηρώιδας.

Συνολικά, η συγκριτική ανάλυση του μυθιστορήματος και της ταινίας απέδειξε ότι οι γυναικείοι χαρακτήρες λειτουργούν ως βασικοί φορείς νοήματος τόσο σε επίπεδο πλοκής όσο και σε επίπεδο ιδεολογικής και αισθητικής συγκρότησης. Μέσα από την Angiolina και την Amalia αναδεικνύονται οι κοινωνικές αντιφάσεις της ύστερης αστικής κοινωνίας, οι περιορισμοί των έμφυλων ρόλων και η κρίση της ανδρικής ταυτότητας. Παράλληλα, η μετάβαση από τη λογοτεχνική αφήγηση στην κινηματογραφική γλώσσα δείχνει ότι κάθε μέσο διαθέτει διαφορετικούς τρόπους αναπαράστασης της γυναικείας εμπειρίας, χωρίς ωστόσο να αναιρεί τον πυρήνα της προβληματικής του Svevo.

Το μυθιστόρημα *Senilità* παραμένει ένα έργο που συνομιλεί με τις σύγχρονες ανησυχίες, ακριβώς επειδή αποτυπώνει την αδυναμία των ανθρώπινων σχέσεων να ξεφύγουν από τα κοινωνικά στερεότυπα, τις ψευδαισθήσεις και τις έμφυλες ιεραρχίες όπως αυτές ξετυλίγονται μέσα στον ιστό της πόλης. Η διαχρονικότητα αυτής της προβληματικής ανοίγει νέους δρόμους για περαιτέρω έρευνα. Πιο συγκεκριμένα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα παρουσίαζε η διεύρυνση της συγκριτικής μελέτης ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο μέσω της ανάλυσης και άλλων έργων του Italo Svevo που μεταφέρθηκαν στην οθόνη, καθώς και η συστηματικότερη ανάλυση της αναπαράστασης των γυναικείων χαρακτήρων στον ιταλικό μοντερνισμό και στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο του 20ού αιώνα. Επιπλέον, γόνιμο πεδίο μελέτης θα μπορούσε να αποτελέσει η σύγκριση των γυναικείων μορφών του Svevo με αντίστοιχους χαρακτήρες σε έργα συγγραφέων όπως ο Pirandello, ο Moravia ή ο D'Annunzio, προκειμένου να αναδειχθούν οι διαφορετικές εκφάνσεις της γυναικείας ταυτότητας, της επιθυμίας και των αστικών αδιέξοδων στη νεότερη ιταλική λογοτεχνία.

Παράρτημα Α

Λογοτεχνικά έργα του Italo Svevo

Τίτλος λογοτεχνικού έργου	Έτος κυκλοφορίας	Εκδοτικός οίκος	Κινηματογραφική μεταφορά
<i>Una vita</i>	1892	Vram	
<i>Senilità</i>	1898		<i>Senilità</i> (1968)
<i>La coscienza di Zeno</i>	1925	Cappelli	<i>La coscienza di Zeno</i> (1966) τηλεοπτική σειρά σε σκηνοθεσία του Daniele D'Anza <i>La coscienza di Zeno</i> τηλεοπτική σειρά σε σκηνοθεσία του Sandro Bolchi (1988)
<i>La novella di buon vecchio e della fanciulla e altri scritti</i>	1929	Morreale	
<i>Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti</i>	1949	Mondadori	
<i>Una burla riuscita</i>	1993	Studio tesi	
<i>Profilo autobiografico in: Italo Svevo scrittore</i>	1929	Morreale	

Παράρτημα Β

Κινηματογραφικές ταινίες του Mauro Bolognini

Έτος	Τίτλος πρωτότυπου	Τίτλος στα ελληνικά	Διάρκεια	Βραβεία
1953	<i>Ci troviamo in galleria</i>	Ένας κορίτσαρος σωστός γενίτσαρος	1:28:29	
1954	<i>I cavallieri della regina</i>	Τα 4 σπαθιά	79'	
1955	<i>La vena d'oro</i>	Συγχώρεσέ με μητέρα μου	1:26:57	
1957	<i>Gli innamorati</i>	Οι εραστές	1:21:46	Καλύτερο Σενάριο (Nastro d'Argento)
1956	<i>Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo</i>		1:33	
1957	<i>Marisa la civetta</i>	Η μονσίσσα της Ρώμης	1:28	
1958	<i>Giovani mariti</i>		1:45	Καλύτερο σενάριο (Φεστιβάλ Καννών)
1959	<i>Arrnagatevi</i>		1:50	
1959	<i>La notte brava</i>	Η νύχτα των οργίων	1:35	
1960	<i>Il bell'Antonio</i>	Μπελ Αντόνιο	1:45	
1960	<i>La giornata balorda</i>	Παράνομες σχέσεις	1:42	
1961	<i>La vaccia</i>	Ο δρόμος των κακόφημων σπιτιών		Καλύτερο σενάριο (Nastro d'Argento)

1962	<i>Senilità</i>	<i>Όταν η σαρξ υποκύπτει</i>	1:45	Καλύτερα κοστούμια και Καλύτερη Σκηνογραφία (Nastri d'Argento) Καλύτερη σκηνοθεσία (San Sebastian)
1926	<i>Agostino</i>	<i>Άγουροι πόθοι</i>	1:30	
1963	<i>La corruzione</i>	<i>Η διαφθορά</i>	1:38	
1964	<i>La donna è una cosa meravigliosa</i>		85'	
1966	<i>Madamigella di Maupin</i>		95'	Καλύτερη Σκηνοθεσία (Φεστιβάλ San Sebastian)
1967	<i>Arabella</i>	<i>Αραμπέλλα, η ωραία τυχοδιώκτης</i>	104'	Καλύτερη σκηνογραφία και Καλύτερα κοστούμια (Nastri d'Argento)
1969	<i>Un bellissimo novembre</i>	<i>Εκείνο τον αξέχαστο Νοέμβρη</i>	91'	
1969	<i>L'assoluto naturale</i>	<i>Απολύτως φυσικά</i>	90'	
1970	<i>Metello</i>	<i>Εργατική εξέγερση</i>	107'	Πρώτου Γυναικείου ρόλου (Φεστιβάλ Καννών) Καλύτερης τανίας (David di Donatello Awards) Πρώτου γυναικείου ρόλου και Καλύτερης σκηνογραφίας (Nastri d'Argento) Βραβείο πρωτοεμφανιζόμενου ηθοποιού και Βραβείο πρωτοεμφανιζόμενης ηθοποιού (Golden Globes Italy)
1971	<i>Bubù</i>	<i>Μπουμπού, ο ζιγκολό του Μονπαρνάς</i>	99'	

1972	<i>Imputazione di omicidio per uno studente</i>		105'	
1974	<i>Fatti di gente perbene</i>	<i>Το αγγελικό πρόσωπο της υψηλής κοινωνίας</i>	110'	Καλύτερης ταινίας (David di Donatello) Καλύτερα κοστούμια (Nastro d'Argento)
1975	<i>Libera amore mio!</i>	<i>Μια σφαίρα έγραψε τέλος</i>	110'	
1975	<i>Per le antiche scale</i>	<i>Κατρακυλώντας στα παλιά σκαλοπάτια</i>	105'	Βραβείου Β γυναικαίου ρόλου (Nastro d'Argento) Βραβείο Επιτροπής (Locarno Film Festival) Πρώτου ανδρικού ρόλου (Golden Globes)
1976	<i>L'eredità di Ferramonti</i>	Οι κληρονόμοι	2:04'	Πρώτου Γυναικείου ρόλου (Φεστιβάλ Καννών) Δεύτερου Γυναικείου ρόλου (Nastro d'Argento)
1977	<i>Gran bollito</i>		115'	
1981	<i>La storia vera della signora dalle camelie</i>	Η αληθινή ιστορία μιας ελεύθερης γυναίκας	1:55'	Καλύτερη Σκηνογραφία και Καλύτερα Κοστούμια (David di Donatello Awards) Πρωτοεμφανιζόμενης ηθοποιού, Σκηνογραφίας, Κοστούμια (Nastri d'Argento)
1986	<i>La veneziana</i>	Η Βενετσιάνα	85'	
1987	<i>Mosca addio</i>			Πρώτου Γυναικείου Ρόλου (David di Donatello Awards) Βραβείο Οικομενικής Επιτροπής για το

				σκηνοθέτη (Montréal World Film Festival)
1991	<i>La villa del venerdì</i>		1:43'	

Παράρτημα Γ

Φωτογραφικό υλικό

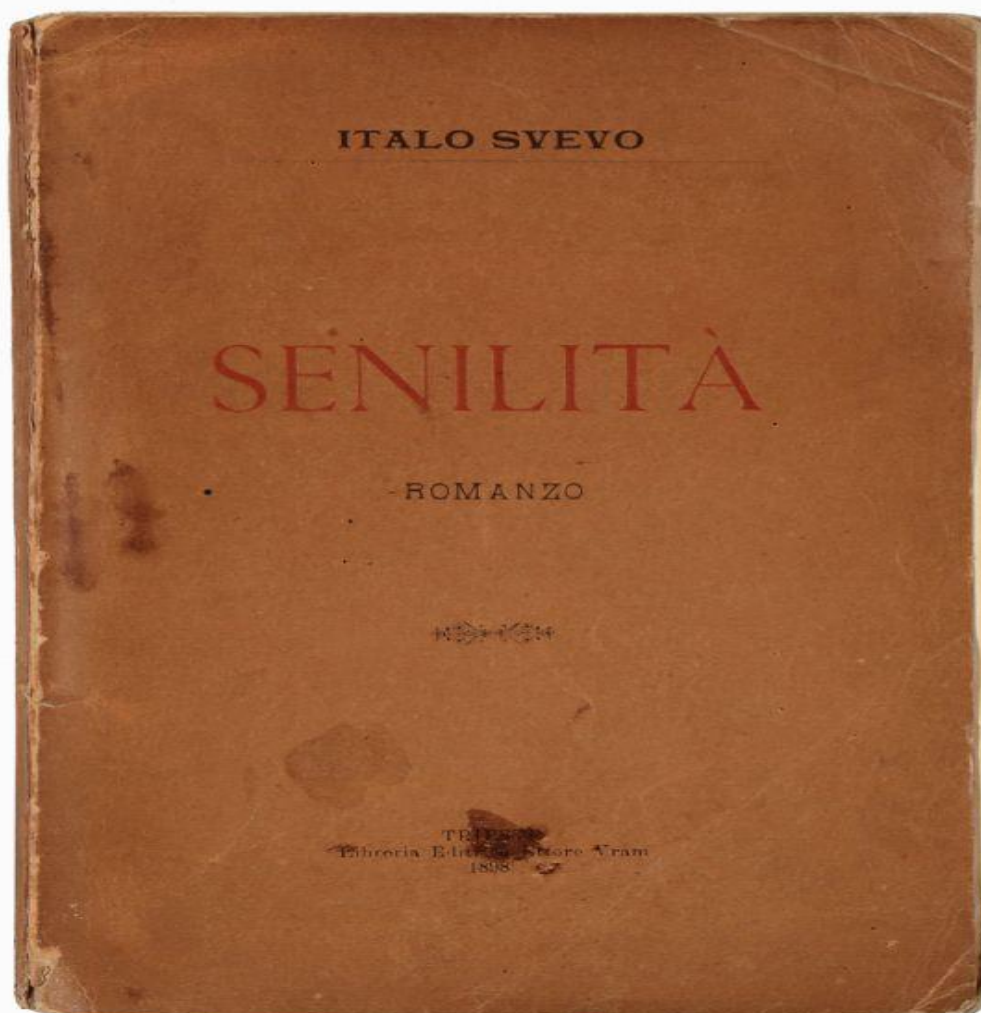


Italo Svevo e Veruda intorno al 1895,

Ο Italo Svevo και ο φίλος του Umberto Veruda



Ο Italo Svevo σε νεαρή ηλικία



Εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του μυθιστορήματος *Senilità*



Φωτογραφικό στιγμιότυπο από σκηνή της ταινίας όπου ο Emilio (Anthony Franciosa) ανακαλύπτει ότι η Angiolina έχει ποζάρει για τον Stefano



Αφίσα της ταινίας



Φωτογραφικό στιγμιότυπο της ηθοποιού Claudia Cardinale η οποία υποδύεται την Angiolina



Φωτογραφικό στιγμιότυπο της ηθοποιού Claudia Cardinale που υποδύεται την Angiolina



ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΑΝΟΙΚΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Τεκτονίδου Ελισσάβετ «Οι γυναικείοι χαρακτήρες του μυθιστορήματος *Senilità* του Italo Svevo και η κινηματογραφική τους απόδοση από τον σκηνοθέτη Mauro Bolognini»



Αφίσα της ταινίας



ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΑΝΟΙΚΤΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Τεκτονίδου Ελισσάβετ «Οι γυναικείοι χαρακτήρες του μυθιστορήματος *Senilità* του Italo Svevo και η κινηματογραφική τους απόδοση από τον σκηνοθέτη Mauro Bolognini»



Φωτογραφικά στιγμιότυπα από σκηνές της ταινίας

Ηθοποιοί Caludia Cardinale (Angiolina), Betsy Blaire (Amalia) και Anthony Franciosa (Emilio)



Φωτογραφικά στιγμιότυπα από σκηνές της ταινίας Claudia Cardinale (*Angiolina*) και Philippe Leroy (*Stefano*)



Φωτογραφικό στιγμιότυπό όπου Anthony Franciosa (Emilio) βρίσκεται στο χώρο εργασίας



Φωτογραφικό στιγμιότυπο της ηθοποιού Claudia Cardinale (Angiolina)



Φωτογραφικό στιγμιότυπο της ηθοποιού Claudia Cardinale (Angiolina)

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία (APA)

- Ara, A., & Magris, C. (1982). *Trieste: Un'identità di frontiera*. Einaudi.
- Barthes, R. (1988). *Εικόνα–Μουσική–Κείμενα* (Γ. Σπανός, Μετ.). Πλέθρον.
- Benedetti, L. (1991). Vivere ed essere vissuti: Amalia in Svevo's *Senilità*. *Italica*, 68(2).
- Bocchi, P. M., & Pezzotta, A. (2008). *Mauro Bolognini*. Il Castoro.
- Bondanella, P. (2009). *A history of Italian cinema*. Continuum
- Brunetta, G. P. (2001). *Storia del cinema italiano: Dal neorealismo al miracolo economico (1945–1959)*. Laterza.
- Caesar, A.-H. (1998). *Characters and authors in Luigi Pirandello*. Clarendon Press.
- Camerino, G. A. (1973). Il concetto d'inettitudine in Svevo e le sue implicazioni mitteleuropee ed ebraiche. *Lettere italiane*, 25(2).
- Cèsari, G. (1929). *Italo Svevo: Profilo critico*. Edizioni di Solaria.
- Coda, E. (2005). Trieste è una donna: Woman and urban space in Svevo's *Senilità*. *Quaderni d'italianistica*, 26(2).
- De Rienzo, G. (1997). *Breve storia della letteratura italiana*. Bompiani.
- Diestro-Dópido, M. (2021). *Film Festivals: Cinema and Cultural Exchange*. Legenda.
- Fabe, M. (2004). *Closely watched films: An introduction to the art of narrative film technique*. University of California Press.
- Ferroni, G. (1998). *Profilo storico della letteratura italiana*. Einaudi.
- Franccacreta, A. (2022). *Italo Svevo: Una comunicazione interrotta. Lettura di Senilità*. Studium.

Garner, R., Taylor, S., & Tahn, M. (2022). *Darwinian explorations: Science, literature, and the evolution of the modern mind*. Academic Press.

Gatt-Rutter, J. (1988). *Italo Svevo: A double life*. Clarendon Press.

Hainsworth, P., & Robey, D. (2004). *Enciclopedia della letteratura italiana*. Zanichelli.

Herman, D. (Ed.). (1999). *Narratologies: New perspectives on narrative analysis*. Ohio State University Press.

McFarlane, B. (1996). *Novel to film: An introduction to adaptation*. Clarendon Press.

Miceli -Jeffries, G. (Ed.). (1994). *Feminine Feminists. Cultural Practices in Italy*. University of Minnesota Press.

Magris, C. (1984). *L'anello di Clarisse: Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Einaudi.

Marcus, M. (1993). *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*. Johns Hopkins University Press.

Minghelli, G. (2002). *In the shadow of the mammoth: Italo Svevo and the emergence of modernism*. University of Toronto Press.

Montale, E. (1925). Omaggio a Italo Svevo. *L'Esame*, 5(11–12), 804–813.

Montale, E. (1981). *Lettere a Carlo Linati* (G. Zaccaria, Ed.). Archinto.

Moravia, A. (1962, 18 Μαρτίου). Un borghese triestino sfiora i proletari. *L'Espresso*.

Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press.

Nassi, F. (2020). Montale e il «signor Schmitz»: lettere e scritti su Svevo. *Rivista internazionale di studi su Eugenio Montale*, 1, 141–158.

Palumbo, M. (2014). Svevo letto e interpretato da Eduardo Saccone. *The Johns Hopkins University Press*.

Park, S. (2014). *Flapper fashion in the context of cultural changes in the 1920s*. *Journal of the Korean Society of Costume*, 64(1), 146–158.

Payne, B., Winakor, G., & Farrell-Beck, J. (2009). *Ιστορία της ενδυμασίας* (Ρ. Παγίδα, Μετ.). Ιών.

Rimini, S. (2013). *Immagini della Senilità. Svevo e il cinema*. Duetredue.

Saccone, E. (1967). *Senilità: Dalla impotenza del privato alla ansiosa speranza*. *Italian Issue*, 82(1)

Svevo, I. (1985). *Senilità*. Garzanti.

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία (APA)

Αντωνίου, Ο (2019) *Η Τριστάνα του Benito Perez Galdos 78 χρόνια μετά: ιδωμένη μέσα από το φακό του Luis Bunuel, μια διασημειωτική ανάλυση του έργου*. (Διδακτορική διατριβή) Ανακτήθηκε από Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών <https://freader.ekt.gr/eadd/index.php?doc=46239&lang=el#p=190>

Δ'Αννούντσιο, Γ. (2019). *Η ηδονή* (Δ. Δότση, Μεταφρ.). Ψυχογιός.

Bernstein, W. (2003). *Μνήμες από τη μαύρη λίστα: Η λαίλαπα του μακαρθισμού* (Ι. Καρατζαφέρη, Μεταφρ.). Εκδόσεις Καστανιώτη.

Ellmann, R. (2005). *Τζέιμς Τζόυς* (Α. Καλοκύρης, Μεταφρ.). Εκδόσεις Scripta.

Ζήρας, Α. (2003). Οι όψεις της αναγνωσιμότητας του κινηματογράφου. *Το Δέντρο*, 127–128, 39–45.

Κακλαμανίδου, Δ. (2006). *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*. Αιγόκερως.

Καλλαντζής, Β. Α. (2014). *Το πέρασμα από τους “Ηττημένους” (ιταλική λογοτεχνία στα τέλη του 19ου αιώνα) στους “Απροσάρμοστους” (αρχές 20ου αιώνα): Θεωρητικές προσεγγίσεις και αφηγηματικές τεχνικές* [Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία,



Τεκτονίδου Ελισσάβετ «Οι γυναικείοι χαρακτήρες του μυθιστορήματος *Senilità* του Italo Svevo και η κινηματογραφική τους απόδοση από τον σκηνοθέτη Mauro Bolognini»

Καλλίνης, Γ. (2005). *Εγχειρίδιο αφηγηματολογίας*. Μεταίχμιο.

Καψωμένος, Ε. Γ. (2003). *Αφηγηματολογία: Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης*. Πατάκη.

Kracauer, S. (1983). *Θεωρία του κινηματογράφου: Η απελευθέρωση της πραγματικότητας* (Δ. Κουρτόβικ, Μετ.). Κάλβος.

Μαλαματάρη-Φαρίνου, Γ. (2001). Αφήγηση / αφηγηματολογία. *Νέα Εστία*, 1735, 972–1017.

Μενελάου, Ε. *Ο πρωτοποριακός λόγος στον ιταλικό πολιτισμό του 20ού αιώνα*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Μωραΐτης, Μ. (Επιμ.). (1990). *Το μυθιστόρημα στον κινηματογράφο*. Αλεξάνδρεια.

Newton, K. M. (Ed.). (2019). *Η λογοτεχνική θεωρία του εικοστού αιώνα* (Α. Κατσιακέρως & Κ. Σπαθαράκης, Μετ.). ΠΕΚ.

Ραφαηλίδης, Β. (1987). *Κινηματογραφικά Θέματα. Έθνος 1982-1984*. Αιγόκερως.

Σβέβο, Ι. (2022). *Το γέραςμα* (Σ. Τριανταφύλλου, Μετάφρ.). Εκδόσεις Πατάκη.

Σχορετσανίτης, Γ. Ν. (2024). *Περιπλέοντας στον κόσμο του Κλάουντιο Μάγκρις*. Εκδόσεις Οδός Πανός.

Stam, R. (2006). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου* (Κ. Κακλαμάνη, Μετ.). Πατάκη.

Τζούμα, Α. (1997). *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*. Συμμετρία.

Ηλεκτρονικές πηγές

Aliota, A. (n.d) *Flapper fashion*. The Seminar Scholar. Ανακτήθηκε από <https://sites.google.com/parklandsd.net/1920s/style/flappers-fashion>

Archivio del Cinema Italiano, (n.d.).*Senilità*. Ανακτήθηκε από <https://www.archiviodelcinemaitaliano.it/index.php/scheda.html?codice=AG1036>

Ardizzone, C. (2011). *Il Fanciullino di Pascoli: Emozioni, simbolismo e innocenza*. Ανακτήθηκε από <https://www.skuola.net/appunti-italiano/giovanni-pascoli/fanciullino-per-pascoli-nido.html>

Angelici,R., (2019) *L'angelo del focolare domestico di Coventry Pantmore*, I piaceri della letteratura Ανακτήθηκε από <https://ipiaceridellalettura.wordpress.com/2019/03/30/langelo-del-focolare-domestico-di-coventry-patmore/>

Athens Voice. (2024, Οκτωβρίου11). *Η «Νέα Γυναίκα» του 19ου αιώνα: Η ιστορία πίσω από το ιδεώδες που επηρέασε το φεμινιστικό κίνημα*. Ανακτήθηκε από <https://www.athensvoice.gr/epikairotita/koinonia/878982/i-ne-a-gunaika-tou-19ou-aiona/>

Abreu R,(2015) *What is spaghetti Western-history e legacy explained* Ανακτήθηκε από <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-spaghetti-western-definition/>

Βλάχου-Μάνεσης (2019) Η συμβολή της μεντορικής σχέσης στην προσωπική και επαγγελματική ανάπτυξη των υποψήφιων εκπαιδευτών, *Έρευνα στην εκπαίδευση*, 8 (1), 77-91. Ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/hjre/article/view/20495> doi: <https://doi.org/10.12681/hjre.20495>

Barry, C. (2009, August 28). *Tullio Kezich*. The Herald. https://www.heraldscotland.com/default_content/12425312.tullio-kezich/

Bongloliati, G. (1925) *Qual è il significato dell'arte di arrangiarsi la filosofia nata dalla resilienza mediterranea* Ανακτήθηκε από <https://www.geopop.it/qual-e-il-significato-dellarte-di-arrangiarsi-la-filosofia-nata-dalla-resilienza-mediterranea/>

Cinescuola. (n.d.). *Storia del cinema italiano*. <https://www.cinescuola.it/storia/storia-del-cinema-italiano/>

Costa, F. (2003). Blair, Betsy. Στο *Enciclopedia del Cinema*. Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/betsy-blair_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/betsy-blair_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

Crechici, S. (2004, Δεκεμβρίου 1). *Senilità: da Svevo a Bolognini*. Fucine Mute. <https://www.fucinemute.it/2004/12/senilita-da-svevo-a-bolognini/>

Perna, G. (2015). *Svevo Fonda Savio, Letizia*. Lives and Libraries: Lettori e biblioteche nell'Italia contemporanea. Ανακτήθηκε από beniculturali.it

Figini, A. (n.d.). *Il carnevale di Emilio in Senilità di Italo Svevo*. Ανακτήθηκε από <https://www.sololibri.net/Il-Carnevale-di-Emilio-Senilita-Italo-Svevo.html>

Franklin, H. (2019, August 1). *1890-1899*. Fashion History Timeline. Fashion Institute of Technology. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1890-1899/>

Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani. (n.d.). «Decadentismo». Στο Enciclopedia on line. Ανακτήθηκε από <https://www.treccani.it/enciclopedia/decadentismo/>

Καλούσης, Λ. (2021, Απριλίου 16). *Ανατόλ Φρανς: «Να ζεις χωρίς ψευδαισθήσεις είναι το μυστικό της ευτυχίας»*. Bookpress. <https://bookpress.gr/stiles/san-simera/13360-anatol-frans>

Locatelli, L. (2021, aprile 15). *SENILITÀ di Mauro Bolognini*. Nuovo Cinema Locatelli. <https://nuovocinemalocatelli.com/2021/04/15/film-imperdibile-stasera-tardi-in-tv-senilita-di-mauro-bolognini-giov-15-aprile-2021/>

Martelli, R. (2003). Actors Studio. Στο *Enciclopedia del Cinema*. Treccani. [treccani.it](http://www.treccani.it)

Melville, D. (2006, November). Mauro Bolognini. *Senses of Cinema*, (41). Ανακτήθηκε από <https://www.sensesofcinema.com/2006/great-directors/bolognini/>

Μήτσης, Χ. (2019, Αυγούστου 1). *8½: Αναλυτική κριτική*. Αθηνόραμα. <https://www.athinorama.gr/cinema/movie/8%C2%BD-1001923/>

Mocci, G. (2024, febbraio 2). *L'ideale di Beatrice nella Vita Nuova di Dante*. Skuola.Net. Ανακτήθηκε από <https://www.skuola.net/dante/dante-vita-opere/alighieri-lode-perfetta.html#:~:text=Beatrice%20appare%20ricolma%20di%20tutte,da%20lei%20bont%C3%A0%20e%20dolcezza>

Morreale, E. (2003). Franciosa, Anthony. Στο *Enciclopedia del Cinema*. Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/anthony-franciosa_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/anthony-franciosa_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

Moreale, E. (n.d.). Mario Soldati, a writer in Cinecittà. *Il Cinema Ritrovato*. ilcinemaritrovato.it

Μπάμπας, Δ. (χ.χ.). *Νεορεαλισμός: Η εικόνα και η ηθική του πραγματικού*. Cinephilia.gr. <http://www.cinephilia.gr/index.php/keimena/apopsi/327-neorealismos>.

Rafini, D. (n.d.). *La coscienza di Zeno: Trama, temi e analisi*. Ανακτήθηκε από <https://www.studenti.it/la-coscienza-di-zeno-riassunto-analisi-trama.html>

Stafford, J. (2013, May 27). *Senilità aka Careless (1962)*. Cinema Sojourns: Time Tripping Through the World of Film. <https://cinemasojourns.com/2023/05/27/senilita-aka-careless-1962/>

Χαδιαράκου, Ε. (χ.χ.). *Λουίζ Μπρουκς: Το ατίθασο κορίτσι πίσω από το γυναικείο κούρεμα που έγραψε ιστορία*. Womantoc. Ανακτήθηκε από <https://www.womantoc.gr/stories/368860/louiz-mprouks-to-gunaikeio-kourema-pou-egrapse-istoria/>

Treccani (n.d) Ανακτήθηκε από <https://www.treccani.it/vocabolario/>

Ηλεκτρονικές πηγές παραρτημάτων (πίνακα με λογοτεχνικά έργα του Italo Svevo και ταινίες του Mauro Bolognini και φωτογραφικού υλικού)

IMDb https://www.imdb.com/it/title/tt0055432/?ref_=fn_t_1

Gonnelli Libreria antiquaria <https://www.gonnelli.it/it/asta-0026/svevo-italo-senilita-romanzo-.asp>

LET'S Letteratura Trieste <https://lets.trieste.it/svevo-museum/life-of-italo-svevo/>

Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/italo-svevo/>