

Italo Svevo: una tappa teatrale

BENO WEISS

Eugenio Battisti, nostro carissimo amico e insigne collega, ha sempre mantenuto viva e creativa la sua curiosità artistica e intellettuale, rimanendo costantemente attento a tutte le novità ed alle rapide e frequenti trasformazioni nella società contemporanea. Eugenio fu e continuerà ad essere per molti di noi un punto di riferimento indispensabile non solo nel panorama storico-artistico internazionale ma anche in quello letterario, come viene comprovato dalla presenza in questo ateneo di studiosi provenienti da tante parti del mondo. In omaggio ad Eugenio, e ben consapevole della sua passione per il teatro, ho perciò deciso di partecipare a questo convegno con un breve saggio su Italo Svevo non come scrittore di romanzi, bensì come autore di opere teatrali, attività praticamente sconosciuta dal pubblico sia riguardo ad Eugenio che allo scrittore triestino.

Ormai è un fatto scontato e non più contestabile che Italo Svevo merita di essere schierato tra i più grandi romanzieri del Novecento italiano ed europeo. Svevo, nato Aron Hector Schmitz, fu il primo scrittore italiano, se non europeo, ad attingere alle idee di Freud, idee a quel tempo ancora rivoluzionarie e tenacemente contestate. Secondo il giudizio di Alberto Moravia, i romanzi «*Senilità* e *La coscienza di Zeno* sono due grandi libri, il che fa di Svevo un romanziere non tanto inferiore a Manzoni»¹. Similmente, il professor Dante della Terza dichiarò che l'ultimo romanzo di Svevo è «the equivalent of that far-reaching, middle-European experience that includes Kafka and Freud, the most significant episode the avant-garde can in good conscience claim as its own». Ciò, aggiunge il docente della Harvard University, poiché il triestino aveva avuto il coraggio «to concentrate on what is inexplicable and discordant in the world»².

Tuttavia, malgrado la sua fama mondiale come romanziere, attribuibile in gran parte al grande successo ottenuto con *La coscienza di Zeno*, le sue opere minori, specie i racconti e le opere teatrali, non hanno ancora ricevuto degno interesse da parte della critica e del pubblico. Questa attività letteraria del triestino, tuttora trascurata, smentisce la celebre apologia di Svevo di essersi astenuto dalla letteratura per un periodo di 25 anni, subito dopo il cosiddetto fiasco del suo secondo romanzo *Senilità*, la cui pubblicazione nel 1893 fu accolta da un silenzio assoluto da parte della critica. Secondo la moglie, Svevo si la-

mentava spesso dicendole: «Non capisco questa incomprensione. Vuol dire che la gente non intende. È inutile che io scriva e che io pubblichi». Ma allo stesso tempo, aggiungeva: «Scrivere a questo mondo bisogna, ma pubblicare non occorre»³. Anche senza il successo finale de *La coscienza di Zeno*, è assai probabile che l'importanza di Svevo nella storia della narrativa italiana non sarebbe cambiata di tanto, anche se non avesse scritto il famoso romanzo psicanalitico. Perché *Una vita*, *Senilità* (opera favorita di James Joyce), il suo teatro, i suoi numerosi racconti gli avrebbero ugualmente garantito una posizione privilegiata tra i grandi scrittori della sua epoca, compresa la nostra.

Ma quando si tratta del suo teatro, la critica italiana, tranne alcune pochissime eccezioni, sembra aver fino ad oggi tralasciato quasi totalmente di studiarlo e valutarlo. In genere, i critici collocano tale attività al margine della sua narrativa⁴. Essi trascurano il fatto che le commedie furono la genesi della sua narrativa e che sono sempre collegate ad essa⁵; che il teatro fu sempre la sua grande passione; e che, al contrario di Pirandello, Svevo si mise a scrivere romanzi e novelle solo dopo aver subito ripetute delusioni con i suoi drammi. Eppure, neanche sotto le più opprimenti delusioni dell'insuccesso egli rinunciò mai a questo suo filone artistico. Continuò a scrivere opere teatrali essendo totalmente convinto che esse gli permettevano di analizzare e rivelare più facilmente il dramma dell'individuo e della società. In breve, voleva capirsi meglio e allo stesso tempo chiarire certe caratteristiche sconcertanti della natura umana. Il teatro, più che i romanzi, si prestava come strumento utile e pratico che gli avrebbe permesso di esprimere ciò che gli premeva di più. Svevo soleva dire all'amico Silvio Benco: «La forma delle forme, il teatro, la sola dove la vita possa trasmettersi per vie dirette e precise»⁶.

Fra le opere più significative del teatro di Svevo, risalta *Un marito*, lungo dramma in tre atti completato nel 1903. Opera estremamente impegnativa data la sua complessità e le inerenti indagini analitiche, la commedia fu scritta durante un anno profondamente importante e proficuo per il teatro italiano, ancora consacrato al verismo: Gabriele D'Annunzio metteva in scena la *Francesca da Rimini* e la *Figlia di Iorio*; Camillo Antona Traversi continuava a scrivere le sue scene borghesi; Gerolamo Rovetta appli-

cava le teorie veristiche ai suoi drammi storici; Sabatino Lopez era al colmo della sua carriera con le sue opere ironiche e moraleggianti; e Marco Praga, il drammaturgo per eccellenza dell'adulterio, scriveva *La crisi*. Infatti, il tema dell'adulterio, inquadrato entro lo sfondo di un'ascendente borghesia, primeggiava sui palcoscenici italiani e caratterizzava la vita teatrale italiana di quell'epoca. Nonostante ciò, sebbene l'azione di *Un marito* si svolga intorno a una situazione di adulterio, risulta subito evidente che il verismo di Svevo è molto diverso e distaccato — se non opposto — da quello presente nelle opere teatrali di quell'epoca. Infatti, *Un marito* è un'opera estremamente psicologica e complicata. E la vicenda, sebbene sia drammaticamente interessante e originale, non è altro che un pretesto che permette a Svevo di fare una acuta analisi dei suoi personaggi e del loro ambiente.

L'avvocato Federico Arcetri, il marito a cui si riferisce il titolo della commedia, ha ucciso sua moglie Clara per motivi di infedeltà. Dopo un processo molto drammatico, è stato assolto dal tribunale. Ora, benché risposato con Bice, egli continua a vivere con l'incubo della prima moglie che lui continua ad amare nonostante siano trascorsi dieci anni dalla sua tragica morte. Tutto quello che rievoca la memoria della defunta Clara avviene per lui causa di dolore, di ansia, e soprattutto, di morbosa malia. Non è la morte di Chiara che maggiormente lo tormenta, ma il tradimento del profondo amore avuto per lei. Bice, la sua seconda consorte, lotta disperatamente per fargli dimenticare questo suo tragico passato; ma lui rimane non solo fedele alla memoria della prima moglie ma è anche divenuto prigioniero di Arianna, la madre di Clara, «una vecchia dama sofferente vestita di lutto profondo»⁷, a cui si sente legato da un forte affetto e da una malsana dipendenza patologica. Nelle sue fantasticherie, Federico vorrebbe trovare in lei l'incarnazione della figlia:

Quella non è una vecchia donna! Quella è per me la persona più importante di questo mondo. Incominciò ad esserlo al processo. Tutti credevano ch'io attendessi con ansia il giudizio dei giudici impostimi dalla società. Invece, per me, nella vasta sala esisteva una sola persona importante: la madre di Clara. Quando essa non c'era il processo mi agitava tanto poco che mi pareva d'assistervi in qualità d'avvocato difensore di un altro accusato. Essa v'era quale testimone e invece, per me, fungeva da giudice. Parlai per difendermi e cercai solo le ragioni che avrebbero potuto convincere la madre di Clara, mia madre. Perciò convinsi tutti meno lei, la madre di Clara la quale, quando i giudici m'assolsero, mi gettò un'occhiata terribile con la quale mi condannava. Poi compresi che sarebbe stato vano ogni sforzo per rabbonirla... Io sentivo il suo odio... se

sapessi quale odio! Non addolcito, reso più terribile da uno strano amore materno perdurante nel suo vecchio cuore ad onta di tutto⁸.

Quando Arianna offre le prove di un preteso tradimento di Bice, la vita di Federico con tutte le sue presunzioni sembra crollare malgrado le accuse siano smentite dalla moglie. Però, ora che deve affrontare un nuovo irresolubile dilemma, non si sente più sicuro come amministratore di giustizia. Egli si chiede: aveva pronunciato una giusta sentenza come carnefice di Clara? e se così, merita anche Bice la stessa condanna? Dato che Arianna non lo ha mai assolto, come può risparmiare la vita di Bice e allo stesso tempo giustificarsi nei confronti della sua ex suocera? La sua unica preoccupazione è quella di dover affrontare Arianna, la quale lo ha ammonito: «Voi avete ucciso mia figlia perché vi tradiva. Uccidete ora questa la quale vi tradiva anch'essa»⁹. Finalmente, sospettando che forse la verità è un'altra, decide di non agire e di credere innocente la moglie. Chiede il suo perdono e si scolpa come uomo distrutto dalle sue passioni e dalla violenza.

Federico è vittima di un destino turbolento che lo perseguita senza tregua; perciò è un personaggio tragico in balia di un «capricious and unpredictable fate», che lo ha condannato a vedersi ripetere il suo passato. Come nell'*Otello* di Shakespeare, ci troviamo di fronte ad un acuto esame della gelosia, nel quale le passioni dell'amore, della lussuria e dell'odio vengono portate ad un punto così estremo da provocare la rovina dei personaggi. In ambedue le situazioni — *Otello* e *Un marito* — si tratta di false accuse che spingono i protagonisti non solo a salvaguardare il loro buon nome, ma a nutrire anche dubbi sulla propria mascolinità. Il tragico errore di Federico viene ben definito da Otello, quando costui si lamenta di esser stato «one that loved not wisely but too well».

Arianna viene descritta da Svevo come la disperata Ecuba che lamenta la prematura morte della figlia. L'orba madre è una Furia moderna, pronta a vendicarsi e a tormentare Federico non solo per il suo delitto contro la figlia, ma soprattutto per il rifiuto di pentirsi. «Avete ucciso Clara e tentate di convincere me, sua madre, ch'essa aveva meritata la morte...», dichiara la vecchia. Essa diviene l'amministratrice della giustizia divina quando apostrofa il genero: «È la mano di Dio, questa, di Dio cui voi non credete e che vi colpisce e mi libera... Io venni qui per farvi del male»¹⁰.

L'ultima scena del primo atto, la più drammatica e la più bella della commedia, è piena di *pathos* e di profonda umanità. Ci troviamo di fronte una madre sconvolta da sentimenti e impulsi contraddittori, che si affligge e si dispera sia per il peccato della fi-

glia sia per la sua tragica fine. Al pari di Federico, anch'essa si sente tradita da Clara, ma, come madre, non può negarle il suo perdono. Per di più, oltre alla sua brama di vendetta, lei è anche alle prese di un incontrollabile affetto per il genero che l'ha trattata sempre bene:

Si, figliuolo mio, essa ci ha traditi ed io non glielo avrei perdonato mai più se tu non l'avessi uccisa. Sai! noi madri, non diamo punizioni eterne come vorreste voi mariti! Io le avrei detto: devi vivere. Invece tu la uccidesti e allora non seppi più se ti amavo o ti odiavo e oggi ancora non lo so¹¹.

Bice, donna coraggiosa e patetica, è costretta ad essere subalterna alla sua rivale, la defunta Clara, e a vivere in una situazione assurda e crudele che infonde una qualità drammaticamente infausta alla commedia di Svevo. Bice è un personaggio ibseniano per il suo tentativo di voler affermare la propria individualità e di essere amata per conto suo e non per merito di un'altra. Come Rebecca West, la coraggiosa protagonista in *Rosmersholm* che similmente si propone di divenire la seconda moglie e compagna di un uomo terribilmente infelice e tormentato dalle sue passate vicende, pure Bice viene man mano distrutta da una forza troppo tenace per lei. Per questo essa deve assumere varie maschere — quella di moglie/sorella, moglie/madre, moglie/infermiera, e in fine moglie/figlia — per restare al fianco del marito di cui continua ad essere innamorata. Purtroppo, questa sua costanza non basta a salvare né il marito né se stessa perché tutti e due cedono davanti ad Arianna, la figura contrastante che rappresenta ad un tempo l'odio e l'amore. Alla fine della commedia, non più in grado di resistere alla volontà di Federico, Bice diventa una marionetta nelle sue mani: essa dovrà sostenere il ruolo di Clara al capezzale di Arianna che ormai non la distingue più dalla propria figlia. Senz'altro, questa conclusione ci fa pensare a quella di *Così è (se vi pare)* di Pirandello, ove la signora Ponza dichiara: «La verità è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola [...] e la seconda moglie del signor Ponza [...] sì; e per me nessuna! nessuna! [...] Per me, io sono colei che mi si crede».

La critica segnala spesso le corrispondenze tra i romanzi di Svevo e quelli di Pirandello. Eppure, uno studio comparato delle loro opere teatrali non è mai stato intrapreso. Non c'è dubbio che *Un marito* anticipa molte idee e situazioni che oggi vengono considerate pirandelliane — *Così è (se vi pare)* fu scritto nel 1917. Luigi Russo osserva che in confronto al teatro classico e a quello rinascimentale, i drammi di Pirandello si svolgono intorno ad una situazione equivoca che non viene mai chiarita. Perciò, conclude il famoso critico, si arriva sempre ad una «catastrofe tragica»

dell'uomo¹². Si potrebbe dire lo stesso riguardo a *Un marito* dove mancano ordine e chiarezza, e dove il confondersi di sentimenti contraddittori porta alla rovina dei personaggi. Rimasti senza scudo, senza alcuna protezione, e resi inerti dalla loro tragica sorte, i personaggi sveviani e quelli pirandelliani rimangono prigionieri della loro coscienza e della loro situazione. Ad esempio, come custodi zelanti e onnipresenti, Arianna e la signora Frola osservano la vita degli sposi poiché non sono capaci, o magari si rifiutano di accettare la morte delle loro figliole (in Pirandello non si sa mai se Lina sia viva o morta); i due mariti non vogliono esser causa di dolore alle vecchie signore e quindi pretendono di essere ancora i loro generi. Inoltre, in ambedue le opere l'incapacità di comunicazione e i conseguenti fraintendimenti sono causa di estrema disperazione e solitudine sia per i personaggi sveviani sia per quelli pirandelliani. Ciascuno vive in un mondo chiuso, di tormento, che è totalmente inaccessibile agli altri. Troviamo in essi quello che Martin Esslin chiama «a sense of the metaphysical anguish of the absurdity of the human condition»¹³, che è la fondamentale concezione pessimistica della vita da parte di Svevo e di Pirandello. Ma soprattutto, ciò che prevale in *Un marito* è lo scandire della dolorosa eranza di Federico e di Bice alla ricerca della loro identità perduta.

A differenza di Pirandello, proveniente da una tradizione veristica simile a quella di Svevo, lo scrittore triestino non riuscì in un primo tempo ad adattarsi bene al teatro e a trasformare il proposito drammaturgico in modo che gli permettesse di esprimere più apertamente la coscienza dell'individuo, la vita interiore, ed i pensieri privati. Mentre nella narrativa Svevo annunciava l'avvento di uno stile nuovo, un linguaggio diverso e approcci completamente originali nell'Italia di quel periodo, nelle prime sue opere teatrali, invece, aderiva ancora alle tendenze più tradizionali del suo tempo. Il merito di questo apprendistato è che tali scritti teatrali rivelano che il giovane Svevo aveva già la stoffa di un artista originale destinato ad aver successo. E infatti *Un marito* manifesta già il punto forte dell'arte sveviana, costituito, secondo la definizione del Debenedetti, dalla «corrosione analitica del tessuto narrativo»¹⁴. I personaggi di quest'opera, come quelli di Pirandello, dimostrano che la vita non è altro che una commedia, una simulazione corrispondente a quella che si svolge in palcoscenico. E sebbene Svevo non sia stato filosoficamente profondo come Pirandello, la ricerca da parte di Federico di un alibi, di una giustificazione, di una discolpa, e della verità, aggrava nondimeno il conflitto tra apparenza e realtà, tra normalità e anormalità, tra individuo e società. E al pari dei *Sei personaggi in cerca d'autore* o di altre figure pirandellia-

ne, tutti i personaggi sveviani si propongono di recitare sino in fondo il loro ruolo a partire da una prospettiva personale. La differenza tra i due scrittori, però, è che nel caso di Svevo è spesso presente una risoluzione drammatica, mentre in Pirandello questo non avviene quasi mai.

In *Un marito*, come in tante opere di Pirandello, il passato domina il presente: passato non solo come tempo trascorso o avvenimento compiuto, ma invece come memoria proustiana che continua ad operare nella coscienza dell'individuo — coscienza più nel senso psicologico che morale. I personaggi richiamano il passato e vedono risaltare la loro vita andata a vuoto. Inoltre, Svevo presenta certe situazioni in cui l'individuo, giudice del proprio passato, viene calato nel presente per poi esplorarne il complicato comportamento umano. Come nel teatro di Pirandello, anche in quest'opera sveviana la vicenda ha già raggiunto il suo culmine ancor prima dell'inizio del dramma. Il mondo creato da Svevo è costituito da relazioni, da contraddizioni, da ossessioni, da un profondo senso di colpa, e da personaggi uniti in un destino comune. Ed è precisamente in questo ambiente ove si esamina come ciascun personaggio è in relazione agli altri ed al proprio passato, e come nel flusso delle circostanze tutte le relazioni mutano, che Svevo riesce ad esprimere assai drammaticamente la sua concezione della vita. Esempio di questo opprimente passato è il ruolo ricoperto dalla defunta Clara che fa parte della commedia non per motivi di presenza fisica, bensì per merito del ricordo e dei giudizi di coloro che non l'hanno dimenticata: Federico continua ad amarla teneramente e Bice l'ammira poiché essa ha goduto il vero amore del marito che entrambe hanno avuto in comune, perché altrimenti lui non l'avrebbe uccisa. Allo

stesso tempo, Bice è gelosa di Clara poiché nel proprio caso Federico non è più disposto a punire il suo presupposto tradimento, come aveva fatto colla prima moglie. E infine anche Arianna — che malgrado il suo rancore e odio verso Federico pretende di voler proteggere il buon nome dell'avvocato — rimane prigioniera del passato. Altra corrispondenza fra il teatro di Svevo e quello di Pirandello si può riscontrare nel «teatro dello specchio» in cui l'individuo, ormai reso passivo e rassegnato, si vede vivere ma non prova più gioia e gusto della vita perché i propri sentimenti sono come cose degli altri e non più appartenenti a lui stesso. Purtroppo non è possibile in questa sede sviluppare più ampiamente i rapporti teatrali fra i due grandi scrittori.

In conclusione, grazie al fondersi di vari elementi drammatici, alla forte concentrazione della vicenda, alla perfetta rappresentazione psicologica dei personaggi attraverso un impietoso smascheramento della relatività della condizione umana, al rilievo delle figure secondarie, e soprattutto all'analisi che scava nei loro conflitti, *Un marito* è fra le migliori opere teatrali di Svevo. Si potrebbe dire che l'originalità artistica che suscita nella commedia una marcata qualità tempestosa e irruente, sta precisamente nel tentativo dell'autore di trovare una giusta posizione morale per tutti i suoi personaggi. Ciò non vuol dire che *Un marito* sia opera perfetta anche da un punto di vista tecnico-teatrale. A mio parere, la risoluzione dei conflitti sembra troppo facile ed è più apparente che reale. Il difetto sta nell'inesplicabile e imprevedibile catarsi con cui si conclude il dramma. Infatti, essendone insoddisfatto, Svevo stesso si rivolse per consiglio ad un altro drammaturgo, forse all'amico Silvio Benco, scrivendogli in una lettera:

... sono un disgraziato che saprebbe fare tante mezze cose ma nessuna cosa intera. Mai intesi tanto bene questa mia deficienza come dacché mi trovai di aver fatto una commedia! Lei sa bene come la tessitura di una commedia debba esser lucida, chiara, per quanto si sostenga su un pensiero complesso. Anch'io lo so, ma il male è che quando ricerco questa lucidezza (ed è ben male il ricercarla) tutto s'immiserisce nelle mie povere mani che tagliano, aggiungono, sformando tutto eppur non arrivano a mandar nel lavoro quel raggio di luce che può rompersi nel prisma ma in modo tale da non poter essere ricostruito. E a fare d'orecchio o di mano? Io non lo so e probabilmente non arriverò a saperlo mai se Ella non m'aiuta¹⁵.

Bisogna tenere presente che Svevo rimaneva sempre in dubbio sulla riuscita dei suoi tentativi letterari. E infine, altri difetti (d'altronde facilmente rimediabili) sono costituiti dalla lunghezza della commedia e dalla prolissità dei dialoghi che a volte non riescono ad esprimere felicemente il dramma della vicenda e quindi diluiscono la vivacità dei protagonisti. Ciò che mancava ancora a Italo Svevo nel 1903, era l'abilità di realizzare un linguaggio quotidiano più adatto alla recitazione drammatica che alla lettura accademica. Infatti, Svevo non aveva ancora acquistato la capacità di creare un linguaggio appellativo e atto a provocare effetti immediati sul pubblico senza alcun distanziamento; né un discorso pragmatico, di azione, e non semplicemente un discorso informativo. Si dovevano attendere le commedie *Inferiorità*, *Terzetto spezzato* e *Rigenerazione* per avere opere teatrali perfette sia nella loro sostanza che nella loro drammaticità linguistica, scenica e tecnica.

The Pennsylvania
State University

¹ Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a c. di N. Ajello, Bari 1978, 117-118.

² D. DELLA TERZA, «The Italian Novel and the Avant-Garde», in *Petrarch to Pirandello. Studies in Italian Literature in Honour of Beatrice Corrigan*, ed. J. A. Molinaro, Toronto 1973, 237.

³ L. VENEZIANI SVEVO, *Vita di mio marito con altri inediti di Italo Svevo*, Trieste 1958, 48.

⁴ R. REBORA, «Il teatro per Svevo non è

una distrazione domenicale», *Sipario*, maggio 1961.

⁵ M. AMATO, *La genesi narrativa di Italo Svevo*, Cosenza 1966.

⁶ VENEZIANI SVEVO, 1958, 151.

⁷ I. SVEVO, *Commedie*, Milano 1960, 221.

⁸ SVEVO, 1960, 271-272.

⁹ SVEVO, 1960, 271.

¹⁰ SVEVO, 1960, 242.

¹¹ SVEVO, 1960, 244.

¹² L. RUSSO, *I narratori*, Milano 1958, 203.

¹³ M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Garden City (New York) 1961, xix.

¹⁴ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano 1971, 527.

¹⁵ VENEZIANI SVEVO, 1958, 152. Non si sa con precisione chi sia il destinatario di questa lettera.