

Senza affrontare specificamente tutto l'itinerario che ha compiuto Svevo nella sua produzione teatrale, accennerò soltanto ad alcuni ~~xx~~ punti che mi sembrano particolarmente interessanti soprattutto per la struttura del suo teatro. E partendo da alcune osservazioni di Svevo stesso, il quale afferma subito che "la forma delle forme", "la sola dove la vita possa trasmettersi per vie dirette e precise" è il teatro (I). C'è dunque, fino dai primi momenti della sua attività letteraria, una irresistibile inclinazione di Svevo verso il teatro, inclinazione che non gli è stata riconosciuta in vita - soltanto un atto unico, Terzetto spezzato, gli è stato messo in scena dall'eccentrico Bragaglia.

Questa affermazione di Svevo che "la forma delle forme" è il teatro, perché solo nel teatro la vita può rappresentarsi "per vie dirette e precise" potrebbe essere a prima vista anche una affermazione di tipo naturalistico, in quanto il teatro non si esprime nella forma indiretta del racconto, la forma epica, ma usa il linguaggio diretto del dialogo, proprio della forma drammatica, e rappresenta gli uomini in carne ed ossa nel loro ambiente tridimensionale e in un tempo almeno tendenzialmente reale. Ma vedremo che questa affermazione può assumere un significato diverso, come sempre accade quando i discorsi teorici degli artisti vengano correttamente interpretati alla luce e nello spessore delle opere, che sole danno peso e senso alle loro idee critiche.

Sempre su questa linea della ricerca del vero e della verità, Svevo, nel 1902, dice: "ho eliminato dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura.

Io voglio soltanto...arrivare a capirmi meglio"; e nel 1905 postilla: E' un uomo che scrive troppo bene per essere sincero"⁽²⁾. Il teatro potrebbe qui essere confermato come la forma non letteraria della letteratura perché, trattandosi pur sempre di testi scritti, il teatro tende a riprodurre la forma diretta del dialogo orale, autenticamente sciatto, senza la rielaborazione indiretta, la sistemazione letteraria del racconto.

Queste affermazioni di Svevo sembrano in netta contraddizione con un'altra sua affermazione fatta più tardi, nel 1928, e cioè che "la vita sarà letteraturizzata"⁽³⁾; un'affermazione che può richiamare, ad orecchio, l'affermazione di Brecht che il teatro deve essere letteraturizzato. Ma Svevo dice che la "vita" deve essere letteraturizzata, mentre per Brecht è il "teatro" che deve essere letteraturizzato: e ne consegue che per Brecht letteraturizzare vuol dire introdurre nel teatro la forma epica e i commenti didascalici, vuol dire astrazione, straniamento, mentre per Svevo letteraturizzare vuol dire riflessione sulla vita, "raccoglimento"⁽⁴⁾; l'itinerario di Brecht va dal teatro alla società, alla politica; l'itinerario di Svevo va dalla vita alla "coscienza", all'"io" - "Ora io credo di sapere qualche cosa a questo mondo: su me stesso"⁽⁵⁾ -, all'assoluta verità esistenziale dell'eterno - "Quando usciremo dallo spazio e dal tempo...morirà finalmente la letteratura... e ci vedremo tutti fino in fondo"⁽⁶⁾ -: siamo tornati al punto di partenza: "Io voglio soltanto...arrivare a capirmi meglio"; e va da sé che la verità di Svevo non può identificarsi con il vero del naturalismo.

Diventerà allora dominante anche nell'opera teatrale di Svevo - il punto d'arrivo è la Rigenerazione - la figura del vecchio, perché il vecchio, magari contro la sua volontà, è costretto a letteraturizzare la vita: la vita non gli è più consentita, o gli è consentita malamente, nelle forme dirette dell'esperienza, e così, in questa specie di anticamera della

morte, la vita diventa "raccolgimento", riflessione ma insieme riduzione, un monologo sospeso fra il dialogo e il definitivo silenzio: "Quando voi vedete un vecchio procedere tentennante dovete figurarvi ch'è composto di mezza vita e mezza morte. Quello ch'è vivo in lui porta a spasso quello ch'è morto" (La rigenerazione, I, 6).

Questa tematica è il primo punto, direi, che deve essere tenuto presente nella parabola del teatro di Svevo.

Ma quanto la vocazione al teatro di Svevo sia profonda (7) è testimoniato dal fatto che Svevo ha piena consapevolezza che non c'è teatro senza una struttura teatrale, propria del "genere" teatro. La tematica non è dunque indifferente alla forma, e non basta neppure, per fare teatro, travestire i contenuti col dialogo: in un pensiero del 1882, sulla possibilità delle riduzioni drammatiche da opere narrative, egli dice che non si tratta di mero "dialogare", ma di "idealizzare", cioè di pensare nella forma del teatro (8): è il dialogo che nasce dal teatro, e non viceversa. E anche qui Svevo è "up to date senza sapere e senza volerlo" (9): potendo apparire in ritardo sulla polemica neo-idealistica contro i "generi", si trova vicino alla moderna valutazione dei "generi": quando un contenuto sia "vivo e sentito", "esso non si deposita in un nuovo linguaggio bensì ~~xx~~ (...) in una nuova forma" (10); e direi che Svevo in tutta la sua vita ha cercato appunto una struttura teatrale che potesse esprimere la sua conoscenza della vita. Certo, non è detto che la forma del teatro debba identificarsi con il modello del dramma assoluto che il Rinascimento italiano ha imposto in Europa; e forse non è senza significato che Svevo, nella sua ricerca, si sia anche rivolto, senza successo, a Pirandello, attirato dalla novità del suo teatro.

A questo punto si può anche capire come l'autentica vocazione teatrale di Svevo possa accompagnarsi con un certo diletterantismo, anche se le due cose appaiono a prima vista contraddittorie. Questo diletterantismo può infatti essere anche fastidio per il mestiere codificato, che si appaga della forma comunemente

accettata: "E' un uomo che scrive troppo bene per essere sincero" ~~(1907)~~ ~~(1911)~~. Ed è Svevo stesso a illuminarci quando paragona il diletterantismo alla malattia (12). Ora, come la vecchiaia, anche la malattia ci consente quella deviazione dalla vita che, se è soltanto vissuta, è anche inconsapevolezza o, se vogliamo, ottusità. Così nel teatro di Svevo si ripete frequentemente in forme anche piuttosto schematiche -ma questo schematismo potrà risolversi nella classicità, che è pure, in un certo senso, schematica- la contrapposizione tra l'ambiente della borghesia commerciale, affaristica di Trieste, che Svevo conosce in prima persona, e dall'altra parte il mondo degli artisti, che è visto dai borghesi come una forma di deviazione e di malattia, affascinante peccato per le loro donne che vogliono sfuggire alla noia della semplice sanità di una vita insieme naturale e borghese, alla monotonia delle "cose di regola" (L'avventura di Maria, 1920 c.).

Insomma, la malattia, l'irregolarità degli artisti, la senilità, sono tutte deviazioni che consentono il distacco sufficiente, la prospettiva per riflettere sulla vita. E questo sembra avvicinare Svevo ad un'altra forma di teatro, al di là dell'esperimento -e dell'equivoco- naturalistico, e cioè al dramma-conversazione; e basterà ricordare un titolo emblematico: Le teorie del conte Alberto (1880-81). Nel teatro-conversazione il dialogo viene prima dei personaggi e della stessa azione; e abbiamo visto come giustamente Svevo non riduca il teatro al "dialogare". Tuttavia, in superficie almeno, non si può negare un qualche punto di contatto fra il teatro di Svevo -vita e "raccolimento" sulla vita- e il dramma-conversazione, riflessione astratta su un tema che produce l'azione e i personaggi. Ma basterà pensare all'ironia di Svevo per capire come il suo teatro vada al di là del dramma-conversazione -cui è connaturata la seriosità delle idee disincarnate- e come con l'ironia si giunga alla autocoscienza, alla meditazione sul destino dell'uomo, ad una laica religiosità.

Parafrasando Elliot si potrebbe dire che Svevo non solo giudica le idee dalla conoscenza degli uomini che le professano, e cioè all'interno dell'esperienza esistenziale, ma anche, inscindibilmente, giudica gli uomini dalle loro idee. Solo in questo senso si può parlare di teatro-conversazione anche per Svevo: se si tiene presente che questa conversazione da una parte diventa illuminante per la comprensione del personaggio, e dall'altra scopre quella sua ombra che lo fa partecipe di un inconscio collettivo, storico e metafisico. E qui trovano il loro posto, in quel clima mitteleuropeo della città di Trieste dove la psicanalisi è quasi di casa, i lapsus tipici del teatro di Svevo. Basterà un esempio: "M'hai fatto del bene, ma ora basta" (Con la penna d'oro, ~~XIX~~ 1926-28; I, 15). Si dovrebbe dire: "M'hai fatto del male, ma ora basta", no? Ma la beneficenza diventa una forma di schiavismo quando si voglia in cambio, per riconoscenza, il diritto alla salvezza dell'anima dei beneficiati, quasi che salvando l'anima di un altro si possa salvare la propria: "quella poverina è l'orgoglio della nostra famiglia" (I, 2): una traduzione-tradimento borghese di quella unità mistica per cui tutti gli uomini hanno peccato con Adamo e tutti sono stati riscattati da Cristo.

Il problema di Svevo è trovare la forma teatrale per la sua verità; e questa forma può apparirgli dapprima quella del naturalismo, in quanto affine alla struttura stessa del teatro per il discorso diretto del dialogo e la fisicità di attori e scena. Ma intanto è da notare che la verità di Svevo è, essenzialmente, un lusso; e così, mentre il naturalismo predilige la discesa nella scala sociale, alla ricerca della primitività dei rapporti umani, Svevo invece preferisce salire questa scala e rappresentare il borghese "nel suo tempo libero, quando non lavora" (12); e ne deriva il primato delle donne e dei vecchi.

A questo punto si può anche parlare, se si vuole, di teatro-conversazione e di teatro epico, purché si tenga presente che la conversazione è incarnata nel testo, e che

l'io del teatro epico non è autonomo come, in forme diverse, nel teatro di Piscator, Wilder, Arthur Miller, e non è neppure un principio, come la scienza nel teatro di Brecht; mà è, semmai, l'esperienza esistenziale di Svevo, un qualcosa dunque che non è fissabile e che non si può disincarnare. Per cui traccerei una specie di cerchio: si parte dal dialogo come rappresentazione più immediata della vita, dal dialogo si arriva alla rivelazione del monologo che scopre anche il nostro inconscio e subconscio, col monologo si passa alla meditazione sulla sorte comune degli uomini e quindi al grande tema sveviano della vecchiaia e della morte, e poi si ritorna al rapporto iniziale fra i personaggi, con l'arricchimento di tutto questo discorso.

Il capolavoro del teatro di Svevo è, a mio avviso, La rigenerazione (1927-28). Intanto, partendo da una considerazione almeno apparentemente superficiale, fra i protagonisti di questo testo non appaiono più gli artisti, che sono spesso, in teatro ma forse, più generalmente, in letteratura, dei personaggi insopportabili, quasi che l'autore non potesse rappresentarli con sufficiente distacco; e basterà ricordare, al gradino più basso, quei film americani dove c'è l'artista in crisi, con la sua donna che gli porta il caffè per tenergli su l'ispirazione, e, come eccezione alla regola, il Doktor Faustus di Thomas Mann, dove se c'è l'artista, l'ispirazione fortunatamente non c'è più. Ma a parte questa osservazione, che appartiene soltanto alla statistica e quindi può essere sempre contraddetta, resta il fatto che con l'eliminazione dell'artista, Svevo non rappresenta più il suo mondo con una divisione quasi manichea in bianco e nero: da una parte i solidi borghesi benpensanti, nella loro società economica, col prezzo della noia in cambio della stabilità e della sicurezza, e dall'altra parte l'artista, l'evasione, il lusso, il brivido dell'avventura. Già Con la penna d'oro, dove i personaggi borghesi sono infinitamente superiori alla figura dell'artista, Svevo preannuncia il superamento di questo schematismo;

ma con la Rigenerazione egli arriva all'espressione piena del suo mondo all'interno dello stesso personaggio, il vecchione protagonista, senza spezzare l'unità ~~XXXXXXXXXXXX~~ ~~XXXXX~~ sostanziale della duplice faccia della sua società o, come può apparirgli, della stessa condizione umana.

La rigenerazione parte da uno spunto di farsa vera e propria, degna del teatro classico -per intendere il senso in cui uso questo termine, cito, a caso, la Mandragola, Molière, le pochades dell'Ottocento. La vocazione di Svevo per il teatro non è semplice, come si potrebbe supporre pensando solo all'equivoco del vero naturalista. Fin da principio -Le ire di Giuliano, 1881- accanto al teatro come imitazione della vita -il teatro dominante al suo tempo- Svevo sperimenta il meccanismo del teatro in sé, un teatro per così dire più antico, il mestiere di una eterna Commedia dell'Arte, in un certo senso indifferente ai contenuti esterni al teatro. E' uno schematismo, questo, che lo aiuterà a svincolarsi dai limiti e dai ritmi naturalistici, dal teatro serio comunemente accettato e che anche per questo può apparire vero.

In questa prospettiva, la meccanica propria del teatro classico, di una "commedia lucida, chiara" (13), trova il suo corrispettivo, al lato opposto, nell'esigenza di un teatro che consentisse di mettere in scena la problematicità della vita; e a questo proposito si può capire il ricorso a Pirandello; ma era, in fondo, un altro equivoco, perché per Svevo "non si trattava di rappresentare la problematicità, ma piuttosto la complessità della vita" (14): la meditazione filosofica ~~XXXXXXXX~~ di Svevo non può avere, in alcun modo, la forma autonoma della filosofia, del logos, ma se mai, quando l'ironia si materializza, la forma del teatro classico; ed è proprio perché il "raccolgimento" dell'io può assumere una forma classica che Svevo occupa una posizione originale nella triade con Proust e Joyce.

Nella Rigenerazione torna addirittura l'uso degli intermezzi

che possono ricordare non solo per alcune figure comiche -per esempio, i medici- ma anche per la struttura alcune commedie di Molière. Ma ciò che più conta è che lo spunto, la causa efficiente dell'azione, è il topos forse più tipico della commedia classica, appena aggiornato dal punto di vista scientifico: la storia di un vecchio che vuole essere rigenerato attraverso l'innesto degli organi sessuali -allora era di moda il ricupero della giovinezza con il trapianto di alcune ghiandole di scimmia.

Il vecchio protagonista della Rigenerazione è uno di quei personaggi che vivono di vita propria, in un certo senso indipendentemente dal testo che li ospita, come don Chisciotte o don Abbondio, o anche Charlot⁽¹⁵⁾. Ma se questo personaggio è il catalizzatore di tutte le azioni e degli altri personaggi che senza di lui impallidirebbero e si sperequerebbero, non bisogna d'altra parte dimenticare che il protagonista è in rapporto dialettico con la struttura della commedia, e che questa struttura è la risposta alle forme teatrali sperimentate da Svevo in tante direzioni.

Cercando nel teatro naturalistico la verità, Svevo ha trovato l'oggettività e la fisicità del teatro classico, ma la verità di Svevo è inscindibile dalla riflessione, dal "raccolgimento" della senilità, "intesa in senso non cronologico ma ideale (...) come atteggiamento piuttosto contemplativo che pratico, piuttosto passivo che attivo di fronte ai molteplici problemi della vita" (16). Su questa strada si può parlare di teatro-conversazione e, in un certo senso, di teatro epico, se si tien conto che il dialogo di Svevo è anche monologo interiore: "Io voglio soltanto...arrivare a capirmi meglio".

E' naturale così che il tempo tipico di Svevo sia quello del romanzo, e più precisamente di un romanzo che si identifica con la vita stessa di Svevo: "dans le coeur d'un homme il n'y a de la place que pour un seul roman" (17); e anche

da questo punto di vista si potrebbe parlare di un particolare dilettantismo di Svevo, "il romanzo fatto persona (non un romanziere)" (18), se si tiene conto che la produzione di una sola opera è antieconomica e che il professionismo non può prescindere dall'economia, almeno nella società borghese di cui Svevo è testimonia.

Non solo: se l'opera coincide con la vita dell'autore, e perciò con una vita in atto, non con la vita conclusa di un personaggio che ha trovato il suo autore, ne deriva che l'opera tenderà a rimanere incompiuta; e ciò puntualmente accade in Con la penna d'oro che è l'opera teatrale più sveviana assieme alla Rigenerazione. All'ultima battuta di Con la penna d'oro segue il nome di un personaggio senza battuta. Si potrebbe discutere a volontà sul significato di questo non-finito (come, tanto per chiarire il discorso, nel caso di Michelangelo); in realtà questa sospensione - perfino nella suggestione tipografica di quel nome senza parole, che in scena si dovrebbe pur rendere in qualche modo - è un finale poetico, dunque necessario; e se si trattasse di fortuna, il discorso non cambierebbe sostanzialmente.

Il teatro di Svevo ha una struttura aperta, polivalente, fluida come la vita. La riflessione, il raccoglimento, implica la dualità - che d'altronde è necessaria alla prospettiva comica -, l'agire e il vedersi agire, nega l'assolutezza del dramma, lo relativizza; il numero 2 è l'inizio del movimento, di tutta l'ulteriore serie di numeri: il teatro tende ad uscire dalle sue unità, ad acquistare i tempi lunghi del romanzo; e infatti Con la penna d'oro e più ancora La rigenerazione hanno una lunghezza sproporzionata per le normali misure del teatro; ma non si può dedurre, a mio avviso, la condanna del teatro di Svevo partendo da un preconcetto del teatro. Col metro del romanzo Montale condanna Svevo: "In fondo una commedia d'analisi è un controsenso e Svevo è soprattutto uno scrittore d'analisi"; cosicché, pur riconoscendo

il valore delle due ultime opere teatrali di Svevo, le considera, "più che commedie", "parti di romanzi sceneggiati" ~~(19)~~ (19).

Per dare forma di racconto alla Rigenerazione bisognerebbe riscriverla; anzi, Svevo non usa neppure qualche esplicita forma di teatro epico, che pure è legittima forma teatrale quanto il dramma classico e borghese - e ricordiamo che Svevo non approvava le riduzioni drammatiche da romanzi ~~(20)~~.

In realtà il "raccolgimento" nella Rigenerazione si è fatto persona - anche in senso teatrale - nella figura del vecchione protagonista, nel quale si incontrano teatro classico - il vecchio innamorato e beffato - e meditazione sveviana - la "senilità" -; e la struttura classica ed insieme aperta della Rigenerazione è il risultato pienamente riuscito di questo incontro. Perché, se il tipo del vecchio in un certo senso rappresenta l' "io" più profondo di Svevo - la sua verità -, bisogna anche dire che questo vecchione rifiuta il raccolgimento - l' "io" lirico e filosofico - perché ha i suoi buoni motivi per sospettare che il "raccolgimento", esaltato dagli altri come sublimazione filosofica della rinuncia, sia in realtà una costrizione a raccolgersi, nel senso di occupare sempre meno spazio, una specie di propedeutica alla cassa da morto: "dopo un secolo di spleen romantico", Svevo per primo considera " il tipo dello Em Heauton-timoroumenos, del tormentatore di se stesso, essenzialmente come un comico " (20).

Ora questo personaggio, che rifiuta l'astrazione filosofica, e vuole la vita, l'amore come contatto fisico, non può essere che un corpo che cerca altri corpi, e legittimamente dunque si esprime nella fisicità del teatro: qui trovano evidenza i suoi audaci e farseschi tentativi di sperimentare con la giovane serva - personaggio, per questa sua funzione, insieme teatrale e borghese - la riuscita dell' intervento chirurgico; e fanno da contrappunto le atroci ingiurie rivolte all' altro grande personaggio della Rigenerazione, il personaggio romantico:

il defunto genero del vecchio, il morto, l'assente, colui che non c'è, che è pura idea e, perciò stesso, cancro da estirpare perché la vita trionfi.

Una prova indiretta della legittimità della forma teatrale degli ultimi lavori sveviani sta proprio nella contemporanea produzione di testi e frammenti che hanno la forma del racconto - basti ricordare Le confessioni di un vegliardo e Il vecchione che ~~invece~~ nei titoli rivelano l'affinità del tema -; ma se anche per la Rigenerazione si può dire che è una " tra le molte foglie distaccatesi dal tronco della Coscienza di Zeno " (21), si deve sottolineare il fatto che per la Rigenerazione Svevo ha scelto una forma diversa. Certo sarebbe suggestivo, in una messa in scena ideale, paragonare la Rigenerazione con questi testi narrativi ((22)); ma sarebbe un modo di letteraturizzarla con un uso brechtiano di saggi e note in calce.

Il teatro di Svevo, insieme classico e aperto, è una delle forme necessarie con cui Svevo ha espresso il suo "doloroso amore della vita" (23).

- I) L.V.Svevo, Vita di mio marito, con inediti di Italo Svevo,
Edizioni dello Zibaldone, Trieste 1950, p.139.
- 2) I.Svevo, Saggi e pagine sparse, a cura e con prefazione di
U.Apollonio, Mondadori, Milano 1954, pp.289-290, 292.
- 3) L.V.Svevo, op.cit., p.137.
- 4) "L'unica parte della vita è il raccoglimento" (1928); ibidem.
- 5) I.Svevo, op.cit., p.170.
- 6) Ivi, p.305.
- 7) Carlo B. sottolinea l'istinto teatrale di Svevo: "Il gusto
per il teatro doveva venirgli inoltre da un dato essenziale
della sua natura veneta" (Per un ritratto di Svevo, in
Riflessioni critiche, Sansoni, Firenze 1953, p.446.
- 8) I.Svevo, op.cit., p.15.
- 9) E.Montale, Prefazione a: I.Svevo, Corrispondenza con Valery
Larbaud, Benjamin Crémieux e Marie Anne Comnène, "All'insegna
del pesce d'oro", Milano 1953.
- 10) C.Cases, Prefazione a: P.Szondi, Teoria del dramma moderno,
Einaudi, Torino 1962, p.XXXIV.
- 11) I.Svevo, op.cit., pp.57-62.
- 12) R.Poggioli, A note on Svevo, nella versione americana della
Coscienza di Zeno, Putnam, New York 1948, p.3; cfr. B.Maier,
Introduzione a: I.Svevo, Opere, dall'Oglio, Milano 1959, p.126.
- 13) L.V.Svevo, op.cit., pp.139-140.
- 14) A.Momo, Il teatro di Svevo, in "Ateneo Veneto", a.V, vol.5,
nn.I-2, genn.-dic.1967, p.118.
- 15) Per i personaggi sveviani il nome di don Abbondio è stato
fatto da E.Schwenk, Ein neur italienischer Dichter: Italo
Svevo, in "Die literarische Welt", 2 sett.1927; cfr.
B.Maier, op.cit., p.95; il nome di Charlot è stato fatto da
B.Crémieux, Italo Svevo, in "Le navire d'Argent", Paris,
a.II, febr.1926, p.35.
- 16) B.Maier, Introduzione a:
~~16)~~ I.Svevo, Opere, cit., Introduzione di B.Maier, p.126.

- 17) Lettera al Larbaud, in L.V. Svevo, op. cit., pp. 137, 141.
Cfr. anche G. Debenedetti, che definisce il protagonista dei tre grandi romanzi di Svevo "trino e uno" (Italo Svevo, in Saggi critici, Nuova Serie, Edizioni del "Secolo", Roma ~~XXXX~~ 1945, p. 45.
- 18) E. Montale, Italo Svevo, in Arte e cultura contemporanea, a cura di P. Nardi, "Quaderni di San Giorgio", Sansoni, Firenze 1964, p. 194.
- 19) Ivi, pp. 182, 202. Una condanna più netta è pronunciata da K.L. Selig, Note on the Theatre of Italo Svevo, in "Italica", a. XXVI, 1950, p. 329; cfr. B. Maier, op. cit., p. 114.
- 20) R. Poggioli, op. cit., p. 5; cfr. B. Maier, op. cit., p. ~~XXXX~~ 95.
- 21) Così Montale a proposito del Vecchione; op. cit., p. 200.
- 22) A. Momo, op. cit., p. 126.
- 23) "Il porto/accende ad altri i suoi lumi: me al largo/
sospinge ancora il non domato spirito, /e della vita
il doloroso amore." (Umberto Saba).