

QUADERNI D'ITALIANISTICA

Vol. 42, no. 1, 2021

ARTICOLI / ARTICLES

- ANNA CHIAFELE
Climate Change: Eco-Dystopia in Antonio Scurati's La seconda mezzanotte 5
- CAMILLA MARCHISOTTI
Sagomare l'inesistente: La notte ha la mia voce di Alessandra Sarchi tra immagini e sparizioni 31
- MARA SANTI AND GUYLIAN NEMEGEER
The Stereotypical Gag in Carlo Emilio Gadda's and Pietro Germi's Detective Stories 49
- TERESA VALENTINI
Prospettivismo e modernismo: La rappresentazione del tempo nei racconti di Svevo 73
- ANDREA VALENTINI
Simulare e scherzare con la morte: il caso di Inferiorità e dell'Avventura di Maria di Italo Svevo 103
- CRISTINA ACUCELLA
Lo sconosciuto sodalizio degli Sfaccendati e il 'nuovo Parnaso' di Stigliani. Prime ricerche sulla cultura accademica a Matera nel XVII secolo 131
- MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ & DANIELE CERRATO
Tra Malmaritate e Mezzane: il Mondo alla Rovescia ne La Raffaella di Alessandro Piccolomini 163
- ALICE GRAZZINI
Lo scudo d'oro. Lingue e ritratti dell'alterità in una zingaresca romana del Seicento 189

- ANDREA PENSO
L'Inghilterra nelle poesie 'politiche' di Vincenzo Monti. Appunti per un'analisi stilistica 223
- FRANCESCA BIANCO
Omero e Ossian nei Primi Canti di Leopardi 253
- LORENZO TROVATO
La "cadente luna" tra antico e moderno. Sulle trame ossianiche e classiche nell'Ultimo canto di Saffo 285

RECENSIONI / BOOK REVIEWS / REVUES DES LIVRES

- Raymond Waddington. *Titian's Aretino: A Contextual Study of All the Portraits*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2018. Pp. 152 + 32 color plates.
 FABIAN ALFIE 303
- Bryan Brazeau, ed. *The Reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and Beyond*. London: Bloomsbury, 2020. Pp. 299.
 FRANCESCO BRENNI 304
- Eden K. McLean. *Mussolini's Children: Race and Elementary Education in Fascist Italy*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018. Pp. xvii + 320.
 MATTEO BRERA 307
- Russell J. A. Kilbourn. *The Cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to Style*. New York: Wallflower Press, 2020. Pp. 264.
 OLIVER BRETT 309
- Arcangela Tarabotti, *Convent Paradise*. Edited and translated by Meredith K. Ray and Lynn Lara Westwater. The Other Voice in Early Modern Europe: The Toronto Series, 73. Toronto: Iter Press; Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2020. Pp. 287.
 ELEONORA CARINCI 312

Anthony Cristiano and Carlo Coen, eds. *Experimental and Independent Italian Cinema: Legacies and Transformations into the Twenty-First Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. Pp. 344.

ALEXANDER CHRISTENSEN

314

Laura Ricci. *Sempre altrove fuggendo. Protagoniste di frontiera in Claudio Magris, Orhan Pamuk, Melania G. Mazzucco*. Trieste: Vita Activa Edizioni, 2019. Pp. 220.

DANIELA CUNICO DAL PRA

316

Angela Fabris e Ilvano Caliaro. *Confini, identità, appartenenze. Scenari letterari e filmici dell'Alpe Adria*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2020. Pp. 302.

MARIANNA DEGANUTTI

319

Meriel Tulante. *Italian Chimeras: Narrating Italy through the Writing of Sebastiano Vassalli*. Oxford: Peter Lang, 2020. Pp. 328.

NICOLA DI NINO

321

Antonio Gramsci. *Lettere dal carcere*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2020. Edizione critica realizzata in collaborazione con la Fondazione Gramsci. A c. di Francesco Giasi. Pp. cxiv + 1262.

JOSEPH FRANCESE

324

Migliorini Bruno e Gianfranco Folena. *Piccola guida di ortografia*. Saggio introduttivo di Claudio Marazzini. Anastatica, 4. Sesto Fiorentino: apice libri, 2015. Pp. v–xxxviii + 73.

RENATO GENDRE

326

Lucrezia Marinella. *Love Enamored and Driven Mad*. Edited and translated by Janet E. Gomez and Maria Galli Stampino. The Other Voice in Early Modern Europe: The Toronto Series, 72. Medieval and Renaissance Texts and Studies Series, 567. Toronto: Iter Press; Tempe, Arizona: ACMRS Press, 2020. Pp. 226.

LEONARDO GIORGETTI

328

Guido Bonsaver, Alessandro Carlucci, and Matthew Reza, eds. *Italy and the USA: Cultural Change through Language and Narrative*. Cambridge: Legenda, 2019. Pp. 282.

EILIS KIERANS

330

Olivia Holmes and Dana E. Stewart. *Reconsidering Boccaccio. Medieval Contexts and Global Intertexts*. Toronto: University of Toronto Press, 2018. Pp. 444.

AISTÈ KILTINAVIČIŪTĖ 333

Michael Guarneri. *Vampires in Italian Cinema, 1956–1975*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. Pp. 224.

MARCO MALVESTIO 336

Antonio Montefusco e Giuliano Milani, eds. *Le lettere di Dante: Ambienti culturali, contesti storici e circolazione dei saperi*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2020. Pp. 626.

MATTEO OTTAVIANI 338

Javier P. Grossutti. *L'emigrazione nel Friuli occidentale: Guida alla Sezione "Lavoro ed emigrazione" del Museo della vita contadina "Diogene Penzi" di Cavasso Nuovo*. Gorizia: ERPAC Ente Regionale per il Patrimonio Culturale della Regione Friuli Venezia Giulia, 2018. Pp. 167.

OLGA ZORZI PUGLIESE 341

Zygmunt G. Baranski. *Dante, Petrarch, Boccaccio. Literature, Doctrine, Reality*. Selected Essays, 6. Cambridge: Legenda – Modern Humanities Research Association, 2020. Pp. 644.

GENNARO TALLINI 343

Stiliana Milkova. *Elena Ferrante as World Literature*. New York: Bloomsbury, 2021. Pp. 214.

SERENA TODESCO 344

Federico Pacchioni. *L'immagine del burattino. Percorsi fra teatro, letteratura e cinema*. Pesaro: Metauro, 2020. Pp. 163.

SIMONA WRIGHT 347

AUTORI / CONTRIBUTORS / AUTEURS 351

SIMULARE E SCHERZARE CON LA MORTE:
IL CASO DI *INFERIORITÀ* E DELL'*AVVENTURA DI MARIA* DI
ITALO SVEVO

ANDREA VALENTINI

Abstract: Il contributo si propone di analizzare due commedie di Italo Svevo, *Inferiorità* e *l'Avventura di Maria*, per fornire una nuova chiave di lettura per il teatro dell'autore triestino. La funzione comica di queste opere, il cui clima oscilla costantemente tra quello della *pochade* e quello del dramma, è data, infatti, da un particolare tipo di umorismo che scherza e gioca con la tematica della morte. I protagonisti, ingabbiati nel salotto-prigione in cui si trovano, saranno latori di un cinico e perturbante *humour* nero che permetterà loro di segnare una parziale vittoria nei confronti dell'imperturbabile mondo borghese.

Introduzione

Il teatro di Italo Svevo è al centro di un processo di riscoperta ancora incompiuto, sebbene nel corso degli anni si siano succeduti alcuni studi di notevole interesse.¹ Tuttavia, come è evidente, il teatro non è fatto (solo) per i critici o gli studiosi di letteratura ma è scritto, pensato e costruito per le scene. Ecco, dunque, che, scorta da questo punto di vista, l'opera drammaturgica di Svevo attualmente non può essere considerata 'rivalutata.' L'oblio teatrale che si sta stendendo nuovamente sulle commedie dell'autore triestino è in controtendenza rispetto a ciò che successe dagli anni '60 agli anni '90 quando la critica teatrale apprezzò notevolmente alcune messinscene.

Risale proprio al 13 gennaio del 1960 un articolo apparso sul *Tempo* a firma di Quarantotti Gambini in cui si racconta come Albert Camus avesse iniziato a tradurre alcune commedie dell'autore per rappresentarle in una rassegna di teatro sperimentale. Decisivo fu poi l'intervento di Giancarlo Vigorelli del 1968 sulla rivista *Il dramma* dal titolo "In atto la riscoperta del teatro di Italo Svevo." L'articolo,

¹ Ricordo, tra gli altri, gli studi di Rimini, Guidotti e Antonini.

che fu composto proprio in seguito alla rappresentazione dell'*Avventura di Maria* al Festival dei due Mondi di Spoleto del 1966, consolidò la posizione di Svevo all'interno del panorama drammaturgico italiano.

Questo lavoro non seguirà lo sviluppo del crescente interesse sul teatro di Svevo da parte dei registi di quegli anni: ciò che si propone è di mettere in luce, attraverso l'analisi di *Inferiorità* e dell'*Avventura di Maria*, un peculiare aspetto della drammaturgia di Svevo ancora non pienamente evidenziato dalla critica e che può contribuire a leggere in maniera differente le commedie valorizzandone la tenuta scenica e comica.

Scene da vero e proprio teatro dell'assurdo, infatti, preparano il campo per una particolare comicità che si può inquadrare sotto la categoria dell'umorismo sveviano su cui si è dibattuto a riguardo della produzione di prosa dell'autore.² Tuttavia, sui palcoscenici di queste commedie, attraverso la costante introduzione del tema della morte, si affaccia una specifica funzione dell'umorismo, quella dello *humour* nero — la “facezia feroce e funebre” (19) di cui parlava Breton.³

L'asfissiante salotto in cui i protagonisti di *Inferiorità* e dell'*Avventura* sono immersi, e che talvolta diventa una vera e propria prigionia, non lascia loro via di scampo. Nondimeno, la repressione subita e la frustrazione causata dall'ingessato mondo borghese non hanno la meglio. A salvare Giovanni e Maria, i protagonisti delle due commedie, non saranno, infatti, né il rifiuto dell'ideologia che li vuole inglobare, né la sua accettazione. Attraverso un contagioso (e ammorbante) umorismo, venato dal cinismo e dalla sua più precisa declinazione nera, essi simuleranno un adattamento al mondo troppo forte così che la sconfitta sarà soltanto apparente.

***Inferiorità*: uccidere e travestirsi. Una fuga (quasi) perfetta**

Inferiorità racconta di una burla dalle tragiche conseguenze. Due amici, nobili e scioperati, hanno scommesso con l'avar e pauroso Alfredo Picchi di riuscire a portargli via il portafogli contenente un grosso importo di denaro. Condizione necessaria è che esso venga consegnato spontaneamente, affare non semplice viste

² Per quanto riguarda l'umorismo nella *Coscienza di Zeno* non si può prescindere dalla lettura che ne fa Biagini.

³ Oltre all'introduzione dell'*Antologia dello humour nero* di Breton, è necessario citare l'imprescindibile teorizzazione formulata da Brugnolo.

le precauzioni che solitamente l'uomo adotta per difendere la propria casa e il proprio patrimonio. I due precedono, dunque, l'amico in casa sua per convincere il servitore Giovanni a prestarsi per la riuscita dell'impresa. Quest'ultimo, dopo un po' di resistenza, dichiara "già ridendo" di essere disponibile visto che, in fondo, "si tratta di ridere." Anzi, è lui stesso che parla della propria predisposizione allo scherzo:

GIOVANNI. (*già ridendo*) Se si tratta di ridere io sono pronto. (*un po' melenso*) Io ho già fatto ridere anche al mio paese. Ho collaborato a una burla bellissima. (*ridendo fortemente al ricordo*) Oh! bellissima! C'era il vecchio Mari che aveva una casa. Lui era un avaraccio famigerato e tutti sapevano che la casa non era stata assicurata. Per burla, una sera, d'accordo con altri andai ad avvisarlo che la sua casa ardeva. [...] Vederlo correre! (*soffocando dal ridere*) [...] Non me la perdonò più! Aveva ragione. Avrei fatto lo stesso anch'io. Tanto più che alcuni giorni più tardi la casa pigliò fuoco per davvero! (*sorpresa di Alberighi mentre Giovanni continua a ridere*). (*Teatro e saggi* 447-48)

Il racconto è scandito dalle risate che, soprattutto nel finale, appaiono decisamente fuori luogo. L'esito di tutta la vicenda sarà il peggiore che ci si potesse aspettare e giustamente è stato osservato che questo inserto è "una sorta di prefigurazione che anticipa la possibilità che uno scherzo si muti in un evento tragico" (Cuminetti 344). Il sapiente uso delle didascalie da parte di Svevo orienta necessariamente il regista a esasperare il clima di immotivata e inquietante euforia. Lo scarto percettivo consentito dalla fruizione extradiegetica e distaccata del pubblico fa sì che emerga quello che Maria Punter, autrice nel 1935 della prima tesi di laurea su Italo Svevo, definiva come "umorismo doloroso" (61) e che può essere a tutti gli effetti inserito nella categoria dello *humour* nero. Il dialogo prosegue, nonostante tutto, ancora tra le risa generali sebbene il clima non sia per niente disteso e allegro:

ALBERIGHI. (*ridendo*) Io non voglio di queste burle. Si tratta di meno, di molto meno.

GIOVANNI. E allora mi dica quello che ho da fare.

SQUATTI. (*versandosi ancora da bere*) Si tratta di prendere il proprietario di questo buon liquore per il collo ... e strangolarlo. (*beve mentre Giovanni lo guarda non comprendendo*).

ALBERIGHI. Non dargli bada. (*con gesto espressivo*)
 SQUATTI. Io scherzo. Si tratta bensì di prenderlo per il collo, ma con una certa delicatezza, badando di non stringere troppo. (*Teatro e saggi 448–49*)

Il dubbio che si insinua fin da subito in Giovanni è proprio quello di diventare lui stesso vittima dei due amici. Già prima aveva detto, raccontando del rogo della casa del vecchio Mari, che, alla fine, la burla gli si era ritorta contro: “[...] In fondo i burlati eravamo stati noi perché chi poteva immaginare che svegliato dalla nostra burla il fuoco avrebbe fatto sul serio (*facendosi serio!*)” (448).

Il gioco si tramuta in qualcosa di più serio e anche la battuta del barone Squatti, che rimanda a un’azione violenta che condurrebbe alla morte del padrone, “predice quello che realmente avverrà” (Tancredi 49). *Humour* nero è anche il successivo ridimensionamento della proposta, per cui bisognerebbe usare “una certa delicatezza” nello strangolare un uomo (*Teatro e saggi 449*). Giovanni inizialmente rifiuta a causa della sua “ideologia servile” ma anche perché il contatto fisico con la sua vittima lo turba a livello più intimo (Tancredi 50). Quando si sarà convinto grazie all’offerta economica del conte Alberighi, ciò a cui si opporrà sarà proprio di prendere il padrone per il collo; e, infatti, gli sarà proposto di compiere l’estorsione attraverso un revolver: “GIOVANNI. Duemilacinquecento ... (*riluttante*) Ma prendere il padrone per il ... ALBERIGHI. Ebbene! Lasciamo via quel gesto che ti offende. Ti propongo di fare la cosa più semplicemente. (*leva dalla tasca un revolver*) Basta questo, ne sono sicuro. Alzi il revolver, gridando: Il portafogli o sparo! Hai pratica di armi?” (*Teatro e saggi 454*).

La risposta di Giovanni “Altro che pratica! Sono stato di cavalleria, io [...] In mano mia non c’è pericolo” è contraddetta dalla successiva didascalia “*fa scattare la molla di sicurezza,*” tanto che è proprio Squatti ad allarmarsi: “Lascia la molla al suo posto” (454). Tuttavia, in questo punto sembra che non sia stata solo la molla a scattare ma che si sia anche innescata la catastrofe. Giovanni, con la pistola in mano e intascando la cambiale di duemilacinquecento franchi, modifica il proprio tono e, incominciando una scena di ‘teatro nel teatro,’ preannuncia la serietà della materia: “GIOVANNI. (*ridendo di cuore e intascando con un po’ di fretta il bigliettino*) Quando il povero regala al ricco, il diavolo ride. Farò così. Ammettiamo che il padrone sia là accanto alla porta. Io alzerò il revolver (*esegue*) e dirò: Signor padrone! Mi dia il Suo portafogli” (455).

La battuta successiva del servo e la finzione messa in scena da Alberighi rivelano quanto ormai la commedia sia diretta verso un finale tragico: “GIOVANNI. Quando faccio sul serio riesco meglio” (455). Il conte, il vero *dominus* della scena, “l’unico padrone della situazione” (Tancredi 50), dà un esempio concreto a Giovanni. Ai danni di uno “*spaventatissimo*” Squatti, con la pistola ancora carica (e che a questo punto diventa un oggetto da cui l’attenzione del pubblico non si può più spostare), minaccia il barone: “ALBERIGHI. (*gli va quasi addosso minacciosissimo ed urla*) Di quali scherzi parli? Sono stanco di vederti! Fuori il portafogli! Subito! Tiro sai!” (*Teatro e saggi* 456).

Come è stato osservato da Lavagetto riguardo alla *Parola*, i personaggi del teatro di Svevo “fanno la commedia” (43), fingono e recitano di continuo ma “il gioco in cui viene coinvolto Giovanni appare più rischioso, molto più serio” (Bertoni 1395). Egli viene catapultato suo malgrado in un affare che non può gestire.

Quando Alfredo rientra a casa, Squatti e Alberighi si ritirano in una stanza. Giovanni accoglie il padrone e l’atmosfera diventa cupa e oppressiva. Il Picchi è “inquieto e infelice” a causa della solitudine e dell’oscurità” (*Teatro e saggi* 460). Quando Giovanni estrae il revolver la didascalia ci segnala anche il cambiamento di luci: “ALFREDO. (*lascia cader a terra la candela e si appoggia allo stipite della porta. Guarda Giovanni con occhio smorto. Oscurità profonda*)” (461). A questo punto Alfredo cade svenuto e il servo torna servo, preoccupato per la sorte del suo padrone. Giovanni oscilla, infatti, tra la sua coscienza servile e i suoi istinti di ribellione, si atteggia a carnefice ma è vittima. Dice spaventato, quando lo vede giacere a terra collassato: “Che cosa ho fatto? [...] Padrone mio! Non vedete che nessuno vuole farvi del male! [...] Sapete come mi dispiace di avervi spaventato così” (461), ma subito dopo, quando capisce che Alfredo non ne vuole sapere di dargli la paga arretrata, eccolo esplodere nell’ira più feroce: “GIOVANNI. [...] E adesso viene il bello. Perché io ho il revolver! (*lo estrae e fa scattare la molla di sicurezza*). Adesso il portafogli ce l’ho ma bisogna pensare anche al mio denaro. [...] (*in pieno furore*) Me lo promette! E non me lo promettesti già una volta, più volte, quasi ogni giorno e poi mancasti ... Canaglia!” (465).

Questo scatto violento è dovuto alla frustrazione subita dal campagnolo inurbato, vittima da sempre di un angosciante padrone, che tenta di trarsi fuori dal magma della sua inferiorità e si vede negato il suo diritto alla felicità.⁴ In effetti,

⁴ Weiss ha correttamente commentato come “The frustration caused by his personal inadequacies finally results in aggression intended to injure the source of his anguish” (50).

la dinamica che intercorre tra Alfredo e Giovanni non è solo di natura sociale ma ha un vincolo più profondo. Guidotti ha specificato maggiormente il rapporto che unisce i due personaggi:

L'esplosione di violenza destinata a culminare nell'omicidio non s'identifica con il desiderio di vendetta di un servo per i soprusi del padrone. [...] Uccidendo il proprio carnefice invece, la vittima ha ucciso piuttosto il suo ruolo di vittima, lo ha annullato, assicurando l'esistenza di un carnefice e rovesciando così il rapporto, poiché, con l'omicidio, si è reso lui carnefice e ha ridotto l'altro a vittima. Giovanni arriva dunque a vedere nel proprio padrone una sorta di "doppio mostruoso." (55)

Ciò che viene così messo in luce è il "sottosuolo del personaggio" il quale, una volta ucciso il padrone, viene pervaso dal senso di colpa (Cuminetti 344). È impossibile per Giovanni liberarsi, "la gabbia è infrangibile" e il servo non può risolvere il proprio dissidio interiore (Saccone 210).

Lo *humour* con cui è costruito il finale è evidenziato dall'ultima scena. Dopo l'omicidio, Giovanni dapprima è quasi preso dal panico, poi decide, con una freddezza degna di un assassino, di elaborare un'ulteriore messinscena. La battuta di Squatti "Qua si muore soffocati" (*Teatro e saggi* 466) crea una frizione tra la realtà percepita dai due amici ancora nascosti dietro una porta e la realtà del palcoscenico orchestrata dall'omicida. Non si muore affatto soffocati, verrebbe da dire: qua si muore ammazzati! Giovanni nasconde dunque il misfatto, si risistema per un attimo sul volto la sua "maschera di superficie" (Barilli 90), e si inventa una bugia per giustificare il rumore dello sparo. Gabbati i due amici, fugge ed è l'ultimo gesto compiuto che inserisce in una circolarità perfetta tutta la commedia. Egli, infatti, "s'arresta accanto al cadavere. Lo ricompono con pietà. Poi non gli basta. Lo prende in braccio e lo pone su di un'ottomana" (*Teatro e saggi* 467), quella stessa ottomana su cui all'inizio avevamo visto dormire proprio Giovanni. Saccone ha così commentato:

Come nella *Coscienza di Zeno* il figlio, che ha augurato la morte del padre, del padre-padrone morto non si libererà più, per tutta la vita, così il servo Giovanni, fuggendo, dopo l'omicidio e dopo aver piangendo baciato la mano del padrone in cerca di un ormai impossibile

perdono, una inattuabile riconciliazione, sa bene che chi voleva abbandonare sarà ora per sempre con lui. (210)

Se vogliamo interpretare con la categoria dell'umorismo il finale di questa commedia, allora il riporre sull'ottomana, sul lettino della psicanalisi un cadavere⁵ e il vestirsi degli abiti del morto non saranno che una parodia, un tentativo di "mimare un cambio di status," di prendersi "gioco di coloro che avevano organizzato la burla" (Saccone 210).

Benussi scrive in proposito:

Svevo, fin dalle prime battute, aveva messo in risalto la presenza dell'ottomana su cui riposava Giovanni; anche Alberighi, appena entrato, vi "si getta" sopra mentre il servo "ne offre un'altra al barone Squatti." Alfredo, morto, è adagiato sullo stesso mobile, ma già quando era tornato a casa si era sdraiato "penseroso su un'ottomana" parlando da solo "come continuando un suo pensiero." Il richiamo parodico al trattamento psicanalitico, che qui viene riservato ad un cadavere, mostra quanto vicini siamo alla *Coscienza*, dove nello studio del padrone di casa troneggia la poltrona Club. Come nel romanzo, anche in questo pezzo teatrale il finale sembra apocalittico: Zeno prefigura un'esplosione enorme che cancella, insieme alla terra, anche i suoi parassiti, *Inferiorità* si chiude con la morte di Picchi. Giovanni [...] non deve scontare il peso della colpa, perché la psicanalisi lo assolve, così come assolverà Zeno. (172)

"La vita è sempre mortale" (Svevo, *Romanzi e continuazioni* 1084) direbbe il protagonista della *Coscienza*, il cui diario è una lunga menzogna; e lo direbbe anche Giovanni che sull'ottomana sostituisce se stesso con un morto. Zeno scriverà anche: "Chi ci guarirà dalla mancanza di aria e di spazio? Solamente al pensarci soffoco!" (1084). Angela Guidotti ha notato come proprio questo senso di "oppressione" sia comunicato, in *Inferiorità*, attraverso la scenografia:

⁵ Già Weiss aveva ravvisato nel copione un *background* psicanalitico: "In writing this play, Svevo uses for the first time psychoanalysis as a logical explanation for man's hidden and irrational motivations and attempts to make psychological states visible to concrete terms" (50).

In *Inferiorità*, come si è visto, domina l'ambiente chiuso. Stanze dentro stanze da cui si vuole fuggire anche a prezzo di un omicidio. Al centro, un'ottomana, relitto di un arredamento basato sul salotto-conversazione, qui diventato salotto-confessione. Il divano s'ingigantisce fagocitando ogni altro elemento e trasformandosi spesso in un lettino da psicanalista. (61)

Il tema del soffocamento era già stato evocato nelle parole di Squatti all'inizio della commedia, quando prefigurava lo strangolamento dell'amico Alfredo e, ancora, quando, nascosto nella stanza insieme al conte, aveva pronunciato la citata battuta "Qua si muore soffocati." Giovanni, "doppio di Zeno," diventa, in questo senso, uno degli umoristi sveviani (Guidotti 57). Brugnolo scrive che lo *humour* nero nasce proprio da uno scontro con la realtà e da un adattamento alla condizione di inferiorità: "L'umorismo è insomma una reazione davanti ad una realtà invadente e disturbante che non può essere negata e contro la cui forza d'urto è inutile opporsi direttamente, poiché sarebbe come riconoscere la propria patetica impotenza. L'umorista non si lamenta, non protesta, bensì sorprendentemente simula un perfetto adattamento al mondo troppo forte" (18).

Così agisce anche Giovanni. Il suo rivestirsi degli abiti del padrone e la parodia grottesca della psicanalisi sono proprio questo. La "ribellione è impossibile" (Antonini 309), l'unica possibilità è l'adattamento attraverso l'umorismo. Come direbbe Freud a proposito dell'umorista: "l'io rifiuta di lasciarsi affiggere dalle ragioni della realtà, di lasciarsi costringere alla sofferenza, insiste nel pretendere che i traumi del mondo esterno non possono intaccarlo" (501). Anzi, potremmo sostenere che l'umorismo è proprio ciò che salva i personaggi sveviani dalla frantumazione pirandelliana dell'io. Genco ha osservato che:

Nell'opera di Svevo — narrativa o teatrale — l'*Io-volto* e l'*Io-maschera*, l'*Io-persona* e l'*Io-personaggio* restano ancora uniti, sono manifestazioni della stessa entità; quindi possono pure razionalizzare la menzogna, farsi coinvolgere nell'illusione della "falsa coscienza," rifugiarsi nella nevrosi, ma non conoscono i drammatici effetti dell'improvviso e inopinato "*strappo nel cielo di carta del teatrino*" che ha trasformato Oreste in un incerto Amleto. (139)

In effetti, l'unità del personaggio sveviano — soprattutto nella prima fase della produzione dell'autore — tiene nella misura in cui egli soffre di una nevrosi

dovuta al ripiegamento dell'io su se stesso, patologia che agisce come ultimo argine di contenimento e di salvezza. Se la nevrosi conduce alla morte, al suicidio o alla fuga,⁶ un'ulteriore soluzione per scampare alla disgregazione infinitesimale del soggetto risiede proprio nell'umorismo. La cognizione della malattia non solo fornisce ai caratteri più maturi della narrativa e drammaturgia sveviana un'ancora di salvataggio, una barriera protettiva nei confronti del mondo che è ostile e che ingabbia, ma costituisce una possibilità di evasione a partire dalla quale Zeno formulerà la sua sentenza sull'originalità della vita.

È per questo che la fuga di Giovanni non può condurre alla sua morte come è stato per Ignazio. Questo personaggio dell'opera teatrale sveviana, così vicino al protagonista della *Coscienza* per carattere, detiene la consapevolezza ironica della propria inferiorità. Giovanni non si sente forte per l'omicidio compiuto, non è più un personaggio lottatore,⁷ “ma proprio per questo, interiorizzato il principio di realtà, può indossare tranquillamente il cappello e il soprabito del padrone ed uscire dalla scena del delitto” (Benussi 173).

Come si sa, il finale della commedia licenziato da Svevo non fu l'unico scritto dall'autore. Dopo l'uccisione di Alfredo, nelle versioni scartate, i personaggi rimasti sul palcoscenico insistono oltremodo su discussioni — a tratti cavillose — che rallentano del tutto lo svolgimento dell'opera fino a quel momento veloce e piena di colpi di scena. In effetti, il tentativo di Svevo di verbalizzare ciò che successivamente condenserà nei gesti eloquenti di Giovanni avrebbe portato la *pièce* lontano dall'ottimo risultato — in termini drammaturgici — altresì raggiunto. In tutte le redazioni precedenti, infatti, Alberighi, Squatti e Giovanni introducono elementi discorsivi che toccano il tema della responsabilità morale dell'accaduto e si chiedono di chi sia la colpa di ciò che è successo. Se nel frammento B (*Teatro e saggi* 473–74) la situazione è risolta dal risveglio improvviso del morto,

⁶ Per esempio, Ignazio, il protagonista del *Ladro in casa* che muore cadendo dal cornicione del palazzo, è ammorbatto da una nevrosi il cui epifenomeno coincide con una continua e ripetuta risata isterica.

⁷ Correttamente ha fatto notare Benussi che nell'*Assassinio di via Belpoggio* così come in *Un marito*, “l'omicidio, di per se stesso, sembrava l'espressione di una forza che permette di trionfare nella lotta” (173). Giorgio è fiero della sua “risoluzione presa improvvisamente” e della sua “esecuzione ardita e sicura” (Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* 24). Allo stesso modo Federico Arcetri attraverso il suo delitto d'onore, che richiedeva un'indubbia energia, era riuscito a vendicarsi virilmente della moglie adultera, tanto che a distanza di dieci anni si rammaricava di non aver ucciso anche il di lei amante: “Oh! Avessi potuto ammazzare anche lui sarei più giovine, più forte” (*Teatro e saggi* 305).

nei frammenti A (471–72) e C (475–76) la questione rimane insoluta e anche la resa scenica risulta poco efficace. Leggiamo il primo finale scartato che potrà esemplificare questo concetto:

ALBERIGHI. Qui davanti a questo cadavere: puoi dire che tu non avesti prima tale intenzione, e che ora daresti la tua vita per restituire il fiato a quel disgraziato?

GIOVANNI. Oh, questo posso dire e giurare.

ALBERIGHI. (*inquisitivo*) Dillo a lui, dillo a questo cadavere.

GIOVANNI. (*piangendo*) Oh, padrone! Voi mi sentite: Io darei la mia vita ... E perché non potrei darla? (*si leva e cerca di raggiungere la rivoltella*)

ALBERIGHI. Ferma! [...] Sei innocente ma hai assassinato. Nessuno può cancellare il tuo delitto ed è proprio tuo quel delitto. Io ho un'altra colpa che io so esattamente quale sia: Non avrei dovuto metterti in mano quel giocattolo. Sono giocattoli cotesti fatti solo per adulti. (*Si parla da tutti dell'incidente del vecchio con ammirazione invece che con sdegno*). (472)

Il suicidio sventato e la lunga tirata didascalica di Alberighi conferiscono a questa soluzione un tono patetico, certamente poco adatto alla scena. La rivoltella, se chiamata in causa, deve sparare e il secondo colpo, minacciato e mai esploso, avrebbe ristretto le potenzialità comunicative della commedia. Il percorso, che conduce da questi finali, raccontati più che recitati, allo straordinario atto scenico di Giovanni che indossa gli abiti del padrone morto, è l'esempio di come Svevo si comporti da abilissimo drammaturgo. Bertoni ha osservato come l'autore abbia avuto "il coraggio di sacrificare lo sviluppo argomentativo e di lasciare sul palcoscenico, di fronte agli occhi dello spettatore, gesti più eloquenti di qualunque parola" (1405), facendo trionfare il teatro sul romanzo.

Le capacità teatrali dell'autore triestino, che impara molto bene a distinguere il momento di composizione narrativa da quello di scrittura drammaturgica, vengono messe in evidenza dall'analisi comparativa dei frammenti presi in considerazione — e sarà dirimente percorrere il testo dell'*Avventura di Maria* per confermare ulteriormente questo dato.

L'avventura di Maria: un'evasione riuscita

L'avventura di Maria mette in scena l'irruzione di una musicista, vagabonda e (forse) di successo, all'interno di un calmo e ingessato salotto borghese. La città in cui è ambientata la vicenda non è esplicitamente Trieste ma una generica "città italiana di provincia" quasi a voler estendere il bersaglio di "un'istanza satirica di fondo" da parte dell'autore, che denuncia "la chiusura, la grettezza artistica e culturale" di un intero paese (Bertoni 1272).⁸ La protagonista irrompe all'interno di Casa Galli dove vive una sua vecchia compagna di collegio, Giulia, con il marito e negoziante Alberto appena tornato da un viaggio d'affari, di cui si innamora e con cui progetterà un'impossibile fuga verso il Sud America.

La condizione di estraneità della protagonista è subito evidenziata da un certo tipo di "rabbia" (Guidotti 104), che ella dimostra fin dalla sua entrata in scena. Maria, infatti, ha i suoi "accenti bruschi, maschili," come comunica al pubblico Giulia nell'introdurla al fratello (e maestro di musica) Giorgio nella prima scena (Svevo, *Teatro e saggi* 194). La musicista fa il suo ingresso quasi in *medias res*, mentre, cioè, Giulia sta finendo un discorso con Maineri e Tarelli che liquida freddamente: "Ne parleremo più tardi." Subito dopo si rivolge a Maria sfogando su di lei una serie di commenti malevoli, giocando e scherzando cinicamente sui tratti assunti da una donna su cui pesa da anni la vita di moglie e di madre:

MARIA. [...] E Giulia? Come stai? (*la bacia affettuosamente*) Uf! Che pezzo di donna. Hai il volume che in passato avevamo in due. Sei cambiata, molto cambiata. Sempre una bella persona ma non sei più quella. Che peccato! Io che sperava di ritrovare in te quella mia antica, dolce amica cui mi piaceva tanto di fare del male per vedere fin dove arrivasse la sua indulgenza. Certo hai perduto quell'indulgenza! Chissà quanto cattiva sarai divenuta invecchiando. (197)

Giulia è cambiata, si è trasformata; il tempo l'ha resa peggiore, l'ha incattivita. Maria, invece, "delle qualità cattive non ne *ha* perduta nessuna" (199); come dice Giulia, è "sempre la stessa" e conserva ancora i suoi "occhi serii e dolci" (199). Dopo questo scambio di battute si assiste all'incontro tra Maria e Alberto. Giulia

⁸ Sul tema anche Kezich scrive ricordando il giudizio di Saba sulla città: "A Trieste la cultura ufficiale era un patrimonio della borghesia, gestito nel più borghese dei modi" (218). Indicativo per evidenziare questa tematica il finale del primo atto (Svevo, *Teatro e saggi* 206–207).

presenta il marito e le didascalie segnalano sia la “*lieve sorpresa*” dell’uomo, sia quella della musicista. Antonini ha definito quello che accade in questo punto come un *coup de théâtre* (220) e, in effetti, ciò che viene chiarito poco dopo, ovvero che Alberto e Giulia si sono conosciuti in viaggio qualche giorno prima, genera un’accelerazione dell’andamento della commedia. Leggiamo il dialogo in questione, in cui compare anche Tarelli, lo zio e l’accompagnatore di Maria:

GIULIA. [...] (*presentando*) Mio marito

ALBERTO. (*con lieve sorpresa*) Signorina!

MARIA. (*ridendo dopo un istante di sorpresa*) Oho! una vecchia conoscenza!

ALBERTO. Infatti, abbiamo fatto una parte di viaggio insieme. Da Bologna a Firenze.

MARIA. Ancona, cioè!

TARELLI. (*intervenendo*) Firenze, Firenze. Me ne ricordo benissimo. Firenze!

ALBERTO. In Ancona non sono stato questa volta. (*un po’ confuso*)

MARIA. (*sorpresa*) Ah! così!

ALBERTO. (*a Giulia*) L’altrieri siamo stati insieme. Da Bologna a Firenze.

MARIA. (*molto sorpresa*) L’altrieri?

GIULIA. E non vi siete conosciuti?

MARIA. Non ve n’è stata l’occasione.

GIULIA. (*cortesemente a Maria*) Ha fatto buon viaggio?

MARIA. (*freddamente*) Sì, grazie.

GIORGIO. (*a mezzo da sé*) Strano! Una è stata con lui in Ancona; l’altro invece non si rammenta che d’essere stato a Firenze. (*Teatro e saggi 197–98*)

La scena, da vera e propria *pochade*, è minata, nella sua comicità, dall’ipocrisia di fondo espressa dai vari partecipanti. L’umorismo è evidente: il commento-didascalia di Giorgio serve a “richiamare l’attenzione degli spettatori sul senso preciso da dare all’imbarazzo di Alberto e sull’incapacità di trarre le logiche conclusioni da parte dei cardini di questa famiglia, i due fratelli Giulia e Giorgio” (Tancredi 61). Già qui Svevo dà prova di come il riso finisca sempre per tramutarsi in una via d’accesso per consapevolezze dolorose e sconcertanti: infatti, insieme

alla freddezza e al cinismo di Maria, in questa scena viene messa in risalto “la menzogna della famiglia borghese” che “rovescia l'idillio familiare delle prime tre scene” (61).

Di Alberto si scopre comunque presto che è solito corteggiare giovani donne incontrate nei viaggi di lavoro e lo dichiara in uno scambio di battute con la stessa Maria che converrà leggere nella sua interezza:

ALBERTO. Scusi, signorina Maria! Una sola parola? Non è Maria ch'ella si chiama? Dolce nome! L'avessi conosciuto ieri!

MARIA. (*ridendo*) L'altrieri cioè.

ALBERTO. L'altrieri o ieri fa lo stesso. Non è una bugia è una ... distrazione. Avevo raccontato a mia moglie d'aver lasciato Firenze l'altrieri. Mi dispiaceva di lasciarmi smentire.

MARIA. Rammento ch'ella mi aveva detto ch'era stata sua intenzione di lasciare Firenze l'altrieri. A sua moglie racconterò dunque l'intenzione.

ALBERTO. Sì! La prima intenzione perché la seconda, debbo confessarlo, era di rimanere a Firenze finché c'era lei e poi di seguirla per otto o dieci giorni o magari per un mese.

MARIA. E Giulia?

ALBERTO. A mia moglie avrei scritto che gli affari mi trattenevano fuori.

MARIA. Povera Giulia! Per aver a ritrovarla così, volentieri avrei rinunciato di rivederla.

ALBERTO. Perché? Chi le dice ch'io sia un cattivo marito? Ne chieda a Giulia e le dirà che migliore non potrei essere. Il modello dei mariti.

MARIA. Dunque tanto peggio: Tradita e ingannata.

[...]

ALBERTO. [...] Ecco! Io non ho altro scopo che di provarle che la sua amica Giulia è più felice di quanto ella sembra credere. Per darle tale prova mi basterà dirle che quando corro dietro ad altre donne, in quel medesimo istante, quando mi trovo in quello stato di esaltazione in cui Ella, per mia disgrazia, mi vide, anche allora amo mia moglie appassionatamente e le darei in quel medesimo istante il bacio affettuoso di ogni sera.

MARIA. Beata Giulia, allora.

ALBERTO. Perché vede, mia moglie e le altre donne, quelle cui corro dietro io non sono le stesse donne. Che cosa può importare a Giulia di quei fuochi di paglia accesi da altre, di quei desiderii che non somigliano in nulla all'affetto che porto a lei?

MARIA. Ma che razza di gente ella dunque credeva di aver trovato in me e in mio zio?

ALBERTO. Non feci alcuna supposizione sul suo stato; poteva essere quello di una donna ricca o di una grande artista; ella poteva essere la moglie di un banchiere o di un nobile, per me era indifferente. Le donne sono donne e l'esito della mia avventura non dipendeva da queste circostanze. Quello che a bella prima pensai e che mi diede le massime speranze fu ch'ella fosse la moglie di suo zio. (*Maria ride*) Io vedeva in lei una di quelle brave mogli borghesi dal marito troppo vecchio e le quali, per prudenza non lo tradiscono che quando sono in viaggio. In viaggio ... eravamo. (*Teatro e saggi* 202–04)

Questa lunga scena offre numerosi spunti di lettura anzitutto sul carattere di Alberto. In lui non è difficile, infatti, riconoscere parvenze di Zeno, del “profilo del personaggio trasgressore” (Antonini 220). Il signor Galli ha il bisogno di tradire la moglie “e lo fa senza dubitare minimamente del proprio sentimento, ma, anzi, con la convinzione che le scappatelle lo rendano un marito migliore” (220). Tuttavia, come per il protagonista della *Coscienza*,⁹ visto che la violazione della norma funziona solo se segreta, è necessario premurarsi che il corteggiamento rimanga nascosto e che Maria non racconti nulla all'amica: “ALBERTO. Ora debbo prevenirla che questa felicità scomparirebbe se Giulia sapesse che oltre ad amarla moltissimo io ... l'amo nel modo che le spiegai” (*Teatro e saggi* 202). Nondimeno, se consideriamo il fatto che Alberto si sta rivolgendo a una donna che sta corteggiando, la scena si sposta dal versante dell'autoanalisi (in cui il marito fedifrago si confessa, sbaglia, si dimentica e rivela le sue attitudini al tradimento) a quello dell'ironia e più propriamente del grottesco. Guidotti ha commentato la scena in questi termini:

⁹ Riguardo a Zeno, Guglielmi ha osservato che “i rimorsi insorgono solo quando Zeno sente in pericolo la sua tranquillità e la sua stabilità familiare, quando cioè avverte la possibilità di una scelta tra le due donne, non quando può disporre liberamente di entrambe” (110).

Il dialogo preconizza certi moduli quasi auto-analitici di Federico Arceci che su questo versante diverrà così anch'esso un "doppio" dello stesso personaggio, a meno che non lo si voglia considerare grottesco, pensando al fatto che in questi termini si sta rivolgendo alla donna che sta corteggiando. Sembra quasi che Svevo tenda a sperimentare la tenuta scenica di soluzioni espressive e caratteriali fortemente innovative su due piani diversi, decisamente drammatico l'uno (come nel caso di *Un marito*) e più ironico l'altro, dove la mancanza di sintonia tra i due personaggi (quale si stabilisce invece ad un punto tra Federico e Bice) tende a sprigionare scintille di comicità. (117)

Maria è estranea tanto alla discussione quanto all'ambiente in cui si trova. Le sue risate, ben cinque nel corso del dialogo con Alberto, denotano una certa insicurezza. La casa di Alberto, una "delle più borghesi," come l'uomo si affretta a ribadire a Maria nel corso della discussione, non può accogliere del tutto la violinista, per come si presenta e per come è. Non è un caso che ella dimostri fin da subito un atteggiamento ambivalente, a metà tra il rifiuto di Alberto e l'attrazione per lo stesso. Dopo che quest'ultimo le ha assicurato che la "tratterà da uomo" ella risponde che, comunque, "non l'è dispiaciuto di sentirlo parlare" ed è spinta a indagare maggiormente i motivi che sottendono al comportamento del suo interlocutore: "Ma quello che assolutamente non so indovinare si è la ragione che la indusse a raccontarmi tutte queste cose" (*Teatro e saggi* 205). Lo scambio si chiude con una buona dose di freddezza di Maria di fronte al nuovo tentativo di approccio compiuto, dice la didascalia, "con qualche calore" da Alberto (206).

La prima scena del secondo atto vede l'uomo tentare di incontrare Maria per poterle parlare. Il pubblico aveva lasciato un marito in preda a una involontaria auto-confessione e a una prova di un corteggiamento grottesco: nel secondo atto egli si muoverà "come perfetto opportunista" (Guidotti 119) sebbene, in questo punto, risulti ancora un po' goffo e impacciato:

ALBERTO. (*ha cappello e bastone; entra in scena subito diretto verso la porta in fondo ma lentamente. Si ferma a mezza via ma sempre volendo sembrare di stare per uscire. Ritorna anche su i suoi passi e rifà la sua via*)
TARELLI. Signor Alberto! Guarda che combinazione. È già il terzo giorno che c'incontriamo sempre alla stessa ora e precisamente quando ella munito di cappello e bastone sta per uscire.

ALBERTO. (*un poco imbarazzato*) Eh! Sono molto metodico io!
 TARELLI. È perciò che mi meraviglio, perché io non lo sono affatto.
 Escò dalla mia stanza fra le otto e le dieci! Del resto non mi lamento perché è sempre un piacere per me quello di vederla.
 MARIA. (*entra*) Buon giorno, zio! Buon giorno! (*a Alberto*)
 ALBERTO. (*dimenticando Tarelli perfettamente*) Come sta signorina? Ieri a sera accusava male di testa.
 MARIA. Sono ristabilita del tutto. Per quanto io sia corazzata la freddezza di questo pubblico mi sconcertò alquanto.
 ALBERTO. Vedrà che al secondo concerto questa freddezza sparirà. Glielo garantisco io. Oh! Sarebbe un pubblico ben villano se continuasse a contenersi così. Io di musica non me ne intendo affatto ma mi pare ch'ella abbia sonato molto bene. (*Teatro e saggi 208–09*)

La comicità che deriverebbe dall'improbabile giustificazione di Alberto è ancora una volta incrinata da un lato dal "dramma di Maria" che, appunto, impedisce all'opera di "assumere il registro unico della *pochade*" e dall'altro da quello di Alberto che mostra costantemente "la coscienza borghese reificata" rispetto all'idea di "felicità familiare" (Tancredi 61).

Lo scambio successivo tra Tarelli e Maria chiarisce anche i sentimenti della donna nei confronti di Alberto. Sarà proprio lo zio a dire: "E allora sei innamorata ..." (*Teatro e saggi 210*). La questione viene lasciata in sospeso per fare spazio a una scena, la settima, che ancora una volta sconvolge il tranquillo e borghese ambiente della "terribile famiglia Galli" (Chiaromonte 60). Viene, appunto, organizzata una prova musicale:

GIULIA. (*con l'aiuto di Amelia dispone il telaio e senza guardarla in faccia parla a Maria*) Senti, Maria, tu perdonerai, se mentre tu suoni io sto ad ascoltare la lezione di Piero; la leggerà molto a bassa voce. Deve studiarla e se non gli concedo il piacere di leggermela, non si deciderà più a guardarla.
 MARIA. Fa' il tuo comodo. Si va di bene in meglio. Adesso ti senti già capace di badare a tre cose in una volta. Incominci maestro. (*Teatro e saggi 219–20*)

L'inizio delle prove propone una vera e propria "parodia del personaggio teatrale naturalista" (Guidotti 105). La moglie, madre e donna di casa Giulia riesce

a fare tre cose contemporaneamente (ricamare, ascoltare la lezione del figlio e godere della musica di Maria): ma questa “schizofrenia comportamentale” (106) a un certo punto coinvolge tutti i partecipanti trasformando la scena in un pezzo da teatro dell’assurdo. Il pianista Maineri tenta di iniziare a suonare e Maria prende in mano il violino. Tutto, però, è interrotto da una dissertazione tra Piero, il bambino dodicenne di casa Galli che dovrebbe nel frattempo ripetere la lezione, e Giorgio, fratello di Giulia. Costoro si mettono, infatti, a discettare “sulla grottesca proporzionalità di grandezza di un regalo rispetto alla lunghezza di un percorso” (107):

GIORGIO. Come va, Piero? Sei stato contento del dono che ti ha portato il babbo?

PIERO. Ha fatto un viaggio tanto lungo che avrebbe potuto portare anche qualcosa di meglio.

GIORGIO. Il ragionamento è buono. Va da sé che il dono deve stare in proporzione al viaggio. Io mi siederò là dall’altra parte così che contrariamente a quanto la signorina voleva, io starò a sentire unicamente la musica. (*va a sedersi a destra dello spettatore*). (*Teatro e saggi* 225)

Come se non bastasse, alla richiesta stizzita di Maineri “(*con un po’ di impazienza*) Posso dunque finalmente incominciare questo preludio?,” Giorgio risponde: “Ah! c’è un preludio? Che suonate?.” Il momento di massima tensione e di massimo paradosso si raggiunge quando non è più Piero a disturbare le prove musicali ma è la musica stessa a diventare “schiamazzo” che distrae la recita della lezione. E, infatti, ecco che subito si assiste a un’altra questione assurda sull’indulgenza che verrà accordata a Piero se non sarà in grado di esporre degnamente ciò che ha imparato:

MAINERI. (*comincia a suonare il preludio*)

PIERO. Come posso parlare io qui con questo schiamazzo?

GIORGIO. Prova, saremo indulgenti, sai.

PIERO. (*legge*) (*Giorgio parecchie volte corregge l’intonazione*) Ah! Va da sé che con lo schiamazzo che fa quel signore non posso declamare bene. (220)

Tutta questa situazione viene portata ancora di più alle estreme conseguenze quando, nella scena successiva, è addirittura Maria che si scusa di non aver lasciato

studiare il ragazzo e inizia una nuova discussione sui metodi di insegnamento che Alberto vorrebbe per il figlio:

ALBERTO. [...] (*bacia Piero*) Ha studiato?

GIULIA. No ma studierà adesso.

ALBERTO. Dovreste attenervi a maggiore regolarità! Ve l'ho raccomandato tante volte. Così avete perduto l'intera mattinata.

PIERO. Avevo da leggere a mamma la poesia che m'hanno dato da studiare. C'era però un fracasso qui ...

MARIA. Sì! Sì! La colpevole sono io. Con le mie prove ho impedito a Giulia di studiare col signorino il quale del resto ne dimostrava pochissima voglia. Nella vita di un bambino una giornata ha piccola importanza. Se non ha studiato oggi, studierà domani, la prossima settimana o il prossimo mese.

ALBERTO. Si capisce che di pedagogia ella non s'è mai occupata. Io desidero che col mio figliolo venga già adesso seguito energicamente un sistema. (220)

Per Maria l'atmosfera è diventata invivibile e la comunicazione in casa Galli risulta inceppata. In questo senso la scena preconizza certe atmosfere e situazioni ambientate in quelle "stanze della tortura" (Macchia) che, oltre a caratterizzare i salotti borghesi pirandelliani, connoteranno tanto il più canonico teatro dell'assurdo quanto le *pièces* esistenzialiste del già citato Camus (in particolare il cosiddetto "ciclo dell'assurdo").¹⁰ La frustrazione a cui è stata sottoposta non è più controllabile. L'ultima battuta di Alberto "is enough to make Giulia more sure of herself and Maria less so" (Barolini 454). Da questo punto in poi Maria cambia tono e la sua repressione cerca di trovare una via di compensazione. Quando Alberto esce di scena, la musicista incalza Giulia fino a esplodere:

MARIA. Diamine! Capisco che le tue parole ora dovrebbero essermi chiare, ma ... e vorrei dire una bella bestemmia toscana! La rimando in gola perché ti scandalizzerebbe. (*ride*) Eppure mi darebbe sfogo e non avrei più bisogno di dire altro.

GIULIA. Non capisco.

¹⁰ Si veda a questo proposito, oltre all'imprescindibile saggio di Esslin, il più recente contributo di Montanari.

MARIA. (*scoppiando*) Ecco! Se a me toccasse ammettiamo di essere il manutengolo di un ladro e di vedere che questo ladro la sapesse dare ad intendere agli altri in modo che tutti lo avessero a ritenere l'uomo più onesto sulla terra ma io non saprei trattenermi dal gridargli: Ladro, ladro; anche a costo ch'egli mi risponda: E tu manutengolo! Non essendo poi suo manutengolo, come potrei tacere? (*Teatro e saggi* 226)

Il forte carattere di Giulia viene così messo in risalto. Una volta che Maria le ha rivelato le *avances* del marito, ella si preoccupa anzitutto di proteggere il figlio e rifiuta sdegnosamente la confidenza: "GIULIA. [...] Quelle che vuoi dirmi sono cose che se anche vere non vanno dette a me, non in questa casa" (227). Maria è, invece, ora in preda alla più grossa confusione, tenta di scusarsi con Giorgio, si dichiara colpevole e, infine, progetta di uscire da casa Galli. Come già successo per altri personaggi sveviani, ecco che l'ambiente mortifero del salotto diventa asfissiante.¹¹ I ripetuti appelli allo zio da parte di Maria vanno proprio in questo senso: "Andiamo via subito da questa casa" (229).

Il desiderio della musicista non è esaudito perché ancora una volta le convenzioni borghesi la ingabbiano. È la stessa Giulia a obbligarla a restare: "Sai che finché resti in questa città, hai il dovere di approfittare della mia casa" (230). La soluzione che escogita Maria, inutile e di nuovo subito frustrata, è tentare di simulare un adattamento al mondo che la vuole costringere. Il terzo atto, infatti, si apre con la donna che, come una perfetta signora borghese, "sta gettando della biancheria in una cassa e canta" (240). Il verso della canzone ("Io lieto me ne vado al reggimento") non è stato identificato dalla critica se non da Antonini nel 2017, il quale scrive:

La citazione crea un effetto antifrastico rispetto a quanto avviene nella *pièce*: nella romanza, infatti, un giovane affranto per essere stato respinto dalla donna che ama, decide di arruolarsi al posto dell'uomo che ha conquistato il cuore della fanciulla. Completamente rovesciata la situazione nel testo teatrale; Maria non appare disposta a sacrificarsi in favore dell'amica Giulia e, al contrario, è ormai decisa a sottrarle al marito. (232)

¹¹ Come si è detto, un esempio è proprio dato da *Inferiorità* dove il tema del soffocamento era ampiamente presente.

Si tratta, in effetti, della romanza patriottico-risorgimentale dal titolo *La mia bandiera*.¹² La lettura che ne dà Antonini è certamente da evidenziare anche perché sappiamo come questa canzone “patriottardo-salottiera” fosse “popolarissima negli anni di vigilia della Grande Guerra quanto alla fine dell’Ottocento” (232). Tuttavia, credo sia opportuno rilevare altri elementi che potrebbero aggiungere ulteriori significati e motivazioni per giustificare l’inserimento di questa romanza e, soprattutto, di questo particolare verso all’interno della commedia.

Anzitutto occorre segnalare, come già ha fatto Antonini, che questa canzone viene eseguita anche nella *Coscienza* da Carla Gerco durante uno degli incontri con Zeno.¹³ Tuttavia, al di là delle somiglianze e delle differenze tra i personaggi di Carla e Maria, ciò che interessa è capire perché Svevo metta in bocca alla musicista della nostra commedia proprio questa canzone. Come è facilmente intuibile anche dal testo, la romanza non è una canzone ‘femminile’ ma è pensata come canto

¹² Ritengo opportuno, visto che non mi pare sia ancora stato fatto in nessun saggio di critica sveviana, trascrivere interamente il testo così come appare negli archivi del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari di Roma (Calisi e Rocchi 285). “Titolo: La Bandiera, *romanza*. M’han detto che Beppe va soldato, / E che v’ha visto pianger di nascosto, / Fa pianger sì begli occhi è gran peccato; / Beppe non partirà; prendo il suo posto. // Niun piangerà per me, vi ricordate, / La sera della festa e l’altro estate? / Parlarvi osai d’amor! ... rideste tanto / Che dall’affanno di nascosto ho pianto. // Piansi e giurai di nulla in terra amare / Fuori che voi; mantengo il giuramento. / Ah! Se un dolor da voi posso scansare / Questo è dell’amor mio premio e contento. // Beppe vi condurrà presto all’altare; / Io lieto me ne vado al reggimento; / Siate compagna sua dolce e sincera, / E sposa mia sarà la mia bandiera. // E quando sarò giunto al reggimento / E marcerem contro il nemico a fronte, / Tutti saremo al campo e in quel momento / Combattere dovrem sul piano, e il monte. // Più non pensando alle cose passate / Fra le moschetterie e cannonate, / Per la Patria invincibili saremo, / E forse in Patria più non torneremo. // Voi qui restate pur lieti, e contenti / Godendo nel connubio con piacere: / E fra le danze e li divertimenti / Non penserete che a mangiare e bere! ... / Ma noi contenti andremo alla battaglia / E struggeremo tutta la canaglia! ... / O vincitori in Patria torneremo / O per la Patria tutti moriremo.”

¹³ In effetti, nel romanzo “la vocalità di Carla soppianta l’ossessione violinistica di Zeno” (Gori 21) e così sembra succedere anche a Maria che, immaginando un futuro da moglie borghese, smette la pratica del violino e tenta di assimilarsi al contesto che la ospita. Così come Carla, la cui voce, “quando cantava, perdeva di ogni musicalità” (*Romanzi e continuazioni* 810), anche Maria ha una tonalità che ricorda quella “di qualche stupido animale” (*Teatro e saggi* 240). Entrambe le donne (Carla ce la farà e si sposerà con Copley) aspirano, *mutatis mutandis*, a un futuro borghese e provano a darsi — Maria certamente in maniera più estemporanea — senza successo al canto.

prettamente maschile, da soldati. Gianni Gori in uno studio dedicato alla musica sveviana parla di questa romanza:

La mia bandiera [...] è una pagina per ‘voce virile’ senza alcuna possibilità di trasposizione, come il titolo esige e come esige la tessitura accessibile a voci baritonali o tenorili di colore baritonale. Come attesta la predilezione dei grandi interpreti dell’epoca: Antonio Cotogni, Titta Ruffo, Enrico Caruso, Aureliano Pertile; vale a dire voci alle quali era congeniale non solo la puntatura di “... io lieto me ne vado al reggimento”, ma anche e soprattutto il respiro cantabile sul seguente testo, tipico di quella intonazione cantante/popolare il cui ascendente può indicarsi negli Stornelli di Dall’Ongaro, e i cui epigoni confluiscono nel canto appassionato dell’opera verista. (123)

Anche Aldo Palazzeschi, all’interno di *Stampe dell’800*, ci dà testimonianza di come la canzone fosse solitamente eseguita da uomini in presenza di ammaliare ascoltatrici adagiate sui morbidi divani borghesi: “Era uno dei cavalli di battaglia del sor Alfredo (*La mia bandiera* ndr.); come le squillava bene quelle parole eroiche e disperate: ‘Beppe non partirà ... prendo il suo posto!’ Pareva che le ascoltatrici avessero il cuore dentro un macinino da caffè: ‘No! No!’ Imploravano i loro occhi luccicanti” (171–73). *La mia bandiera* è insomma un componimento da salotto per uomini e anche il verso cantato dalla donna lo ricorda subito. Al reggimento non può che andare un soldato e della “corazzata” (*Teatro e saggi* 208). Di Maria si era già detto, non appena entrata nella casa borghese, che aveva “accenti bruschi e maschili” (208), “e la stessa Giulia aveva riso perché la donna, nonostante gli anni, aveva conservato quel suo ‘oho maschile’” (199). Anche Alberto, al tempo della sua confessione d’amore nell’atto primo, aveva replicato alle provocazioni della donna: “Mi si dice che la sua ambizione era di venir considerata come un uomo” (204). Maria nell’entrare in scena non riesce a simulare perfettamente la sua assimilazione al contesto borghese. La sua voce maschile, e dunque baritonale per poter cantare la romanza, fatta cozzare con le caratteristiche mansioni femminili, diventa l’epifenomeno di un disagio interiore. Ancora una volta l’umorismo sveviano si nasconde nei minimi dettagli: quello che ne esce è una grottesca parodia della moglie e della donna di casa.

L'atto terzo segna un cambiamento anche d'atmosfera: accanto al rafforzarsi delle mura di casa che diventano quasi quelle di una prigione,¹⁴ il clima diventa più teso e veri e propri passaggi di *humour* nero pervadono la scena.

La prima scena, come si è detto, si apre con Maria intenta a svolgere le mansioni domestiche. Lo zio Tarelli, assumendo tratti minacciosi e violenti, cerca di ricondurre la donna verso le proprie origini di artista. La sua "ira," causata dall'aver saputo del bacio tra la nipote e Alberto, è aumentata dalla pessima esecuzione che la sera prima Maria ha messo in scena a teatro. Assistiamo così a insulti e a toni minacciosi, come puntualmente segnalano le didascalie dell'autore (240–41). La rabbia raggiunge un punto di non ritorno quando Tarelli scopre che Maria ha commissionato a Cuppi l'acquisto di due biglietti per sé e per Alberto per il Sud America. La casa, che già era stata percepita da Maria come una prigione, ora la diventa davvero per opera proprio dello zio che cambia radicalmente aspetto. Se poco prima aveva dichiarato di volersene andare il prima possibile, adesso, "ridendo rabbiosamente" (247), si rivolge a Maria che intanto sta scrivendo per lui la propria confessione sui rapporti intercorsi con Alberto e "chiude la porta a chiave e si intasca la chiave" (247). Nell'atto di serrare la stanza in cui si trova la donna, lo zio pronuncia una battuta in cui viene adombrato il suo ruolo di carnefice che prelude a una tortura: "Scrivi con tutta calma, carina, abbiamo tempo" (247). In realtà non ci sarà nessuna tortura fisica e apparentemente le sue intenzioni sono, dalla prospettiva del "manager" dell'artista, più che coerenti.¹⁵ Quando però, "gridando," torna in camera e affronta la nipote, osserviamo una scena dove lo *humour* nero di alcune battute conduce quasi al paradosso. Dapprima lo zio cerca di sostenere quanto la famiglia borghese si debba fondare su onesti principi, invece che su un tradimento:

MARIA. [...] Noi faremo una famiglia onestamente borghese laggiù in America, una famiglia che per non essere stata consacrata né dal prete, né dal codice, non sarà perciò meno felice.

¹⁴ Lo zio Tarelli paragonerà la sorte di chi soggiace alla "legge borghese" (*Teatro e saggi* 251) a quella degli uccelli in gabbia, metafora peraltro cara a Svevo che la riprende più volte in *Romanzi e continuazioni* (948) e in *Racconti e scritti autobiografici* (216 e 656).

¹⁵ Guidotti sul personaggio di Tarelli ha commentato: "[Tarelli ndr] appare una forma di *raisonneur* implicato tuttavia l'intreccio fino al punto di determinare la svolta decisiva. Commenta e chiarisce, come si è detto, le regole borghesi ed è l'unico che mantiene un certo pragmatismo nel condurre la *tournee* della nipote, pensando anche per lei a ciò che è più opportuno" (113–14).

TARELLI. (*si alza*) Vi sarà una piccola contraddizione nella vostra famiglia. Onestamente borghese! Borghese, sì, ve lo concedo. [...] I borghesi non fondano così le famiglie. [...] Voi vi siete legati insieme con un delitto (*Maria protesta*) un delitto verso un'altra donna e verso un fanciullo, e un delitto non può fare le veci delle benedizioni. (251)

Tuttavia, quando Tarelli vede che Maria non si lascia convincere e che anzi dichiara di amare Alberto, ecco che scoppia nuovamente nell'ira e, "ridendo," propone tutto un altro sistema valoriale:

TARELLI. (*ridendo*) Ah! Ah! ti ama. Tu non sai neppure quale aspetto abbia un uomo il quale ama. Per quanto legato alla sua famiglia un tale uomo non attende di venir cacciato dalla famiglia ma l'abbandona risoluto egli stesso. Se questo Galli ti avesse amata, veramente amata, per possederti, avrebbe dovuto ammazzare sua moglie e il suo figliuolo e poi ancora non ti avrebbe meritata.

MARIA. (*ridendo*) Avrebbe dovuto anche suicidarsi e tu naturalmente saresti stato contento. (253)

Lo *humour* nero introduce il tema della morte. Se "delitto" sarebbe stato tradire, paradossalmente uccidere moglie e figlio significherebbe ora liberarsi di un inutile fardello. La reazione di Maria che ride carica ancora maggiormente di *humour* lo scambio. Il suicidio di Alberto risolverebbe, in fondo, tutta la situazione. Nella battuta successiva Tarelli avvisa Maria, che nel caso fuggisse, lui sarebbe morto, velatamente minacciandola di suicidarsi: "Dopo un disinganno simile non so a che scopo avrei da continuare a vivere" (253). Tuttavia, lo zio ha un piano che prevede anzitutto di continuare a segregare la nipote nella camera:

TARELLI. Senti Maria! Per quanto ho fatto per te in questi ultimi dieci anni, puoi accordarmi un piccolo un ultimo favore? Dilazona di qualche ora la tua partenza! Partirai questa sera con lui insieme e che Dio v'accompagni. In allora, te lo prometto, non farò più alcun tentativo per trattenermi. Ma fino là promettimi che neppure parlerai col tuo ... complice. [...] Devi promettermi di non mettere piede fuori di quella stanza fino a questa sera. Sarà per te una grave noia ma credo che per amor mio puoi sopportarla. (253-54)

Tarelli tenta di prendere tempo e chiede a Maria di non muoversi dalla stanza in cui precedentemente l'aveva chiusa a chiave. Nel momento del congedo, il tema della morte si affaccia ancora nel dialogo, insieme a quello della prigionia:

MARIA. [...] Vedi che cerco con tutti i mezzi di renderti più gradito il mio ricordo e di diminuire il rancore che vedo mi serberai.

TARELLI. A te rancore, ah, no! (*abbracciandola*) Un ricordo come per una morta, una morta per accidente. Addio! Adesso va' nella tua prigione, te ne prego. (254)

In realtà convincere Maria non è così impossibile. Quando lo zio chiede alla nipote: “ne soffriresti molto tu?,” se riuscisse a non farla partire, la risposta di Maria, “dopo un istante di esitazione,” è piuttosto chiara: “No, zio. Mi consolerei con l'idea che anche una volta, mio malgrado ho fatto il tuo volere” (255). In effetti, in questo punto è reso evidente il grande ascendente che Tarelli esercita nei confronti di Maria: non gli è servito vincolarla con la forza ma è bastato il ricatto affettivo. In fondo, era stata la nipote a esprimere all'inizio del secondo atto un'adesione quasi fideistica allo zio: “Già tu conosci il cuore umano e se lo dici dev'essere proprio così” (209). Anche nella decima scena Maria entra in scena dicendo: “Sai che non ti conoscevo tante qualità da oratore? Hai convinto me pure!” (262). Ciò che Tarelli ha fatto è stato di aver orchestrato l'incontro tra Giulia e Alberto affinché si potessero perdonare. La rappacificazione avviene fuori scena e lo zio Tarelli commenta con una battuta di *humour* nero: “TARELLI. [...] Si sono ammazzati e di marito e moglie non rimangono più che le code?” (263).

Nell'ultima scena Maria esce dalla casa e sembra aver compreso i motivi della sua attrazione per Alberto. Si scusa con Giulia ma il “dramma di Maria” (Tancredi 61) è più profondo. Come Giovanni di *Inferiorità*, anche la violinista sta simulando di essersi conformata al mondo che ora la sta espellendo. Lo rivela la battuta finale carica di tensione sempre pronta a esplodere, come infatti avviene: “MARIA. Giulia! Voglio salutarti anch'io. Sii felice. [...] È vero, lo amavo, ma perché? Volevo la tua casa, la tua felicità, tuo marito e sognavo di divenire buona e dolce come sei tu. Già non mi sarebbe riuscito, lo riconosco! Intanto se avesse giuocato a me un tiro come quello di cui minacciava te, io l'avrei ammazzato, lui, la sua complice e me” (264–65).

L'idillio borghese, le promesse di Tarelli a Maria di trovare un marito vagabondo come lei, la vita da artista e la vita da sposa non sono i valori proposti in

questa commedia. Ancora una volta Svevo indica l'umorismo come via di adattamento e al contempo demistifica "la cosiddetta felicità borghese senza equilibrarla coi valori dell'arte" (Tancredi 62).

Conclusioni. Per una rinnovata dialettica tra biblioteca e palcoscenico

L'omicidio compiuto da Giovanni e ipotizzato da Maria è solamente l'epifenomeno di una repressione costante subita da entrambi i protagonisti durante tutta la loro permanenza nel salotto borghese. Questi due 'caratteri' appartengono a tipologie teatrali molto differenti ma hanno un comune denominatore: sono degli estranei. Il campagnolo inurbato, però, si traveste da padrone, la musicista vagabonda decide di lavare i panni nell'acquoia della donna borghese ma ciò che compie è un camuffamento, l'assimilazione non è reale. Come si è visto, permane in loro un senso di ribellione che si esprime attraverso un umorismo che, di fatto, contagia anche altri personaggi delle commedie.

La comicità che conduce non solo verso il grottesco ma anche verso l'assurdo è forse una delle più grandi intuizioni teatrali di Svevo. È su questo aspetto che potrebbe indirizzarsi una reale riscoperta scenica del suo teatro che conserva tutt'oggi forti elementi di novità. La complessità tematica e alcune imperizie dell'autore, che possono far apparire le commedie di Svevo poco rappresentabili, possono essere superate attraverso una migliorata sinergia tra gli studiosi e gli uomini dello spettacolo. Resta ancora compito della critica letteraria, infatti, supportare registi e sceneggiatori verso la realizzazione di messinscene che possano esprimere al meglio le strutture profonde di un teatro, come quello di Svevo, il cui potenziale comico e, dunque, drammaturgico può e deve trovare compimento nei teatri contemporanei.

Università di Pisa

OPERE CITATE

Antonini, Gabriele. *Il teatro era allora il suo sospiro. Svevo drammaturgo*. ETS, 2017.

Barilli, Renato. *La linea Svevo-Pirandello*. Mursia, 1977.

- Barolini, Teodolinda. "Svevo's Theatre in the Light of *L'avventura di Maria*." *Itali-
ca*, vol. 55, no. 4., 1978, pp. 449–60.
- Benussi, Cristina. *La forma delle forme: il teatro di Italo Svevo*. EUT, 2007.
- Bertoni, Federico. "Apparato genetico e commento." In *Teatro e Saggi – Italo Sve-
vo*. Mondadori, 2004, pp. 1187–1903.
- Biagini, Patrizia. *Lo sguardo su di sé: l'umorismo nella Coscienza di Zeno*. ETS,
2003.
- Breton, André. *Antologia dello humour nero*. A cura di Mariella Rossetti e Ippolito
Simonis, Einaudi, 1970.
- Brugnolo, Stefano. *La tradizione dell'umorismo nero*. Bulzoni, 1994.
- Calisi, Romano. *La poesia popolare nel Risorgimento Italiano*. Bianco, 1961.
- Chiaromonte, Nicola. "Svevo e la commedia." In *Silenzio e parole*. Rizzoli, 1978,
pp. 167–74.
- Cuminetti, Benvenuto. "Rigenerazione." In *A scena aperta. Percorsi teatrali da-
gli archetipi rituali al linguaggio della modernità*. Bergamo UP, 2002, pp.
341–47.
- Esslin, Martin. *Il teatro dell'assurdo*. A cura di Romeo De Baggis e Magda Trasatti,
Abete, 1980.
- Freud, Sigmund. "L'umorismo." In *Opere*. A cura di Cesare Musatti, Boringhieri,
1985, pp. 499–508.
- Genco, Giuseppe. *Italo Svevo tra psicanalisi e letteratura*, Guida, 1998.
- Gori, Gianni. "Il violino di Zeno, appunti per un'indagine su Svevo e la musica."
In *Com'era dolce il profumo del tiglio, Musica a Vienna nell'età di Freud*. A
cura di Carlo de Incontrera, Stella, 1988, pp. 118–35.
- Guglielmi, Guido. "Glosse a Svevo." *Letteratura come sistema e come funzione*. Ei-
naudi, 1967, pp. 104–07.
- Guidotti, Angela. *Zeno e i suoi doppi*. ETS, 1990.
- Kezich, Tullio. "Italo Svevo." *Teatro italiano*, vol. 1, no.1, 1982, pp. 213–27.
- Lavagetto, Mario. "Drammi senza teatro." In *Teatro e Saggi – Italo Svevo*. Monda-
dori, 2004.
- Macchia, Giovanni. *Pirandello o la stanza della tortura*. Mondadori, 2000.
- Montanari, Federico. "Albert Camus." *Belfagor*, vol. 41, no. 1, 1986, pp. 27–46.
- Palazzeschi, Aldo. *Stampe dell'800*. Vallecchi, 1944.
- Punter, Maria. "Italo Svevo." *La porta orientale*, vol. 5, no. 10, 1935, pp. 10–462.
- Quarantinotti-Gambini, Pier Antonio. "Un progetto che stava a cuore all'illustre
scrittore francese — Camus voleva rappresentare le commedie di Svevo a
Parigi." *Il Tempo di Roma*. 13 gennaio 1960.

Rimini, Ruggero. *La morte nel salotto: guida al teatro di Italo Svevo*. Vallecchi, 1974.

Saccone, Eduardo. *Il poeta travestito: otto scritti su Svevo*. Pacini, 1977.

Svevo, Italo. *Racconti e scritti autobiografici*. Mondadori, 2004.

_____. *Romanzi e continuazioni*. Mondadori, 2004.

_____. *Teatro e saggi*. Mondadori, 2004.

Tancredi, Maria. "Il teatro di Svevo." *Studi novecenteschi*, vol. 1, no. 4, 1973, pp. 5–62.

Vigorelli, Giancarlo. "In atto la riscoperta del teatro di Italo Svevo." *Il Dramma*, 1968, pp. 23–25.

Weiss, Beno. *The Theatre of Italo Svevo*. S.N.T., 1971.

