

Andrea Valentini

Terzetto spezzato: proposta per uno Svevo tragico

Terzetto spezzato è una commedia che dialoga da vicino con la forma del tragico. La mancanza di una vera e propria possibilità di redenzione, l'assenza di un paradigma comunicativo e l'incombere della tematica della morte conducono la «situazione-limite» della prima scena alla catastrofe dell'ultima scena. L'Amante e il Marito, ingabbiati così nel salotto borghese dall'intervento del *deus ex machina* Clelia, non potranno determinare un finale diverso rispetto a quello predeterminato dalla donna. Lo studio si propone quindi di dimostrare come questo particolarissimo atto unico sveviano si confermi «dramma dell'uomo-non libero», dimostrando l'abilità di Svevo nel confrontarsi con più generi teatrali.

Terzetto spezzato is a play that associates elements of comedy to a tragic theatrical performance. With the absence of the chance of redemption, the lack of a communication paradigm and the hovering of the theme of death, the condition of «situazione-limite» (literally: 'extreme situation') is maintained throughout the play, from the first scene of the catastrophe to the last scene. The Lover and the Husband, captive in their bourgeois living room since the intervention of deus ex machina Clelia, will not be able to determine a different finale than the one that has been pre-determined by the woman. The research aims to explore how this extremely distinctive and unique act of Svevo's poses itself as «dramma dell'uomo-non libero» (literally: 'the tragedy of the man who is not free'), demonstrating Svevo's talent to approach varied theatrical genres.

Una donna era un oggetto che variava di prezzo ben più di qualunque valore di Borsa
(Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*)

L'ambiente che domina *Terzetto spezzato* sembra proprio quello della commedia da salotto borghese. Si legge nella didascalia iniziale: «L'atto si svolge in un salotto finemente ammobigliato. Si vede però ch'è poco usato. [...] Due porte: Una al fondo ed una a sinistra dello spettatore».¹ La scena prima, che pure introduce il tema dell'occultismo e dell'evocazione dello spirito di una donna defunta, risulta perfettamente allineata alle premesse: due uomini sulla trentina vestiti a lutto che, dopo aver commentato la pochezza della cena appena consumata, discettano sulla reale possibilità che Clelia, la moglie di uno dei due, possa tornare dal mondo dei morti grazie a una seduta spiritica. Tuttavia, il sentore che ci sia qualcosa di strano e inquietante risulta palese dopo poche battute. Il Marito,² infatti, dichiara di aver letto un libro da cui ha imparato la modalità tecnica attraverso la quale far apparire la

¹ Italo Svevo, *Teatro e saggi*, Milano, Mondadori, 2004, p. 422. Da ora in poi, per ragioni di praticità, si farà riferimento al testo sveviano con la sigla TS.

² Svevo indica a testo i due personaggi maschili con il nome della loro funzione scenica ovvero «Marito» e «Amante».

consorte defunta. Per dimostrare la veridicità delle sue affermazioni, egli sostiene di aver ricevuto un colpo al braccio durante una prova effettuata la sera prima. Il riso «*sgangherato*» dell'Amante, che non riesce a trattenersi, genera il fastidio dell'interlocutore, il quale lo implora di rimanere serio: «Non ridere te ne prego! [...] Da te non domando altro che serietà».³

La frizione tra le due posture, da un lato la paura e la compostezza del Marito e dall'altro l'ironia e la schiettezza dell'Amante, conduce a un dialogo allucinato e grottesco di cui la morte, e i morti, diventano l'oggetto. Se per il vedovo i defunti «capiscono tutto», per l'Amante «i morti sono morti», sono «tranquilli» distesi nella tomba. Leggiamo il passaggio:⁴

IL MARITO [...] Quando mi giunse quel messaggio anche troppo chiaro che sarebbe venuta... vuoi crederlo? ... ebbi paura. (*l'amante ride*) Non ridere te ne prego!

L'AMANTE (*ridendo sgangheratamente*) Scusa... solo un momento. E tua moglie... starebbe tranquilla nella tomba... ma tu la chiami... essa viene... e tu hai paura. Che idea si sarà fatta del tuo affetto. Ammettendo anche, per un istante, ch'essa fosse stata in procinto di venire, ora – offesa – non verrà più.

IL MARITO Io credo che i morti capiscano tutto. Da viva aveva anch'essa tanta paura degli spettri. Guarda! Ricordo persino che una volta scherzando le dissi che dopo morto sarei venuto a trovarla e ch'essa divenne subito pallida a quell'idea. Volle che sul serio le promettessi di lasciarla in pace quando fossi morto prima di lei. Dunque dinanzi a lei non ho da vergognarmi della mia paura. Mi perdonerà! (*guarda per la seconda volta l'orologio e lo ripone*) Io credo che se tu mi resti da canto io non avrò paura. Pensai a te perché per te era quasi una sorella.

L'AMANTE (*con tristezza*) Certo, certo! Io la consideravo quale una sorella. Purtroppo non so avere la fede che hai tu. I morti sono morti e danno ancora meno peso a noi di quanto noi diamo loro.

In questo scambio di battute sono presenti due livelli distinti di trattazione umoristica, uno esterno e uno interno al testo. Il pubblico ride certamente perché il Marito non sa della relazione adulterina della moglie: è questa l'ironia esterna al testo dovuta alla precisa funzione scenica delle maschere e al loro agire sul palcoscenico. Tuttavia, il dialogo appare venato dallo *humour* anche per un meccanismo meno evidente, ma certamente più potente. Come già detto, le risate pervadono le battute dei personaggi e al riso inopportuno viene fin da subito accostata la tematica della morte attraverso un dato scabroso: l'evocazione dell'immagine del cadavere disteso nella tomba. A ben vedere, l'incredulità dell'Amante riguardo alla seduta spiritica non è reale. L'imbarazzo che l'uomo esprime – di cui le risate fuori luogo sono l'epifenomeno – non è causato dalla scena surreale che l'amico sta imbastendo, ma è cagionato dalla reale paura di un'apparizione improvvisa dell'amata Clelia. Il suo tentennamento è svelato dal Marito che chiosa: «Tu vuoi ingannarmi! Hai paura! Vuoi sottrarti alla prova con miseri pretesti».⁵ E, infatti, è proprio l'Amante che conferma poco dopo il suo interesse per l'operazione: «Ora insisto io di fare questo esperimento. Sto scrivendo qualcosa per cui tale esperienza può essermi utile. Andiamo!».⁶

³ TS, p. 424.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 426.

⁶ Ivi, p. 429.

Nell'organizzare la seduta spiritica, i personaggi non perdono occasione di scherzare e di ingaggiare discussioni assurde, per esempio, riguardo alla posizione in cui dovrebbero immaginare la donna durante l'esperimento. L'obiettivo è figurarsela in un'attività nota e consueta per entrambi. Tanto si discute che alla fine l'Amante, proprio sul finire della prima scena, quando occorrerebbe iniziare il procedimento, si distende su una poltrona e invoca Clelia mimando di abbracciarla. Subito scatta la gelosia del Marito immediatamente interrotta dall'apparizione della donna. La sua entrata in scena incrina il gustoso clima da *pochade*. Ruggero Rimini giustamente ha osservato come Svevo sia riuscito «a darci un testo di comicità amara, disperata, grottesca che rasenta i toni di un espressionismo nell'insistere sul modo burattinesco di comportarsi, pensare e parlare dei due uomini». ⁷

La moglie-amante compare all'improvviso e la sua entrata è accompagnata da un «lampo di polvere di resina». Occorre notare come questo passaggio segni una svolta all'interno della commedia. Da un'atmosfera da perfetto salotto borghese, si passa a una scena misteriosa, avvolta dalla nebbia: il fantasma è immateriale, etereo, impalpabile. L'Amante cerca di abbracciare quella che potrebbe essere un'attrice: «(ridendo) Prendi la tua parte proprio sul serio! Anch'io sai non rido. Che tu sia o non sia Clelia... (l'attira affannosamente a sé. Poi, dolorosamente) Aria... aria. Sola aria... vestita». ⁸ La didascalia «ridendo» segnala la contraddizione tra le azioni e le parole («Anch'io sai non rido»), cifra inequivocabile di un disagio profondo del personaggio. Sembra che l'affanno con cui l'Amante cerca di attirare a sé la donna nasconda tutta la pulsione sessuale repressa dal momento della morte, un'attrazione che risulta però dolorosa perché indirizzata nei confronti di una defunta. La delusione risulta paradossale: non importa che la donna amata sia apparsa nell'aspetto di un fantasma. Ciò che genera scoramento è l'impossibilità di possederne il corpo. La battuta «Aria... aria. Sola aria vestita», inoltre, non ha solo una funzione didascalica: Svevo, da abile drammaturgo, introduce in questo punto una forte componente antirealistica che prepara la scena per rese di eccezionale impatto scenico. ⁹ In questo senso è corretta ma non esaustiva l'opinione di Bertoni, su cui si

⁷ Ruggero Rimini, *La morte nel salotto: guida al teatro di Italo Svevo*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 85-86.

⁸ TS, p. 431.

⁹ Su questa battuta e sull'intera commedia occorre riportare il giudizio di Massimo De Francovich, attore e regista, che più volte si è cimentato a teatro con le commedie di Svevo. Egli è stato protagonista del *boom* di Svevo sul palcoscenico e l'ho personalmente intervistato nel settembre del 2020, ricevendo il consenso a pubblicare ciò che mi ha riferito. «Secondo me un capolavoro di Svevo è *Terzetto spezzato* che io ho fatto a Gubbio alla scuola di Ronconi, poi a Siracusa - si figuri, in Sicilia Svevo! Devo dire che ci sono stati dei momenti incredibili di questo *Terzetto spezzato* che io ho intenzione di rifare. Anche lì si ride, ma si ride amaro eh! La cosa interessante sarebbe risolvere il problema di lei che è un fantasma e ho studiato come tecnicamente si possa realizzare questa cosa con luci e strumenti innovativi e sperimentali in modo tale che un gesto la possa attraversare. A quel punto l'effetto sarebbe veramente potente e impressionante. Perché l'Amante dice "Aria, aria soltanto aria vestita". Lo suggerisce incredibilmente e direttamente il testo di Svevo. Siccome oggi ci sono i mezzi per fare questa cosa ne vale veramente la pena. È molto costoso, ci vuole uno Stabile per realizzare il tutto. Penso che sarebbe un testo su cui si potrebbe lavorare molto da un punto di vista sperimentale, sono tre personaggi formidabili. Svevo è una miniera incredibile, ma l'Italia è sorda».

tornerà in conclusione del lavoro, per cui «la situazione sembra una parodia di un *topos* della tradizione letteraria». ¹⁰

Il gesto goffo dell'Amante, che, mentendo a sé stesso, commette l'errore di desiderare carnalmente una morta che la carne ha perduto per sempre, è il tipico atto sveviano che diventa «l'unico mezzo di epifania della verità, il punto in cui la menzogna si smaglia e lascia affiorare, in una folgorante intermittenza, quello che si era accanitamente cercato di nascondere». ¹¹ In effetti, anche agli occhi del pubblico, fino a questo momento l'Amante non si era ancora tradito veramente e mai aveva dato prova in maniera così esplicita del proprio rapporto adulterino con Clelia.

Che egli abbia perso la sua credibilità di amatore segreto lo segnala proprio una battuta successiva della donna che dice: «Finché io ero viva la tua discrezione era tanto grande!». ¹²

Cosa è successo dunque all'Amante dopo la morte di Clelia? Per rispondere a questa domanda occorre anzitutto leggere il loro primo dialogo: ¹³

L'AMANTE (*si riprende a stento. Rasserenato parla con maggiore freddezza*). Povera Clelia! Sono però tanto lieto di rivederti. (*va per abbracciarla e si ricrede*) Chissà? Forse il fatto di averti rivista così basterà a darmi la quiete.

CLELIA È perciò che sono venuta.

L'AMANTE Già! Adesso appena so che quello che desideravo non esiste più. Certo me ne deriverà la tranquillità. Eppoi... eppoi m'ha fatto piacere di rivederti. Perché fra noi due c'era anche l'amicizia. Una vera, grande amicizia. Mi fa piacere di ritrovarti in buona salute... se così si può dire. Se sapessi quale disastro è stata per me la tua morte! Addio casa, addio famiglia...

CLELIA Famiglia altrui.

L'AMANTE E corro le vie della città in cerca di un'idea, di un interesse...

CLELIA Di una donna.

L'AMANTE Non sei uno spettro tu? Non vedi nel mio cuore? E non sai perciò ch'io ancora oggi non penso che a te?

Come si può notare, la donna incalza l'uomo svelando tutte le sue contraddizioni e le sue menzogne. Il dialogo con Clelia assume i tratti di una seduta psicanalitica in cui l'Amante è il paziente che deve confessare le proprie terribili colpe. In effetti, anche Zeno chiosa ironicamente che in fondo «la psico-analisi ricorda lo spiritismo» ¹⁴ e Svevo, in questa *pièce*, ne dà abilmente dimostrazione. È lo scontro (e l'incontro) con la morte che genera nell'Amante la crisi che lo conduce alla perdita dell'*allure* costruita in tanti anni di menzogne e sotterfugi. Tuttavia, la maschera non cade completamente. Ha scritto Genco che nell'opera teatrale di Svevo i personaggi non raggiungono mai una piena coscienza del sé ma «restano ancora uniti [...]; possono pure razionalizzare la menzogna, farsi coinvolgere nell'illusione della falsa

¹⁰ Federico Bertoni, *Apparato genetico e commento*, in TS, p. 1381.

¹¹ Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Torino, Einaudi, 1992, p. 154.

¹² TS, p. 432.

¹³ Ivi, p. 431.

¹⁴ Italo Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1062.

coscienza».¹⁵ Il dialogo con la donna non produce – e non produrrà – alcuno strappo nel cielo di carta e così anche Barilli, in relazione ai due personaggi maschili della commedia, ha commentato che durante lo svolgimento dell'opera non «interverrà mai un “lampo”»¹⁶ che possa far comprendere ai due uomini la verità. Entrambi agiscono inconsapevoli di essere gravati da un'oscura colpa da cui non è possibile liberarsi. La colpa, come potrebbe apparire ad una prima lettura, non è certamente relativa al mancato adempimento dei doveri coniugali da parte del Marito o all'intromissione furtiva all'interno della coppia da parte dell'Amante. Questo tipo di lettura prevedrebbe un giudizio morale che Svevo è ben lontano da formulare. Ciò che pesa sulla coscienza dei due uomini è qualcosa di più profondo. Il Marito e l'Amante vedono in Clelia un oggetto da sfruttare sia da un punto di vista sessuale, sia da un punto di vista economico. Sulle pulsioni erotiche dell'Amante già è stato detto a sufficienza ma occorrerà ricordare che la disperazione dell'uomo in merito alla morte della donna non pertiene solo a quella sfera. Che sia così, lo dichiara lui stesso, rivolgendosi al fantasma: «Ricordi che ti dicevo di aver cominciato un romanzo, il mio capolavoro! Non sarà finito mai... se tu non ritorni tutta, intera».¹⁷ Questa visione utilitaristica è perfettamente introiettata anche dal Marito che fin da subito aveva ammesso che il culto della defunta viene, in ordine di importanza, dopo il culto della finanza: «[Clelia *n.d.r.*] Sa che ogni giorno dopo Borsa vado al cimitero a salutarla».¹⁸ Non sarà un caso che nel dialogo che poco dopo avrà con la donna cercherà di ottenere consigli per avere vantaggi finanziari.¹⁹

IL MARITO Senti Clelia. Hai visto con quale prontezza io mi sia deciso di accondiscendere alla tua domanda e di fare la pace con quel mio grande amico perché tu non ne abbia danno. Non mi costa mica poco! È uno sforzo che non posso fare che per amore tuo. Non ti pare che io meriti un premio?

CLELIA Certo! Di tempo in tempo verrò a trovarti.

IL MARITO Grazie! Mille grazie! Ma giusto oggi mi sarebbe di un'utilità enorme un'altra cosa. A te non costerebbe nulla mentre a me potrebbe mutare addirittura la vita. Sai se avremo a subire un ulteriore aumento del caffè?

CLELIA Aumento? Ce n'è già più di prima?

IL MARITO (*iroso*) Neppure dopo morta non capisci niente di affari? Sei un bello spettro tu! Lascia che ti spieghi e poi ti sarà facile prendere delle informazioni. Devi sapere che la valorizzazione del caffè dipende esclusivamente...

CLELIA (*dolcemente*) Lasciami andare.

IL MARITO Ma sei testarda! Cerca d'intendermi. Hai conservato quel caratteraccio che finché fosti viva formò la mia infelicità. Il prezzo del caffè è un fatto che dipende dal valore di pochi... (*a Clelia che s'avvia*) Stammi a sentire! Da te dipende ora la fortuna di tutta la nostra famiglia.

CLELIA Famiglia costituita da un individuo solo!

¹⁵ Giuseppe Genco, *Il teatro di Svevo fra il dramma borghese «critico» e l'avanguardia storica*, in Id., *Italo Svevo tra psicanalisi e letteratura*, Napoli, Guida, 1998, p. 138.

¹⁶ Renato Barilli, *Il teatro*, in Id., *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, pp. 83-90.

¹⁷ TS, p. 434.

¹⁸ Ivi, p. 426.

¹⁹ Ivi, pp. 440-1.

Occorre a questo punto introdurre un'ulteriore considerazione in merito alla funzione della donna all'interno del triangolo. Ella non rappresenta soltanto lo strumento attraverso cui i due uomini possono mettere in luce la propria contraddizione e la propria meschinità per sperare di giungere a una pacificazione anzitutto interiore. La presenza-assenza della donna e il suo giudizio pesano inesorabili sulle coscienze dei due, rendono i comportamenti degli uomini privi di una possibilità reale di riscatto e di espiazione, riducendoli, come già ha osservato Rimini, all'agire di marionette. Nel testo ci sono alcuni segnali di tutto ciò, a partire dalla paura-desiderio dell'Amante che, nel riconoscere in lei la capacità di scrutare l'intimità, esclama: «Non vedi nel mio core?». ²⁰ Anche il Marito evidenzia la singolarità della natura dell'apparizione: «Così tu non sei come quegli altri spiriti che spariscono alla luce?», ²¹ fino ad arrivare alla battuta di Clelia che addirittura paventa la possibilità di portare con sé il vedovo nell'oltretomba: «Potrei augurarti la morte per essere subito riunita a te!». ²² Se letta da questa prospettiva la funzione maieutica della moglie-amante non è solo quella dello psicanalista. La sua presenza aleggia nell'aria fin da subito, pervade i discorsi e l'interiorità dei personaggi e la pace che vuole riportare sul salotto è il pretesto per concretizzare la sua presenza perturbante. L'Amante e il Marito sanno che non potranno mai liberarsi dal suo inquietante incombere e la sfrontatezza con cui si rivolgono alla donna è indice anzitutto del disagio provato interiormente. La lettura del finale sarà dirimente per comprendere quanto detto. Una volta che Clelia è sparita ridendo «*clamorosamente*», i due uomini decidono, per farle un dispetto, di prendersi a pugni. Siamo al limite del paradosso: quella pace tanto voluta dalla donna di fatto si realizza nella maniera più bizzarra possibile. L'Amante e il Marito, stabilendo come punto d'incontro l'odio per un nemico comune, si coalizzano, quasi appagati nonostante la cocente delusione. Nell'avvinghiarsi, colpendosi durante la colluttazione, questi due rivali in amore è come se ricostituissero il doppio spezzato dall'intervento della Clelia-*deus ex machina*; è come se ricomponessero un personaggio unitario, frantumato a causa dell'intromissione nell'agire umano di un volere esterno e superiore. Il principio di contraddizione che sostiene l'intera opera trova così una sua risoluzione, evidenziando tuttavia come questo particolarissimo atto unico sveziano dialoghi da vicino con la forma del tragico. ²³ Se tragedia è il prodotto di «quel soccombere che deriva dall'unità degli opposti» ²⁴ ecco che allora la presenza del tragico essere bifronte moglie-amante rende i due uomini dei personaggi perfettamente tragici. Peter Szondi definisce il tragico come «il soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la

²⁰ Ivi, p. 432.

²¹ Ivi, p. 436.

²² Ivi, p. 438.

²³ Già Antonini, *op. cit.*, p. 243, aveva notato l'esistenza di un continuo passaggio di questa commedia dal comico al tragico.

²⁴ Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, p. 75.

ferita non si chiude». ²⁵ In effetti, il Marito e l'Amante devono fare i conti con l'impossibilità della redenzione cagionata dal loro ripiegamento che impedisce il dialogo con l'alterità. Ciò che essi sperimentano, in fondo, non è la morte ma l'incapacità di vivere al cospetto della morte. In questo senso – e qui potrà misurarsi il contatto di Svevo con Ibsen – ²⁶ la tragedia non è morire ma vivere: la donna è comparsa per far sì che il salotto diventi il vero e proprio ambiente della tortura, il luogo mortifero in cui, tuttavia, permanga la vita.

L'intera opera è «strutturata su un crescendo di toni che deve trasformare lo scherzo in tragedia» ²⁷ e il riso finale di Clelia che «*echeggia lungamente*» è il riso amaro della divinità che osserva ciò che ha creato e ha prodotto attraverso il proprio intervento. Ancora una volta l'antitesi tra due poli opposti si inverte: la tragedia e la commedia si sovrappongono nell'ambiguità di senso. La risata di Clelia ha, in questi termini, una funzione dianoetica. Come scrive Esslin in merito al teatro dell'assurdo di Beckett, se i personaggi provano a ridere, ma hanno difficoltà a farlo (o lo fanno in relazione alla tematica della morte), è proprio a causa dell'assenza di consapevolezza della propria condizione. È la mancanza «di *dianoia*, per quanto terribili possano essere le loro disgrazie, a rendere i personaggi comici e ridicoli». ²⁸

La scelta dell'atto unico da parte di Svevo, che si inserisce nella tradizione iniziata dopo il 1880 da Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind e altri, ci permette di commentare *Terzetto spezzato* con le parole di Peter Szondi. ²⁹

Nell'atto unico, invece, la tensione non scaturisce più dall'accadere intersoggettivo, ma dev'essere già insita nella situazione; e non come tensione virtuale, che viene poi realizzata da ogni singola battuta drammatica (come la tensione nel dramma), ma la situazione stessa deve dare già tutto. Per questo motivo l'atto unico, se non vuol rinunciare del tutto alla tensione, sceglie la situazione-limite, la situazione che precede immediatamente la catastrofe, già prossima al levarsi del sipario e che ormai non può più essere sventata. La catastrofe è un dato di fatto avvenire. [...] Così l'atto unico si rivela, anche in questo aspetto formale, come il dramma dell'uomo non-libero.

Ecco che allora il destino già scritto di questi uomini, che già nella prima scena sono vestiti a lutto, non può che essere svelato solo tramite l'intervento del fantasma. Nondimeno, costoro non possono fare vera opera di autocoscienza. Nel finale, non riescono a ridere: a differenza dell'inizio dell'opera in cui il riso pervadeva le battute anche più impegnative, ora la didascalia segnala l'atmosfera cupa generata dalla dipartita della donna. L'Amante è «triste», il Marito è esitante. La coppia rimane in

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Rimando, per il rapporto tra Svevo e Ibsen e per alcune coordinate in merito all'inserimento dell'autore triestino nel panorama del teatro nordico europeo, al saggio di Cristina Benussi, *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*, Trieste, EUT, p. 109.

²⁷ Angela Guidotti, *Zeno e i suoi doppi*, Pisa, ETS, p. 53.

²⁸ Martin Julius Esslin, *Dionysos's Dianoetic Laugh*, trad. it. di E. Cassarotto, *Il riso dianoetico di Dioniso*, in Samuel Beckett, *Teatro completo: drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard, p. 738.

²⁹ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 257-258.

scena da sola e quasi come due personaggi del teatro dell'assurdo, di fronte alla mancanza di senso e di comprensione del reale, decidono di picchiarsi. Come si diceva, la «marionettatura del personaggio»,³⁰ che si esplicita a partire dai gesti caricaturali della prima scena, trova il proprio compimento nella sorte che è loro toccata. La «situazione-limite» con cui si apre l'atto non prevede altri finali possibili se non la ricomposizione della situazione di partenza in termini rovesciati. La commedia si trasforma così in tragedia nella misura in cui la coppia fa esperienza dell'impossibilità di riscattare la propria condizione e di espiare la propria colpa pur dovendo continuare a vivere.

Come già detto è proprio la mancanza di consapevolezza della colpa che impedisce la guarigione. La cifra dell'incomunicabilità – che ancora una volta preconizza certi stilemi del teatro dell'Assurdo –³¹ ha pervaso tutta la commedia: fin dalla prima scena l'Amante e il Marito hanno faticato a capirsi. Nessuno dei due, poi, ascolta il dialogo dell'altro con Clelia e, sul finire, dopo la dipartita della moglie, il Marito chiede: «Sei stato a sentire?». I due sono separati dal grande segreto del tradimento, sono divisi dalla mancanza di ascolto vicendevole ma sono accumulati da un'intesa le cui fondamenta riescono, nell'ultima scena, a venire allo scoperto. Il «sottosuolo del personaggio»³² emerge nella sua tragicità: il Marito e l'Amante si capiscono al volo solo dopo aver attraversato la particolare seduta psicanalitica con Clelia, solo dopo l'incontro-scontro con la propria divinità. Leggiamo parte del dialogo finale che chiarirà questo punto:³³

IL MARITO Io le domandai un piacere semplicissimo. Me lo rifiutò e se ne andò ridendosi di me. Queste sono le mogli al giorno d'oggi.

L'AMANTE Le domandasti il prezzo di domani del caffè?

IL MARITO Come lo sai?

L'AMANTE Lo immagino. Anch'io la pregai di un piacere.

Come si può notare, l'Amante immagina perfettamente la natura delle richieste avanzate dal Marito a Clelia. Entrambi hanno da sempre interpretato il rapporto con la donna in termini utilitaristici: è questa la vera ed unica colpa che grava su di loro e la vendetta di Celia agisce in relazione a questo. La rissa finale appare dunque come un'assurda espiazione. L'intento è di far soffrire la defunta ma i due non si rendono conto che, col decidere di comune accordo una strategia risolutiva dei propri problemi, non fanno altro che esaudire il desiderio della donna-divinità. «Facciamola soffrire. Dovrà pur finire col venire e fare il nostro volere»:³⁴ ecco per la prima volta

³⁰ Rosalba Gasparro, *Il teatro di Svevo e la drammaturgia europea*, in Norberto Cacciaglia e Lia Fava Guzzetta (a cura di), *Italo Svevo scrittore europeo, Atti del convegno internazionale di Perugia 1992*, Firenze, Olschki, 1994, p. 102.

³¹ Sugli aspetti "assurdi" del teatro di Svevo rimando alla convincente lettura di Angela Guidotti, *Zeno e i suoi doppi. Il teatro di Italo Svevo*, Pisa, ETS, 1990.

³² Benvenuto Cuminetti, *Il teatro di Svevo*, in Id., *A scena aperta. Percorsi teatrali dagli archetipi rituali al linguaggio della modernità*, Bergamo, BUP, 2002, p. 343.

³³ TS, p. 441.

³⁴ Ivi, p. 442.

nella *pièce* esiste un noi. Il «*loro volere*» non potrà mai compiersi perché il cortocircuito logico in cui Svevo fa piombare i personaggi non dà loro scampo. Clelia ha ottenuto ciò che voleva: punire rendendo indissolubile quell'unione che, con la sua morte, rischiava di rompersi. Questo particolare sinolo è il doppio tragico, che utilizzando la categoria di Szondi, viene ricostituito sull'unità degli opposti. Poco importa se i due odieranno per sempre la loro divinità o se il Marito sospenderà il culto funebre: il riso che ancora una volta echeggia da lontano sancisce la sconfitta della coppia amicale e la vittoria della donna. La «situazione-limite» con cui si è aperto il sipario, ovvero quella condizione liminare rispetto all'evento catastrofico dell'apparizione del fantasma, non ha permesso l'evolversi della storia. L'atto unico, il «dramma dell'uomo-non libero», è il dispositivo drammaturgico perfetto per svolgere questa tematica. Scrive Szondi:³⁵

L'impotenza degli uomini esclude bensì l'azione e la lotta, e perciò anche la tensione intersoggettiva; ma non esclude la tensione della situazione in cui sono messi, e che subiscono come vittime. Il tempo carico di tensione [...] è riempito dalla paura affiorante e dalla riflessione sulla morte.

Tutti gli elementi indicati dal critico sono presenti all'interno di *Terzetto spezzato*. L'impotenza dei due uomini è evidente nella misura in cui ricadono costantemente nell'incapacità di agire e di affermare la propria posizione. A ben vedere, neanche l'apparizione di Clelia è ottenuta grazie al loro esplicito volere: la comparsa del fantasma avviene di sorpresa, quando i due ormai hanno rinunciato a compiere la seduta spiritica. Resta da osservare come la risoluzione dell'opera determini una riaffermazione dell'ideologia mercantile da cui il culto della morta avrebbe potuto allontanare gli uomini. Se nel primo dialogo il pericolo che l'Amante evidenzia è che il Marito viva nelle sue illusioni,³⁶ nell'ultimo scambio di battute è proprio l'Amante che, di fronte alla proposta dell'amico di farla pagare a Clelia, esclama: «(*ammirato*) Come siete intraprendenti voi altri commercianti!». ³⁷ Ecco che allora l'argomento mortuario deve essere allontanato dal salotto borghese affinché esso rimanga intatto e si autoconservi. La discesa di Clelia ha ottenuto lo scopo prefissato: il consolidamento dell'ottica utilitaristica attraverso cui i due uomini hanno condotto la propria vita è la migliore garanzia che nessuno venga mai a scoprire del triangolo amoroso e che, dunque, l'immagine della defunta possa rimanere illibata per sempre. Il Marito che esclama nell'ultima battuta «Ma io in cimitero non vado più!» fa calare la tela su una commedia che si è consumata in tragedia. La fredda logica che sottende alla psicologia dei due uomini li ha ingabbiati irrimediabilmente. Angela Guidotti scrive, con Szondi e Nietzsche, che la tragedia moderna «annienta la volontà»³⁸ e, in *Terzetto spezzato*, i due uomini sono effettivamente dei burattini che si muovono senza un reale scopo. In questo senso, all'altezza cronologica in cui ci

³⁵ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 261.

³⁶ TS, p. 423.

³⁷ TS, p. 442.

³⁸ Angela Guidotti, *Forme del tragico nel teatro italiano del Novecento*, Pisa, ETS, p. 13.

troviamo, non è più possibile intendere la tragedia come il genere in cui sia assente la componente umoristica e nemmeno è possibile includere tutte le opere che accostino il riso al serio sotto l'etichetta di dramma moderno. Complice di questa confusione teorica è il fatto, da più voci accertato, che il termine «dramma», dal Settecento al Novecento, si sia sostituito a quello di «tragedia» e che i due significanti hanno spesso significato cose simili o diversissime tra loro. Tuttavia, credo che questo atto unico possa inserirsi all'interno di quell'onda lunga della tragedia come genere teatrale che all'inizio del Novecento ancora non si era dissolta e che ancora non era stata inglobata dall'universo moderno del dramma.³⁹ Ecco che allora assume un proprio senso il dialogo con il *topos* classico della comparsa dal mondo dei morti della figura femminile che Bertoni interpreta come un intento squisitamente parodico. Esso diventa il rovesciamento di quell'«angoscia dell'influenza» e si traduce in una «volontà di ripresa», potremmo dire, in minore. Non si tratta di una vera e propria riscrittura della scena dell'incontro tra Odisseo e la madre, o tra Enea e Anchise, o tra Dante e Casella. *Terzetto spezzato*, nel suo collegarsi a una tradizione classica, rappresenta una tappa di quel «processo novecentesco che tende al recupero della tragedia».⁴⁰ Svevo, che aveva letto *La nascita della tragedia*, ha compreso la lezione nicciana a tal punto da tracciare un'ideale linea di congiunzione tra Eschilo e la modernità, indicando i rischi di chi perdesse quel «sentimento» così apprezzabile nell'autore greco:⁴¹

Sofocle diceva di Eschilo: «Eschilo fa sempre bene ma non sa perché!». [...] Nessuna forma artistica è da noi tanto giovine quanto lo era la tragedia quando Eschilo la trattò. Fra noi e lui c'è tutta una storia in cui l'errore ed il cattivo gusto non hanno piccola parte; l'artista abbandonato al suo sentimento potrebbe ricaderci.

Se Federico, il protagonista di *Un marito*, aveva dichiarato esplicitamente di sentirsi parte dell'ultimo atto di una tragedia greca,⁴² i tre personaggi di *Terzetto spezzato* vivono una tragedia loro malgrado. Clelia, come la rediviva Alcesti, torna a sconvolgere le vite di chi ha lasciato nel mondo dei vivi: costoro, di fronte alla morte, tentano di vivere ma non sono che marionette agitate dal filo delle Parche laiche dell'universo sveviano.

³⁹ Questo viene detto nel saggio citato di Angela Guidotti sulla tragedia nel Novecento. L'autrice, tuttavia, non include l'autore triestino nella sua rassegna: questo lavoro potrebbe contribuire all'inserimento di Svevo nel numero degli autori che lavorano sulle forme del tragico all'inizio del XX secolo.

⁴⁰ Angela Guidotti, *op.cit.*, p. 10.

⁴¹ TS, p. 846.

⁴² TS, p. 339.