

TRA LA RIGENERAZIONE E LA COSCIENZA DI ZENO DI ITALO SVEVO: ALLA RICERCA DI UN NUOVO PARADIGMA DRAMMATICO

Abstract: L'articolo propone un nuovo approccio alla drammaturgia di Italo Svevo sull'esempio del suo capolavoro *La Rigenerazione*, nel contesto della poetica del dramma moderno e contemporaneo. Nonostante la matrice del testo, che sembra rispettare i vecchi vincoli formali, l'autore italiano mette in discussione certi fondamenti inerenti all'estetica della forma canonica. Le diverse strategie che vanno oltre le regole generiche si manifestano anche ne *La coscienza di Zeno* che contiene alcune soluzioni dell'estetica teatrale odierna. Le osservazioni conclusive in merito saranno riservate proprio a questa opera.

Parole chiave: Italo Svevo, dramma moderno, dramma contemporaneo, nuovo paradigma drammatico, crisi del dramma

Abstract: The article proposes a new approach to Italo Svevo's dramaturgy based on the example of his masterpiece *The Regeneration*, in the context of the poetics of modern and contemporary drama. Despite the matrix of the text, which seems to respect the old formal constraints, the Italian author questions certain foundations inherent in the aesthetics of the canonical form. The different strategies that go beyond the generic rules are also manifested in *Zeno's Conscience* (known also in English as *Confessions of Zeno*), which contains some solutions of today's theatrical aesthetics. Concluding remarks on this matter will be reserved for this work.

Keywords: Italo Svevo, modern drama, contemporary drama, new dramatic paradigm, crisis of drama

E ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi. Oh! L'unica parte importante della vita è il raccoglimento. Quando tutti lo comprenderanno con la chiarezza ch'io ho tutti scriveranno. La vita sarà letteraturizzata. Metà dell'umanità sarà dedicata a leggere e studiare quello che l'altra metà avrà annotato. E il raccoglimento occuperà il massimo tempo che così sarà sottratto alla vita orrida vera. E se una parte dell'umanità si ribellerà e rifiuterà di leggere le elucubrazioni dell'altra, tanto meglio. Ognuno leggerà se stesso. E la propria vita risulterà più chiara o più oscura, ma si ripeterà, si correggerà, si cristallizzerà. Almeno non resterà quale è priva di rilievo, sepolta non appena nata,

con quei giorni che vanno via e s'accumulano uno eguale all'altro a formare gli anni, i decenni, la vita tanto vuota, capace soltanto di figurare quale un numero di una tabella statistica del movimento demografico. Io voglio scrivere ancora (Svevo 1986: 257).

Italo Svevo (1861–1928) detiene nella letteratura italiana un ruolo particolarmente rilevante. La sua prosa, ignorata per anni e poi riscoperta e apprezzata dapprima dagli stranieri, viene finalmente riconosciuta come uno dei più originali successi del genere del romanzo psicologico (Fasciati 1969: 66–75). Durante i corsi universitari dedicati alla letteratura italiana si studiano *in primis* i suoi testi principali *Una vita* (1892), *Senilità* (1898) e *La coscienza di Zeno* (1923), che esprimono una nuova concezione profondamente pessimista della vita e della società. L'approccio palesemente patologico dell'esistenza, il "mal di vivere", l'inetitudine alla vita: questi sono i temi prediletti del "silenzioso esploratore della vita interiore" (Buganè 1995: 8), come recepisce con favore – benché con un certo ritardo – la critica. Tuttavia i manuali passano nella maggioranza dei casi sotto silenzio il teatro di Svevo, a cui l'autore di *Un marito* sembrava pure destinato (Antonucci 2012: 78). Ci sono diverse ragioni per cui si omette apertamente quella attività non minore del nostro autore. Prima di tutto, la costruzione dei suoi drammi sconvolge gli uomini di teatro che ritengono le *pièces* di Svevo irrimediabilmente troppo lunghe. È proprio per questo motivo che numerosi registi non vedono di buon occhio la ricca produzione sveviana, giudicata nondimeno irrealizzabile dal punto di vista della messa in scena. La drammaturgia di Svevo non rispetta le convenzioni generiche principali, non badando, per esempio, a mantenere alta la tensione drammatica, elemento però indispensabile della forma canonica del dramma. La lunghezza delle battute di personaggi non può quindi contribuire a creare un conflitto, visto che le comparse si danno a monologhi duraturi, rallentando così lo svolgimento dinamico dell'azione. In questo contesto le opere sveviane si allontanano dalla tradizione teatrale che si definisce come un'azione "al tempo presente" e che è agita direttamente dai personaggi (Szondi 1962: 9–13). Non avendo riguardo dei precetti formali, il teatro di Svevo faceva pensare piuttosto ai romanzi, non alle *pièces* teatrali. A questo proposito Eugenio Montale, ammiratore incontestabile della narrativa sveviana, ha giudicato un po' severamente la sua produzione drammaturgica costatando: "Più che commedie si direbbero parti di romanzi sceneggiati. Non sarà mai possibile portarle in scena" (Montale 1963: 39). Queste parole sembrano premonitrici, visto che per decenni molti teatri hanno rifiutato il teatro di Svevo, considerandolo non idoneo per palcoscenico. Solo l'atto unico *Terzetto spezzato* viene messo in scena con lo scrittore ancora in vita, nel 1927, dal Teatro degli Indipendenti. Altre opere sembrano condannate irrevocabilmente all'oblio. Anche dopo la morte dello scrittore, dopo la pubblicazione dei suoi drammi, essi non destano un'attenzione particolare. Bisogna aspettare gli anni '60 e '70 del Novecento per osservare crescere

una curiosità, da parte degli uomini di teatro, per le produzioni drammaturgiche dell'autore triestino. L'unica commedia che gode di grande popolarità fino ai giorni nostrani è *La Rigenerazione*, che rispecchia un impulso verso forme più libere della scrittura drammatica. Il riesame di questo dramma, dal nostro punto di vista, cercherà di elencare i presagi dello "straripamento della forma drammatica" annunciato all'inizio del XX secolo. È interessante notare che gli stessi teatranti, ammiratori di *La Rigenerazione*, si appassionano sinceramente per la prosa sveviana, dove sembrano scoprire certe qualità moderne della poetica drammatica. La lettura dell'ultimo romanzo compare al traguardo molto loquace, dato che sembra annunciare certe soluzioni usate nel dramma contemporaneo. Di fatti ne *La coscienza di Zeno* scopriamo un approccio originale da parte dell'autore nel trattare la vita del suo protagonista, che rimanda *cum grano salis* al personaggio espressionista intorno al quale si svolge l'azione, piuttosto interiore, poiché riecheggia la malinconia e allo stesso tempo l'inettitudine di Zeno. In questo senso, il testo sveviano comprende in sé alcuni elementi teatrali che richiederebbero potenzialmente la loro messa in scena. Questo non stupisce, dato che il teatro era la forma privilegiata di espressione del nostro autore (Antonucci 2012: 78–79). A giudizio della critica, Svevo sembra non interessarsi alla forma canonica del romanzo, così come pare puntare sul flusso infrenabile della psiche di Cosini. La modernità di questo testo non è più da difendere, ma il romanzo, che piace altrettanto a tanti uomini di scena pronti ad allestirlo sul palcoscenico, reca in sé senza dubbio evidenti caratteristiche della "nuova drammaturgia". E proprio in questa ottica che cercheremo di rievocare, anche se a grandi linee, questa opera che conferma il talento di Svevo in qualità di autore drammatico.

A questo proposito, in primo luogo, sarà opportuno studiare *La Rigenerazione*, testo considerato dai critici "il più significativo lavoro teatrale di Svevo" (Gallo 2012) nonché "un capolavoro incompreso" (Rocco 2022), che dimostra un certo attaccamento dell'autore alla tradizione teatrale. Un testo che, allo stesso tempo, fa pensare a un'intenzione, da parte dello scrittore, di voler mettere in discussione alcuni fondamenti inerenti all'estetica della forma canonica, proponendo una nuova espressione drammatica contraria alle regole del suo tempo. In un secondo momento, sempre sulla scia della ricerca della poetica moderna e contemporanea del dramma, evocheremo *La coscienza di Zeno* per rilevarne alcuni tratti che la realizzazione scenica portò in luce.

Per maggior comprensione dell'originalità della produzione letteraria di Svevo, è auspicabile richiamare il concetto di "dramma-della-vita" che Sarrazac sviluppa in opposizione al "dramma-nella-vita". Quest'ultimo, conosciuto anche come "dramma assoluto" (termine coniato da Peter Szondi), – cioè la forma tradizionale del dramma – rispetta scrupolosamente le regole aristoteliche. Esso si basa sulla tensione drammatica articolatasi intorno allo schema: inizio-centro della vicenda-fine; sull'elemento del dialogo che si manifesta come uno strumento essenziale per far avanzare l'azione; sul personaggio che appare come un

agente attivo, in grado di supportare la dinamicità della favola. All'incontro di questo agente attivo, il dispositivo del "dramma-della-vita" rigetta la struttura coerente e logica in favore del "frammento", senza mantenere una relazione causale che concatena le azioni. Il personaggio, ridotto all'inettitudine, non è più eroe capace di agire, si fa piuttosto *riflessivo* e *passivo*, assistiamo alla *soggettivazione* del dramma focalizzato sulla vita. Ecco come svaniscono i conflitti grandi e spettacolari, che vengono sostituiti da piccoli scontri intimi, che si svolgono nell'anima del protagonista; parimenti svanisce l'azione colma di svolte rocambolesche, che sarà rimpiazzata dall'epicizzazione, basantesi su una logica analitica. Così, per grandi linee, nel nuovo paradigma drammaturgico la *diegesi* prevale sulla *mimesi*, l'infradrammatico sul drammatico e il riflessivo sull'agonistico.

In questo contesto *La Rigenerazione* (1926–28) sembra a prima vista rispondere alle prerogative del "dramma-nella-vita". Il dramma è diviso in tre atti e ruota intorno al protagonista, l'ultrasettantenne Giovanni Chierici, che non accetta la propria vecchiaia. Rigettando l'irrevocabile, quel commerciante triestino in pensione, su istigazione di Guido – suo nipote – decide di sottoporsi a una operazione per poter ringiovanire. Il presunto intervento, che finisce per rivelarsi una mera impostura, spinge il personaggio a comportarsi come se fosse in realtà giovane. Per questo motivo, questi non cerca di reprimere istinti sessuali che vanno con l'età naturalmente affievolendosi, anzi non manca di corteggiare la cameriera Rita che gli fa pensare alla sua vecchia fiamma. È proprio attraverso quel vegliardo che non si dà pace affinché ritrovi la sua prima giovinezza che Svevo sviluppa, non senza il senso d'umorismo tipico della sua produzione letteraria, la questione della condizione precaria della vecchiaia. La paura della morte, della malattia, l'indebolimento del corpo, sono quindi i temi principali e forse bizzarri per una commedia tradizionale. Tuttavia, nonostante la gravità della tematica, la *pièce* finisce bene, poiché il protagonista rinuncerà alle sue smanie e "deciderà alla fine di accettare la propria condizione di vecchio tornando a ostentare la moralità che la società in cui vive esige" (Russo 2014: 346).

L'azione del dramma tradizionale si basa prevalentemente sull'attivazione di meccanismi principali e fondamentali per supportare la sua dimensione drammatica. Conformemente alla forma canonica, la favola proposta da un autore doveva comporsi di una premessa alla storia (essa è sempre espressa in termini di conflitto), poi la storia progredisce lungo un ingrandimento del conflitto maggiore attraverso svariate peripezie, fino al punto parossistico (punto di svolta), e, in conseguenza, fino alla sua definitiva risoluzione. Partendo da queste caratteristiche del "dramma assoluto", si potrebbe costatare che l'opera di Svevo si addice alle regole della tradizione teatrale. Effettivamente il capolavoro sveviano si compone di tre atti seguiti da scene oniriche, la costruzione tradizionale non pare annunciare alcune novità in questa materia. Certi episodi sembrano garantire l'avanzamento del *plot*: le goffe *avances* di Enrico Biggioni a Emma, vedova con un bimbo di dieci anni; allo stesso modo anche il vegliardo, che cerca di

sedurre la cameriera, potrebbe essere una forza scatenante dell'azione. Tutti questi avvenimenti possono quindi essere considerati ulteriori meccanismi narrativi che intensificano il conflitto. Tramite il montare dell'azione che deve risolversi in un punto finale, è necessaria la presenza, per riprendere la terminologia cinematografica, di *plot point*, gli snodi importanti nello svolgimento della narrazione. A questo punto della nostra riflessione, sarebbe giocoforza constatare la fedeltà dell'autore di *Inferiorità* alle costrizioni tradizionali, così come le percepiva Peter Szondi:

In quanto il dramma è sempre primario, l'azione drammatica si svolge sempre al presente. Ciò non implica nessuna staticità; indica solo il particolare tipo di decorso temporale nel dramma: il presente passa e si trasforma in passato, ma come tale non è più presente. Il presente passa operando un mutamento, e dalle sue antitesi sorge un nuovo e diverso presente. Il decorso del tempo nel dramma è una successione assoluta di "presenti" (Szondi 1962: 12).

Tuttavia, malgrado le apparenze più che superficiali della poetica tradizionale, il dramma sveviano sfugge alla regola del "dramma ben fatto", che costituisce la continuazione della forma canonica dell'arte drammaturgica. Discostandosi dalla struttura coerente e logica del dramma, l'autore triestino supera decisamente i limiti di quest'ultimo. In effetti, Svevo rinuncia a queste regole fisse (innanzitutto, rifiuta l'azione nel senso comune della parola) perché non gli consentono di esprimere le sfumature dell'anima straziata dell'uomo moderno. In altre parole, lo scrittore privilegia il modo *narrativo* che si manifesta attraverso molteplici testimonianze dei personaggi a discapito dell'edificio drammaturgico tradizionale basandosi prevalentemente sulla trama dinamica dalla situazione iniziale fino allo snodamento dell'azione. Così, le opere sveviane rappresentano diversi procedimenti di "dedrammatizzazione" – fra cui l'intrusione degli elementi epici esogeni alla forma classica del genere – che tendono a preparare il terreno propizio per l'emancipazione di una nuova poetica drammaturgica e teatrale.

I primi progetti e tentativi di scrittura sveviani furono [...] proprio di tipo drammatico: e sempre i temi e le situazioni da lui predilette circoleranno tra teatro e narrativa, manifestando un singolare accanimento nell'approfondire ambienti, personaggi, complicazioni, difficoltà e sfasature nei rapporti sentimentali e familiari (Ferroni 2013: 181).

In questa ottica, il dramma di Svevo mescola generi, introducendo lettore e/o spettatore nel mondo interiore del protagonista. Un mondo che non è affatto gioioso, dato che Giovanni, quando prende la parola, fa quasi sempre riferimento alla vecchiaia e alla morte: "ma è dura di esser vissuti sì a lungo per sentirsi augurare la morte dalla propria figlia" (Svevo 1988: 367), mentre in un'altra scena il protagonista si lagna del fatto che non è più permesso di essere vecchi:

Nella mia giovinezza solo i vecchi erano onorati. Oh, lo ricordo. A me davano del puledro. Quando usavo una parola seria dicevano: anche alla pulce prude. E quando divenni vecchio ecco che non si rispettano più che i giovini (Svevo 1988: 369).

È opportuno sottolineare a questo proposito che certi critici, tra cui Claudio Rocco, non percepiscono la *pièce* di Svevo come una opera per eccellenza “drammatica”, nell’accezione tradizionale della parola. Infatti, nonostante la superficiale struttura dinamica dell’azione, in questo testo sembra dominare la *diegesi* a scapito della *mimesi*:

Gli avvenimenti della “*Rigenerazione*” – l’operazione, ma non solo – non hanno effettiva e compiuta realizzazione. È il passato, infatti, il tempo in cui si sviluppa, e si ritrova, il loro significato. La schopenhaueriana volontà originaria che determina il destino individuale, di cui il soggetto non ha coscienza, nei personaggi del teatro sveviano produce l’impossibilità di dare senso alla vita se non rivivendola. L’accadere è relativizzato dall’inazione che corrisponde da un lato alla mancanza di principi di mutamento nelle condizioni presenti e dall’altro al farsi evento del tempo interiore. L’intersoggettività tende infatti a lasciare il posto all’interiorità soggettiva. L’azione non è nella responsabilità dei personaggi ma nell’oscura concatenazione dei fatti che accadono a loro insaputa. È, sempre, ripetizione in forma di ripresentazione del passato e non scaturisce da uno sviluppo dei rapporti. Essa manifesta una predestinazione responsabile del cortocircuito esistenziale dei personaggi sveviani. Il loro tempo si è cristallizzato in un passato che ha condizionato il futuro e viene mobilitato dalla legge della ripetizione (Rocco 2022).

Non c’è quindi più l’azione nel senso comune della parola, quanto piuttosto altre azioni, per così dire “intime”, che rendono conto del passato del protagonista. Rocco ha ragione a dire che nel dramma di Svevo non assistiamo più a un “mutamento nelle condizioni presenti”, visto che i personaggi, Giovanni in testa, ricordano soltanto i vecchi tempi. Come nelle opere di Ibsen, anche qui il tempo va fagocitando il presente che pesa dolorosamente sul vegliardo ma anche sugli altri individui – tutti sofferenti ciascuno a suo modo. A titolo d’esempio, potremmo citare Giovanni, che tenta di richiamare alla mente la figura di Pauletta, di cui era innamorato tanti anni addietro:

Guido: [...] Ma quella Pauletta a quest’ora non ha più né quella faccina né quei movimenti. Come fare?

Giovanni: È morta. Dopo essersi sposata. Io non ricordo il nome del marito altrimenti avrei inviato dei fiori sulla sua tomba. [...] Ma in fondo a me i morti fanno un po’ di schifo! Quell’odore! Emma volle ch’io dessi un bacio al cadavere di quel Valentino ch’era tanto brutto già prima di morire. Non dimenticherò mai più quel bacio. Insomma io penso sempre a Pauletta ma non so amarla più perché è morta (Svevo 1988: 405).

L'evidente umorismo delle battute non toglie loro la gravità, che rivela una nostalgia malinconica. Questa compare più volte e specialmente nel sogno, dove Giovanni non deve più temere la severità del Super-io. Parlando con Rita, che assomiglia a Pauletta, egli esprime il rammarico di non aver osato sedurla:

Ti faccio un grande regalo dicendoti di essermi sottomesso all'operazione solo per te. Già queste mie parole provano che l'operazione ebbe il suo effetto. [...] Sai, Pauletta, io quella volta t'avrei sposata se tutti non mi fossero saltati addosso. Ti movevi come una civetta, dicevano, eppoi si diceva che amavi il lusso e m'avresti succhiato il sangue (Svevo 1988: 423).

Come accennato poco sopra, nella *Rigenerazione* l'autore ricorre quasi sempre alla *diegesi* a discapito dell'azione, manifestantesi attraverso la sua finalità performativa. Quindi il dialogo non contribuisce più a sostenere la tensione drammatica, dato che si concentra sull'evocazione del passato, il presente drammatico essendo sostituito dalla tematizzazione. E questa fa luce sulle condizioni incerte dell'esistenza monotona dei borghesi, specie Giovanni Chierici. Dunque, spostando la pista interpretativa dall'azione "tradizionale" all'esistenza dei personaggi, arriviamo alla conclusione che quel testo, se apparentemente rispetta completamente la struttura classica, in realtà vi si oppone palesemente, proponendo la poetica del "dramma-della-vita" (Garcin-Marrou 2013: 171–181). *La Rigenerazione* si innesta senza alcun dubbio sul confine fra realtà e sogno. Che la dimensione onirica svolga una parte considerevole nell'opera sveviana lo testimonia il protagonista stesso che, di tanto in tanto, si rende conto di muoversi nella evanescente materia del sogno:

Giovanni: [...] Invece che spiegare ti racconterò: Subito io cominciai a sognare. Subito, subito.

Guido: Subito? Dopo l'operazione? Subito?

Giovanni: Sì, subito. Io fino allora vivevo proprio nelle ventiquattro ore della giornata. Tutt'ad un tratto ne saltai fuori.

Guido: Ne saltaste fuori!

Giovanni: Io, infatti, vivo pochissimo nelle ventiquattro ore di oggi. Come sento le piante dei miei piedi, così sento tutto il mio passato. Non posso dire che lo ricordo perché non basterebbe di dire così. Io lo vivo. Vivo la mia gioventù. Quell'altra, dico, non questa.

Guido (*esitante*): Quell'altra?

Giovanni (*sognando*): E d'un balzo saltai a rivivere il mio proprio matrimonio. In tutti i particolari. E anche prima. Il primo pensiero di sposare mia moglie: Lasciare Pauletta e sposare Anna (Svevo 1988: 354).

Non è casuale che Svevo desideri contrastare il sogno con la realtà per meglio mettere in rilievo la dimensione interiore di Giovanni, cioè la sua visione attraverso cui ci viene presentato il mondo. In altre parole, attraverso le "scene oniriche",

l'autore riesce a farci entrare nei meandri della straziata anima del vegliardo nostalgico alla luce della sua gioventù, ormai assurta a mero mito. A parte i sogni, che appaiono alla fine di ogni atto, bisognerebbe considerare i movimenti del nostro protagonista come se si agitasse proprio a cavallo dello scivoloso confine tra sogno e realtà. Per esempio, quando Giovanni è convinto della morte del nipote amatissimo, il comportamento del nonno non dovrebbe esclusivamente accentuare la sua vecchiaia e dunque la sua distrazione, ma mostrare che il vegliardo a volte si ritrova nel suo mondo interiore, proprio come se agisse in un cattivo sogno. Il protagonista entra in azione solo nella scena undicesima del primo atto, e subito appare vivere al di fuori della realtà. Confuso e allo stesso tempo eccitato, egli sembra preso dalla follia. Tuttavia, il nonno grida la sua emozione e poi ci stupisce perché racconta l'accaduto, come se fosse un osservatore impassibile e distaccato dall'azione, privo di ogni sentimento:

Lo spavento, il dolore, la fuga mi ridussero in questo stato. (*poi*) Povero il mio caro fanciullo! (*singhiozza*) E povero io stesso. Sì! Povero Chierici! Due volte dissi ad Umbertino: Tieni ferma la mia mano. E infatti lui vi si afferrò anche troppo saldamente. Io gridai: Molla, molla... non era dalla parte giusta. Ma lui non mollò finché l'automobile non lo trasse... per schiacciarlo (Svevo 1988: 354).

Ed ecco lo stesso Chierici reagire, qualche attimo dopo, quando Guido, desiderando assurdamente confortare il vecchio dopo la presunta morte del nipotino, dichiara che il dolore abbellisce le persone:

Un bell'abbellimento quello. Io vorrei restare eternamente brutto. ... Per me è finita. Farei meglio di morire. Eppoi la mia coscienza. Neppure quella mi lascia in pace. È sicuro ch'io non ebbi alcuna colpa. Ma è certo che poco prima, poco prima non in quel preciso istante io ero un po' distratto. Colpa del povero fanciullo (Svevo 1988: 357-358).

Tutto sembra indicare *La Rigenerazione* come una commedia tradizionale nel senso lato. Tuttavia, nonostante la dimensione comica evidente dell'opera, un lettore attento può scoprire la profondità del testo. Leggendolo capiamo le strategie drammatiche di Svevo che, a parte la dimensione a volte grottesca, si focalizza sulle fragilità dell'esistenza umana. Prima di tutto, lo scrittore triestino studia l'anima del protagonista in preda all'angoscioso presentimento della morte. Ma quella voglia ostinata di ringiovanire non soltanto allontana l'idea del declino inevitabile, ma significa anche il desiderio di recuperare la libertà soffocata dalla vita borghese. Il vecchio tardone si ribella quindi contro la sua debolezza, ma la sua rivolta si indirizza anche contro le convenzioni della società. Di fatti, dopo l'intervento chirurgico, il paziente rientra a casa senza parere più gagliardo rispetto a prima. Giovanni ne è cosciente, ma questa operazione scatena in lui la volontà di vivere alla giovane, volontà condannata in anticipo al fiasco.

La posizione di Svevo è chiara: nessuna rigenerazione può venire all'uomo dall'esterno, poiché il trapianto è una farsa illusoria e ridicola, e l'uomo può sì rigenerarsi, ma solo scavando nel fondo della propria coscienza (Giuliani 1993: 303).

Se volessimo cercare le tracce del nuovo paradigma drammatico, sarebbe auspicabile soffermarci, non fosse altro che per un attimo, su *La coscienza di Zeno*, dove compare la tecnica del monologo interiore che rende conto dei conflitti interni che si agitano nella coscienza del protagonista. La storia di Zeno Cosini che, su indicazione dello psicanalista, ricostruisce le fasi della sua miserabile vita, attira molti lettori nonché uomini di teatro. Il testo di Svevo è infatti popolare e diversi registi si mettono ad allestirlo sul palcoscenico, mettendo sempre in risalto l'irrazionalità "del mondo dove Zeno, ammalato di coscienza, riduce tutto a sé, all'immagine di un uomo radicalmente inguaribile perché contaminato alle radici del proprio essere" (Gagliardi 1986: 9–10). Il testo narrativo testimonia dunque la "parcellizzazione interiore dell'individuo" (Lunetta 1972: 141) mostrando, come succede anche nel dramma moderno e contemporaneo, che "lo spazio vitale è ormai soltanto 'dentro': nella memoria e nel sogno" (Lunetta 1972: 141). Di fatti, quell'aspetto introspettivo della voce narrante in prima persona permette ai teatranti di creare, conformemente alla nuova poetica, una dimensione soggettiva dove si realizza scenicamente un viaggio nella mente umana.

Partendo da questi presupposti, va sottolineato che ci sono diverse realizzazioni sceniche del romanzo che prendono sempre in considerazione la dimensione soggettiva dell'opera. Alcune, come *La coscienza di Zeno spiegata al popolo-Blues Jazz Explosion*, è stata scritta e ideata da Stefano Dongetti con una colonna sonora dedicata. L'ultima realizzazione a nostra conoscenza è stata quella di Stefano Cordella e Noemi Radice che, nel 2022 (Teatro Metastasio di Prato, Teatro Stabile del Veneto, LAC – Lugano arte e cultura, Òyes) hanno concepito uno spettacolo che si svolgeva conformemente alla rappresentazione simbolica dell'inconscio del protagonista. Cordella sembra aver trovato nel testo sveviano certi elementi dell'estetica espressionista, specie nella costruzione frantumata di Zeno pronto a ripercorrere i punti critici della sua esistenza precaria. Infatti, la forma del dramma itinerario suggerisce quel cammino che l'uomo deve eseguire alla ricerca della sua identità perduta, elementi ricorrenti alle pratiche psicanalitiche. Gli altri personaggi che lui incontra nel suo viaggio mentale figurano unicamente come proiezioni materiali delle sue ossessioni. Simboleggiano quindi, come nella drammaturgia tedesca dei primi decenni del Novecento i riflessi dell'anima sofferente dell'autore. Tutti gli adattamenti precedenti hanno sempre accentuato questa dimensione tanto onirica quanto psicanalitica. La versione più celebre e forse più riuscita sembra essere quella dello sceneggiato televisivo in bianco e nero articolato in tre puntate, prodotto dalla RAI e trasmesso nel 1966 (in onda sul Secondo programma). L'adattamento

dell'omonimo romanzo è stato assegnato al critico nonché drammaturgo Tullio Kezich¹ (1928–2009) e a Daniele D'Anza (1922–1984). Evocando sommarariamente questa realizzazione, a scapito della variante del 1988, vogliamo unicamente sottolineare il carattere soggettivo che è sempre messo in rilievo da ogni interprete dell'opera sveviana indipendentemente dall'epoca in cui è stata svolta. A questo proposito Oana Boşca-Mălin si concentra sulla trasposizione del testo al cinema che “induce dei cambiamenti di tipo narrativo. Qualsiasi film aggiunge qualcosa all'ipotesi: l'identità diversa degli autori suppone ogni volta una diversa soggettività” (Boşca-Mălin 2021: 190), ma quello che ci interessa è piuttosto l'approccio dell'adattamento del testo, la cui riduzione mostra che il romanzo contiene già in sé certe componenti della nuova estetica drammatica. Anche se questa ipotesi potesse parere avventata, sicuramente l'opera di Svevo si presta alla riduzione teatrale conforme alla poetica moderna e contemporanea. Abbiamo notato a proposito della *pièce* precedente che l'autore italiano mescola generi, essendo i suoi drammi considerati romanzi. Il processo analogo si manifesta anche in *La coscienza di Zeno*, dove la forma adottata dallo scrittore sembra ispirarsi direttamente al dramma.

Tutto comincia dall'incontro del protagonista con il dottor S., durante il quale questo primo si lancia nella diegesi retrospettiva (Cicala 2012: 109–122) nel tentativo, da parte del dottore, di guarire il protagonista dalla sua nevrosi. Di fatti, l'adattamento ruota intorno all'esistenza di Zeno, che racconta gli episodi importanti del suo passato: la morte del padre, la serata spiritica, la conversazione con Guido Speier per cui il protagonista nutre la più spiccata antipatia (pensa anche un momento a ucciderlo), la conoscenza di Carla, che diventerà la sua amante segreta, e così via. Tutte queste tappe dell'esistenza del personaggio sono rappresentate attraverso i suoi ricordi, quindi non corrispondono al susseguirsi coerente e logico degli eventi di cui era il protagonista. Anzi, come nel romanzo, anche nella versione teatrale la trama in sé è meno interessante rispetto al modo in cui essa viene raccontata. Zeno è il *protagonista* e allo stesso tempo il *chiosatore* che commenta lo svolgimento delle scene, sostituendosi al posto del narratore. Così l'eroe *agonistico* viene sostituito dal personaggio *passivo* e *riflessivo*. Nella maggioranza dei casi, il personaggio si mette in disparte per poter far penetrare gli spettatori nei suoi pensieri, ma, come lui non è più un agente attivo capace di far avanzare l'azione, parimenti anche il dialogo non aiuta a avvalorare la dinamicità della *favola*.

Proprio a proposito dell'elemento del dialogo, occorre notare come esso sia percepito nella forma canonica come la sola componente del teatro drammatico. Tuttavia, risulta difficile trovare il predominio del dialogo nel senso tradizionale

¹ Quasi tutti i registi che si sono decisi ad allestire *La coscienza di Zeno* si ispirano direttamente alla versione drammatica proposta da Kezich.

della parola, nella versione teatrale della storia di Zeno Cosini. Questo non significa che la forma dialogica sparisca, ma non vien più a supportare più la comunicazione intersoggettiva, ovverosia, essa si focalizza sull'espressione del conflitto interno, basato sul confronto intrasoggettivo nell'ambito del mondo della psiche del protagonista. Zeno incontra lo psichiatra e tanti altri personaggi che sono evocati come le figure conosciute nel passato. In questa ottica, assistiamo alla rappresentazione intima dei conflitti interiori di Cosini che si manifestano attraverso i suoi interventi solitari (monologhi), o conversazioni durante i quali il malcapitato personaggio narra la sua esistenza monotona, destinata a scomparire un giorno. In questo modo, anche il dialogo permette di esprimere i dubbi esistenziali del protagonista-autore, visto che non conversa con altri personaggi, ma piuttosto con gli spettri di essi – immagazzinati nella sua memoria. Attraverso questo procedimento i personaggi assumono determinati ruoli assegnati loro da Zeno. A volte incitano Cosini ad interpretare la situazione in cui egli si trova o ad evocare i suoi stati d'animo. Così, i commenti del narratore-protagonista appaiono nello spettacolo come sue riflessioni ad alta voce, che Kezich sembra aver tratto dal romanzo:

Poi disse che vedeva ch'era per bontà ch'io pensavo di organizzare così la vita dei miei figliuoli, ma che non le pareva giusto di vivere per prepararsi alla morte. M'ostinai e asserii che la morte era la vera organizzatrice della vita. Io sempre alla morte pensavo e perciò non avevo che un solo dolore: La certezza di dover morire. Tutte le altre cose divenivano tanto poco importanti che per esse non avevo che un lieto sorriso o un riso altrettanto lieto (Svevo 1985: 57).

Va sottolineata a questo proposito la dimensione temporale, pronta a sfracellare l'azione canonica, che diventa un vero e proprio protagonista del romanzo, e anche del suo adattamento scenico. Riferendoci alla forma narrativa, si può qui individuare qualche elemento particolarmente “drammatico” di un paradigma – che si oppone alla *doxa* aristotelica: un paradigma nuovo, presente nella *Rigenerazione*:

Fin dall'inizio è chiaro, tuttavia, che non si tratta di quello meccanico-aristotelico della tradizione dominante nel mondo occidentale; non è infatti il tempo degli orologi e degli appuntamenti (benché anche questo sia presente, principalmente in forma ironica, nella cronica tendenza di Zeno a arrivare in ritardo), ossia quello generalmente spazializzato e reso possibile da una secolare elaborazione – ma anche contenimento – che dalle formulazioni di Aristotele porta al positivismo; e, sempre rimanendo in prossimità del filosofo greco, neppure si tratta del tempo delle unità drammatiche di spazio, tempo e azione. È invece il ‘tempo della vita’ l'oggetto del terzo romanzo, e, più precisamente, il tempo quando esso comincia a mancare o, detto altrimenti, il ‘tempo malato’ (Stellardi 2011: 121).

È interessante notare che Giuseppe Stellardi usa la nozione di “tempo della vita”, concetto che sembra analogo al concetto del “dramma-della-vita”. Infatti, il terzo romanzo di Svevo ci appare come un’opera non soltanto innovatrice dal punto di vista narrativo, ma soprattutto se inquadrato nel contesto della sua “drammaticità” potenziale, quella che non corrisponde ai dettami dell’arte drammatica tradizionale, e che, perciò, non poteva suscitare l’attenzione degli uomini di teatro se non a partire dalla seconda metà del Novecento. L’originalità di Svevo sta nel concepire il suo protagonista – un’operazione che si iscrive nelle ricerche formali e tematiche che trasmette il teatro moderno e contemporaneo. È proprio ricorrendo alla forma drammatica che il testo può mettere in luce i conflitti interiori, e di conseguenza, arrivare a sconvolgere il pubblico che si immedesima facilmente nella figura dell’inetto. Tramite proprio questo impatto nei confronti del nuovo paradigma drammatico che esprime il mal di vivere dell’uomo, conscio della devastazione nichilistica della moderna civilizzazione. Alla fine del suo calvario a volte grottesco, il protagonista giunge finalmente alla convinzione di essere, da sempre, stato un alienato, in questo mondo condannato alla catastrofe imminente. Tale tema è reso esplicitamente nel monologo conclusivo, trasposto quasi interamente dal testo del romanzo, che conviene citare per intero:

la vita attuale è inquinata alle radici [...]. Qualunque sforzo di darci la salute è vano. Questa non può appartenere che alla bestia che conosce un solo progresso, quello del proprio organismo [...]. Ma l’occhialuto uomo, invece, inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c’è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca a chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l’uomo diventa sempre più furbo e più debole. Anzi si capisce che la sua furbizia cresce in proporzione alla sua debolezza. I primi suoi ordigni parevano prolungazioni del suo braccio e non potevano essere efficaci che la forza dello stesso, ma oramai, l’ordigno non ha più alcuna relazione con l’arto. Ed è l’ordigno che crea la malattia con l’abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice. La legge del più forte sparì e perdemmo la selezione naturale. Altro che psico – analisi ci vorrebbe: sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie ed ammalati. Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po’ più ammalato, ruberà tale esplosivo e s’arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un’esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie (Svevo 1985: 388–389).

*

Anche se “il teatro fu senza dubbio un’ambizione mai abbandonata e mai affievolitasi” (Apollonio 1969: 5), il teatro di Italo Svevo non ha riscosso il successo, sul palcoscenico, specie durante la vita dell’autore. La sua immensa produzione drammaturgica, reputata come una serie di “drammi senza teatro” (termine coniato da Mario Lavagetto) rischiava di cadere inevitabilmente nell’oblio – così come è stato, sino agli anni ‘60 e ‘70 del Novecento, quando l’opera sveviana viene riscoperta e riconsiderata nell’ottica del dramma moderno e contemporaneo. Di fatti, nel contesto della nuova poetica drammatica, il nostro autore appare come un geniale innovatore che ha concorso alle ricerche formali, iniziate verso la fine dell’Ottocento, da drammaturghi al pari di, per esempio Ibsen o Strindberg, che tendevano a ridefinire “qualità drammatiche” attraverso la messa in dubbio della forma canonica. *La Rigenerazione* figura tra le opere più riuscite dove lo scrittore triestino esprime pienamente la frantumazione drammatica a vantaggio di una drammaturgia fondata sulla crisi del dialogo, e, a corollario, della favola; sulla frammentarietà, nonché sulla rinuncia alla figura del “personaggio agonistico”. Nonostante riveli ancora un discreto debole per la tradizione, Svevo introduce determinate novità nel dramma, ispirandosi apertamente alla prosa. Non stupisce quindi la reazione della critica secondo la quale la *pièce* fa pensare piuttosto a “una lunga novella dialogata” oppure a “un romanzo sceneggiato” (Gallo 2012), piuttosto che a un’opera prettamente drammatica. Gli elementi epici – innanzitutto le lunghezze delle battute, come anche un nuovo approccio del personaggio, confermano l’originalità dell’opera teatrale di Svevo, che sposta l’accento dalla tensione drammatica dinamica, per favorire l’espressione interiore concentrata sulla vita stessa. Rileggere questa produzione originale attraverso l’ottica della poetica del “dramma-della-vita” (Sarrazac 2012: 65–107) ci permette quindi di apprezzare l’originalità dell’autore triestino. La sua drammaturgia, come quella di François de Curel, “sembra rinunciare, almeno in parte, alle rigide prescrizioni della forma canonica del dramma, annunciando *cum grano salis* la poetica del dramma moderno e contemporaneo. Infatti la confusione dell’intreccio ‘strano e improbabile’ – la sua *romanizzazione* o meglio *epicizzazione*” – spiegano “la presunta crisi dell’arte drammaturgica che Peter Szondi situa nel periodo intorno al 1880. Nella sua *Teoria del dramma moderno* il critico descrive i difetti della letteratura drammatica dovuti, a suo avviso, all’integrazione nel dramma classico di elementi epici, quindi genericamente esogeni, che induce i drammaturghi a riconsiderare e mettere in discussione la favola (azione)” (Kaczmarek 2022: 453–454). Così, il teatro di Italo Svevo testimonia questa crisi che si manifesta prima di tutto attraverso la prevalenza della dimensione epica. Sotto il peso della narrazione la forma drammatica tradizionale si mette a incrinarsi, lasciando lo spazio per una nuova poetica ibrida nonché rapsodica.

Ne *La Rigenerazione*, nonostante una forma drammaturgica che uno potrebbe considerare *par excellence* classica, lo scrittore ricorre al comico non per farsi beffe

dei suoi personaggi buffi, ma per incitare il pubblico alla riflessione ontologica sulla condizione precaria dell'individuo in un mondo minaccioso privo di senso. Così, la risata gli permette di esprimere più fortemente la situazione tanto grottesca quanto tragica dell'uomo moderno inerme di fronte alle forze assurde delle convenzioni sociali in cui esso è imprigionato. "Vale a dire che, come si dichiarerà Pirandello, in modo forse più struggente", anche Svevo si mostra convinto,

che tutte le cose umane sembrano divertenti solo in superficie, mentre in fondo si rivelano sempre seriamente tristi e angoscianti. Così quest'opera comica disturba i critici dell'epoca perché, sotto piacevoli apparenze, mostra piuttosto un'altra commedia, quella che ogni essere umano è condannato a recitare perennemente nella sua esistenza [...] (Kaczmarek 2022: 460)

commedia che illustra una vita degli uomini vissuta sotto il peso dell'adattamento al loro ambiente. A parte la dimensione comica, è interessante notare che il testo si concentra sul "dramma del protagonista" a scapito del conflitto, elemento tipico e essenziale per la forma canonica del dramma. Assistiamo dunque in questa *pièce* originale a un "dramma interiore" che si svolge nell'anima un po' sgritolata del protagonista.

Lo stesso fenomeno si manifesta anche in *La coscienza di Zeno*, che fungerà poi da base per una omonima versione drammatica. Di fatti, evocando il mondo interiore di Cosini, dove possiamo ammirare "il coraggio col quale [Svevo] ha affondato il bisturi nell'ambiguità della coscienza" (Dego 2006: 184), l'autore triestino sembra privilegiare già l'espressione di una nuova forma drammatica, iscrivendo nell'opera narrativa degli elementi genericamente "impuri", messi in valore dagli uomini di teatro a partire dal secondo Novecento. La riduzione del romanzo e il suo successo sul palcoscenico bene mostrano quanto lo scrittore fosse attaccato alla forma teatrale, che effettivamente sembra prevalere in tutta la sua produzione letteraria e forse anche – per quanto riguarda *La Rigenerazione* – l'essere un'opera che non può, o non riesce, ad evadere completamente dalle regole classiche. Nella narrativa lo scrittore triestino poteva liberamente sperimentare; invece nel dramma si doveva sentire ostacolato dalle prescrizioni tradizionali del genere. Questo potrebbe spiegare perché gli uomini di teatro scelgono *La Rigenerazione* ad altre opere drammatiche, visto che si impernia sull'estetica del dramma moderno e contemporaneo.

Bibliografia:

- Antonucci G. (2012), *Storia del teatro italiano contemporaneo*, Roma: Edizioni Studium.
- Apollonio U. (1969), *Introduzione* [in:] Svevo I., *Commedie*, Milano: Dall'Oglio.
- Benussi C. (2007), *La forma delle forme, Il teatro di Italo Svevo*, Trieste: Edizioni EUT.
- Boşca-Mălin O. (2021), *Cancellazioni e perdite nelle riduzioni cinematografiche di due romanzi psicologici: Il deserto dei tartari e La coscienza di Zeno* [in:] Fekete M., Lazar A., Baganè L. (1995), *Profilo dell'autore* [in:] Svevo I., *Una vita*, Milano: La Biblioteca Ideale Tascabile, pp. 4–12.
- Cicala D. E. (2012), *La dialettica tra vita e letteratura come base dell'identità autobiografica e culturale di Italo Svevo*, "Toruńskie Studia Polsko-Włoskie" [online], 10 ottobre 2012, pp. 109–122.
- Dego G. (2006), *Introduzione* [in:] Svevo I., *La coscienza de Zeno*, Milano: Fabbri Editori.
- Fasciati R. (1969), *Italo Svevo romanziere moderno*, Berna: Francke.
- Ferroni G. (2013), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millenio*, Milano: Mondadori Università.
- Gagliardi A. (1986), *La scrittura e i fantasmi. Radici de "La coscienza di Zeno"*, Napoli: Liguori Editore.
- Garcin-Marrou F. (2013), « *Le Drame émancipé* », *Passage du témoin. Autour de Jean-Pierre Sarrazac*, "Revue Études théâtrales", Danan J., Lescot D. dir. (ed.), Université catholique de Louvain, n. 56–57, pp. 171–181.
- Giuliani R. (1993), *Bulgakov, Svevo e il tema del ringiovanimento*, "AION. Slavistica", vol. I, pp. 297–313.
- Kaczmarek T. (2022), *François de Curel et la crise du drame : de la « pièce bien faite » à la « pièce bien défaite »*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Montale E. (1963), *Italo Svevo nel centenario della nascita* [in:] *Celebrazione di Italo Svevo*, Trieste: Circolo della Cultura e delle Arti.
- Russo S. T. (2014), *Il nome fra lapsus e visioni oniriche: La rigenerazione di Italo Svevo*, "Rivista di Onomastica Letteraria".
- Sarrazac J.-P. (2012), *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris: Éditions du Seuil.
- Sarrazac J.-P. et al. (2005), *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé.
- Stellardi G. (2011), *Il « tempo ultimo »: strutture della temporalità nell'opera di Italo Svevo* [in:] "Cuadernos de Filologia Italiana", vol. 18, pp. 115–139.
- Svevo I. (1985), *La coscienza di Zeno*, Milano: Mondadori.
- Svevo I. (1986), *Le confessioni del vegliardo* [in:] Svevo I., *Novelle*, G. Contini (ed.), Milano: Oscar Mondadori.
- Svevo I. (1988), *La Rigenerazione* [in:] Svevo I., *Teatro*, Milano: Garzanti.
- Szondi P. (1962), *Teoria del dramma moderno*, Torino: Einaudi.

Sitografia:

- Gallo C. (2014), *La Rigenerazione di Italo Svevo, ovvero Zeno Cosini in un dramma senza teatro* [in:] Baldassarri G., Di Iasio V., Pecci P., Pietrobon E., Tomasi F. (ed.), *La*

letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Roma: Adi editore, http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397 (ultimo accesso: 9/07/2022).

Rocco C. (2022), *La Rigenerazione di Italo Svevo: un capolavoro incompreso* [in:] <https://www.odysseo.it/la-rigenerazione-di-italo-svevo-un-capolavoro-incompreso/> (ultimo accesso: 11/08/2022).