

Testo di lettura per Tavola rotonda
Per una rivisitazione del Teatro di Svevo
Elementi biografici, cultura, pensiero

Elio Schmitz (fratello di Ettore)¹ annota nel suo Diario il 12 maggio 1881:

«Ettore fa ... nulla, e vive sognando commedie e lavori ora drammatici ora romantici, che sulla carta non vengono mai a compimento. Ha ora cambiato alquanto partito in arte. È verista. Zola lo ha riconfermato nell'idea che lo scopo della commedia e l'interesse devono essere i caratteri e non l'azione. Tutto deve essere vero e comune: i punti di scena, dice Zola nel *Naturalisme au théâtre*, non hanno diritto di stare nelle commedie, non esistendo nella vita [...]».

Questo passo è stato citato spesso; è la riprova precisa di una professione di fede di Svevo nel Naturalismo. Ma occorre attendere qualche anno per vedere messa alla prova questa dichiarata 'fede' nel Naturalismo.

L'ambiente è, in questa prospettiva, un momento di prova e di verifica. Come osserva Rilke a proposito di Ibsen, «Un tintinnio di vetri nella stanza accanto» ha un'importanza fondamentale, decisiva, per rendere visibile qualcosa di nascosto e per far sì che esista sulla scena.

Si moltiplicano gli adattamenti, le riduzioni, ad esempio, dei romanzi a dramma teatrale, a commedia, un modo di operare su cui Svevo non è d'accordo.

Possiamo aprire i due testi teatrali che Svevo compone, verosimilmente, tra il 1883 e il 1885. Il Naturalismo gli aveva insegnato, riprendendo le parole di Elio, che «lo scopo della commedia e l'interesse devono essere i caratteri e non l'azione» e che tutto deve essere vero senza far uso di quei «punti di scena» cui il naturalismo voleva rinunciare.

In una *Comedia inedita (Scherzo drammatico in un atto)* l'intreccio, secondo i canoni veristi, quasi inesistente, è ristretto a tre personaggi: un marito, la moglie tentata dall'infedeltà e un suo corteggiatore autore di drammi. I tre caratteri sono poco definiti, il dialogo è portato avanti senza interesse e vivacità, con asperità e innaturalità evidenti.² L'altra commedia scritta in questo periodo è *La teoria del conte Alberto*. Gli atti sono due; ma l'intreccio, incentrato intorno a una discussione sul darwinismo, dunque su scienza, fisiologia, psicologia e genetica, si riduce in pratica ad una discussione di idee, e risulta, ancora una volta, molto esile.

Eric Bentley ha osservato che il ventesimo secolo, dal punto di vista teatrale, nasce nel 1890, perché soltanto dopo quella data, Ibsen e Wagner, i due fondatori del teatro moderno, diventano rappresentabili.

Lavagetto constata, in relazione a Svevo, che quasi tutta la produzione teatrale dello scrittore triestino si colloca dopo il 1890: cosa ancora più significativa, il teatro di Svevo:

*nasce nel chiuso di una camera, di un laboratorio personale e lontano dal palcoscenico, per cui gli esiti di quella rivoluzione (o profonda trasformazione) arriveranno, se arriveranno, fino a lui solo in forma mediata, tanto che i suoi drammi potranno – sotto certi punti di vista – apparire in ritardo o in anticipo [...].*³

¹ Con Ettore (Italo Svevo) e con l'altro fratello Adolf era stato spedito da ragazzo, a compiere gli studi nel Collegio di Segnitz in Baviera. Per il testo del teatro di Svevo si segue M. LAVAGETTO, *Italo Svevo. Teatro e saggi*. Edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni. Saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, In *Italo Svevo. Tutte le opere*, edizione diretta da M. Lavagetto, Arnoldo Mondadori Editore, Milano. I edizione I Meridiani, Settembre 2004: cfr. qui per la citazione dal Diario di Ettore, p. XIII. Si utilizzano qui, per la strutturazione della prima parte di questo lavoro, alcune linee critiche di Lavagetto, rinviando regolarmente alle sue osservazioni.

² Non a caso Elena, la protagonista, a proposito di un'opera che il suo corteggiatore le ha fatto leggere, esclama: «Davvero che da quella commedia si direbbe che l'autore è un pazzo [...] Devi cambiare metodo, sai! Io ti parlo franca. Manca d'intreccio eppoi è suicida. Con il tempo non dubito che riuscirai a fare qualche cosa, ma intanto (*allegemente*) quella non vale nulla».

³ LAVAGETTO, *Italo Svevo ... cit.*, p. XXVII.

Lavagetto fa riferimento a Strindberg, secondo il giovane Lukács, un vero vichingo: duro, ostinato e privo di scrupoli [...]. Come osserva ancora Lavagetto⁴:

Svevo lavora nel cuore di una periferia e sia pure di una periferia dove arrivano, attutiti, gli echi della grande cultura europea, ma dove chi nasce – diceva Saba – sconta un ritardo iniziale di trent'anni rispetto alla cultura italiana. Se mai, a cercare a tutti i costi un'impronta nel suo teatro, si potrebbe riconoscere quella di Ibsen, di un autore che, nato nel 1828 e riscoperto nel 1890, quando i suoi drammi diventano finalmente rappresentabili in modo adeguato, aveva segnato un punto di svolta nella tradizione teatrale europea, ma era ormai guardato con diffidenza da chi, come Wedekind, si rivolgeva piuttosto a Strindberg [...]

Uno dei drammi di impianto più affine al teatro di Ibsen è *Un marito*, passato attraverso una elaborazione durata parecchi anni. Svevo porta a termine il dramma il 14 giugno 1903, senza riuscire a raggiungere i risultati di rigore cui tende in linea con Ibsen. Svevo si trova ad affrontare una difficoltà di rappresentazione drammatica che era anche in Ibsen:⁵
Inviandogli il testo di *Un marito*, Svevo confida a Benco:⁶

Ho in me due malattie che m'impediscono d'arrivare a qualsiasi risultato. La prima, che credo innata, l'incapacità d'arrivare all'immediata rappresentazione di una cosa reale nella forma che gli altri sentono nella cosa stessa [...] La seconda malattia [...] aggrava la prima. Io l'attribuisco al mio destino: ho un terrore della mia idea per cui m'è quasi impossibile di starle accanto lungo tempo. Faccio, rifaccio ma, in sostanza, nello svolgimento e, persino nelle parole, mi riproduco, perché non so ripensare intensamente.

Illuminante è una pagina di Lavagetto sull'affinità tra teatro di Svevo e i suoi romanzi, ad es. con *La coscienza di Zeno*:

Non è un caso che proprio La parola, atto unico del 1901, sia rielaborata da Svevo qualche anno dopo con il titolo La verità. La lettura in parallelo dei due testi [...] offre ai lettori del teatro di Svevo una specie di paradigma.⁷

L'ultimo capitolo del teatro di Svevo, *La rigenerazione*, scritto, come è riuscito a dimostrare Federico Bertoni, tra il 1927 e il 1928, conferma in modo clamoroso la clandestinità del teatro di Svevo. Scrive Lavagetto:⁸ « [...] è una specie di grande spettacolo che il vecchio Svevo offre a se stesso in quella che, secondo la testimonianza della moglie, egli aveva sempre considerato la "forma delle forme" ».

Tra Zeno Cosini e Giovanni Chierici c'è identità: genere 'romanzo' e genere 'teatro' vengono dunque a identificarsi.

C'è nella produzione dell'ultimo Svevo una specie di inarrestabile e intrinseca fisicità, una presenza del 'corpo' dei protagonisti che nel romanzo italiano, almeno a quella data, risulta indubbiamente poco comune.

Lavagetto conclude, ci si lasci dire, in modo mirabile:⁹

Sugli scaffali che abbiamo sommariamente inventariato, si istituiscono insomma singolari analogie: anche la scrittura è, a suo modo, una operazione ed è un analogo della sessualità. Se per Zeno prendere un'amante è come entrare in una farmacia, scrivere è come prendere un'amante: è, in ogni caso, un modo di trattenere la vita afferrandone i lembi.

⁴ Ivi, pp. XXX-XXXI.

⁵ LAVAGETTO, ivi, p. XXXIV.

⁶ Ivi, p. XXXV.

⁷ Ivi, p. XLIII.

⁸ Ivi, p. XLV.

⁹ Ivi, p. LII.

Rivisitazione della produzione teatrale di Svevo.

Si cercherà ora di rivisitare la produzione teatrale di Svevo ordinata secondo la sequenza dell'edizione di Lavagetto cit. Dati interessanti sono in *Il ladro in casa. Scene di vita borghese*, pp. 67-137.¹⁰ Qui, alla fine del I Atto, Scena quindicesima, p. 88, Carlo Almiti esclama:

Ottavio. se ancora una volta ti sento parlare così ti do uno schiaffo! (*gli dà uno schiaffo, Ottavio rimane dapprima un istante stupito, poi piange.* Un ragazzo **di dieci anni!** Non farti più sentire a dire queste cose o vedrai cosa ti tocca (*vuol di nuovo bastonarlo, Fortunata si frammette*)

Qui Ottavio ha **dieci anni**. Nel seguito, invece, in Atto terzo, Scena prima, p. 107, Ottavio esclama: «Almeno due. Domani compisco **dodici anni**».¹¹ La cosiddetta 'unità di tempo' è dunque 'violata'.

Si individuano ulteriori elementi importanti in *Con la penna d'oro* (pp. 481-560), con il suo seguito di Prime stesure (pp. 561-616).

Qui, in fine di atti I, Scena diciottesima, p. 522, Atto II, Scena prima, p. 523, si verifica uno spostamento, tra casa di Albertina e casa di Alice, dunque con 'violazione' della cosiddetta 'unità di luogo'. Poi, in Atto secondo scena decima, p. 541, è evidenziata, nelle parole di Alice, un'estensione nel tempo: «[...] Oggi voglio chiarirla. Io resterò qui magari fino a questa sera, ma voglio parlare con Alice (*si leva il cappello e lo depone*)».

Nella prospettiva di indagine che ci si è proposta per questa nostra ricerca, notevole importanza ha *La rigenerazione*.

Così all'inizio dell'Atto secondo, Scena prima, p. 697, un certo tempo deve essere passato: Giovanni Chierici è **ringiovanito**:

*Giovanni entra con un sigaro in bocca. È vestito molto più accuratamente che nel primo atto ed è anche rasato e pettinato. Cammina più deciso ma con qualche sforzo. Entra da sinistra ed esce da destra. Urta col ginocchio sul tavolo e procede poi zoppicando e invecchiato.*¹²

Il trascorrere del tempo sottolineato da Svevo stesso: si veda Atto secondo, Scena sedicesima, p. 735, nel dialogo tra Anna, Guido e detti:

ANNA Cominci appena a crederlo? Tu che l'operazione consigliasi?
GUIDO M'aspettavo un effetto più tardo. **In quindici giorni!** È meraviglioso persino per me [...]

L'espressione **In quindici giorni** comprova in modo certo che quindici giorni sono trascorsi.

Altra notazione di tempo che trascorre è in Atto III, Scena [settima] Anna e detti, p. 757:

RENATA: [...] È stato Fortunato a turbarmi con le sue glorie: Credeva ch'io iersera sia stata in compagnia del signor Guido, mentre io ero stata la sera intiera col Signor Giovanni.

¹⁰ Il testo, inedito alla morte di Svevo, è stato pubblicato per la prima volta da GiulioPiazza nel novembre 1932.

¹¹ Qui, nell'*Apparato genetico e commento*, Federico Bertoni, p. 1231, nota 1, per p. 167, annota per questo passo: «Dall'età di Ottavio, che aveva *dieci anni* nella quindicesima scena del primo atto, si deduce che sono passati circa due anni dall'inizio della vicenda».

¹² Per questo passo è importante il commento di Federico Bertoni, pp. 1532-1533 nota 1, p. 697: «Il gesto emblematico di Giovanni si concentra in una breve azione mimata un'intera parabola esperienziale, in cui il *prima* e il *dopo* l'operazione vengono schiacciati in una sorta di vertiginoso presente. È l'unica scena di tutta la sua produzione in cui Svevo faccia uso del "silenzio", cioè di un'azione muta e priva di dialoghi, tanto più suggestiva quanto più emerge per un contrasto da un teatro di parole come questo. È quasi una scena da film muto, che rievoca una famosa osservazione con cui uno dei primi scopritori di Svevo, Benjamin Crémieux, aveva definito Zeno Cosini: "una specie di Charlot borghese triestino" (B. Crémieux, Italo Svevo, "Le navire d'Argent", II 9, 1° febbraio 1926, p. 25). In effetti, come confermerà lo stesso Svevo, nel Profilo autobiografico, Zeno assomiglia alla creazione di Chaplin, perché "inciampa nelle cose" (RSA, p. 812) a cominciare da quel piccolo incidente in casa Malfenti che apre l'episodio della seduta spiritica [...].»

Ulteriore notazione temporale è in Atto terzo, Seca settimana, p. 767. Qui, anche se siamo nel contesto di un sogno, leggiamo:

GIOVANNI Fu un inferno la mia vita dacché tu mi trattasti così, ossia trattasti così l'operazione.
ANNA L'operazione? Chi ci poteva pensare? *Dopo tre settimane?* Si pensa forse al Pagliano?

Qualche altra notazione sulla preparazione e la cultura di Svevo per il teatro può venire dai *Frammenti*. Per il primo, *Ariosto governatore*, si rileggano i versi pronunciati da Ariosto:¹³

ARIOSTO (interr[ompendolo]) Poëtica illusione
Se il poeta l'ave, il vecchio nella tomba la pone
Che dopo aver vissuto tanti anni colla gloria
Sia pur; che dopo aver passato la lunga storia
Che noi chiamiamo vita, solo per aver vissuto,
E trovarsi la mente quasi morta, e *muto*
Il core, per l'influenza di tempo materiale
Aver vissuto, vissuto tanto per conoscere il male
Che è la vita [...]

Interessanti sono le osservazioni su questo passo di F. Bertoni.¹⁴

In [2] [*Degenerazione*], Atto primo, p. 782, ritroviamo spunti autobiografici.

Il 'cliente' di Riccioli ha fattezze e carattere di Svevo stesso, così come elementi narrativi di *Degenerazione* richiamano elementi di *Rigenerazione*.

Ma vorrei chiudere questa breve rassegna di notazioni su elementi relativi alle cosiddette unità di tempo e di luogo nel teatro di Svevo con un richiamo ad un elemento relativo a Joyce, cui è tanto vicino come sappiamo, nella poetica e nella visione dell'arte, legata indubbiamente, soprattutto nel primo periodo della produzione teatrale di Svevo, a Zola e al Naturalismo.

Joyce, addirittura, in un romanzo come l'*Ulisse*, più affine ad un poema epico che ad un'opera di teatro, 'rispetta', in modo imprevedibile, le cosiddette unità di tempo attribuite ad Aristotele.¹⁵

Osservazioni sul teatro di Svevo

Si ritiene utile far seguire qui alcune osservazioni piuttosto acute ricavate dall'Apparato genetico e dal commento di Federico Bertoni.

Lo studioso fa riferimento ad es.,¹⁶ a proposito di *Il ladro in casa* a tematiche in qualche modo affini di Balzac e di Zola, riconosciuti pionieri del Teatro verista.

Benco scrive, a proposito dell'amore di Svevo per il teatro:¹⁷ «Nulla lo attraeva quanto la conquista del teatro. Ma non era contento di sé. Gli pareva di non poter giungere mai a un'espressione che rendesse semplicemente e completamente il suo pensiero, anziché rasentarlo, o com'egli diceva, "passarvi accanto"».

¹³ Cfr. p. 774.

¹⁴ Vd. Apparato genetico e commento, pp. 1573-1574; «Come è stato notato, la rassegnata meditazione di Ariosto, che anticipa uno dei temi centrali dello Svevo più maturo (la vecchiaia), rivela palesi accenti leopardiani. Vorrei ricordare che soprattutto i vv. 6-7, tra l'altro evidenziati dall'"enjambement" richiamano, in qualche modo, di Leopardi, un passo intenso de *Il passero solitario*, vv. 53-54, anch'esso con "enjambement": « quando muti questi occhi all'altrui core, / e lor fia vóto il mondo [...]».

¹⁵ Come osserva Svevo stesso, In *Conferenza su James Joyce*, in *SVEVO, Tutte le opere ... cit.*, pp. 926-927: Ogni episodio potrebbe sembrare una novella a sé, se tutte non fossero connesse in una *ferrea unità di tempo* (19 ore del 16 giugno 1904)⁴ e se in ognuno non agisse uno dei due eroi, Bloom o Stefano, che come disse il Larbaud sono i due veicoli che ci portano traverso alla città o più esattamente traverso alla vita. Ma non v'è dubbio. È un vero intero romanzo. Lievi avvenimenti legano gli episodi: Una nube del cielo è vista da Dedalo e ottanta pagine più tardi da Bloom che interviene solo al quarto episodio.

¹⁶ Cfr. pp. 1223-24,

¹⁷ Cfr. p. 1225.

A proposito di *Le ire di Giuliano*, per i possibili rapporti intertestuali, Bertoni osserva¹⁸:

Sul piano dei possibili rapporti intertestuali, alcuni elementi tematici (il matrimonio, la condizione della donna, il rapporto tra i sessi, farebbero pensare a un influsso di Strindberg o di Ibsen, che incominciano a entrare nell'universo culturale di Svevo nell'ultimo decennio dell'Ottocento quando appunto la drammaturgia europea si confronta con la cosiddetta «questione femminile» rimettendo in discussione i rapporti “maschio-donna” (R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 105). [...]

II

SALVATORE QUASIMODO

Scritti sul teatro

In questa analisi cercherò di segnalare brevemente, partendo dalla raccolta di Scritti teatrali di Quasimodo¹⁹, una campionatura di testi teatrali, dai classici greci ad autori rinascimentali, moderni e contemporanei, italiani e stranieri, nei quali le cosiddette ‘unità aristoteliche’ non siano ‘rispettate’.

Per rivisitare gli Scritti sul teatro di Quasimodo si prenderanno le mosse dall'introduzione di Roberto de Monticelli ad un noto scritto sul teatro del poeta.²⁰

Quasimodo critico teatrale. Dal '48 al '58, per dieci anni, ogni settimana, scrisse recensioni a spettacoli su due riviste, prima “Omnibus”, poi “Tempo”. Anni importanti per l'impostazione e l'evoluzione di molte strutture del teatro italiano che permangono in buona parte ancora. Furono anni importanti, specialmente a Milano, con la nascita e il primo affermarsi del Piccolo Teatro. Anni di diffusione della produzione teatrale europea, di una cultura teatrale più aperta alla circolazione dei testi di Sartre, di Anouilh, di Cocteau per la Francia; della produzione americana, da Caldwell a Saroyan, da Tennessee Williams ad Arthur Miller; del cosiddetto teatro degli espressionisti tedeschi, da Toller a Kaiser, a Brecht. Con la rivalutazione, sia pure con quarant'anni di ritardo, dell'arte della messa in scena, dei grandi registi, da Strehler a Visconti, l'apertura a un teatro italiano nuovo, con le commedie di Fabbri, Giovaninetti, Terron, Zardi, Squarzina. E la rinascita d'una editoria teatrale italiana, e con la scoperta di testi, di cui si era tanto parlato senza averne una conoscenza diretta, ad esempio di Strindberg, di Schnitzler, di Synge.²¹

Davanti allo spettacolo quella di Quasimodo era una critica soprattutto del testo. Il teatro era per lui, come Quasimodo stesso, qua e là, afferma apertamente, un genere letterario. Talora andava dicendo: «È chiaro che il teatro esiste come opera che si possa leggere senza le ragioni della scena e della macchina registica». Una affermazione che oggi non sarebbe difendibile. E appare singolare anche riferita a quegli anni, in cui andava nascendo in Italia, con grande ritardo sul resto d'Europa, «un'arte della messa in scena e i grandi spettacoli di Strehler e di Visconti inauguravano una dimensione nuova nel lavoro di palcoscenico, stabilendo un rapporto finalmente basato su ragioni critiche fra azione interpretativa e parola.»²²

Quasimodo non perseguiva ancora un'attualizzazione, un recupero di motivi (si trattasse anche di Shakespeare o di Čechov) «alle dialettiche contemporanee, come si sarebbe fatto dopo (e anche troppo), ma una corretta divulgazione.»²³

Nel contesto di una rinascita teatrale – e, per certi aspetti, di una riforma del teatro italiano – così come esso si andava realizzando e sviluppando, le posizioni di Quasimodo, di cui si è cercato di riferire, acquistano una loro legittimazione; non sono, come potevano essere in un primo momento

¹⁸ Cfr. pp. 1237-38.

¹⁹ S. QUASIMODO, *Il poeta a teatro*, a cura di Alessandro Quasimodo, con introduzione di R. De Monticelli e una premessa dell'autore, Milano, Spirali Edizioni, 1984. Si veda anche la raccolta precedente, S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1961.

²⁰ Nella sua introduzione a S. QUASIMODO, *Teatro, specchio di problemi*, in SALVATORE QUASIMODO, *Il poeta a teatro*, a cura di Alessandro Quasimodo ... cit., p. 15.

²¹ Si veda, su questo riflessioni critiche di De Monticelli, pp. 8-9.

²² *Ibid.*

²³ *Ivi*, p. 10.

sembrate, così in contrasto con le nuove prospettive della cultura italiana ed europea come esse si andavano sviluppando. La battaglia per la regia, per una idea moderna di messa in scena, era allora anche e soprattutto una battaglia per il testo.

Il teatro italiano si modellava sempre più apertamente su un teatro venuto da fuori, soprattutto dai paesi del Nord. Probabilmente di tutto ciò a Quasimodo non importava molto; né quando cominciò a fare critica, è probabile che di tutto ciò fosse minuziosamente informato. Veniva da un mondo diverso, un mondo rarefatto, dove, come scrive ancora De Monticelli²⁴ «[...] *la parola vale di per sé, come illuminazione e scoperta; la parola che non ha bisogno di essere detta né esige che intorno le si allarghi uno spazio; e che in questo spazio altre sorgenti di parola vivano.*».

Anche questa raccolta di *Scritti sul teatro*, che documenta l'attività minore, ma anch'essa molto importante di un poeta come Quasimodo, non può certo sottrarsi alla corrosione del tempo: tuttavia fra le raccolte di non specialisti, di scrittori che hanno dedicato al teatro attenzione saltuaria, questa raccolta è una delle più impegnate e importanti.

Per capire meglio il taglio delle recensioni di Quasimodo, il suo metodo critico e la sua concezione del teatro, è importante richiamare la stessa introduzione di Quasimodo al volume in oggetto:²⁵

La mia esperienza in questo campo viene da dodici anni di critica teatrale. La mia è sempre stata una critica del testo, cioè della validità letteraria, al di là di ogni concezione teatralmente meccanica affidata all'attore e al regista. Traducendo qualsiasi opera di teatro, dai tragici greci a Shakespeare, ho tentato di essere fedele al linguaggio dei poeti per i quali dovevo trovare un'altra misura linguistica. Il linguaggio dei primi o del drammaturgo inglese è intimamente teatrale: altri traduttori hanno commesso un falso in atto pubblico riducendo « letterari » i versi di Sofocle o di Shakespeare. È chiaro che il teatro esiste come opera che si possa leggere senza le ragioni della scena e della macchina registica. Il teatro è certo un genere letterario e quindi presuppone un valore assoluto e non approssimativo [...] Il teatro, sappiamo, è stato attraverso i secoli uno specchio della problematica contemporanea, e sempre il potere politico e il conformismo sono stati vigili (vedi le sorti del *Tartufo* di Molière) nel tentare la distruzione dell'uomo « teatrale ».

Il teatro italiano ha oggi pochi esempi e vive dei classici e dei giochi intellettuali o pseudoimpegnati di autori stranieri. In Italia esiste una tradizione teatrale che non ha perduto col tempo lo smalto dell'attualità: è quella in dialetto, che oggi con l'opera di Eduardo De Filippo, per esempio, ha raggiunto una sfera di avanguardia sempre maggiore, unendo ai termini di un realismo quotidiano l'epica popolare e il surrealismo delle più fluide correnti di respiro europeo.

Per le vicende dei drammi citati si segue la descrizione di Quasimodo.²⁶ Dove è stato possibile ho controllato personalmente e fatto ricontrollare da esperti i testi in lingua straniera originale, per essere sicuro che le indicazioni di 'dilatazione temporale' o 'spostamento spaziale' fossero oggettivamente reali.

1 – Un primo esempio è in *Gente nel tempo* di Ivo Chiesa, rappresentato nel Maggio 1949 al Piccolo teatro di Milano per la regia di Strehler, tragedia derivata da un romanzo celebre di Massimo Bontempelli, ma è una derivazione di memoria (Quasimodo pp. 67-68).

Una remota antenata dei Medici, famiglia che vive da molte generazioni nel paese di Colonna, ha predetto la morte dei suoi discendenti a uguali intervalli di tempo, di cinque in cinque anni. Il padre e la madre di Nora e di Dirce, le due superstiti Medici, sono scomparsi nell'onda del «ritmo astrale», l'uno nel 1905 e l'altro nel 1910. Siamo nel 1920 e Nora e Dirce sono vive, quindi il ricorso della maledizione s'è spezzato nel 1915.

Invece si saprà che nel 1915 un Medici era risultato morto in guerra.

Nora, che era fuggita con un amante, lontano, non dà più sue notizie: forse è stata già eliminata dalla maledizione. Invece (1920) ritorna, incinta: il figlio che ha in grembo muore. Dunque un altro discendente della sciagurata famiglia è morto entro il ritmo dei cinque anni.

²⁴ Cfr. p. 11.

²⁵ SALVATORE QUASIMODO, *Il poeta a teatro*, a cura di Alessandro Quasimodo ... cit., p. 15.

²⁶ Si citeranno i drammi con riferimento all'edizione di SALVATORE QUASIMODO, *Il poeta a teatro*, A cura di Alessandro Quasimodo ... cit.

Le due sorelle continuano i loro giorni desolati a Colonna. Dirce vorrebbe convincere Giuliano a sposare Nora. Infatti non vorrebbe che figli suoi, ma figli di Nora incorrano nel ricorso del «ritmo astrale».

Siamo ora nel 1925. I cinque anni trascorsi sono stati per Dirce un periodo di terrori e di rinunzie. È meglio conoscere o non conoscere l'ora della morte? «Non sapere», risponde il fantasma dell'Abate che appare ancora per l'ultima volta.

Nora si avvelena. Dirce è ancora salva, ma nella sua mente si è fatta strada la follia.

Come risulta evidente da questo breve riassunto il dramma teatrale è esteso nel tempo **cinque anni. Dal 1920 al 1925**, quanto dura l'azione.

2 – Un altro dramma interessante è *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams, rappresentato per la regia di Luchino Visconti nel maggio 1951. (Quasimodo 132-133).

3 – *Il libro di Cristoforo Colombo* di Paul Claudel (Quasimodo, pp. 141-142), è stato rappresentato nell'Agosto 1951. Come scrive Quasimodo:²⁷ «Paul Claudel, per scrivere questo canovaccio, ha riecheggiato il racconto della vita di Colombo e non è andato al di là di un tentativo di far scorrere il tempo sul mare e poi sulla terra di Spagna servendosi di “contrast” rovinati da secoli di letterarie rifiniture». Certo, anche in questo dramma c'è ‘violazione’ delle cosiddette ‘unità aristoteliche’.

4 – Un quarto dramma per noi interessante è *Glauco* di E. L. Morselli, un sorta di epillio, esteso nel tempo (Quasimodo, pp. 143-144). Il povero pescatore siciliano Glauco si identifica in pratica con Odisseo, «ma un Odisseo del crepuscolo», come lo definisce Quasimodo, che «non fa udire in pieno sole il battere continuo dei remi della sua nave sul mare “schiumante”».

5 – Un altro lavoro, in cui sembra violata l'unità di tempo è *Il primo della classe*, di Giuseppe Zucca, rappresentato al Teatro Olimpia nell'Ottobre del 1951 (Quasimodo, pp. 150-151)..

6 – Al teatro tedesco appartiene il dramma di Ernst Toller, rivoluzionario puro, morto suicida in un alberghetto di New York, «appeso a una corda come Karl Thomas, il protagonista di *Oplà, wir leben [Oplà, noi viviamo]*», del 1927, rappresentato nel dicembre 1951. ». (Cfr. Quasimodo, pp. 159-160).

Karl Thomas, insieme ad alcuni compagni, fra cui Eva Berg, la sua amante, sono stati condannati a morte per aver partecipato al colpo estremista dell'anno 1919 in Baviera. In una cella comune aspettano l'ora dell'esecuzione. Sono atterriti dall'angoscia, ma il barone Friedrich annunzia che «per la grazia e la volontà di conciliazione del Presidente» l'esecuzione è stata sospesa: i condannati verranno rinchiusi in un Lager.

Il delatore Kilman, tuttavia, verrà subito liberato.

Thomas impazzisce per la gioia e viene rinchiuso **per otto anni** in un manicomio. Quando esce guarito, la vita della Repubblica Tedesca non è più la stessa: i compagni sono stati dispersi, Kilman è divenuto ministro.

Thomas decide di uccidere Kilman, ‘traditore’ delle loro idee. Ma, proprio quando sta per sparargli, il colpo di pistola di un giornalista colpisce il delatore. Thomas, ritenuto erroneamente l'omicida, s'impicca in prigione proprio quando vengono per liberarlo. Il suo corpo penzola mentre un coro canta *Das ist normal*, una sorta di *charleston*. Come aggiunge Quasimodo «Tutto è normale: l'ingiustizia, la fame, il dolore, il furto, l'assassinio, il tradimento, il suicidio.»²⁸

7 – È il momento di accennare ora a *La ragazza da portare in collo* di P. Blackmore, rappresentata nel Novembre 1952 al teatro di Via Manzoni. (Cfr. Quasimodo, pp. 190-192).

«Miranda, pescata dal dottor Marten, o viceversa, viene condotta da questi nella sua casa a Londra in riva al Tamigi.» La moglie del dottor Marten, Clara, è costretta ad accogliere come ospite la sirena, camuffata da paralitica (con la sua coda lustra e vertiginosa nascosta in panneggi di seta) soffrendo per qualche tempo dei morsi della gelosia.

²⁷ Ivi, p. 141.

²⁸ Per questo dramma, ha potuto controllare direttamente per me il testo tedesco il Collega e amico K.-D. Fischer, dell'Università di Mainz: i tempi del dramma si estendono, effettivamente, per **otto anni**.

La sirena Miranda, in realtà, si comporta come una grande *vedette* di rivista e affascina tutti gli uomini della casa: così, oltre al dott. Marten – a suo tempo nascerà dal grembo di Miranda una sirena cui sarà dato il nome Marten -, cadranno “davanti alla sua coda” l’autista e un amico di famiglia.

Ma la Sirena, mangiatrice di pesci crudi e di uomini, non sa resistere a lungo in una casa di Londra. Un giorno si lancia nel Tamigi e nuota verso il mare.

Pare che l’estensione del dramma si sviluppi per almeno alcuni giorni, se non per dei mesi.

8- Sembra dilatato nel tempo anche il lavoro *L’ingranaggio* di J. P. Sartre (Quasimodo, pp. 198-199), rappresentato al Piccolo Teatro di Milano nel gennaio 1953).

9- Pare anche esteso nel tempo il dramma *Il cadetto Winslow* di Terence Rattigan, rappresentato nel Luglio 1953 (Quasimodo, pp. 218-219).

10 – Altro dramma che pare piuttosto esteso nel tempo è *Crimine perfetto* di Frederick Knott (pp. 229-230 Quasimodo), rappresentato all’Odeon dalla compagnia Magni Riccio nel Novembre 1953. Il dramma, un giallo, dovrebbe essere esteso nel tempo: occorrerà tuttavia rileggere attentamente l’originale.

11 – Altro lavoro interessante per questa ricerca è *Anna Lucasta* di Philip Yordan, opera che, scritta nel 1941, dovette attendere fino al 1944 per essere rappresentata dall’American New Theater (pp. 240-241 di Quasimodo).

12 – Un dramma che *viola palesemente la cosiddetta ‘unità di tempo’* è *Partage du midi* di Paul Claudel, rappresentata nel Maggio 1954 al teatro Nuovo. (Quasimodo pp. 247-248).

La vicenda si svolge prima in una nave diretta in Cina e poi a Hong Kong, nel 1905.

13 – Interessante è *Il sangue verde* di Silvio Giovaninetti, presentato al Teatro Carignano nel Gennaio 1955 dalla Compagnia di Vittorio Gassman: tema centrale l’incesto (Quasimodo pp. 267-268).

Un celebre studioso di moderne scienze filosofiche, Clem, compie ricerche innovative, con l’aiuto del suo discepolo Mauri, per accertare come l’incesto, “fatto di natura”, sia guardato nell’uomo civile, con orrore e ripugnanza: è invece un limite che con l’intelligenza e con l’amore, può essere superato. Clem stesso, tra pochi giorni, esperimenterà, con un atto ‘grave’, la sua ‘superiorità’ rispetto agli uomini comuni: sposerà Elena, la sorella, che tutti credono annegata da bambina nel lago.

Il matrimonio, *dopo tre mesi*, non è stato ancora consumato. Elena soffre di un senso di abbandono e di desiderio: Margherita, amante di Mauri e figlia di Joss, e Mauri e Joss e Assunta, assediano la protagonista «come voci» di un Coro concentrico. «Quando la nutrice riesce a risvegliare l’infanzia in Elena,²⁹ il dramma matura in tragedia».

Clem, sconfitto nelle sue certezze, dichiara che nulla è compromesso definitivamente «e che l’annullamento del matrimonio riporterà la calma violentata». Elena ama Clem: «qualcosa» è accaduto, come sempre, nella coppia: «l’uno o l’altro urlerà il suo dolore amoroso».

14 – È interessante anche la commedia *Bene mio, core mio*, di Eduardo De Filippo, rappresentata al Teatro Odeon nel Dicembre 1955 (pp. 292-293 Quasimodo).

La commedia si svolge sul Vomero, nella casa di Lorenzo Savastano, restauratore di dipinti. Lorenzo vive con la sorella Chiarina, una zitella di quarant’anni, custode piuttosto ferrea delle tradizioni familiari. *Bene mio, core mio* è il suo atavico ritornello.

Sentendosi ‘prigioniero nella sua stessa casa’, Lorenzo Savastano decide di partire per l’America. Approfittando di un’offerta di lavoro, starà lontano da Napoli **cinque, sei mesi**.

Della sua assenza cerca di trarre vantaggio Filuccio, giovane fruttivendolo in cerca di una sistemazione meno provvisoria di quella che ha. Vorrebbe trasformare in negozio di ‘primizie’ una bottega d’angolo della casa di Lorenzo e tenta un’avventura d’amore con Chiarina, sorella di Lorenzo, che non ha mai avvicinato uomo. Filuccio ha un fratello idiota e una ‘vecchia madre’, che è in realtà una matrigna e anche giovane.

²⁹ Si noti qui un richiamo preciso alla ‘psicanalisi’ e al ‘subcosciente’.

Anche Filuccio è una figura ambigua e inquietante nel teatro di De Filippo. Chiarina rappresenta la speranza del sognato negozio di ‘primizie’, ma anche un amore anormale, “una furia di tramonto”. Innamorata, rimane incinta. Al ritorno, **dopo i cinque, sei mesi convenuti**, dall’America, Lorenzo si mostra con il fratello dolce e molto affettuoso. Con l’aiuto di uno zio, Filuccio tenta di avere in dote, sposando Chiarina, il negozio e quattro stanze. Lorenzo concederà la dote, ma intestandola alla matrigna di Filuccio, “vecchietta”, ma in realtà giovane. 15 – Un cenno ora a *La calunnia* di Lillian Hallmann (pp. 293-294 Quasimodo), rappresentata al Teatro Manzoni, per la regia di Giorgio De Lullo, nel Dicembre 1955, dramma che, stando al riassunto dell’azione di Quasimodo, dovrebbe essere esteso nel tempo.

16 – Dramma esteso nel tempo è anche *Bella* di Cesare Meano, rappresentata al Teatro del Convegno, diretto da Enzo Ferrieri, nel giugno 1956 (pp. 318-319 Quasimodo). Bella, sposata con Valerio, ad un certo punto, per un dispiacere, impazzisce. In seguito, pur essendo guarita, decide di continuare nella follia: «va in cerca del tempo perduto». Finge di riconoscere, in Giovanni, un amico del marito che vive nella loro casa, Valerio e la trovata riesce: Bella e Giovanni **partono per una luna di miele, lunga un anno**, il tempo in cui Valerio è recluso in carcere.

Appena uscito di prigione, Valerio non ‘beve’ la storia della follia di Bella. La quale, infatti, rientra in sé e confessa il tradimento; *ma, subito dopo, ripiomba nella sua follia*.

17 – Altro dramma esteso per forza di cose esteso nel tempo è *Casa mia, casa mia*, di Augusto Novelli, opera rappresentata al Teatro Sant’Erasmus nell’Ottobre 1956 (pp. 326-327 Quasimodo). Questo dramma è esteso **per almeno più di tre mesi**.

18 – Da *Atti unici alle maschere* (rappresentato nel Maggio 1957 (pp. 347-349 Quasimodo) si vedano *La chitarra di Bed*, di Carlo Maria Pensa, «una delicata parabola concertata su alcuni ricordi di letture giovanili» (Quasimodo, p. 347). **Un tempo dilatato** è presente anche in *Una barca vien dal lago* di Alessandro De Stefani. (Quasimodo, pp. 347-348).

19 – Altro dramma che pare esteso nel tempo è *Delirio* di Diego Fabbri, rappresentato nel Febbraio 1958 al Teatro Nuovo di Milano (pp. 373-374 Quasimodo).

Questa breve rassegna ci permette di individuare un dato incontrovertibile. Nel teatro moderno – ammesso che sia necessario ripeterlo ancora – più frequentemente la cosiddetta ‘unità di tempo’, e talvolta anche quella ‘di luogo’, più di rado, pare, entrambe, sono ‘violate’ tranquillamente: specialmente nel teatro nordico, del resto già ben rappresentato, in passato, da Shakespeare, come dimostra molto bene nel suo prezioso *Indice* Alessandro Aiardi; più spesso, come sottolinea a volta anche Quasimodo, la durata di un “un giro di sole” tende invece ad essere rispettata, probabilmente per la persistenza di una tradizione, sia pure basata, come dimostrato, su una osservazione di Aristotele, ma “di consuetudine”, divenuta “regola”, quasi “dogma di una teologia del teatro” in Europa, soprattutto dopo l’irrigidimento “regolaristico” dell’Umanesimo e del Rinascimento. Sarà necessario attendere l’avvento del Romanticismo – si pensi alle tragedie di Alessandro Manzoni e alla sua *Lettre a Monsieur Chauvet* –³⁰, perché del ‘dogma’ non si tenga – quasi – più conto.

La tradizione nordica si emancipa prima – e più durevolmente – dalle ‘unità aristoteliche’.

Con questa tavola rotonda ci si ripromette, con i risultati raggiunti nei volumi precedenti, di rappresentare una *Premessa*, una base di organizzazione di ricerca, a tutto campo, nel tempo e nello spazio, sulla letteratura europea di ogni tempo, su quella dell’Asia (India, Cina, Giappone), eventualmente africana e americana, soprattutto precolombiana, per studiare questo fenomeno nella sua totalità: con il fine di osservare empiricamente quale è stato il rapporto, nel teatro di ogni tempo – e oggi anche nel cinema, continuazione del teatro, di cui il teatro riprende e continua, tra l’altro, ‘scena’ (il palcoscenico), e locali –, tra azione rappresentata per lo spettatore (tempo scenico) e azione oggettiva dei fatti del dramma (tempo della vicenda).

Ma di questo si tratterà più ampiamente nelle *Conclusioni* della presente Tavola rotonda.

³⁰ Vd., per questi problemi, in *Mito e teatro III*, soprattutto le relazioni di Sconocchia, Aiardi, Floriani, Romagnoli, Violante Valenti.

