

A high-contrast, black and white portrait of Italo Svevo, showing his face in profile from the nose up. He has a prominent mustache and is looking downwards. The background is dark and textured.

Edited by

Giuseppe Bellardi &
Emanuela Tardello Cooper

ITALO SVEVO

AND HIS LEGACY FOR THE THIRD MILLENNIUM

Contents

Introduction	vii
Paolo Puppa "Ibsen in Svevo"	1
Carmine Di Biase "Hamlet in the Life and Work of Italo Svevo"	18
Elisa Maria Martinez Garrido "Della vendetta, della gelosia, della menzogna e del veleno tragico. La traccia di Shakespeare nella <i>Coscienza di Zeno</i> "	33
Mathijs Duyck "Il motore guasto. Perversione narrativa di Svevo e di Flaubert in <i>Una vita e L'éducation sentimentale</i> "	45
Saskia Ziolkowski "Svevo's Dogs: Kafka and the Importance of Svevo's Animals"	58
Silvia Annavini «Un filo di fumo». Malattia, sigarette e letteratura in Italo Svevo e Fernando Pessoa"	72
Jobst Welge "Svevo's <i>Una vita</i> , 'inettitudine', and the novel of the employee"	86
Emma Bond "Zeno's Unstable Legacy: Case-writing and the Logic of Transference in Giuseppe Berto and Goliarda Sapienza"	101
Inge Lanslots / Annelies Van Den Bogaert "L'inettitudine dai margini. Pressburger dialoga con Freud tramite Svevo"	114

Contents

Introduction	vii
Paolo Puppa "Ibsen in Svevo"	1
Carmine Di Biase "Hamlet in the Life and Work of Italo Svevo"	18
Elisa Maria Martinez Garrido "Della vendetta, della gelosia, della menzogna e del veleno tragico. La traccia di Shakespeare nella <i>Coscienza di Zeno</i> "	33
Mathijs Duyck "Il motore guasto. Perversione narrativa di Svevo e di Flaubert in <i>Una vita</i> e <i>L'éducation sentimentale</i> "	45
Saskia Ziolkowski "Svevo's Dogs: Kafka and the Importance of Svevo's Animals"	58
Silvia Annavini "Un filo di fumo". Malattia, sigarette e letteratura in Italo Svevo e Fernando Pessoa"	72
Jobst Welge "Svevo's <i>Una vita</i> , 'inettitudine', and the novel of the employee"	86
Emma Bond "Zeno's Unstable Legacy: Case-writing and the Logic of Transference in Giuseppe Berto and Goliarda Sapienza"	101
Inge Lanslots / Annelies Van Den Bogaert "L'inettitudine dai margini. Pressburger dialoga con Freud tramite Svevo"	114

PAOLO PUPPA

Ibsen in Svevo

Ibsen e Svevo, dunque. E innanzi tutto, Ibsen e la scena italiana alla fine dell'Ottocento. Qui occorre fare una breve premessa. I modelli del periodo oscillano tra l'arringa avvocatessa e l'aria del melodramma (l'Assise giudiziaria e il loggione costituiscono dal Risorgimento in poi i soli casi di scena nazionalpopolare), con qualche escursione nel *feuilleton*, il tutto evidenziato bene ne *La morte civile* di Giacometti del '61, nell'interpretazione prima di Tommaso Salvini, poi di Ermete Zacconi. I registri di fatto sono quelli francesi, ben regolati dall'egemonia sui nostri palcoscenici della lezione dei Dumas *filis* e degli Augier, ossia della *pièce à thèse* e della *pièce bien faite*, ma sono proprio gli impacci della scena-conversazione, si pensi a Paolo Ferrari, le rughe e la grossolanità di dialoghi, da cui il sostrato dialettale è stato espulso, a rivelare lo scotto di un'imitazione pedante e monotona. Basti citare la diversa facilità e scorrevolezza con cui Shaw introduce sulla ribalta inglese la centralità della parola, specchio e stimolo del dibattito in sala con *The quintessence of Ibsenism* nel 1891, a partire da *A Doll's House*, nella versione di William Archer, e allestita a Londra nel 1889. È in *A Doll's House*, infatti, che secondo il drammaturgo irlandese ha inizio il teatro moderno. Quando, nel finale della commedia, Nora, maturata all'improvviso da moglie bambina in donna alla ricerca della propria identità, invita il marito a sedersi, là prenderebbe il via una scena interessata ai grandi dibattiti della vita e della società, non più condizionata dai trucchi, dalle tecniche e dagli effettacci di una logora teatralità, centrata viceversa su personaggi impegnati in discorsi contrapposti e strutturata su moduli rievocanti il *Leitmotiv* wagneriano¹. Insomma, dalla *well made comedy* alla *discussion play*. Da noi, al contrario, quel che altrove pare nuovo, sembra vecchio. Arrigo Boito, prima di trionfare nei libretti shakespeariani per Verdi, supplica in una lettera datata 3 giugno 1890 la sua amante clandestina Eleonora Duse di guardarsi bene dal "vecchio farmacista norvegiano che s'è messo a distillare del rabarbaro per il teatro, una gofferia. Non è possibile che ti piaccia"². Ora, come spiegare un'ostilità tanto esplicita nei riguardi di Ibsen da parte di uno degli intellettuali italiani più colti ed aperti all'Europa, agitato da forti pulsioni riformatrici circa l'ambiente teatrale? Si potrebbe ritenere che

meccanica del reale. E in effetti l'introduzione di Ibsen da noi avviene all'insegna di forti opzioni naturalistiche e psichiatriche. Per non parlare delle accuse generiche, portate avanti dal sistema di impresari e capo comici nostrani conservatori, secondo cui astrazioni, oscurità e cerebralismo, astruserie di coscienze malate si accompagnerebbero abitualmente per motivarne il rifiuto³. Ma è proprio la Duse, colla sua Nora nel 1891, ad operare lo sbarco ufficiale sulla nostra scena di Ibsen.

Ibsen intanto era già di casa a Trieste. Il romanziere Alberto Boccardi tiene una lezione il 3 marzo 1893 alla Società di Minerva dove lo esalta per la sua lotta contro l'ipocrisia della società, per il ruolo concesso alla donna, pur classificandolo allo stesso tempo estraneo all'indole meridionale, ed invitando a studiarlo, non a imitarlo. Il giovane Scipio Slataper, a sua volta, si laurea sul commediografo norvegese a Firenze, tesi scritta nel 1911, discussa davanti ad Arturo Farinelli, che poi ne redige la prefazione per l'edizione presso i torinesi Fratelli Bocca nel 1916. E ne individua il nucleo nell'implacabile eticità, nell'eccesso di predicazione, nella dialettica snervante tra autoespressione dell'individuo e impossibilità a realizzare tale slancio, tra dedizione al lavoro e richiami della vita e dell'eros, coll'uomo in carriera destinato alla rottura colla donna e colla sua domanda assoluta di amore. Silvio Benco si presenta sul proscenio il 4 dicembre del 1905, prima dell'inizio di *Rosmersholm* con una radiosa Duse, a inneggiare alla luce che emana dal copione, con un'enfasi apologetica indirizzata all'autore morente, sottolineandone l'ardore etico e la propensione sublimante. E sono i giovani con lui che lo eleggono ad archetipo, al di là delle resistenze sia da parte dei conservatori che dei liberali, sia filo austriaci che filo italiani⁴. Svevo, in compenso, non ne parla mai esplicitamente. I 27 articoli su "L'Indipendente", a partire da quello su Shylock del 2 dicembre 1880, non lo trattano, e lo nominano solo di sfuggita, in *Critica negativa* del 15 dicembre 1888, in quanto arrivano prima dell'esplosione italiana del commediografo nordico. Così pure il *Profilo autobiografico* redatto postumo, ma avviato da Ettore nel '28, nella compilazione della biblioteca ideale, tra italiani e stranieri, lo ignora. Del resto, tra un commediografo che domina la ribalta mondiale nell'ultimo ventennio del secolo, i cui copioni vengono editi e tradotti anche in Italia subito dopo l'edizione e il debutto teatrale, e l'industriale di vernici per barche, a tempo perso scrittore anche di commedie, la distanza pare enorme. Gli mancano di fatto circuiti e una collaudata lingua di conversazione (anche se tali limiti appartengono del resto a tutta la produzione teatrale dell'Italia unita) per far crescere la propria drammaturgia. Insomma, le sue partiture, più che mai nate nel chiuso di una camera⁵, risultano scritte nella totale rinuncia a vederle rappresentate, prive come sono di compagnie, committenze, attesa di pubblici e di critici, di rapporti con la materialità del sistema produttivo del palcoscenico dell'epoca. In più, l'orizzonte culturale di Svevo,

allorché comincia a *immaginare* commedie, è quello ancora naturalistico, dunque orientato ad una precisa mimesi della vita quotidiana, e ad un'oralità medioborghese. Oltre al fatto che la struttura interpersonale e oggettivante della commedia sembra conformarsi ben poco alla non resistibile propensione sveviana verso la soggettività della sua pagina narrativa, all'intrecciarsi caotico dei tempi misti nell'organizzazione stessa del racconto. Eppure, Ibsen, tanto amato del resto dall'amico Joyce, dilaga in Svevo. Basterebbe elencare temi a chiave, come ad esempio la coppia conflittuale di due donne, che lottano tra loro e/o per un diverso approccio verso il maschio, da *Con la penna d'oro* a *L'avventura di Maria*. Anche se al triestino mancano creature aggressive, pronte ad una lotta mortale contro il maschio, presenti nel norvegese fin dalle saghe nordiche e dal Medioevo di cartapesta del suo apprendistato giovanile, ovvero il ritratto della *belle femme sans merci*⁶.

In Ibsen, ancora, i rapporti che il personaggio tesse coll'altro da sé si ritorcono in una manipolazione dell'oggetto. Il protagonista, infatti, investe verso l'altro, che sia il marito o l'amico, il padre o il figlio, un'idealizzazione, un investimento di attese destinato spesso a traumatiche disillusioni, com'è il caso di Nora che ha associato purtroppo il coniuge ai romanzi cavallereschi. Ma allo stesso tempo, l'io tende a vedersi diverso da quel che è oggettivamente, o da quel che appare agli altri. Così, anche la parola che viene scambiata tra l'io e l'altro oscilla tra apertura totale e difesa ermetica, impenetrabile, quasi che l'io sia consapevole della coincidenza tra confessione e morte. E la menzogna vitale, teorizzata compiutamente in *Brand* e ne *L'anitra selvatica*, la menzogna che coincide col tempo teatrale, dato che la verità uccide l'io e fa chiudere il sipario, non fa altro che supportare il conflitto tra *dramatis persona* e *l'auctor*, tra figlio nascosto in sé e padre inquisitivo. Un universo sfasato di sguardi incrociati e non coincidenti tra loro. Per Svevo, è il lavoro della memoria che determina un simile sguardo alterato, così come la scrittura consiste per lui nell'alterazione dell'oggetto rievocato. Infatti, ricordare significa ricostruire e fingere, nel senso antico della parola. Si crea cioè un'immagine cui non corrisponde l'esperienza. In *Senilità*, due donne si muovono dalle parti di Emilio Brentani, ossia la brutta e buona sorella Amalia (il cui nome contiene una qualche assonanza fonica con quello del fratello Elio) e la bella e cattiva Angiolina. Alla morte della sorella, suicida per passione, il protagonista si reca al cimitero ad onorare un fantasma d'amore, una scrittura bella e buona fissata evidentemente sul sincretismo tra le due figure femminili. La medesima anamorfofi viene praticata nella *Coscienza di Zenò* dall'eroe eponimo. Ad esempio, nel kafkiano capitolo centrato sulla morte del padre, stazione iniziatica richiesta perché il Soggetto acceda in società, Zenò, che per tutto l'episodio ha mostrato un odio esplicito nei riguardi del genitore che lo

allorché comincia a *immaginare* commedie, è quello ancora naturalistico, dunque orientato ad una precisa mimesi della vita quotidiana, e ad un'oralità medioborghese. Oltre al fatto che la struttura interpersonale e oggettivante della commedia sembra conformarsi ben poco alla non resistibile propensione sveviana verso la soggettività della sua pagina narrativa, all'intrecciarsi caotico dei tempi misti nell'organizzazione stessa del racconto. Eppure, Ibsen, tanto amato del resto dall'amico Joyce, dilaga in Svevo. Basterebbe elencare temi a chiave, come ad esempio la coppia conflittuale di due donne, che lottano tra loro e/o per un diverso approccio verso il maschio, da *Con la penna d'oro* a *L'avventura di Maria*. Anche se al triestino mancano creature aggressive, pronte ad una lotta mortale contro il maschio, presenti nel norvegese fin dalle saghe nordiche e dal Medioevo di cartapesta del suo apprendistato giovanile, ovvero il ritratto della *belle femme sans merci*⁶.

In Ibsen, ancora, i rapporti che il personaggio tesse coll'altro da sé si ritorcono in una manipolazione dell'oggetto. Il protagonista, infatti, investe verso l'altro, che sia il marito o l'amico, il padre o il figlio, un'idealizzazione, un investimento di attese destinato spesso a traumatiche disillusioni, com'è il caso di Nora che ha associato purtroppo il coniuge ai romanzi cavallereschi. Ma allo stesso tempo, l'Io tende a vedersi diverso da quel che è oggettivamente, o da quel che appare agli altri. Così, anche la parola che viene scambiata tra l'io e l'altro oscilla tra apertura totale e difesa ermetica, impenetrabile, quasi che l'Io sia consapevole della coincidenza tra confessione e morte. E la menzogna vitale, teorizzata compiutamente in *Brand* e ne *L'anitra selvatica*, la menzogna che coincide col tempo teatrale, dato che la verità uccide l'Io e fa chiudere il sipario, non fa altro che supportare il conflitto tra *dramatis persona* e *l'auctor*, tra figlio nascosto in sé e padre inquisitivo. Un universo sfasato di sguardi incrociati e non coincidenti tra loro. Per Svevo, è il lavoro della memoria che determina un simile sguardo alterato, così come la scrittura consiste per lui nell'alterazione dell'oggetto rievocato. Infatti, ricordare significa ricostruire e fingere, nel senso antico della parola. Si crea cioè un'immagine cui non corrisponde l'esperienza. In *Senilità*, due donne si muovono dalle parti di Emilio Brentani, ossia la brutta e buona sorella Amalia (il cui nome contiene una qualche assonanza fonica con quello del fratello Elio) e la bella e cattiva Angiolina. Alla morte della sorella, suicida per passione, il protagonista si reca al cimitero ad onorare un fantasma d'amore, una scrittura bella e buona fissata evidentemente sul sincretismo tra le due figure femminili. La medesima anamorfosi viene praticata nella *Coscienza di Zeno* dall'eroe eponimo. Ad esempio, nel kafkiano capitolo centrato sulla morte del padre, stazione iniziatica richiesta perché il Soggetto acceda in società, Zeno, che per tutto l'episodio ha mostrato un odio esplicito nei riguardi del genitore che lo

ricambia a sua volta, non appena quest'ultimo muore travolto dall'ictus e lungo un'agonia dai registri ilarotragici, inizia a risarcirlo, tributandogli una sorta di culto privato, in un misto di rimorsi e di ambigua venerazione. Anche stavolta il cimitero funziona come un teatrino funebre, mentre l'immaginazione riscrive il passato. Lo stesso per la sua drammaturgia. In *Un marito*, ecco la relazione disturbata tra Bice e Federico, sugli equivoci sorti tra i due partner che si sono scoperti diversi dai modelli iniziali. Se lui infatti ha sposato lei, cercando inutilmente di spiazzare il fantasma, lei aveva visto in compenso in lui il grande eroe romantico capace di passioni viscerali e pronto di conseguenza ad uccidere, e ora si trova accanto un uomo spento, tutto impegnato a accumulare denaro. E del resto, come il protagonista ammette, è avvenuto un mutamento ideologico nella sua professione. Prima, quando amava, Federico si dava allo studio del diritto e alle grandi idee giuridiche basate su di uno spirito umanitario e sulla solidarietà tollerante. Dopo, s'è trasformato cinicamente in un civilista, impegnato in cause amministrative che gli hanno reso molto sul piano finanziario e questa scelta l'ha fatta non appena ha scoperto l'illusorietà, l'infondatezza dell'utopia, cessato l'eccesso della follia omicida. Federico allora sembra quasi un revival dell'architetto ibseniano Solness, di passaggio a Trieste nel 1894 colla compagnia Talli-Paladini, colui che ha smesso di innalzare chiese a Dio e s'è ridotto, sempre per denaro, a costruire prosaiche abitazioni per coppie che vi abitano senza amore. E ne parla nel *Diario per la fidanzata*, in data 15 febbraio 1896, con una complessa similitudine tra la coppia ibseniana e quella formata dalla suocera e da Gioacchino Veneziani, per i contrasti sugli sviluppi della fabbrica e della villa di famiglia, osteggiati da Olga⁷.

Teatro del salotto, quello di Ibsen. Di che salotto si tratta? In un ideale intertesto delle sue opere più significative in tal senso, da *Casa di bambola* fino a *John Gabriel Borkman*, il contenitore dell'azione appare quale una *demeure* (nel senso bachelardiano di *rassicurante* abitato familiare) che si affaccia sull'abisso, ignorando l'imminente catastrofe. Come in certi dipinti metafisici della pittura surrealista, si pensi a Delvaux, il salotto scivola giù, attratto dal fiordo. E, del resto, la casa, a volte profondamente divisa al suo interno come nell'inferno domestico di *John Gabriel Borkman*, sembra incerta se dare sicurezza o spingere a fuggire da essa⁸. Il fatto è che entro un *ménage* provinciale, tranquillo e un po' snervante, il Soggetto si rivela, per dirla con Walter Benjamin, indeciso tra la *noia* (la vita dentro) e lo *chok* (la vita fuori). All'interno del salotto, la tazza di tè e il caminetto acceso. Fuori, la tempesta di neve e l'uragano. Ma è il matrimonio borghese il contesto in cui la crisi risuona in termini più ossessivi e drammatici, oltre a sviluppare meglio gli aspetti metateatrali del salotto. Infatti mentre i rapporti interpersonali sono connotati in Ibsen da ambiguità, da discontinuità umorale e da precarietà affettiva, la commedia

messa in scena dalla coppia legalmente codificata esprime in modo più organico la vicinanza tra due solitudini *ipocrite*, nell'etimo greco appunto di recita. Gli sposi sono insomma *the quintessence* della sfasatura *ontologica* tra gli esseri umani, nessuno escluso. Tanto più che è soprattutto nel matrimonio che il partner può da un momento all'altro spostarsi da una garanzia sentimentale ad un'inopinata minaccia, con sbalzi improvvisi e spiazzanti⁹.

Teatro del salotto anche quello di Svevo, col matrimonio quale garante metonimico e metaforico dello stesso. Ed è in particolare la recita del matrimonio il tema privilegiato del palcoscenico virtuale di Ettore Schmitz, specie dopo il fidanzamento e il matrimonio con Livia. La relazione civilizzata deve celare infatti al suo interno aggressività, desideri smodati e rancori (vedi le pretese verso l'assimilazione cattolica e la rimozione dell'ebraismo), quello che nel *Diario per la fidanzata* chiama, in data 15 e 16 febbraio 1896, con un lessema dialettale "rane" per gli umori atrabiliari tra differenza d'età e di condizione economica¹⁰. Ed è il salotto lo spazio in generale per questo esercizio di autocensura nei riguardi dell'altro da sé ma anche dell'autore stesso. Ebbene, la oggettiva complicità tra marito e amante, nel triangolo adulterino, funzionale alla durata del matrimonio, come spiega l'assessore Brack in *Hedda Gabler*, nella scena sveviana si colora di una valenza autobiografica. Perché la donna spesso si mostra circondata dalle due tipologie, il commerciante e l'artista, quali alternative che in lei dovrebbero invece rendersi compatibili. In *Una commedia inedita*, un *séparé* permette al marito industriale, potenziale cornuto, di controllare le smanie adulterine di sua moglie alle prese con un aspirante amante, a sua volta commediografo verista. Qui, si attua tra l'altro quella tipica palinodia sveviana verso ogni assunzione precisa di modelli, presente pure nel *plot* de *Le teorie del conte Alberto*. Lo stesso si verifica nella già citata *pochade* spiritistica *Terzetto spezzato*, tra il vedovo, commerciante di caffè e il poeta amico e amante della donna. I due si contendono la morta evocata, il primo preoccupato per l'esito degli affari, il commercio del caffè, il secondo a sua volta inconsolabile perché gli è venuta a mancare la Musa ispiratrice per la scrittura. Ne *L'avventura di Maria*, la protagonista, violinista inquieta, si infatua del commerciante Alberto, sposato colla sua amica di infanzia, che la ospita nella sua casa a Trieste per i concerti che vi deve tenere. L'uomo ora le fa una corte serrata, corte iniziata nel treno prima che si alzi il sipario del *play*. Il triangolo viene infranto dal ritorno all'ordine per cui la coppia borghese/artista non può coronare il presunto sogno d'amore: di fatto, l'allegoria sembra alludere alla controversa rimozione della scrittura ad opera di Ettore Schmitz, impegnato a tempo pieno colla fabbrica di vernici sottomarine¹¹. Maria appare altresì quale doppio di Ettore, in una versione che ne femminilizza la parte artistica, sulla scia di equazioni ideologiche assunte nel pamphlet di Otto

messa in scena dalla coppia legalmente codificata esprime in modo più organico la vicinanza tra due solitudini *ipocrite*, nell'etimo greco appunto di recita. Gli sposi sono insomma *the quintessence* della sfasatura *ontologica* tra gli esseri umani, nessuno escluso. Tanto più che è soprattutto nel matrimonio che il partner può da un momento all'altro spostarsi da una garanzia sentimentale ad un'inopinata minaccia, con sbalzi improvvisi e spiazzanti⁹.

Teatro del salotto anche quello di Svevo, col matrimonio quale garante metonimico e metaforico dello stesso. Ed è in particolare la recita del matrimonio il tema privilegiato del palcoscenico virtuale di Ettore Schmitz, specie dopo il fidanzamento e il matrimonio con Livia. La relazione civilizzata deve celare infatti al suo interno aggressività, desideri smodati e rancori (vedi le pretese verso l'assimilazione cattolica e la rimozione dell'ebraismo), quello che nel *Diario per la fidanzata* chiama, in data 15 e 16 febbraio 1896, con un lessema dialettale "rane" per gli umori atrabiliari tra differenza d'età e di condizione economica¹⁰. Ed è il salotto lo spazio in generale per questo esercizio di autocensura nei riguardi dell'altro da sé ma anche dell'autore stesso. Ebbene, la oggettiva complicità tra marito e amante, nel triangolo adulterino, funzionale alla durata del matrimonio, come spiega l'assessore Brack in *Hedda Gabler*, nella scena sveviana si colora di una valenza autobiografica. Perché la donna spesso si mostra circondata dalle due tipologie, il commerciante e l'artista, quali alternative che in lei dovrebbero invece rendersi compatibili. In *Una commedia inedita*, un *séparé* permette al marito industriale, potenziale cornuto, di controllare le smanie adulterine di sua moglie alle prese con un aspirante amante, a sua volta commediografo verista. Qui, si attua tra l'altro quella tipica palinodia sveviana verso ogni assunzione precisa di modelli, presente pure nel *plot* de *Le teorie del conte Alberto*. Lo stesso si verifica nella già citata *pochade* spiritistica *Terzetto spezzato*, tra il vedovo, commerciante di caffè e il poeta amico e amante della donna. I due si contendono la morta evocata, il primo preoccupato per l'esito degli affari, il commercio del caffè, il secondo a sua volta inconsolabile perché gli è venuta a mancare la Musa ispiratrice per la scrittura. Ne *L'avventura di Maria*, la protagonista, violinista inquieta, si infatua del commerciante Alberto, sposato colla sua amica di infanzia, che la ospita nella sua casa a Trieste per i concerti che vi deve tenere. L'uomo ora le fa una corte serrata, corte iniziata nel treno prima che si alzi il sipario del *play*. Il triangolo viene infranto dal ritorno all'ordine per cui la coppia borghese/artista non può coronare il presunto sogno d'amore: di fatto, l'allegoria sembra alludere alla controversa rimozione della scrittura ad opera di Ettore Schmitz, impegnato a tempo pieno colla fabbrica di vernici sottomarine¹¹. Maria appare altresì quale doppio di Ettore, in una versione che ne femminilizza la parte artistica, sulla scia di equazioni ideologiche assunte nel pamphlet di Otto

Weininger. Si consideri il meccanismo degli pseudonimi. Si sa che tale gesto è consentito alle donne e/o agli artisti. Ma l'identità di scrittore autore negata risulta certo parallela a quella conculcata dell'ebraismo originario. E si potrebbe insistere sull'ebraismo¹² quale doppio metaforico dietro il ruolo dello scrittore sommerso. L'emarginazione della sfera creativa si accompagna insomma alla messa al bando dello Schlemihl, dell'ebreo orientale, manipolato in Samigli, suo primo *nom de plume*. Maria funge insieme da bacino di raccolta di vari prototipi femminili ibseniani, da Nora, vista interpretata dalla Duse a Trieste nel marzo del 1892, a Hedda Gabler, vista nella resa di Virginia Marini nell'aprile dello stesso anno, poi ripresa pure dalla divina Eleonora nel 1898. Non dimentichiamo che nella vita di Ettore Schmitz l'esercizio musicale, contiguo a quello teatrale per la comune componente performativa, si offre altresì quale alternativa legittima della scrittura. Il copione pullula di figure professionali e amatoriali attorno al mondo musicale cittadino. In più si accenna alla diva Mara, bisillabo dietro cui si cela e si svela forse la stessa Duse. Nella casa finta felice di Alberto e di Giulia, la prova del concerto viene disturbata dall'ingresso a folate successive dei vari personaggi, in un montaggio alternato di impronta futurista, una sequenza multipla e policentrica, da un lato l'artista assieme al suo pianista che si apprestano a iniziare il preludio del pezzo beethoveniano e dall'altra la moglie madre, novella Penelope-Vestale al telaio che allo stesso tempo ripassa la lezione di scuola col figlio Piero, quindi il fratello Giorgio, professore ed erudito di storia locale, affascinato dalla personalità di Maria, e lo stesso Alberto che scrive lettere d'affari, in attesa dell'aroma dell'imminente pranzo. E di continuo questo pubblico virtuale frustra lo sforzo professionale dei performer che pretenderebbero silenzio rituale e attenzione religiosa. Arte e consumo distratto, dunque, come direbbe Benjamin. La rottura del *love affair* tra Alberto e Maria viene organizzata dallo zio dell'artista, grazie ad un altro *play within the play* da lui inscenato intorno al congedo del marito fedifrago dalla moglie e dal figlio. Il quadretto si conclude nell'immane abbraccio della sacra famiglia, col perdono e la reintegrazione nei valori canonici. Da notare che il secondo concerto, dopo il primo dall'esito mediocre, va anche peggio, dal momento che la protagonista suona in fretta quando ancora pregusta idilli e amplessi. La musica tradita si vendica e l'esecuzione disgusta tutti.

Ora, tutta l'opera sveviana è inscrivibile nel ruolo dell'artista negato, o di fatto sconosciuto, la scrittura configurandosi per lui quale un'attività improduttiva dunque vietata. In Ibsen Svevo ritrova con grande soddisfazione questa topica nelle sue infinite varianti professionali, dal pittore Osvald in *Spettri* del 1881 al fotografo ne *L'anitra selvatica* del 1884, dal teologo in *Rosmersholm* del 1886 al filosofo in *Hedda Gabler* del 1890, dall'architetto ne *Il costruttore Solness* del 1892 al pedagogista ne *Il*

piccolo *Eyolf* del 1894, dal banchiere in *John Gabriel Borkman* del 1896 allo scultore Rubek in *Quando noi morti ci destiamo* del 1899. Tutti costoro alternano rari momenti di lucidità depressiva con euforici progetti velleitari e *amor sui forsennati*.

In *Un marito* Federico Arcetri non pratica alcuna arte, svolgendo il redditizio mestiere di avvocato. Ha ucciso nel passato la prima moglie, colpevole di adulterio e si muove nel presente, irrigidito, curvo e appesantito dal carico di immagini da cui non riesce e non vuole liberarsi. In effetti il personaggio esiste proprio in quanto non fa altro che rivedere la *scena primaria*, cedendo alla *hantise* che lo divora, come spiega a Bice, la seconda sposa. E prova terrore, Federico, alla sola idea di rifare l'antico gesto. L'amore coniugale in compenso se n'è andato via con Clara, l'uccisa, e il soggetto si mostra ora del tutto inibito all'Eros, come confessa a Bice:

Ora voglio essere sincero con te, come lo si è con una madre, con una sorella! Io ho bisogno che tu mi sia sorella, madre, tutto, tutto, fuori che amante. Io non ti amo! Macchè! Io non amo! Io non so più amare, né te né altri! Odio le donne che mi fecero tanto del male!¹³

Ma in questo strano empito fraterno, che echeggia battute reali di Ettore alla fidanzata¹⁴, è il ruolo parentale a saltare, dietro refoli incestuosi. Il dramma comincia quando Arianna, la madre dell'uccisa, entra in scena con ulteriori lettere: queste ultime appartengono alla seconda moglie dell'avvocato e dimostrano che anche costei è forse un'adultera. La suocera pretende che il genero uccida pure la seconda moglie. Il suo lugubre *memento* da Erinni, da passato coattivo che ritorna inesorabile e sgretola la possibilità di sblocco nel futuro, introduce nel testo delle falle, delle aperture ulteriori, che ne rallentano e ne inceppano i ritmi. Perché sono i morti a salire alla ribalta, pretendendo protocolli di fedeltà e subalternità affettiva da parte dei vivi. Il motivo ibseniano della *haunted stage*, da *Spettri* a *Rosmersholm*, viene così declinato con urgenza in una simile temperie. Federico adesso è però solo un Otello disarmato, o meglio un Otello *dopo*, sopravvissuto al delitto e perseguitato dal ricordo di ciò che ha fatto. L'unica grande pulsione emotiva che colpisce Federico nella sua corazza, l'unico soggetto femminile vivo, capace di turbarlo ancora, è proprio la suocera. Tra Arianna e Federico, forse nel riflesso di un rapporto tra Ettore Schmitz e Olga, nella realtà biografica dello scrittore la suocera effettiva, il legame di parentela si fa scricchiolante, poco ortodosso. Sussurri e grida sembrano provenire dalla strana affettività che lega il protagonista alla vecchia, anticipando in termini oggettivi quello altrettanto turbevole tra il Signor Ponza e la Signora Frola nel *Così è (se vi pare)* pirandelliano. La sola scena forte in tutto il dramma dove si colgono brandelli di passione malcelata è infatti quella che scoppia tra i due nel primo atto, in un ambiguo conflitto fatto di odio, di disperazione, di reciproco

piccolo Eyolf del 1894, dal banchiere in *John Gabriel Borkman* del 1896 allo scultore Rubek in *Quando noi morti ci destiamo* del 1899. Tutti costoro alternano rari momenti di lucidità depressiva con euforici progetti velleitari e *amor sui forsennati*.

In *Un marito* Federico Arcetri non pratica alcuna arte, svolgendo il redditizio mestiere di avvocato. Ha ucciso nel passato la prima moglie, colpevole di adulterio e si muove nel presente, irrigidito, curvo e appesantito dal carico di immagini da cui non riesce e non vuole liberarsi. In effetti il personaggio esiste proprio in quanto non fa altro che rivedere la *scena primaria*, cedendo alla *hantise* che lo divora, come spiega a Bice, la seconda sposa. E prova terrore, Federico, alla sola idea di rifare l'antico gesto. L'amore coniugale in compenso se n'è andato via con Clara, l'uccisa, e il soggetto si mostra ora del tutto inibito all'Eros, come confessa a Bice:

Ora voglio essere sincero con te, come lo si è con una madre, con una sorella! Io ho bisogno che tu mi sia sorella, madre, tutto, tutto, fuori che amante. Io non ti amo! Macchè! Io non amo! Io non so più amare, né te né altri! Odio le donne che mi fecero tanto del male!¹³

Ma in questo strano empito fraterno, che echeggia battute reali di Ettore alla fidanzata¹⁴, è il ruolo parentale a saltare, dietro refoli incestuosi. Il dramma comincia quando Arianna, la madre dell'uccisa, entra in scena con ulteriori lettere: queste ultime appartengono alla seconda moglie dell'avvocato e dimostrano che anche costei è *forse* un'adultera. La suocera pretende che il genero uccida pure la seconda moglie. Il suo lugubre *memento* da Erinni, da passato coattivo che ritorna inesorabile e sgretola la possibilità di sblocco nel futuro, introduce nel testo delle falle, delle aperture ulteriori, che ne rallentano e ne inceppano i ritmi. Perché sono i morti a salire alla ribalta, pretendendo protocolli di fedeltà e subalternità affettiva da parte dei vivi. Il motivo ibseniano della *haunted stage*, da *Spettri* a *Rosmersholm*, viene così declinato con urgenza in una simile temperie. Federico adesso è però solo un Otello disarmato, o meglio un Otello *dopo*, sopravvissuto al delitto e perseguitato dal ricordo di ciò che ha fatto. L'unica grande pulsione emotiva che colpisce Federico nella sua corazza, l'unico soggetto femminile vivo, capace di turbarlo ancora, è proprio la suocera. Tra Arianna e Federico, forse nel riflesso di un rapporto tra Ettore Schmitz e Olga, nella realtà biografica dello scrittore la suocera effettiva, il legame di parentela si fa scricchiolante, poco ortodosso. Sussurri e grida sembrano provenire dalla strana affettività che lega il protagonista alla vecchia, anticipando in termini oggettivi quello altrettanto turbevole tra il Signor Ponza e la Signora Frola nel *Così è (se vi pare)* pirandelliano. La sola scena forte in tutto il dramma dove si colgono brandelli di passione malcelata è infatti quella che scoppia tra i due nel primo atto, in un ambiguo conflitto fatto di odio, di disperazione, di reciproco

bisogno tra i due. Arianna ad un certo momento ammette di lottare con la tentazione di un grande sentimento che la sospinge verso il genero, che pare aggirare, tramite ellissi, crepe, spiragli, il controllo dell'io:

Ricordi? Clara era ammalata e noi due passammo insieme al suo letto otto giorni trascorrendo ad ogni ora dalla disperazione alla speranza. Quando essa guarì a te dalla gioia venne la febbre come a un debole fanciullo. E io ti curai, io ch'ero tanto forte. E nella febbre piangevi Clara morta e singhiozzavi così, proprio così. Ed io oltre alle medicine che i medici ti prescrivevano, te ne diedi una suggeritami dal mio cuore di madre, ti passavo questa stessa mano su questi stessi capelli e allora i tuoi singhiozzi si attenuavano e l'affanno della febbre ti dava tregua¹⁵.

Federico, allorché nella lunga *tirade* inchioda Bice al ruolo di amica comprensiva, di sorella, di infermiera (non più moglie), ripete esattamente il motivo feticistico della mano, incontrato nel racconto della suocera, della stessa mano tra l'altro con cui Clara, la vittima, si era delicatamente difesa sotto la furia del giustiziere, rovesciando tale immagine in una richiesta patetica e frigida insieme: "Poni la tua fresca mano sulla mia fronte scottante e non abbracciarmi. Tutta la sincerità di parola e di gesto sia fra di noi. Salvami e non domandarmi niente in compenso"¹⁶. Alla fine il protagonista si rifiuta di assumere la difesa in tribunale di un nuovo cliente, a sua volta colpevole di uxoricidio per onore, in quanto a poco a poco lungo l'intreccio perde la parola, rifluendo nei silenzi, nei balbettamenti, nella psicopatologia della vita quotidiana. Potrà solo allestire una messinscena effettiva, un macabro travestimento. Bice farà la morta, diverrà Clara, incarna il fantasma, si appiattirà a mera immagine, nello sguardo moribondo della suocera, del giudice cioè spietato e tormentoso. Il teatro, o meglio il metateatro, continua dunque altrove. C'è però una variazione del tema di Otello, rappresentata da Augusto, l'umbratile segretario dell'avvocato, col quale il padrone sembra sempre sul punto di lasciarsi andare a imbarazzanti confidenze quasi sul metro del coevo cechoviano *Tre sorelle*, là dove Andrej, stanco della sua frustrata solitudine, si mette a colloquiare col maggiordomo sordo, tematizzando così la caduta del dialogo interpersonale, nella *drammaturgia della crisi*. Stavolta, nel testo di Svevo, il subalterno non è certo sordo, anzi si dimostra molto coinvolto nella vicenda che ha davanti perché lui pure ha subito nel passato un affare di corna, di lettere trovate casualmente. Confessa candidamente di esserne uscito in piena serenità, dal momento che si è convinto dell'innocenza della moglie. Ebbene, il finto tonto così formula la sua poetica di *cocu* rassegnato, ironico e disincantato:

Mi passarono dei bagliori rossi dinanzi agli occhi! Pensai anch'io di uccidere! Ma

ora, ora ringrazio il cielo che m'abbia fatto credere a quanto mia moglie mi disse e m'abbia impedito di uccidere quella che è ora la mia buona, la mia dolce infermiera¹⁷.

Nel copione, la coppia non ha figli. Paolo, amante virtuale di Bice, uscito dai canoni del *vaudeville*, è il solo padre della commedia, e così spiega l'educazione che impartisce al figlio Guido:

Il mio Guido invece è abituato alla più rigorosa ingiustizia. Quando fa bene trovo sempre di punirlo per motivi insignificanti, quando fa male, anche, ma non sempre. Lo lodo soltanto quando io mi sento molto bene fisicamente e moralmente. Egli ha già capito con ciò di non poter disporre del suo destino, ma di doversi sottomettere a un capriccioso ed irragionevole caso (...) Di qui a qualche anno avrà perduto gran parte delle illusioni congenite¹⁸.

I moduli qui si dilatano e ancora una volta è Ibsen che si muove dietro le quinte, per la complessità inesauribile dei registri, per la mescolanza di stili, o meglio di ritmi nelle sue *pièces* più complesse. *Un marito*, se si colloca anche nella serie delle *pièces bien faites* ottocentesche, per la presenza di lettere, prima e dopo, che portano avanti l'intreccio, non è più un dramma *ben costruito*. Nel 1903, infatti, i meccanismi risultano ormai logori. Sulla scena non avviene più nulla, in sintonia colla fuga dell'azione dal dramma fine ottocento. I fatti ora sono solo narrati, non accadono più nei tempi presenti, retrocessi in gran parte al passato, al *prima* che si alzi il sipario. Sprofondato nel divano, Federico perde letteralmente qualsiasi sicurezza, rinuncia a veder chiaro, e si trasfigura in una nuova maschera, nel simulacro ebbro della bontà-amicizia. Sotto tale angolatura, allora, il testo procede da corna consumate realmente e realmente punite nel passato, a corna ipotetiche nel presente e lasciate in una ambigua reazione da parte del protagonista, quasi amleticamente accettate. In tal modo, riesce a compiere una autentica *rigenerazione* di tipo *ontologico*. L'opera in effetti non si limita a dimostrare l'assurdità del delitto d'onore, sul piano del costume morale o su quello del dibattito giudiziario. In pratica, Svevo denuncia qui l'inconsistenza, l'infondatezza dell'unità del personaggio, perché quest'ultimo fa capire come nei gesti e nelle parole, passati e presenti, non sia più possibile rappresentare tutto se stesso: c'è un grande margine della personalità, anzi l'essenziale, che nel teatro come forma drammaturgica non può essere espresso né parlato. In tal modo vanifica la giovanile poetica desantisiana e zoliana sul primato del carattere rispetto all'azione, come attestava il diario di Elio. In tal senso, Svevo va oltre Ibsen e si accosta alla radicalità dell'amico Strindberg, alla pluralità di personaggi che si fanno la guerra entro un Io instabile¹⁹. Del resto, pur così compatto e organico, anche l'io *ibseniano* sembra memore della carnevalesca forza centrifuga che assillava *Peer Gynt* del '67, e faceva presagire un novecentesco e

ora, ora ringrazio il cielo che m'abbia fatto credere a quanto mia moglie mi disse e m'abbia impedito di uccidere quella che è ora la mia buona, la mia dolce infermiera¹⁷.

Nel copione, la coppia non ha figli. Paolo, amante virtuale di Bice, uscito dai canoni del *vaudeville*, è il solo padre della commedia, e così spiega l'educazione che impartisce al figlio Guido:

Il mio Guido invece è abituato alla più rigorosa ingiustizia. Quando fa bene trovo sempre di punirlo per motivi insignificanti, quando fa male, anche, ma non sempre. Lo lodo soltanto quando io mi sento molto bene fisicamente e moralmente. Egli ha già capito con ciò di non poter disporre del suo destino, ma di doversi sottomettere a un capriccioso ed irragionevole caso (...) Di qui a qualche anno avrà perduto gran parte delle illusioni congenite¹⁸.

I moduli qui si dilatano e ancora una volta è Ibsen che si muove dietro le quinte, per la complessità inesauribile dei registri, per la mescolanza di stili, o meglio di ritmi nelle sue *pièces* più complesse. *Un marito*, se si colloca anche nella serie delle *pièces bien faites* ottocentesche, per la presenza di lettere, prima e dopo, che portano avanti l'intreccio, non è più un dramma *ben costruito*. Nel 1903, infatti, i meccanismi risultano ormai logori. Sulla scena non avviene più nulla, in sintonia colla fuga dell'azione dal dramma fine ottocento. I fatti ora sono solo narrati, non accadono più nei tempi presenti, retrocessi in gran parte al passato, al *prima* che si alzi il sipario. Sprofondato nel divano, Federico perde letteralmente qualsiasi sicurezza, rinuncia a veder chiaro, e si trasfigura in una nuova maschera, nel simulacro ebbro della bontà-amizizia. Sotto tale angolatura, allora, il testo procede da corna consumate realmente e realmente punite nel passato, a corna ipotetiche nel presente e lasciate in una ambigua reazione da parte del protagonista, quasi amleticamente accettate. In tal modo, riesce a compiere una autentica *rigenerazione* di tipo *ontologico*. L'opera in effetti non si limita a dimostrare l'assurdità del delitto d'onore, sul piano del costume morale o su quello del dibattito giudiziario. In pratica, Svevo denuncia qui l'inconsistenza, l'infondatezza dell'unità del personaggio, perché quest'ultimo fa capire come nei gesti e nelle parole, passati e presenti, non sia più possibile rappresentare tutto se stesso: c'è un grande margine della personalità, anzi l'essenziale, che nel teatro come forma drammaturgica non può essere espresso né parlato. In tal modo vanifica la giovanile poetica desanctisiana e zoliana sul primato del carattere rispetto all'azione, come attestava il diario di Elio. In tal senso, Svevo va oltre Ibsen e si accosta alla radicalità dell'amico Strindberg, alla pluralità di personaggi che si fanno la guerra entro un Io instabile¹⁹. Del resto, pur così compattato e organico, anche l'Io ibseniano sembra memore della carnevalesca forza centrifuga che assillava *Peer Gynt* del '67, e faceva presagire un novecentesco e

pirandelliano *Io molteplice*, ovvero un *non Io*. Pure *A Doll's House* ospita la presenza di un'immagine ricorrente, ossia il gorgo delle acque fredde e nere in cui minaccia di gettarsi e decomporsi Nora, gesto poi davvero compiuto dalla coppia in *Rosmersholm* del 1886. *Un ladro in casa*, colla caduta dal tutto inopinata e così *anti happy end* finale, declina una topica del genere. È la notte, allora, che cerca di esibire la sua faccia nel giorno, è il linguaggio silenzioso del non detto che cerca a fatica di manifestarsi attraverso sintomi e lapsus!

Trascorsi oltre vent'anni da *Un marito*, Ettore Schmitz con alle spalle la ruminazione narrativa de *La coscienza di Zenò*, appare tutto impegnato a variare, sulla pagina novellistica, il tema della vecchiaia. Nella *Rigenerazione*, su cui l'autore stende uno strano silenzio²⁰, rispunta il motivo dell'uxoricidio, messo però sullo sfondo, perché il protagonista si limita a sognarlo. In compenso, molto più in primo piano si presenta il discorso pedagogico, carico di rispettabili propositi umanitari, pronunciato all'inizio e ribadito alla fine con sfumature diverse perché sgonfiato nelle autentiche pulsioni che lo sorreggevano. Nel copione si ha però un assestamento del processo centrifugo iniziato da *Un marito*. Il soggetto qui intende tornare al passato, e insieme accetta la possibilità di ridiventare giovane, non solo il sé d'un tempo dunque, ma in pratica un altro. Sono i ruoli parentali, nondimeno, a restare egualmente *confusi*. Il protagonista infatti è insieme marito, padre, nonno, amante, con reciproche, infinite interferenze tra questi ruoli, in rapporto alle sollecitazioni esterne e ai tentativi di sopraffazione del soggetto sugli altri, oltre alla soppressione della funzione di padre-padrone già avviata nel dramma precedente. Eppure, una volta affermatosi come superpersonaggio, con cui tutti si scontrano e di cui tutti parlano, il nuovo protagonista progetta il mutamento, programma la fuga da sé, anche se motivato tematicamente nella velleità del ringiovanimento. Conviene però a questo punto soffermarci sulla *fabula* del testo in questione. Dunque, il ricco commerciante di tessuti a riposo, Giovanni Chierici, conduce una *esistenza apatica*. Non conosce cioè la passione e vive pertanto tranquillo, sotto le cure amorevoli di Anna, la moglie infermiera che vigila sul suo sonno e la sua digestione colla stessa attenzione prestata alle tante bestiole della casa e del giardino. Il corpo di Giovanni, la cui azienda procede ormai per proprio conto, è una macchina che funziona, che *sta bene* se non intervengono incidenti nei due fatti principali della sua produzione, l'assimilazione del cibo e lo sprofondamento in un sonno senza sogni. La noia dilaga così nel suo universo smemorato (dimentica i nomi, un po' come fa il suo autore, delle persone e persino la propria età precisa, oscillando tra 74 e 76 anni) e il solo momento di piacere che lo ravviva è la passeggiata col nipotino, che intende iniziare al mondo trovando le parole *giuste*. Nel quadro crepuscolare, perché si metta in moto la commedia, ecco pertanto

l'operazione di ringiovanimento che apre uno squilibrio nel salotto, per poi rinchiuersi nel suo inevitabile fallimento e nel ritorno alla stasi iniziale. Una volta tagliato, privato del venti per cento dei suoi anni, Giovanni, nel secondo atto, appare più curato, rinfrescato, meglio rasato, si compiace di abluzioni, massaggi e ginnastica, e dichiara di provare un interessante formicolio ai piedi, segnale di un ritorno alla Terra e alle pulsioni primarie. Ma la testa resta senza capelli, la bocca conserva lo sconcio dell'età, mentre l'uomo cammina sbattendo contro i mobili e la foto scattata poco prima dell'operazione denuncia il terrore per la scelta fatta. Ora, perché Giovanni ha accettato un simile rischio? Sembrerebbe, a starlo a sentire e a controllarne le mosse, per avvicinarsi alla luce del sole, per non limitarsi più come un tempo a rubarne il calore, filtrandolo dalle persiane. L'intervento chirurgico non avrebbe strategie sessuali, a sentire le sue onorevoli intenzioni. A differenza dei suoi colleghi lubrificati, Giovanni auspica ben altre possibilità, dal momento che spera di *rivedere* le fanciulle scomparse del suo passato, di trovare lo *sguardo perduto*, acceso un tempo da esuberanti ragazze abbandonate, per l'eccesso della loro presenza, della loro incontrollabile desiderabilità. Tuttavia, dispeppellire queste creature travolte dalla furia di *chronos*, e riconsegnate così ad un innocente esercizio epifanico della memoria, è solo una motivazione superficiale. Giovanni non è un avvocato, a differenza di *Un marito*, ma nemmeno esercita il mestiere dello scrittore, né di professione, né come vizio praticato in solitudine, non tiene insomma un diario, non frequenta la pagina per tentare nella forma del *saggio* la pacificazione universale tra le *due età*, come fa il buon vecchio per depurarsi delle ultime scorie passionali verso la bella fanciulla, nell'omonimo racconto. Quel che Zenò attuava nella scrittura, Giovanni attua nel suo corpo, sulla propria pelle e il viaggio di Faust da metaforico si fa letterale. Le donne non possono essere coinvolte nell'operazione, dovendo restare *pluralità*, sempre secondo Weininger, sottoposta all'immaginario maschile. L'archetipo di Faust si mescola adesso all'altro grande simulacro romantico, a quello di Don Giovanni. C'è intanto Anna, la moglie con cui per tanti anni ha recitato il dolce e logorante copione della solidarietà della famiglia borghese, della coppia aziendale, la dea Vesta che tutela il patrimonio con un'idea epicurea di *edonè*, ossia assenza di tensione. Dietro i tepori e i torpori coniugali, cova proprio il risentimento, il ricordo uxoricida di *Un marito*, che affiora qui nel secondo intermezzo onirico, dalla precisa valenza strindberghiana²¹, spostato nell'iniziativa della serva:

Giovanni / Ma io darò anche la salute per avere la salute. Andiamo sii mia. Renata / Io sarò tua. Ma voglio che tu ammazzi Anna. Giovanni / Niente di più facile. Io mi sento forte ed essa è debolissima. Renata / Lo prometti? Giovanni / Ben volentieri. Dammi le tue labbra²².

l'operazione di ringiovanimento che apre uno squilibrio nel salotto, per poi rinchiudersi nel suo inevitabile fallimento e nel ritorno alla stasi iniziale. Una volta tagliato, privato del venti per cento dei suoi anni, Giovanni, nel secondo atto, appare più curato, rinfrescato, meglio rasato, si compiace di abluzioni, massaggi e ginnastica, e dichiara di provare un interessante formicolio ai piedi, segnale di un ritorno alla Terra e alle pulsioni primarie. Ma la testa resta senza capelli, la bocca conserva lo sconcio dell'età, mentre l'uomo cammina sbattendo contro i mobili e la foto scattata poco prima dell'operazione denuncia il terrore per la scelta fatta. Ora, perché Giovanni ha accettato un simile rischio? Sembrerebbe, a starlo a sentire e a controllarne le mosse, per avvicinarsi alla luce del sole, per non limitarsi più come un tempo a rubarne il calore, filtrandolo dalle persiane. L'intervento chirurgico non avrebbe strategie sessuali, a sentire le sue onorevoli intenzioni. A differenza dei suoi colleghi lubrificati, Giovanni auspica ben altre possibilità, dal momento che spera di *rivedere* le fanciulle scomparse del suo passato, di trovare lo *sguardo perduto*, acceso un tempo da esuberanti ragazze abbandonate, per l'eccesso della loro presenza, della loro incontrollabile desiderabilità. Tuttavia, disseppellire queste creature travolte dalla furia di *chronos*, e riconsegnate così ad un innocente esercizio epifanico della memoria, è solo una motivazione superficiale. Giovanni non è un avvocato, a differenza di *Un marito*, ma nemmeno esercita il mestiere dello scrittore, né di professione, né come vizio praticato in solitudine, non tiene insomma un diario, non frequenta la pagina per tentare nella forma del *saggio* la pacificazione universale tra le *due età*, come fa il buon vecchio per depurarsi delle ultime scorie passionali verso la bella fanciulla, nell'omonimo racconto. Quel che Zeno attuava nella scrittura, Giovanni attua nel suo corpo, sulla propria pelle e il viaggio di Faust da metaforico si fa letterale. Le donne non possono essere coinvolte nell'operazione, dovendo restare *pluralità*, sempre secondo Weininger, sottoposta all'immaginario maschile. L'archetipo di Faust si mescola adesso all'altro grande simulacro romantico, a quello di Don Giovanni. C'è intanto Anna, la moglie con cui per tanti anni ha recitato il dolce e logorante copione della solidarietà della famiglia borghese, della coppia aziendale, la dea Vesta che tutela il patrimonio con un'idea epicurea di *edonè*, ossia assenza di tensione. Dietro i tepori e i torpori coniugali, cova proprio il risentimento, il ricordo uxoricida di *Un marito*, che affiora qui nel secondo intermezzo onirico, dalla precisa valenza strindberghiana²¹, spostato nell'iniziativa della serva:

Giovanni / Ma io darò anche la salute per avere la salute. Andiamo sii mia. Renata /
Io sarò tua. Ma voglio che tu ammazzi Anna. Giovanni / Niente di più facile. Io mi
sento forte ed essa è debolissima. Renata / Lo prometti? Giovanni / Ben volentieri.
Dammi le tue labbra²².

Questo è lo scotto da pagare per consentire i travestimenti letterari di Sigfrido, l'aureola di Ruy Blas in cui, sognando, Giovanni *si finge*, a sancire dunque il fatto che la monogamia costituisce la malattia culturale dell'animale uomo:

Renata / Io non capisco, ... Io non capisco. Dovrebbe essere tanto bello essere il padrone. Giovanni / E che vuoi farci? Lo sono stato per tanti anni, per troppi anni e ne sono stufo. (Carezzevole) Io vorrei per oggi poter dire che tu sei la padrona. Posso dirlo? E accostarti come un paggio la sua contessa. Mi piacerebbe tanto²³.

Alla moglie, però come avviene spesso nei *plot* sveviani, torna Giovanni con reiterate, enigmatiche professioni d'amore nel congedo crepuscolare, dove sono vietati i baci. Anche perché c'è Renata, l'altra, la servetta, che condensa in sé il corpo, il mito dell'eros senza colpa, i fantasmi del passato, il pathos languoroso della distanza e la riscoperta del tempo perduto. Se Anna è un po' Augusta, la consorte di Zeno, cieca nella propria lungimiranza, Renata svolge il ruolo di Ada, l'*amour passion* che travolgeva l'inetto costringendolo a spossanti ricuture della propria psiche. Renata, in sé, è la camerierina goldoniana, alle prese con uno Zanni geloso, Fortunato, disposto però a cederla per calcolo al padrone sottovalutato nelle sue prestazioni libidiche. Renata è ancora la proletaria che spesso nelle pagine di Svevo si avvale dell'amore per salire nella scala sociale, da Angelina a Carla, la fanciulla del romanzo d'appendice popolare divenuta cinica e capace di dominare il seduttore, come nel *Bildungsroman* illuminista. Davanti alle libere movenze del suo corpo, ecco Giovanni mettere in moto private associazioni, mescolando il tempo al desiderio. In effetti, per quanto le battute sulla scena non abbiano la stessa fluidità della parola narrante, la stessa apertura pancronica, con cui Zeno faceva convivere scrittura, ricordo, attesa, sogno, Giovanni riesce egualmente a mostrarci le incredibili peripezie della memoria volontaria, le alterazioni febbrili con cui traveste il mondo esterno: Renata diventa miracolosamente Pauletta, sorta di Margherita faustiana per una Valpurga maleodorante e pusillanime, in cui il nostro eroe, percepito come "vecchio maiale"²⁴, sembra per un attimo ridiscendere nel comico basso della tradizione plautina e rinascimentale. Con Renata, Giovanni *costruisce* una messinscena autentica, il bacio tentato e interrotto, tra vertenze contrattuali e aggiramenti delle sue finte difese, in una seduzione tristissima, permeata di aloni saturnini. È la *melancholia*, infatti, a suggellare ancora una volta, come in *Un marito*, l'innesto tra il qui e l'altrove, tra l'*attrice* Renata e il *personaggio* di Pauletta, a mediare tra l'impulso di Pigmalione, protettivo e disinteressato, e quello cannibalico di Cadmo che divora i suoi figli, tra le buone intenzioni del moralista-*voyeur* e le fantasie di trionfo, condite da gonne corte e da capelli lunghi da afferrare. Ovviamente, il rapporto sulfureo tra il vecchio e la fanciulla è ambigualmente

parallelo a quello tra padre e figlia, topica comune sempre a tanto teatro nordico e pirandelliano. La madre di Renata si chiama Giovanna, come la moglie del nostro protagonista. Le ragazze che dovrebbero affiorare nel corpo della fantesca e *mai* possedute, nemmeno in passato, sono in un certo senso tabuizzate, ma legate ormai ad un *idéal* metastorico: "Giovanni / (...) Trovai tutto il mondo sconvolto. Non si dava più alcun peso ai baci. Io baciai Renata... Anna / Sì, come un padre una figlia. Giovanni (impaziente) / Sta bene, come un padre bacia la figlia di un altro"²⁵. C'è però una terza donna in scena, Emma, la vedova di Valentino, la figlia a lutto, come la figliastra dei *Sei personaggi*. Per un padre senza amore, una figlia senza marito. Strana corrispondenza! Allorché costei scopre il padre immerso in un sonno che crede postcoitale, subito intende fuggire dalla casa disonorata. Perché lei, come un'Erinni, s'è votata al culto dei morti, risucchiata dallo spettro del povero Valentino, simile in tale esigenza sacrale al ruolo della suocera Arianna, marito scomparso per vecchiaia precoce in un processo simmetrico al ringiovanimento di Giovanni. Emma lotta coll'egoismo dei vivi che vorrebbero sottrarsi al ricatto dei defunti (e amerebbero questi vivi restarsene al caldo, nei loro letti, mentre i morti gemono sotto la gelida pietra), ma alla fine non potrà che essere ammaestrata e rigenerata, data la minaccia che la sua libertà rappresenta per l'ordine familiare. A rintuzzarne la *hybris* funebre sarà Enrico, l'amico del morto, Enrico che ha assistito al matrimonio tra i due, controllando l'odio e l'invidia come Zeno davanti alle nozze di Ada e Guido, e che dopo aver tentato, durante gli stessi funerali, delle inopportune *avances* colla vedova, simile ad un Riccardo III da strapazzo, vorrebbe ora imporre una riforma, o meglio un'etica protestante per un capitalistico risparmio contro le spese del lutto²⁶.

Decisamente in anticipo sul Novecento è altresì la rappresentazione della famiglia notturna, colla violenta circolazione di nascoste pulsioni incestuose, colla caduta trasgressiva degli impedimenti canonici alle morbidezze tra padri e figlie, fra madri e figli, fra fratelli e sorelle. Anzi, quel che sconvolge spesso il padre o il fratello è l'ipotesi che rispettivamente la figlia (vedi *L'anitra selvatica* o *Il costruttore Solness*, come del resto nello Strindberg de *Il Padre* e del *Temporale*) o la sorella (vedi *Il piccolo Eyolf* e, in termini rovesciati lo stesso *Spettri*) possono non essere tali. E si può individuare, all'interno della macchina onirica ibseniana, una sorta di *complesso di Lot*, prelevato dalla biblioteca biblica, e di *complesso di Laio*, pescato in quella classica, ovvero oscuri impulsi che urgono nella coscienza del Soggetto ibseniano, là dove quest'ultimo, di fronte alla prospettiva di possedere sessualmente la propria figlia, rovescia tale tentazione nell'opposta pulsione di morte versa la stessa. Così si potrebbero rileggere le vicende analoghe del fotografo Hjalmar Ekdal che sempre ne *L'anitra selvatica* provoca il suicidio della giovine e adorante Hedvig quando scopre

parallelo a quello tra padre e figlia, topica comune sempre a tanto teatro nordico e pirandelliano. La madre di Renata si chiama Giovanna, come la moglie del nostro protagonista. Le ragazze che dovrebbero affiorare nel corpo della fantesca e *mai* possedute, nemmeno in passato, sono in un certo senso tabuizzate, ma legate ormai ad un *idéal* metastorico: "Giovanni / (...) Trovai tutto il mondo sconvolto. Non si dava più alcun peso ai baci. Io baciai Renata... Anna / Sì, come un padre una figlia. Giovanni (impaziente) / Sta bene, come un padre bacia la figlia di un altro"²⁵. C'è però una terza donna in scena, Emma, la vedova di Valentino, la figlia a lutto, come la figliastra dei *Sei personaggi*. Per un padre senza amore, una figlia senza marito. Strana corrispondenza! Allorché costei scopre il padre immerso in un sonno che crede postcoitale, subito intende fuggire dalla casa disonorata. Perché lei, come un'Erinni, s'è votata al culto dei morti, risucchiata dallo spettro del povero Valentino, simile in tale esigenza sacrale al ruolo della suocera Arianna, marito scomparso per vecchiaia precoce in un processo simmetrico al ringiovanimento di Giovanni. Emma lotta coll'egoismo dei vivi che vorrebbero sottrarsi al ricatto dei defunti (e amerebbero questi vivi restarsene al caldo, nei loro letti, mentre i morti gemono sotto la gelida pietra), ma alla fine non potrà che essere ammaestrata e rigenerata, data la minaccia che la sua libertà rappresenta per l'ordine familiare. A rintuzzarne la *hybris* funebre sarà Enrico, l'amico del morto, Enrico che ha assistito al matrimonio tra i due, controllando l'odio e l'invidia come Zeno davanti alle nozze di Ada e Guido, e che dopo aver tentato, durante gli stessi funerali, delle inopportune *avances* colla vedova, simile ad un Riccardo III da strapazzo, vorrebbe ora imporre una riforma, o meglio un'etica protestante per un capitalistico risparmio contro le spese del lutto²⁶.

Decisamente in anticipo sul Novecento è altresì la rappresentazione della famiglia notturna, colla violenta circolazione di nascoste pulsioni incestuose, colla caduta trasgressiva degli impedimenti canonici alle morbidezze tra padri e figlie, fra madri e figli, fra fratelli e sorelle. Anzi, quel che sconvolge spesso il padre o il fratello è l'ipotesi che rispettivamente la figlia (vedi *Lanitra selvatica* o *Il costruttore Solness*, come del resto nello Strindberg de *Il Padre* e del *Temporale*) o la sorella (vedi *Il piccolo Eyolf* e, in termini rovesciati lo stesso *Spettri*) possono non essere tali. E si può individuare, all'interno della macchina onirica ibseniana, una sorta di *complesso di Lot*, prelevato dalla biblioteca biblica, e di *complesso di Laio*, pescato in quella classica, ovvero oscuri impulsi che urgono nella coscienza del Soggetto ibseniano, là dove quest'ultimo, di fronte alla prospettiva di possedere sessualmente la propria figlia, rovescia tale tentazione nell'opposta pulsione di morte versa la stessa. Così si potrebbero rileggere le vicende analoghe del fotografo Hjalmar Ekdal che sempre ne *Lanitra selvatica* provoca il suicidio della giovine e adorante Hedvig quando scopre

che forse costei non è sua figlia, e del protagonista ne *Il costruttore Solness*, le cui bambine sono morte dopo un fantomatico incendio, e nella stanza delle quali viene sistemata la fanciulla fatale che lo porterà a morire. Lo stesso nella sveviana *Rigenerazione*. Fuori della *demeure*, incombe un agente demoniaco, un collegamento ansioso, l'automobile futurista che ha rimpiazzato il calesse e i *cavalli* ma ne ha esaltato tecnologicamente le antiche virtù distruttive. È l'automobile che esprime l'ansia, la paura e il desiderio della Morte, e che incalza colla sua cupa sagoma la folle operazione di Giovanni. Era nel tram, guidato dalla bella fanciulla in una folle corsa futurista per Trieste, che il buon vecchio della novella si accorgeva per la prima volta della ragazza, accendendosi di un pericoloso e mortale desiderio. È sempre in macchina che il Vecchione, nell'ultima e incompiuta prosa narrativa di Svevo, rivede la trasognata giovinetta vestita di bianco, e rischia di travolgerla. E ricordiamoci come nei sogni del *Buon Vecchio* il fanciullo era un sostitutivo della *Bella Fanciulla*²⁷. Pertanto occorre un *atto mancato*, intravisto in un colpevole dormiveglia e poi ripetuto nella realtà, col Vecchio stavolta che si immola per un altro bambino, un doppio anonimo del nipote. Insomma, amare la fanciulla implica nel *senex* il desiderio di annullarla, di trasformarla in icona assente, di farla uscire di scena, per poi viceversa utilizzare la *melancholia* che segue al *lutto*, all'abbandono, in una strategia di scrittura. Giovanni, lungo il viaggio simbolico dell'intreccio, si trasforma grazie all'operazione: non è più distratto come all'inizio, rinuncia alla smemoratezza, non rischia più di lasciare andare sotto una macchina il nipotino. L'aggressività contro i bambini si sublima in efficienza, in capacità di proteggerli. Adesso Giovanni si lancia mestamente in propositi agapici, disinteressati, stavolta più autentici di quanto non fosse nella falsa dichiarazione iniziale. Pure nel contiguo racconto *Vino generoso* assistiamo ad analoghe tensioni, ineffabili nel senso di non esprimibili, non confessabili ma perfettamente sognabili. Qui, un vecchio, ubriacato dal pranzo di nozze di una nipote, sogna di trovarsi in una grotta e di essere condannato a morte per un oscuro rituale: nessuno è disposto a prendere il suo posto, in nuova versione dell'*Alceste*, e di conseguenza il vecchio non esita a chiamare la sua giovane figlia per non morire, e anzi l'invoca a voce alta tanto che la moglie (la solita moglie sveviana ignara) al risveglio interpreta con paradossale lucidità quei gridi di morte per segni d'amore. Qui, viene rimesso in scena l'arcaico mito di Ifigenia, nel versante classico, o quello di Isacco nel repertorio cristiano, magari condito il tutto dal già citato mito biblico di Lot, dal momento che spesso è Bacco a scorrere copiosamente in simili contesti, quasi a vincere le resistenze morali dell'anziano protagonista. Non per niente il vecchio della novella prova nel finale del testo un atroce senso di *colpa* per il fatto di aver messo al mondo delle creature condannate a morire a loro volta e ad essere divorate, destino complementare alla

prospettiva agghiacciante di essere possedute dal genitore. È questo, del resto, il motivo antico di *chronos*, il dio crudele e veterotestamentario che inghiotte i figli. Ma il tentativo luciferino di Giovanni di eliminare l'Edipo, di riappacificare i figli coi padri, di rivedere le figlie sfingee perdute, non si risolve in uno scacco completo: resta infatti il linguaggio a medicare le ferite, a raccogliere i cocci, a parlare, rigenerando, la fiducia nella vita, l'umile capacità per quel che resta dell'Io di affrontare lo scandalo della propria cancellazione. Pare insomma pronto alla svolta letteraria-filosofica del suo coevo buon Vecchio, all'ascesi dolorosa dal mondo necessaria per scrivere l'opera. E nondimeno il buon Vecchio, nella novella, non riesce a scriverla quest'opera. Tra i fogli sparsi, interrotti dalla morte, si può leggere nitidamente solo una parola - testamento: *Nulla*. Perché si tratta di pulsioni destinate ad essere vanificate, strette come sono tra infarti e spettri incestuosi. Se assistiamo alla nascita della scrittura collegata alla mancanza dell'oggetto desiderato, vediamo pure la recita del salotto virare verso un re-citare nell'etimo latino di evocare i morti e insieme nella messinscena scandalosa della propria scomparsa.

Note

- 1 Su un confronto tra la drammaturgia di Shaw e quella ibseniana, cfr. May (1985). Sul triangolo costituito dai primi due e l'opera di mediazione di William Archer, cfr. il fondamentale Meyer (1988, 536 e sgg).
- 2 Cfr. in Duse, Boito (1979, 705-706).
- 3 Cfr. Quarta (1987, 79-100). In una prospettiva più ampia, Alonge (1988, 98-133).
- 4 Per l'ambiente culturale triestino, rimando a Gatt-Rutter (1991, 61-195).
- 5 Il suo laboratorio narrativo contiene sin dall'inizio questi *drammi senza teatro*, come Mario Lavagetto intitola la sua introduzione al volume sveviano dei Meridiani, *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni (2004, XIII-LII, da adesso *Teatro*). Si tratta di progetti drammaturgici, quasi "romanzi sceneggiati" specie nelle ultime partiture, di "natura anfibia" (cfr. la nota di Bertoni alla p. 1480 e a p. 1477, *ivi*), scritti *pour le fauteuil*, non per libera scelta come nel caso di De Musset ma in quanto dolorosamente costretti ad esserlo, tranne che *Terzetto spezzato* andato in scena in modo anonimo nel '27, ossia inserito nelle stagioni caotiche e generose della ribalta degli Indipendenti di Bragaglia.
- 6 Cfr. Dines Johansen (1994, 17-47) e Templeton (1994, 99-107).
- 7 Svevo, *Nota* (2004b, 1373).
- 8 Cfr. Puppa (1987, 197-214). Perché questa resecazione del nucleo familiare congelato in piani diversi della dimora rispunta nello strindberghiano *Temporale* e nel pirandelliano *Quando si è qualcuno*.
- 9 Sbalzi tali che Laura Caretti li ha definiti anticipatori dei saliscendi nel montaggio di Pinter, cfr. Caretti (1987, 37-49).
- 10 Cfr. Svevo (2004b, 701).
- 11 Sulle implicazioni biografiche e culturali presenti nella fabbrica di vernici per la scrittura di Svevo, cfr. Anzellotti (1985), e Gatt-Rutter (1991, 253-290).

prospettiva agghiacciante di essere possedute dal genitore. È questo, del resto, il motivo antico di *chronos*, il dio crudele e veterotestamentario che inghiotte i figli. Ma il tentativo luciferino di Giovanni di eliminare l'Edipo, di riappacificare i figli coi padri, di rivedere le figlie sfingee perdute, non si risolve in uno scacco completo: resta infatti il linguaggio a medicare le ferite, a raccogliere i cocci, a parlare, rigenerando, la fiducia nella vita, l'umile capacità per quel che resta dell'Io di affrontare lo scandalo della propria cancellazione. Pare insomma pronto alla svolta letteraria-filosofica del suo coevo buon Vecchio, all'ascesi dolorosa dal mondo necessaria per scrivere l'opera. E nondimeno il buon Vecchio, nella novella, non riesce a scriverla quest'opera. Tra i fogli sparsi, interrotti dalla morte, si può leggere nitidamente solo una parola - testamento: *Nulla*. Perché si tratta di pulsioni destinate ad essere vanificate, strette come sono tra infarti e spettri incestuosi. Se assistiamo alla nascita della scrittura collegata alla mancanza dell'oggetto desiderato, vediamo pure la recita del salotto virare verso un re-citare nell'etimo latino di evocare i morti e insieme nella messinscena scandalosa della propria scomparsa.

Note

- 1 Su un confronto tra la drammaturgia di Shaw e quella ibseniana, cfr. May (1985). Sul triangolo costituito dai primi due e l'opera di mediazione di William Archer, cfr. il fondamentale Meyer (1988, 536 e sgg).
- 2 Cfr. in Duse, Boito (1979, 705-706).
- 3 Cfr. Quarta (1987, 79-100). In una prospettiva più ampia, Alonge (1988, 98-133).
- 4 Per l'ambiente culturale triestino, rimando a Gatt-Rutter (1991, 61-195).
- 5 Il suo laboratorio narrativo contiene sin dall'inizio questi *drammi senza teatro*, come Mario Lavagetto intitola la sua introduzione al volume sveviano dei Meridiani, *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni (2004, XIII-LII, da adesso *Teatro*). Si tratta di progetti drammaturgici, quasi "romanzi sceneggiati" specie nelle ultime partiture, di "natura anfibia" (cfr. la nota di Bertoni alla p. 1480 e a p. 1477, *ivi*), scritti *pour le fauteuil*, non per libera scelta come nel caso di De Musset ma in quanto dolorosamente costretti ad esserlo, tranne che *Terzetto spezzato* andato in scena in modo anonimo nel '27, ossia inserito nelle stagioni caotiche e generose della ribalta degli Indipendenti di Bragaglia.
- 6 Cfr. Dines Johansen (1994, 17-47) e Templeton (1994, 99-107).
- 7 Svevo, *Nota* (2004b, 1373).
- 8 Cfr. Puppa (1987, 197-214). Perché questa resecazione del nucleo familiare congelato in piani diversi della dimora rispunta nello strindberghiano *Temporale* e nel pirandelliano *Quando si è qualcuno*.
- 9 Sbalzi tali che Laura Caretti li ha definiti anticipatori dei saliscendi nel montaggio di Pinter, cfr. Caretti (1987, 37-49).
- 10 Cfr. Svevo (2004b, 701).
- 11 Sulle implicazioni biografiche e culturali presenti nella fabbrica di vernici per la scrittura di Svevo, cfr. Anzellotti (1985), e Gatt-Rutter (1991, 253-290).

- 12 Per i rapporti controversi tra l'ebraismo e Svevo, nell'ormai ricca bibliografia almeno Schächter, (1995, 24-47), Puppa (1995, 33-42) e De Angelis (1995, 43-85).
- 13 Svevo 2004a, p. 343.
- 14 Cfr. la lettera del 23 dicembre 1895, cfr. Lavagetto (2004, XXXV), in cui si spinge a chiamare "sorella" la malcapitata Livia.
- 15 Svevo 2004a, p. 315.
- 16 Ivi, p. 344.
- 17 Ivi, p. 328.
- 18 Ivi, pp. 296-297.
- 19 Cfr. Lavagetto, cit., p. XXVIII.
- 20 Svevo, *Nota* (2004a, 1476).
- 21 Ivi, p. 1529.
- 22 Svevo, *La rigenerazione*, (2004a, 738).
- 23 Ivi, p. 727.
- 24 Ivi, p. 698.
- 25 Ivi, p. 766.
- 26 Per le analogie tra il personaggio di Enrico e Zeno, cfr. Guidotti (1986, 183-197). Sulla drammaturgia sveviana in generale, cfr. Puppa (2003, 83-91).
- 27 Sul ruolo della vecchiaia nella pagina di Svevo, cfr. Puppa (1987, 145-175).

Bibliografia

- AA. VV. 1994 *Proceedings*, VII International Ibsen Conference, Center for Ibsen Studies.
- Alonge Roberto. 1988 *Teatro e spettacolo nel secondo ottocento*, Roma-Bari, Laterza.
- Anzellotti Fulvio. 1985 *Il segreto di Svevo*, Pordenone, Studio Tesi.
- Bertoni Federico. 2004 *Saggio introduttivo e Cronologia*, in Svevo (2004a).
- Caretti Lanfranco. 1987 *La tarantella di Nora*, in Kjoller (1987).
- Carlà Marisa e De Angelis Luca (cur.). 1995 *L'ebraismo nella letteratura italiana nel Novecento*, Palermo, Palumbo.
- De Angelis Luca. 1995 *La reticenza di Aron. Letteratura e antisemitismo in Italo Svevo*, in Carlà, De Angelis (1995).
- Duse Eleonora e Boito Arrigo. 1979 *Lettere d'amore*, a cura di Radice R., Milano, Il Saggiatore.
- Gatt-Rutter John. 1991 *Alias Italo Svevo. Vita di Ettore Schmitz, scrittore triestino*, Sicna, Nuova immagine editrice.
- Guidotti Angela. 1986 *Zeno e i suoi doppi. Le commedie di Svevo*, Pisa, ETS Editrice.
- Johansen Jørgen Dines. 1994 *Art is (not) a Woman's Body. Art and Sexuality in Ibsen's When We Dead awaken*, in *Proceedings* (1994).
- Kjoller Ritzu Merete. 1987 *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava. Testo drammatico e sintesi scenica*, Roma, Bulzoni.
- Lavagetto Mario. 2004 *Drammi senza teatro*, in Svevo (2004).
- May Keith M. 1985 *Ibsen and Shaw*, London and Basingstoke, The Macmillan Press.
- Meyer Michael. 1988 *Ibsen*, London and Sydney, Cardinal.
- Puppa Paolo. 1987 *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni.
- 1995 *La scrittura in scena*, in *L'ebraismo nella letteratura italiana nel Novecento*, in Carlà, De Angelis (1995).

- 2003 *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, Utet.
- Quarta Daniela. 1987 *Ibsenismo in Italia: Bracco, Giacosa, Praga. Drammaturgie a confronto*, in ritzu (1987).
- Schächter Elizabeth. 1995 *The Enigma of Svevo's Jewishness: Trieste and the Jewish Cultural Tradition*, in "Italian Studies", vol. L.
- Svevo Italo. 2004a *Teatro e saggi*, Milano, Mondadori.
- 2004b *Racconti e scritti autobiografici*, Milano, Mondadori.
- Templeton Joan. 1994 *Ibsen Early and Late: Little Eyolf, Female Selfhood and Ibsenian Triangles*, in *Proceedings* (1994).

- 2003 *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, Utet.
- Quarta Daniela. 1987 *Ibsenismo in Italia: Bracco, Giacosa, Praga. Drammaturgie a confronto*, in ritzu (1987).
- Schächter Elizabeth. 1995 *The Enigma of Svevo's Jewishness: Trieste and the Jewish Cultural Tradition*, in "Italian Studies", vol. L.
- Svevo Italo. 2004a *Teatro e saggi*, Milano, Mondadori.
- 2004b *Racconti e scritti autobiografici*, Milano, Mondadori.
- Templeton Joan. 1994 *Ibsen Early and Late: Little Eyolf, Female Selfhood and Ibsenian Triangles*, in *Proceedings* (1994).