

Università degli Studi di Milano
Scuola di Dottorato Humanæ Litteræ

Dipartimento di Filologia Moderna

Corso di Dottorato in Storia della lingua e della letteratura italiana
XXIV ciclo

Tesi di Dottorato di ricerca

L'inquietudine della volontà
Antonio Fogazzaro romanziere

L-Fil-Let/II
Letteratura Italiana Contemporanea

Tesi di dottorato di
LUCA GHIRIMOLDI
R08256

Tutor: Chiar.mo prof. BRUNO FALCETTO

Coordinatore del Dottorato: Chiar.mo prof. FRANCESCO SPERA

A. A. 2010/2011

L'inquietudine della volontà. Antonio Fogazzaro romanziere

I. Fogazzaro e il mondo moderno

I.	LA VOLONTÀ DELL'INQUIETUDINE	5
I.I	Un 'gran finale'	5
2.	CON L'ANIMA E CON IL CUORE	21
2.I	Tra l'io e il mondo: le strategie del consenso	21
2.I.1	<i>Il paradigma di fede</i>	27
2.I.2	<i>L'ideale d'amore</i>	42
2.I.3	<i>Esemplarità e classe media</i>	52
2.2	L'officina del pensiero fogazzariano	61
2.2.1	<i>Rileggere Darwin: tra missione di fede e compito d'arte</i>	66
2.2.2	<i>A fine secolo: spiriti, felicità e una poetica del dolore</i>	85
2.2.3	<i>L'avvenire del romanzo alla prova dei tempi</i>	96

II. Le architetture dell'illusione

I.	LA QUESTIONE DEL ROMANZO FOGAZZARIANO	109
I.I	Antonio Fogazzaro: misura ed eccezione	109
I.I.1	<i>Antesignani e postille: lirica, teatro, giornale</i>	112
I.I.2	<i>Il «problema critico» di Antonio Fogazzaro</i>	130
I.I.3	<i>Docere, delectare, movere</i>	138
2.	PER UNA TEORIA DEI SENTIMENTI	143
2.I	Fenomenologie dell'amore fogazzariano	143
2.I.1	<i>Una sintonia esclusiva</i>	149
2.I.2	<i>Dell'inquietudine, o tra confessione e silenzio</i>	161
2.I.3	<i>Regressione romantica, turbamento decadente, visione salvifica</i>	169
3.	LA COMUNANZA PATETICA	179

3.I	Un'intesa didattica	179
3.I.1	<i>La necessità dei maestri</i>	183
3.I.2	<i>Microcosmi idillici</i>	199
4.	EFFETTI MELODRAMMATICI	206
4.I	Il 'melodrammatico' tra iper-genere e nuova identità	206
4.I.1	<i>Suspense, coincidenze fatali e 'scene madri'</i>	210
5.	QUATTRO MODI DI RIDERE	226
5.I	Il controcanto comico	226
5.I.1	<i>Ironia 'di classe': manie estetiche e divertissement colto</i>	229
5.I.2	<i>Il sorriso del rispetto: le figure della 'medietas'</i>	235
5.I.3	<i>La risata comica</i>	245
5.I.4	<i>Il sarcasmo grottesco: i rappresentanti del male</i>	254

III. L'inquietudine della volontà

I.	TRA PASSIONE E DOVERE	277
I.1	1881-1911: una parabola in tre atti	277
I.2	Un'originalità a posteriori: Malombra	279
I.2.1	<i>Un esordio 'sperimentale'</i>	279
I.2.2	<i>L'identità dell'ignoto</i>	285
I.2.3	<i>Un congedo problematico</i>	296
I.3	Daniele Cortis tra politica e poetica del 'sacrificio'	301
I.3.1	<i>Vita e letteratura</i>	301
I.3.2	<i>Le tecniche della rimozione</i>	307
I.4	Una diversa scrittura dell'io: Il mistero del poeta	318
I.4.1	<i>Una confessione per interposta letteratura</i>	319
I.5	La narrazione breve: esperimento e maniera	331
2.	UN CENTRO ALTERNATIVO	337
2.I	Il paradosso di Piccolo mondo antico	337
2.I.1	<i>Genesi di una «Storia quieta»</i>	337

2.I.2	<i>Memoria e pathos</i>	343
2.I.3	<i>Tra Storia ed idillio: la Valsolda</i>	351
2.I.4	<i>Il paradosso dello squilibrio: Franco e Luisa Maironi</i>	363
3.	SANTITÀ E CRISI	379
3.1	Un montaggio a dittico: Piccolo mondo moderno e Il Santo	379
3.1.1	« <i>Questa materia moderna è meno geniale dell'antica...</i> »	379
3.1.2	<i>Il tormento della santità</i>	385
3.2	In sordina: Leila	411
3.2.1	<i>La fatica del passato</i>	411
	PER UNA CONCLUSIONE: ANTONIO FOGAZZARO ROMANZIERE	426
	BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE	431

I. Fogazzaro e il mondo moderno

I. LA VOLONTÀ DELL'INQUIETUDINE

I.1 Un 'gran finale'

È il 5 novembre del 1905 quando la casa editrice milanese Baldini & Castoldi fa arrivare sugli scaffali delle librerie un romanzo atteso da anni, e destinato a suscitare di lì a breve un certo clamore nella repubblica italiana delle lettere: *Il Santo* di Antonio Fogazzaro. A quasi cinque anni di distanza da *Piccolo mondo moderno*, uscito a puntate sulla «Nuova Antologia» a partire dal dicembre del 1900, la nuova fatica dello scrittore vicentino porta a compimento la parabola terrena di Benedetto - al secolo Piero Maironi, secondogenito di Franco e Luisa, protagonisti di quel *Piccolo mondo antico* edito nel 1895 - fino a presentare, nelle ultime pagine del romanzo, il suo melodrammatico addio al mondo. *L'explicit* chiude icasticamente una vicenda che ha avuto i propri albori sin dalla scena conclusiva del capolavoro del 1895; già in aura di santità, Benedetto spira sul letto di morte, nell'esatto momento in cui Jeanne lo raggiunge per un ultimo, melodrammatico addio:

Jeanne lo interroga affannosa, egli non risponde, geme, guarda qualche cosa accanto al letto e Jeanne offre un bicchiere d'acqua, gli vede scotere il capo, si dispera di non capire. Ah, il Crocifisso, il Crocifisso! La suora alza il lume da terra, Jeanne porge il Crocifisso a Piero che gli affligge le labbra e la guarda, la guarda con gli occhi grandi, vitrei, dov'è la morte. La suora getta un grido, corre a chiamare il padre. Piero guarda Jeanne, guarda Jeanne, si sforza di prendere il Crocifisso a due mani, di alzarlo verso di lei, le labbra si agitano, si agitano, non ne esce suono. Jeanne si raccoglie nelle proprie le mani di Piero, bacia il Crocifisso di un bacio appassionato. Egli chiude allora gli occhi, il volto s'irradia di un sorriso, si piega un poco sulla spalla destra, non si move più.¹

¹ A. FOGAZZARO, *Il Santo*, Milano, Mondadori, 1932, pp. 452-453. Per le citazioni dalle opere fogazzariane, cui rimandiamo d'ora in poi indicando titolo e numero di pagina, si fa riferimento - a meno di indicazioni differenti in nota - all'edizione *Tutte le Opere di Antonio Fogazzaro*, curata per Mondadori da Piero Nardi tra il 1931 e il 1945 e così suddivisa in quindici volumi: *Malombra*, voll. I-II, 1932; *Daniele Cortis*, vol. III, 1933; *Il mistero del poeta*, vol. IV, 1931; *Piccolo mondo antico*, vol. V, 1931; *Piccolo mondo moderno*, vol. VI, 1931; *Il Santo*, vol. VII, 1932; *Leila*, voll. VIII-IX, 1932; *Racconti: Fedele e altri racconti, racconti brevi, idilli spezzati*, vol. X, 1932; *Poesie*, vol. XI, 1935; P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, vol. XII, 1938; *Lettere Scelte*, vol. XIII, a cura di T. GALLARATI SCOTTI, 1940; *Discorsi*, vol. XIV, 1942; *Scene e prose varie*, vol. XV, 1945.

Il protagonista si era già congedato dal mondo 'moderno' nel romanzo precedente, quando l'autore gli aveva affidato la missione del rinnovamento morale della società contemporanea e della condotta di vita individuale², previa una ristrutturazione dell'istituto religioso ispirata ai dettami di quell'orientamento modernista della fede cattolica al quale Fogazzaro stesso s'era avvicinato, com'è noto, già a partire dagli anni Novanta del secolo diciannovesimo.

Rilevante però che a questo disegno di riforma dello spirito e alla scelta radicale della santità si sommino, tanto nell'*iter* narrativo de *Il Santo* quanto nella sua strategica conclusione, le pulsioni intime del cuore, secondo un biunivoco percorso di formazione personale riassunto simbolicamente nella duplice identità del protagonista Piero-Benedetto: spiccata ne risulta la capacità dello scrittore vicentino di intercettare, soprattutto attraverso lo strumento della prosa romanzesca a declinazione sentimentale, i gusti, le aspirazioni, le inquietudini inesprese del pubblico borghese dell'epoca. Benedetto, simbolo di una battaglia ideale in nome del carattere militante della sua fede, si guadagna allora i favori del lettore e della lettrice per la costante ed ossimorica ambivalenza tra missione religiosa ed angosce personali; nella scena sopra citata, il presente storico e il gioco delle ripetizioni dinamizzano la scena, mentre la sintassi paratattica mima la drammatica concitazione dell'istante decisivo di due anime e di due amanti, in un'aura di luce salvifica. La scettica Jeanne, che non ha fiducia e fede nella trascendenza religiosa, suggella l'estremo ricongiungimento con Benedetto attraverso un «bacio appassionato» al simbolo cardine della cristianità; ed anche il protagonista, da par suo, saluta il mondo in un ultimo assillo di desiderio e di amore religioso. Il compimento del suo ideale di una vita all'insegna di una nuova morale evangelica va di pari passo con l'oscura e tormentante passione che lo lega alla donna che ha di fronte per l'ultima volta. Questa unione inscindibile tra fede e sentimenti rimane così una delle più rappresentative - se non proprio delle più meglio compiute - della narrativa fogazzariana; del resto, la stessa pubblicazione in quel mese di novembre del penultimo romanzo fogazzariano può essere considerata come il momento culminante dell'intesa tra il narratore vicentino e il suo pubblico di riferimento. È appunto in alcuni fatti antecedenti all'uscita de *Il Santo* che si può rinvenire una strategia comunicativa assai accorta, che coordina un fitto dialogo con lettore medio, tra questioni di fede e problema delle passioni. Va innanzitutto riconosciuto che, al passaggio di secolo, Antonio Fogazzaro è narratore ormai ben inserito nei meccanismi della modernità letteraria, e che, senza contare l'esordio con *Malombra* nel 1881, egli ha al suo attivo altri romanzi di grande

² Non a caso, le ultime righe di *Piccolo mondo moderno* sfumavano il destino di Piero Maironi in una incerta prospettiva futura, di cui solo l'occhio divino può avere qualche prescienza: «Nessuno lo aveva incontrato, nessuno lo aveva veduto, nessuno ne aveva udito i passi. Se mai sia per venire il giorno in cui la occulta via dell'uomo scomparso si riveli, in cui si apprenda il perché di tanto mistero, sol Chi lo ha chiamato alle proprie battaglie lo sa» (*Piccolo mondo moderno*, pp. 426-427).

successo e di larga presa sul lettore borghese: dal *Daniele Cortis* uscito nel 1885 fino a *Il mistero del poeta* di tre anni successivo, per giungere al quel *Piccolo mondo antico* gli ha garantito prima la fama delle storie letterarie e poi la nomina a senatore del Regno per meriti artistici. Ma a tutto ciò si aggiunge, nel caso particolare del *Il Santo*, una serie di scelte e di prese di posizione che meglio spiegano ed illustrano il ruolo di Fogazzaro quale «idolo della borghesia italiana nel periodo che corre all'incirca tra il 1880 e il 1910»³.

Se i primi accenni di questo 'caso' editoriale compaiono sul «Fanfulla della Domenica»⁴, sono piuttosto le pagine della carta quotidiana a far nascere e crescere l'interesse attorno al nuovo libro, atteso con ansia per l'annunciato proposito riformista e in seguito alle discussioni morali e letterarie già animate da *Piccolo mondo moderno*. Se allora su «Il Momento» di Torino Fogazzaro accenna sinteticamente all'impianto tematico dell'opera futura⁵, per il «Corriere della Sera», in un articolo firmato dall'amico Renato Simoni, l'autore del *Santo* chiarisce, assieme ad alcuni aspetti dottrinari della predicazione di Maironi, l'ispirazione originaria da cui è scaturita la figura di Benedetto, e la parabola narrativa da quest'ultimo seguita:

Mi occorreva farne un debole, qual è Piero Maironi del *Mondo Moderno*. Bisognava che egli sapesse le passioni della vita e le cadute; ho voluto che egli fosse simile a Sant'Agostino nel periodo della gioventù, quando l'amore d'una donna lo teneva incatenato alla terra, e tutta l'anima intanto gli tremava dal desiderio del volo verso il cielo e la lotta, che fu infine vittoriosa, tra la carne e lo spirito, era fatta di subite fughe e di novelle cattività⁶

³ È la celebre formula con cui si esprimeva Gaetano Trombatore in un articolo su «Risorgimento» (*Il successo di Fogazzaro*, «Risorgimento», agosto 1945, poi in «Belfagor», X, 1955). L'articolo, assieme a due precedenti interventi comparsi sulla fiorentina «Civiltà Moderna» (Fogazzaro, «Civiltà Moderna», novembre-dicembre 1931 e gennaio-febbraio 1932), si può ora leggere in G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, Palermo, Manfredi, 1970². Si cita d'ora in poi da questo volume; la definizione in questione si trova a p. 125.

⁴ *Intorno al "Santo" di A. Fogazzaro*, «Fanfulla della Domenica», 10 aprile 1904.

⁵ *La battaglia di un idealista*, «Il Momento», 28 maggio 1904: «Piero deve offrire il riflesso della condizione intellettuale e spirituale di quelle anime moderne, che, tenendo ben ferma la sostanza dei dogmi cattolici, vorrebbero tener conto delle nuove orientazioni e dei progressi innegabili della scienza moderna». La citazione di quest'articolo (così come del successivo) è riportata nel volume P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 132n. Dello stesso autore, si vedano i contributi *Genesi e sviluppo del riformismo religioso di Antonio Fogazzaro prima della crisi modernista*, «Archivio Veneto», serie V, CXXXVIII (1992) e *Aspetti della formazione religiosa di Antonio Fogazzaro*, «Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici», XII, (1991-1994) utili per definire meglio l'ideale religioso dello scrittore.

⁶ *Aspettando il "Santo". Una visita a Fogazzaro*, «Corriere della Sera», 25 settembre 1905, in P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 149n. Sull'attendibilità delle due fonti e sulla strategia ad esse sottesa chiarisce Marangon stesso: «La confidenza che traspare tra il romanziere e Renato Simoni [...], il confronto con i servizi analoghi del "Momento" e del "Fanfulla della Domenica", l'insolita lunghezza delle dichiarazioni, la accurata precisione dei termini e dei riferimenti a *Piccolo mondo moderno* mi inducono a ritenere le risposte del Fogazzaro testi in qualche modo concordati. Quindi la loro attendibilità è da considerarsi elevata» (ivi, pp. 130-131n).

Sia sul quotidiano di Torino che sul più prestigioso «Corriere» l'autore del *Santo* concede così i cenni sull'opera a venire, focalizzandone la componente di riforma spirituale, oppure sottolineando la continuità del nuovo romanzo rispetto a *Piccolo mondo moderno* per quanto riguarda identità e caratterizzazione del protagonista principale. Si prefigura in tal modo per *Il Santo* un pubblico pronto a recepirne tanto l'aspetto di 'romanzo a tesi' quanto il carattere di opera romanzesca indipendente, centrata sulla tormentata debolezza sentimentale del 'santo': se per il primo punto, come avremo modo di vedere, un ruolo assai significativo avranno le conferenze che Fogazzaro tiene, con gran successo d'uditorio, a partire dalla prima metà degli anni Novanta⁷, per quanto concerne il secondo punto l'appello è diretto a quel lettore già da lungo tempo fedele alle sue trame romanzesche.

Le tracce di una precisa strategia comunicativa ed editoriale s'infittiscono però in prossimità del 5 novembre: in una lettera all'amico Filippo Crispolti, circa un mese prima dell'uscita in libreria, lo scrittore puntualizza, oltre ai consueti aspetti di poetica e di morale, anche precise circostanze in merito alla pubblicazione dell'opera:

Caro amico,

È deciso, per volontà degli editori, che prima del 5 novembre non possano pubblicarsi brani del romanzo che nella *Rassegna Nazionale* del 1° novembre, e nel *Secolo XX* id. È pure deciso che nello stesso giorno della pubblicazione parli il *Corriere della Sera*. E, dimenticavo, il *Corriere* del 30 ottobre pubblicherà pure un brano. nessuna recensione procederà né accompagnerà quella del *Corriere*. So che Scotti offrirà un articolo al *Giornale d'Italia* per il 6 novembre.⁸

Nei giorni successivi, tanto al senatore Crispolti quanto all'amico e 'discepolo' Tommaso Gallarati Scotti, Fogazzaro, confermando le diverse trattative che intercorrono

⁷ Ivi, p. 196: «Con la pubblicazione e il successo delle *Ascensioni umane*, alla fine del 1898, il Fogazzaro aveva potuto toccare con mano la ricettività di un ceto medio-alto disposto a seguirlo sul terreno impervio e alquanto inconsueto della saggistica pur di vedere che anche la tradizione cattolica, chiusa a riccio dopo la questione romana, poteva sintonizzarsi con il pensiero moderno e in particolare con la scienza».

⁸ Lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 1 ottobre 1905, in *Lettere scelte*, p. 562. L'articolo di Gallarati Scotti sarà poi pubblicato dal «Giornale d'Italia» un giorno prima del previsto, in puntuale concomitanza con l'uscita del romanzo. In una lettera del 20 settembre sempre a Gallarati Scotti lo scrittore prospettava una pubblicazione per il 6 ottobre (cfr. ivi, p. 560: «Ecco l'intelligenza che ho preso con Baldini e con Simoni. Tu puoi offrire al *Giornale d'Italia* di spedirgli un articolo il giorno stesso [il corsivo è nel testo] in cui il romanzo sarà pubblicato. Così l'articolo non potrà uscire che il giorno dopo, al più presto. Ciò preme assai al *Corriere*») e in un secondo momento, il 15 ottobre, confermava la data del 6 ottobre, informandosi però sullo stato delle trattative con la rivista (cfr. ivi, pp. 564-565: «Dovendo scrivere al *Giornale d'Italia* che mi chiese una *primizia* [corsivo nel testo], gli dico che ho dato modo a te di mandargli un articolo per il 6 novembre. [...] Dimmi del *Giornale d'Italia*, se forse hai già un'intelligenza con esso o no»).

con i principali quotidiani e riviste per la pubblicazione di stralci del nuovo romanzo⁹, chiede anche consiglio per la scelta dei brani da pubblicare, assicurandosi però che gli interlocutori mantengano uno scrupoloso riserbo sulla trama del romanzo: la consegna del silenzio è evidentemente giustificata dalla necessità di mantenere intatta la *suspense* narrativa, quale miglior preparazione allo scioglimento finale della vicenda, e ricorre spesso nelle parole e nelle lettere del periodo. Così, ad esempio, lo scrittore si rivolge allo stesso Filippo Crispolti:

Caro amico,

La prego di farmi sapere appena possibile quali brani sceglierebbe per il *Momento* e per l'*Avvenire*. E anche la prego fin d'ora di limitarsi, pubblicandoli, a un brevissimo cappello, senza dare assolutamente il sunto del romanzo. Così farò io pure col *Corriere* e col *Giornale d'Italia*. per questi due giornali io sceglierò quasi certo nel capitolo settimo [si tratta del capitolo intitolato *Nel turbine del mondo*].¹⁰

Il Santo è insomma al centro degli scrupoli fogazzariani, configurandosi tanto come un investimento economico ed editoriale quanto come impegno letterario e militante; già il 6 luglio di quell'anno 1905, scrivendo a Karl Muth, direttore della rivista cattolica «Hochland» di Monaco di Baviera, per la traduzione in tedesco del romanzo, Fogazzaro si preoccupava di puntualizzare:

Il 4 corr. ho consegnato il manoscritto del *Santo*. Comincerò appena possibile a mandare le bozze. Le raccomando *la massima segretezza*; niente deve trapelare del romanzo prima della sua pubblicazione in Italia. [...] Se qualche giornale italiano o straniero pubblicasse qualche cosa circa la trama del romanzo prima della pubblicazione sarebbe un gran dispiacere per gli editori e per me.¹¹

Attorno alla data fatidica si concentrano così una serie di attori ed azioni che mirano a presentare il libro secondo una specifica linea di lettura: il senatore clericale Filippo Crispolti, oltre a fornire pareri durante la fase di revisione delle bozze e a commentare

⁹ Al sen. Crispolti Fogazzaro scrive il 5 ottobre: «Il *Corriere della Sera* tiene assolutamente a essere il primo e darà un brano il 30 ottobre per passare davanti al *Secolo XX* e alla *Rassegna Nazionale* che avranno brani il 1° novembre. Anzi la *Rassegna* avrà l'intero primo capitolo. Non potrebbero anche il *Momento* e l'*Avvenire* accettarli alla stregua di questi ultimi?» (*Lettere scelte*, p. 564). E aggiunge, in una lettera del giorno seguente: «Come le scrissi ieri il *Corriere*, al quale debbo particolari riguardi e non certo perché è liberale ma per prova avutane di molte benevolenze e per il recente articolo del Simoni, vuol prevenire tutti. Ciò mi fu detto a voce dal Simoni con molto calore di domanda» (ibidem).

¹⁰ Lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 16 ottobre 1905, ivi, p. 565.

¹¹ Lettera di A. Fogazzaro a K. Muth, 6 luglio 1905, ivi, p. 554. Il corsivo è nel testo.

alcuni passi della riforma di Benedetto¹², prepara un articolo per lo stesso «Avvenire» sulla figura di don Clemente, che ne *Il Santo* è il riferimento spirituale del protagonista. Il testo è domandato da Fogazzaro stesso, affinché «esca contemporaneamente al volume o quasi e metta soggezione ad altri giudici»¹³. L'attenzione per la diffusione del libro e lo scrupolo con cui si circonda di mistero la trama del destino di Benedetto sono allora testimonianze della consapevolezza dello scrittore dei potenti meccanismi della moderna mediazione editoriale e della sua volontà di mobilitare il senso d'attesa del pubblico più ampio possibile, attraverso una vicenda attentamente studiata per mantenere alto l'interesse attorno all'uscita del romanzo¹⁴; tuttavia, emerge da questi e altri indizi un ulteriore aspetto del 'caso' letterario-editoriale che vede protagonista *Il Santo*.

Ai timori letterari si affiancano sempre, risultando spesso preponderanti, quelli di carattere religioso e dottrinario. Sempre all'interno della medesima strategia promozionale, la cura dell'autore per quanto riguarda la ricezione dell'opera in campo cattolico ed ecclesiastico getta una luce tanto sull'intenzionalità che ha animato la stesura dell'opera quanto sugli sviluppi futuri della vicenda. Ne è limpido esempio, sempre nelle settimane che precedono l'edizione del romanzo, ciò che l'autore chiede a Gallarati Scotti per una recensione che quest'ultimo si appresta a stendere per il «Giornale d'Italia»:

Scrivi come vuoi. Solo t'indicherò questi miei due desideri: mettere in luce come Benedetto non si senta chiamato a propugnare riforme particolari determinate, ma invece una riforma in generale dello spirito dominante oggi nella chiesa; mettere in luce come le parole circa la futura unione dei suoi discepoli, sul letto di morte, sieno germi e non più. Germi di una organizzazione futura che i tempi e le circostanze potranno maturare...¹⁵

¹² Al marchese Crispolti, inviando il primo capitolo del romanzo il 13 agosto, si confessa: «Vorrei tanto assistere, ma come un invisibile spirito, alla lettura ch'Ella farà, suppongo, alla Marchesa. fra parentesi, prego l'uno e l'altra, non solo di non raccontare, ma altresì di non esprimere giudizi» (ivi, p. 556).

¹³ Fogazzaro si esprime così in una lettera a Piero Giacosa del 5 settembre 1905, alludendo appunto all'articolo di Crispolti (cfr. ivi, p. 559). Per la reazione all'articolo del senatore, cfr. la lettera a Crispolti del 5 novembre: «Grazie di tutto ciò che ha fatto, che farà. Finissimo e in tutto degno di Lei il suo articolo su D.C. [don Clemente] e non ci ho da ridire» (ivi, p. 568).

¹⁴ Come efficacemente riassume Paolo Marangon, nel ricostruire le vicende letterario-editoriali de *Il Santo*: «Dai malintesi interpretativi sorti in occasione della pubblicazione a puntate di *Piccolo mondo moderno* sulla «Nuova Antologia», avvenuta tra il 16 dicembre 1900 e il 16 marzo dell'anno successivo, il Fogazzaro aveva ricavato l'esigenza di un rapporto non solo diversificato, ma molto più accorto con la stampa, almeno nella fase di lancio del nuovo romanzo. Bisognava, in primo luogo, suscitare e alimentare un senso vivo di attesa, solleticando sapientemente la curiosità del pubblico e preparando - si direbbe - un terreno ben disposto alla nuova seminazione di idee. [...] Il lancio del *Santo* fu quindi meticolosamente preparato e seguito come non era avvenuto per nessun altro precedente romanzo del Fogazzaro [...] Lo strepitoso successo del nuovo romanzo, nonostante le sue ombre sul piano artistico, avrebbero inequivocabilmente confermato la validità della strategia» (P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 197-199).

¹⁵ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 17 ottobre 1905, *Lettere scelte*, p. 565.

Il romanzo necessita una mediazione adeguata, che non ne travisi il contenuto e che soprattutto non scontenti le gerarchie ecclesiastiche. Fogazzaro vuole dunque rassicurarsi, nell'imminenza della pubblicazione, della corretta ricezione soprattutto in campo cattolico della propria opera, disconoscendo o quantomeno limitando da subito possibili letture de *Il Santo* come romanzo 'a tesi' contro l'istituzione cattolica o i principi della dottrina. E anche questo sarà un indizio di come il dialogo attivo con il pubblico borghese sia una dimensione determinante per l'interpretazione critica non solo dell'opera ma dell'intera parabola narrativa dello scrittore vicentino.

Il 'gran finale' fogazzariano de *Il Santo* non fu tuttavia quello che forse s'auspicava il suo autore. Il successo editoriale fu senza dubbio eclatante in Italia e pure in tutta Europa: il nuovo libro dello scrittore vicentino venne letto, commentato, discusso sia come opera di finzione sia per i suoi connotati - altrettanto evidenti, ma forse ingigantiti dalla battaglia ideologica sorta attorno all'opera dopo quel 5 novembre - di manifesto del modernismo cattolico. Anche Tommaso Gallarati Scotti, nella sua vasta biografia sullo scrittore e maestro vicentino, ricostruisce - con un'ottica certo 'partigiana' ma che riesce a illuminare comunque alcuni tratti salienti del romanzo e della sua possibile interpretazione - il clima degli ultimi mesi del 1905:

l'impressione per la comparsa del *Santo* fu delle più profonde. Pochi romanzi del nostro tempo hanno avuto una ripercussione più vasta. [...] In quella prima metà del 1906 il libro fu letto e discusso in tutte le nazioni e in tutte le Chiese. Della sola corrispondenza di ignoti e di noti si potrebbe fare un volume. E un altro potrebbe contenere tutta la letteratura critica [...] Dall'altra parte, rumoreggiava la minaccia di una guerra senza tregua contro il *Santo*. Invece di considerare il libro nelle sue linee fondamentali, lo si analizzava a punta di spillo, se ne premeva ogni parola e ogni frase fino a farne gemere qualche stilla di errore, si faceva un processo alle intenzioni e se ne traeva tutta una lista di eresie condannate. Per antipatia allo spirito del romanzo si cercava di cogliere l'autore in flagrante nella lettera.¹⁶

È un punto determinante: la strategia comunicativa fogazzariana, la stessa che ha informato l'*iter* editoriale del *Il Santo*, arriva ora ad un punto di verifica cruciale. Difatti, è proprio alla luce di questa duplicità costitutiva tra *fiction* e sostrato religioso a suscitare il dibattito d'idee che si inquadra tanto il successo del romanzo quanto la crisi che ne dovette scaturire di lì a breve:

¹⁶ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 421-423. Sulla ricezione del romanzo, si vedano gli eterogenei contributi de "*Il Santo*" all'*Indice*", Atti del Convegno internazionale di studi, Subiaco, 10-11 marzo 1997, a cura di S. COLLURA, Subiaco, Fabreschi, 2000.

Il Santo fu probabilmente il più clamoroso successo editoriale del primo Novecento in Italia e in Europa. I fattori decisivi furono più d'uno: la celebrità dell'autore già affermata a livello internazionale, la variante ideologica e religiosa del genere-romanzo, la scelta indovinata dei traduttori e delle case editrici, l'esistenza di un pubblico ormai ampio e sensibile alla problematica religiosa, il fuoco delle polemiche, ma soprattutto la concomitanza della crisi modernista e l'interazione virtuosa con il sistema dei *mass-media*.¹⁷

Il progetto riformatore di Benedetto ha, com'è noto, largo spazio nelle pagine del romanzo, e culmina nella fatidica scena in cui il protagonista incontra addirittura il pontefice: tra le richieste del 'santo', il superamento delle contraddizioni tra dogma e nuove verità del progresso scientifico razionale, lo sradicamento di conformismi e formalismi dall'immobile gerarchia ecclesiastica, la riscoperta di uno spirito evangelico nella vita e nella predicazione della parola divina. Questo prospetto d'azione, che sviluppa ed articola le premesse d'ispirazione cattolico-liberale e rosminiana¹⁸ della formazione di Fogazzaro, è però anche la 'pietra dello scandalo' che scoppia poco dopo quel 5 novembre. La proposta di santità di Benedetto, più o meno coerente al suo interno e con innegabili difetti di tenuta narrativa nel momento in cui si traduce sulla pagina romanzesca, è al centro delle preoccupazioni dell'autore, tanto sul piano dell'*intentio auctoris* quanto su quello, più stringente, del rischio che il libro sia oggetto di condanna ecclesiastica, in un contesto storico e culturale per altro già agitato in ambito cattolico dalla questione modernista. Fatto sta che lo scrittore confida inizialmente di potersi tenere a parte delle molte polemiche che *Il Santo* da subito suscita; in una lettera a monsignor Bonomelli di circa un mese successiva alla pubblicazione, accennando ad alcune recensioni negative al libro e rivolgendosi del resto ad uno dei principali esponenti del conciliatorismo italiano, scrive:

Tutti coloro che per le loro qualità ed attinenze possono essere bene informati, mi assicurano che non c'è nessunissimo pericolo d'*Indice*. Dio lo voglia. In alto non vi è approvazione né simpatia; ma da questo all'*Indice* ci corre.

¹⁷ P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 209. Se forse lo storico insiste in maniera troppo esclusiva sulla componente modernista de *Il Santo*, tuttavia il suo studio si rivela ricco di informazioni sull'elaborazione e la ricezione del romanzo fogazzariano (in partic. le pp. 130-159 e le pp. 200-223) su cui, dopo questa breve introduzione, avremo modo di tornare puntualmente più avanti.

¹⁸ Per due interpretazioni del contenuto ideologico de *Il Santo*, cfr. *ivi*, p. 175: «Questo atteggiamento articolato e ricco di sfumature rivela tutta la complessità e l'ambivalenza della posizione fogazzariana nei riguardi degli intellettuali attivi nel movimento riformatore di quegli anni, molti dei quali [...] erano in rapporto diretto con lui. Con l'intuito sicuro del poeta, lo scrittore intravedeva assai bene [...] i rischi di una riforma religiosa esclusivamente affidata alle idee». Altrettanto noto è un altro giudizio: «Quell'ideologia è parte integrante dell'opera fogazzariana: ad essa è connesso quanto v'è in quell'opera di caduco, di astratto, di velleitario, ma anche quanto, per avventura, può esservi di valido» (C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 194).

Mi conforta in ogni caso di sapere che a molte persone il libro ha fatto del bene.¹⁹

E il giorno successivo conferma:

Ho anche il piacere di confermarle le notizie rassicuranti che ieri Le diedi circa il mio libro. E Le posso aggiungere che ho prove della vigilanza (?) esercitata in mio favore col cardinale Cap(ecelatro). Questo *inter nos*.²⁰

Al di là delle polemiche dunque, che pure contribuirono al successo del libro, in un primo momento esse non sembrano implicare rischi concreti per lo scrittore cattolico²¹; lo stesso Fogazzaro, poco prima della fine del 1905, considera «passato [...] il pericolo dell'Indice»²², tanto da potersi dedicarsi alacremente alle traduzioni europee del romanzo e all'organizzazione di un ciclo di convegni pubblici, le "Lecture", sempre sulla riforma dottrinaia. La situazione è comunque destinata a mutare radicalmente di lì a breve: se nel gennaio 1906 tutto sembra tacere²³, a febbraio viene avviato in Vaticano il procedimento contro l'autore, che ancora da parte sua è convinto che «per il [...] *Santo*

¹⁹ Lettera da A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 10 dicembre 1905, in *Lettere scelte*, p. 572 (corsivo nel testo). Lo scrittore risponde qui a una lettera di Bonomelli, che due giorni prima gli scriveva: «Vedo che il rumore contro il *Santo* si allarga e cresce. Ho visto i due articoli del *Cittadino* di Genova e il sunto del discorso del benedettino belga e mi si parla anche della *Civiltà Cattolica*: non l'ho letta. Sono fuochi di fila e forse incrociati ad arte. [...] Ella non ha bisogno di conforti, né di difese e nemmeno di consiglio. [...] Quando si vuol combattere un libro le ragioni (cioè pretesti) non mancano mai» (lettera di mons. G. Bonomelli ad A. Fogazzaro, 8 dicembre 1905, *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, a cura di C. MARCORA, Milano, Vita e Pensiero, 1968, p. 214).

²⁰ Ivi, p. 79. Il card. Capececelatro, da tempo in rapporti con Fogazzaro, fu uno dei primi lettori de *Il Santo*, su cui espresse alcune riserve dal punto di vista dottrinario. Si veda, a tal proposito, una lettera dello stesso Capececelatro ad Antonio Fogazzaro (cfr. ivi, p. 82) e quando si dice in P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 272-276.

²¹ Per la ricezione del romanzo in campo cattolico e clericale, cfr. ivi pp. 276-277: «mi pare che si possano distinguere nitidamente tre linee, in parte sovrapposte e commiste in rapporto ai tempi, agli ambienti e alle persone: una moderata, prevalente fino al decreto del 5 aprile; una istituzionale, tracciata dalla curia romana; una terza di chiaro orientamento integrista, prevalente dopo la *Pascendi*». Marangon si riferisce qui, come punti cardinali della vicenda de *Il Santo*, alla condanna all'Indice del libro che arriverà il 5 aprile del 1906 e all'enciclica *Pascendi Dominici gregis* dell'8 settembre 1907 con cui Pio X condannò definitivamente il movimento modernista.

²² Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 24 dicembre 1905, in *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. 79. Cfr. pure la lettera dell'8 gennaio 1906 a Fogazzaro, in cui Bonomelli torna su alcune recensioni negative a *Il Santo*: «Ill.mo e Cariss. Senatore, seguo con vivo interesse fin dove posso le polemiche intorno al *Santo*. Non ho ceduto alla tentazione di dire al pubblico il pensiero mio, benché più volte richiesto. Sarebbe inutile. Troppe passioni si urtano e in mezzo al rumore non si ragiona, o male. Vedo nel *Demain* che certi giornali di Bavaria l'attaccano. Anche di me dissero corna. Sono i pulcini della gran chiocchia *La Civiltà Cattolica*. La poveretta crede di avere ancora la dittatura del mondo cattolico. S'inganna. Lasciamola in pace ed Ella stia come *torre* col resto. Le verità fondamentali le ha dette: aspettiamo che fruttifichino a suo tempo. E fruttificheranno certo» (ivi, pp. 214-215, corsivo nel testo).

²³ Cfr. la lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 10 gennaio 1906: «Ella ha fatto benissimo a non parlare del *Santo*. Lo credo ormai sicuro dall'Indice. Dato l'ambiente Vaticano, la difesa più autorevole, più ambita, più valida, può diventare pericolosa. Poiché non suppongo ch'Ella non parlerebbe per *strapazzarmi*, secondo certi desideri di lassù. Farebbe delle riserve e non delle invettive.» (cfr. ivi, p. 80, corsivo nel testo).

non c'è più niente da temere»²⁴. Invece, nel volgere di un paio di mesi, anche Geremia Bonomelli deve subire la censura papale per essersi schierato, nella sua pastorale *La Chiesa e i tempi nuovi*, a favore di una legge francese, subito esecrata in tre encicliche²⁵, che sanciva la separazione fra Stato e Chiesa.

La condanna del *Santo*, non del tutto inattesa negli ambienti cattolici ma che certo fu improvvisa e drammatica per Fogazzaro, giunge allora il 5 aprile 1906, esattamente cinque mesi dopo la pubblicazione del romanzo. Nei mesi precedenti, gli attacchi più pesanti contro l'opera erano stati portati avanti dalla rivista gesuita «Civiltà Cattolica», con due articoli del dicembre 1905 e del gennaio 1906 entrambi attribuibili alla penna di padre Zocchi, lo stesso che il 24 gennaio 1906 denunciava formalmente Fogazzaro alla Congregazione²⁶. Nei due testi, che miravano a colpire lo scrittore quale esponente di spicco di una linea di pensiero avversa al tradizionalismo anticonciliatorista, si rispecchiano assai probabilmente i capi d'accusa del Sant'Uffizio stesso:

Queste erano dunque le accuse: incompetenza di un laico in materia religiosa, razionalismo soggettivistico ammantato di misticismo, riforma radicale dell'intero cattolicesimo, da attuarsi con metodo democratico, cedimento al pensiero moderno, inclinazione al libero esame.²⁷

Com'è noto, Fogazzaro reagisce con l'opzione del silenzio, che fa seguito alla sottomissione almeno formale all'ingiunzione di condanna del Decreto. Al «Giornale

²⁴ Ivi, p. 81. Per altri dettagli sull'indagine della Sacra Congregazione, cfr. P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 281-294.

²⁵ Rispettivamente, la *Véhementer Nos* dell'11 febbraio 1906, la *Gravissimo officii munere* del 10 agosto di quell'anno e, il 6 gennaio 1907, la *Une fois encore*. Bonomelli, in una lettera a Fogazzaro del 24 febbraio 1906, commenta così - indicando forse una sotterranea coincidenza tra la propria vicenda personale e quella dell'amico Fogazzaro - gli eventi recenti: «Stimatissimo e Carissimo Amico, ora siamo più uniti che in passato: siamo entrambi flagellati più o meno per le stesse ragioni e per le stesse mani. Me lo aspettavo: lascio dire, come ha fatto Ella» (*Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. 215). Paolo Marangon individua, tra le altre cause che condussero al proclama dell'Indice, anche la traduzione anonima da parte di Fogazzaro e di Piero Giacosa, nell'imminenza della pubblicazione de *Il Santo*, dell'opuscolo del teologo irlandese modernista George Tyrrell *Lettera confidenziale a un professore di antropologia*, cui Fogazzaro accenna in una lettera a Bonomelli del 2 novembre 1905; lo stesso Tyrrell verrà espulso dalla Compagnia di Gesù e sospeso a divinis nella primavera del 1906. Per l'intera questione, cfr. P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 253-257.

²⁶ Cfr. ivi, p. 290 e nota relativa. Ai primi due articoli - *Il "Santo" di Antonio Fogazzaro*, «La Civiltà Cattolica», LVI/IV, 2 dicembre 1905 e *Ancora del "Santo". Critiche e giudizi*, «La Civiltà Cattolica», LVII/I, 27 gennaio 1906 - ne seguì un altro, *Il pregiudizio anticlericale in Italia*, ospitato sempre dalla rivista nel novembre 1907 (cfr. ivi, pp. 281-282).

²⁷ Ivi, p. 285. Va aggiunto a tutto ciò, per capire anche gli sviluppi successivi della vicenda, il «fatto inoppugnabile che il Fogazzaro non venne avvertito di proposizioni censurabili nel *Santo*», così che - in considerazione anche del fatto che *Il Santo* venne condannato insieme con un testo di Paul Viollet (*L'infailibilité du Pape et le Syllabus*, 1904) e due saggi di Lucien Laberthonnière (*Essais de philosophie religieuse - Le réalisme chrétien e l'idéalisme grec*) - «è difficile sottrarsi all'impressione che si sia voluto stigmatizzare non questa o quella affermazione eterodossa, ma un preciso orientamento culturale di apertura al pensiero moderno» (ivi, p. 281).

d'Italia», che chiede un commento subito dopo la condanna, l'autore risponde a mezzo di telegrafo e in maniera icastica: *Silentium*²⁸; poi, il 18 aprile, in una lettera aperta indirizzata al marchese Crispolti e pubblicata sull'«Avvenire d'Italia» il 21 di quel mese, puntualizza il proprio atteggiamento:

Ella ha bene il diritto di sapere quale sarà la mia condotta pratica rispetto al decreto della Congregazione dell'Indice che ha condannato il *Santo*. Io ho risoluto sin dal primo momento di prestare al Decreto quell'obbedienza ch'è il mio dovere di cattolico, ossia di non discuterlo, di non operare in contraddizione di esso autorizzando altre traduzioni e ristampe oltre a quelle che sono materia di contratti precedenti al Decreto, impossibili a rompere.²⁹

Se la lettera pubblica voleva essere «una mano tesa all'autorità ecclesiastica e ai cattolici liberali»³⁰, essa non fu certo raccolta; anzi, la polemica montò nei mesi successivi sia in campo cattolico che in quello laico. Benché gli effetti più cospicui del dibattito su *Il Santo* continueranno ad essere quelli a matrice religiosa, tuttavia anche in campo civile le conseguenze non furono banali per lo scrittore vicentino, la cui «obbedienza di cattolico» all'imposizione censoria di Roma dovette suonare agli esponenti anticlericali e massonici come inconciliabile con l'incarico del senatore Fogazzaro all'interno del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione. Così Gallarati Scotti nella sua biografia fogazzariana ricostruisce l'episodio secondo il già ricordato parallelismo tra l'autore stesso e il suo protagonista di finzione:

D'altra parte era destino ch'egli rivivesse su di sé tutte le amarezze estreme del suo personaggio. Come Benedetto egli doveva essere perseguitato da un altro nemico occulto, senza nome e senza volto. La sua lettera al Crispolti provocò infatti contro di lui una delle maggiori sollevazioni dello spirito anticlericale di quegli anni. [...] L'anticlericalismo delle logge volle far riscontro al clericalismo delle sacrestie. Il Rastignac {pseudonimo di Vincenzo Morello, autore di una recensione assai

²⁸ «Giornale d'Italia», 6 aprile 1906. Nella sua biografia, Tommaso Gallarati Scotti ha ricollegato la scelta fogazzariana ad un duplice modello: da un lato Rosmini, dall'altro il protagonista stesso del *Santo*, Benedetto: «Egli aveva infatti, parlando del Rosmini e della sua attitudine mirabile di fronte alla condanna di due libri messi all'Indice, lodato la grandezza d'animo con cui aveva: “detta la parola che par vile a chi non è credente o soldato: obbedisco”. [...] Ma le dichiarazioni di obbedienza fatte nel *Santo* lo obbligavano davanti alla Chiesa e davanti alla Storia a mostrare che esse non erano le vuote ciancie di un letterato, ma la convinzione di un credente» (T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 429). La similitudine con il 'santo' compare anche in una lettera a Karl Muth del 25 aprile 1906, in cui, prima di affrontare il problema della traduzione del *Santo*, Fogazzaro dichiara: «Devant un décret de l'Index Benedetto aurait reconnu l'autorité de l'Église, qui lui impose l'obéissance, et pas le désaveu. Je suis heureux que mes amis comprennent que mon acte a été logique et utile à notre cause commune» (*Lettere scelte*, p. 581).

²⁹ Ivi, p. 580.

³⁰ P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 262.

negativa de *Il Santo* sulla «Tribuna» dell'8 novembre 1905] diede l'allarme sulla «Tribuna». Tutte le confraternite della libertà di pensiero risposero in coro [...] Così si impostava la battaglia. L'azione dei suoi nemici tendeva a far che il Fogazzaro si dimettesse da membro del Consiglio Superiore, spontaneamente, o che il Ministero lo destituisse come indegno, se egli avesse resistito all'invito. Professori e studenti si mossero come se la loro coscienza fosse minacciata e il Fogazzaro potesse diventare, nel Consiglio, uno strumento cieco della invadenza clericale.³¹

Se la vicenda in Senato si chiude con un nulla di fatto il 15 giugno seguente³², per quanto concerne la questione religiosa in quei mesi *Il Santo* continua a suscitare (mentre il suo autore ha sempre a cuore di rimanere «un cattolico fedele ai suoi doveri religiosi»³³), numerosi interventi di diverso tenore, ma tutti imperniati sull'interpretazione limitante del romanzo come opera di stampo modernista, avente per oggetto pressoché esclusivo un concreto progetto di riforma religiosa e spirituale estraneo ed avverso al dogma vaticano. È in questo senso esemplare il caso - per l'estremizzazione della vicenda e per certe drastiche modalità di lettura de *Il Santo* - di un *Étude critique* firmato dal padre gesuita James Forbes e comparso nell'estate del 1906 in Francia, per poi essere ripreso, il 21 luglio, dalla «Gazette de Liège», senza che i toni accusatori mutassero molto: il *pamphlet*, infatti, «non solo demoliva calunniosamente il romanzo, ma citava, in corsivo, periodi incriminabili che addirittura non esistevano nel testo»³⁴. La nuova polemica, che porta inizialmente ad una replica dello stesso Fogazzaro alla «Gazette de Liège»³⁵, si protrae su alcune riviste straniere - con interventi, ad esempio, di Melchior De Vogüé su «Le Figaro»³⁶ e di Edouard Rod, figura centrale per la diffusione delle opere di Fogazzaro in Francia, sul «Journal de Geneve» dell'agosto 1906³⁷ - ma rientra pure nei confini italiani, con un articolo non firmato che compare sulla «Rassegna Nazionale» all'inizio di

³¹ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 435-436. Il corsivo nel testo dà bene l'idea di come il 'caso' letterario del *Santo* avesse ormai assunto una netta coloritura di antitesi politica, in cui la scelta morale dell'autore stesso non poteva che rientrare *ob torto collo*. Fogazzaro accenna alla richiesta di dimissioni in alcune lettere, tra cui una al Bonomelli dell'8 maggio 1906 (*Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. 87: «Sono chiacchiere vane. Per un bel caso nella sala dove risiede il Consiglio è un ritratto di Galileo. Se si destituisce me si dovrà metter fuori anche il povero Galileo che piegò, e quanto, davanti al Santo Uffizio») e a Frida Maurin Mader, il 5 giugno («Non lascerò il Consiglio superiore prima del termine del mio mandato che dura ancora due anni, se non nel caso che il Ministro mi destituisca. Ma sarà difficile trovare quel Ministro»), *Lettere scelte*, p. 586).

³² Ivi, pp. 438-439.

³³ Così in una lettera «riservatissima» - nelle parole dello stesso Fogazzaro - inviata a mons. Bonomelli il 24 aprile; cfr. *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. 86.

³⁴ P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 216. Da queste pagine si recuperano anche i dati e gli articoli citati oltre.

³⁵ La lettera, del 24 luglio 1906, si può leggere integralmente in *Scene e prose varie*, pp. 468-469, ed è citata in P. MARANGON, cit., p. 216.

³⁶ E. M. DE VOGÜÉ, *Lettre ouverte à un critique*, «Le Figaro», 27 luglio 1906.

³⁷ E. ROD, *A propos du "Saint"*, «Journal de Geneve», 20 agosto 1906.

settembre³⁸. Un paio di mesi dopo, tutta la questione assume una tinta quasi paradossale, che è comunque indicativa del rilievo avuto da *Il Santo* nell'immaginario di inizio secolo: Fogazzaro deve infatti smentire all'amico Bonomelli di essere al lavoro su un nuovo romanzo, come sosteneva la stampa. Il titolo dell'opera, a completamento speculare de *Il Santo*, non poteva ovviamente che essere *La Santa*:

Non è vero che io scriva la *Santa*. Ah, mi mancavano anche le tribolazioni dei giornalisti che intervistano a tradimento e falsano le mie parole! Così mi è toccato col «Giornale d'Italia», che pubblicò un'intervista con me proprio balorda. con un altro giornale avrei trattato senza riguardi. Col «Giornale d'Italia» che delle questioni religiose si occupa molto e bene, mi accontentai di una formula di rettifica che farebbe il giornale stesso. Se non lo fa, scriverò una lettera pubblica.³⁹

A poco più di un anno di distanza dall'edizione de *Il Santo* - la data sulla lettera è appunto quella del 13 novembre - assistiamo allora ad una drastica evoluzione delle sorti del romanzo e dell'ipotesi di dialogo elaborata nei mesi precedenti alla sua uscita sugli scaffali. Pubblicato come nuovo capolavoro ed attesa *summa* del lavoro artistico ed intellettuale dello scrittore vicentino, *Il Santo* conosce non solo le fortune e i dolori tipici di ogni opera facente parte di moderno sistema letterario, ma innesca anche un dibattito molto ampio, che, nella misura in cui dà conto del ruolo militante di riviste, quotidiani e voci più o meno autorevoli del campo cattolico, complica la ricezione del libro come prodotto romanzesco stratificato e complesso. Per riassumere:

la *querelle* è indicativa del salto di qualità nel livello dell'interpretazione del *Santo* mediata dalla stampa: dalla recensione occasionale, esterna alle polemiche religiose, [...] passiamo a un articolato confronto a più voci. che coinvolgeva per mesi personaggi di spicco del mondo religioso e letterario in una fitta trama di messaggi che intrecciava la discussione pubblica e la corrispondenza privata. [...] Dentro il tessuto comunicativo così creato si evidenziavano due poli interpretativi ben definiti, per quanto internamente non privi di sfumature: da un lato l'interpretazione dei clericali, dall'altro quella più vicina alla sensibilità del Fogazzaro.⁴⁰

Nel momento in cui la polemica si struttura e si alza di grado, il rischio è quello di dare sempre più peso al contenuto d'idee del romanzo - che pure va adeguatamente

³⁸ *Un critico del "Santo"*, «Rassegna Nazionale», 1° settembre 1906.

³⁹ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 13 novembre 1906, in *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. 92. In una lettera di due giorni precedente, il monsignor si informava: «È vero che ora Ella prepara la *Santa?*» (ivi, p. 225).

⁴⁰ P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 218-219.

storicizzato e contestualizzato - tralasciando un esame concreto ed attento del modo in cui la struttura finzionale del *Santo* si presta a veicolare questi contenuti, e del modo speculare in cui queste idee vengono modificate per il fatto stesso di trovarsi all'interno di un organismo peculiare come quello romanzesco. Il «salto di qualità» de *Il Santo* proseguirà nei mesi successivi, con un Fogazzaro «sempre più invischiato in una battaglia dai crescenti costi personali»⁴¹: lo scrittore si avvicinerà, ad esempio, alla rivista «Rinnovamento», fondata a Milano nel gennaio del 1907, tra gli altri, dallo stesso Gallarati Scotti⁴²; ma già qualche tempo prima aveva elaborato una sorta di percorso alternativo all'*impasse* creatasi prima e dopo la condanna del 5 aprile. Nella succitata lettera al Bonomelli in cui si negava l'esistenza di una *Santa*, Fogazzaro conferma invece un'altra circostanza, e cioè il progetto di una conferenza, che sarà poi intitolata *Les idées religieuses de Giovanni Selva*, da tenersi «fra gennaio e febbraio a Parigi»:

Adatterò il mio linguaggio all'ambiente dove sono invitato a parlare, ch'è un ambiente neutro, nel quale tutte le opinioni vi sono rappresentate [...] Ci si vuol dare la parola a tutte le correnti principali del pensiero religioso. io ci parlerò come cattolico della Chiesa immortale, ossia della Chiesa di ieri, di oggi o di domani. Vogliono che io ripeta il mio discorso a Lione e a Ginevra.⁴³

L'accento alla conferenza, che ritorna anche in lettere di poco successive a Crispolti e ancora a Bonomelli⁴⁴, non è interessante solo ed esclusivamente per il ritorno ad un canale di comunicazione non più esperito fin dal decennio conclusivo del secolo

⁴¹ Ivi, p. 219.

⁴² T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 449: «Ma altre circostanze concorrevano intanto a renderlo sempre più sospetto al Vaticano dove stava maturando la repressione contro queste nuove correnti religiose. Era sorta a Milano, sul principio del 1907, una rivista ideata negli ultimi mesi del 1906: *Il Rinnovamento*. Era diretta da Aiace Alfieri, Alessandro Casati, Tommaso Gallarati Scotti. Pensata e scritta da giovani, essa doveva nelle loro intenzioni servire a riscuotere in Italia l'interesse per i problemi e gli studi filosofici e religiosi nei quali il nostro paese veniva tra gli ultimi».

⁴³ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 13 novembre 1906, *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. 91.

⁴⁴ A Crispolti, il 19 dicembre, si spiega: «Io terrò a Parigi una sola conferenza il 18 gennaio. Fui invitato dalla «École des Hautes Études sociales a parlarvi delle "teorie di Giovanni Selva". Vi parlerò a un pubblico molto intellettuale e lontano, in varie direzioni, dal Cattolicismo, anzi, per dirla meglio, dal Cristianesimo, ciò che preferisco per ragioni ch'ella sicuramente comprende e apprezza» (*Lettere scelte*, pp. 596); a Bonomelli, il 23 dicembre: «Io sto mettendo fine al mio discorso di Parigi... Parlerò a un pubblico di liberi pensatori. Preferisco professare le mie idee davanti a chi vi è già inclinato; e spero che in Italia gli uomini non accecati dallo spirito di intransigenza sieno benigni a una professione di cattolicismo fatta in faccia a miscredenti. Quanto agli intransigenti non ne spero equità, ma ci vorrà pazienza» (ivi, p. 597).

precedente o per il notevole successo ottenuto oltralpe⁴⁵; esso focalizza anche un altro, importante aspetto.

Il ritorno sul luogo del delitto per scrupolo di onestà intellettuale⁴⁶ è anche indizio del fatto che la scelta del *Silentium* non era la migliore nel frangente, pur doloroso, della condanna⁴⁷. Il problema piuttosto, dopo l'Indice e dopo la *querelle* de *Il Santo*, sono i margini di libertà ed autonomia e libertà che lo scrittore vicentino può permettersi: se l'esperienza di «Rinnovamento» si chiude presto, sempre per una condanna papale, anche l'iniziativa dell'autore delle "Letture", iniziata tra il 24 e il 25 aprile 1907 con due incontri pubblici di Piero Giacosa su *Le origini biologiche della coscienza religiosa* è destinata ad avere breve vita⁴⁸. Da tempo vaticinate per «aprire un dialogo con i non credenti su un terreno chiaramente non confessionale, ma ad un tempo senza scoprirsi troppo le spalle dal punto di vista dell'ortodossia ufficiale»⁴⁹, le "Letture" vengono condannate a mezzo di circolare dall'autorità ecclesiastica. Ma è soprattutto il romanzo a subire le conseguenze maggiori, confinato senza possibilità di redenzione in una prospettiva d'interpretazione che, a più di un secolo di distanza, pare da un lato limitante per l'opera in sé, e dall'altro non affatto funzionale a ricostruire quel complesso orizzonte d'attesa, tra motivazioni di carattere extra-letterario e fascino delle macchinazioni romanzesche sul largo pubblico, che fu spesso per Fogazzaro il presupposto ed anzi la matrice prima dell'invenzione. Dopo l'aprile del 1906, la parabola narrativa entra nella sua fase conclusiva ed estrema: l'elaborazione del nuovo romanzo, *Leila*, uscito poco prima della morte dell'autore,

⁴⁵ Si veda la lettera scritta a Gallarati Scotti praticamente nell'immediatezza della conferenza - tanto che Fogazzaro riporta in calce: «Parigi, 18 gennaio 1907 (no, il 19 perché è passata la mezzanotte)» - in cui si confessa: «Per parte mia sono contentissimo. Non ho mai trovato in Italia un pubblico che applaudisca così. Noto: l'accento a Cavour e alla sua formola passò in silenzio. Ma non mi aspettavo tanti applausi da quel pubblico. Tutto quello che esprimeva elevazione morale era applaudito. E le congratulazioni morali mi parvero poi tanto calde da doverle ritenere, in parte, sincere» (ivi, p. 599). Il testo della conferenza sarà poi pubblicato nel «Demain» di Liono dell'8 febbraio e, in italiano, sul fascicolo di febbraio della neonata rivista «Rinnovamento».

⁴⁶ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 444: «Alla vigilia della battaglia contro il modernismo egli esponeva con una sincerità quasi ingenua, e che perciò parve ai malevoli insincera, il suo attaccamento alla Chiesa e la sua irenica visione di cattolico liberale».

⁴⁷ Nota anche Marangon: «il Fogazzaro rimase fedele solo per poco tempo alla scelta nobilissima ma oggettivamente debole del silenzio, che pure gli era sembrata la più opportuna all'indomani della condanna del *Santo* da parte dell'autorità ecclesiastica» (P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 325).

⁴⁸ Sulla complessa organizzazione delle "Letture", intrapresa già prima della condanna, cfr. ivi, pp. 253-270; tra le lettere fogazzariane in merito particolarmente interessanti risultano quelle che concentrano l'attenzione sul tipo di uditorio atteso, e sul riscontro anche economico dell'iniziativa: «Vedi come le cose si mettono bene? C'è l'ombra del gratis ma chissà forse, ove l'esito di Torino sia buono, potrebbero venir chieste delle repliche altrove e se ne potrebbe cavare qualche cosa», e poi: «Sono lietissimo delle buone notizie circa le *Letture*. La sola ombra è il non poterle fare a pagamento, perché a pagamento si avrebbe un pubblico più scelto e una risorsa maggiore. A ogni modo confidiamo nella Provvidenza» (rispettivamente, lettere di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti e P. Giacosa, 25 maggio 1906, in *Lettere scelte*, pp. 584-585. Corsivo nel testo). Per l'ipotesi poi tramontata di una pubblicazione inglese, cfr. lettera a P. Giacosa, 21 ottobre 1907, ivi, pp. 617-618.

⁴⁹ P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 261.

comporterà cinque anni di fatiche, non bastevoli però a liberarsi dal clima arroventato delle polemiche.

Se torniamo allora alla citazione dell'*explicit* de *Il Santo* da cui eravamo inizialmente partiti, potremmo vedere nel 'gran finale' fogazzariano un punto di osservazione privilegiato sulla produzione romanzesca complessiva di Fogazzaro. La mano abile ed addestrata unisce in un quadro ossimoricamente sfaccettato le due dimensioni costitutive del protagonista Piero-Benedetto: fede e amore terreno, passione dei sensi ed esperienza mistica, assunzione *in caelis* ed antinomia tra *amare seu bene velle*. Il drammatico finale non svilisce ma rinforza quest'illusione. Con l'evidenza plastica della raffigurazione di due amanti presso il letto di morte, si sancisce nella maniera più incontrovertibile l'impossibilità per Jeanne a coronare in Terra l'amore per Benedetto, stante la scelta di quest'ultimo di assecondare una chiamata superiore; eppure, proprio in virtù di questa 'rinuncia' - termine tipico di ogni amore fogazzariano - si può proiettare il sentimento terreno in una dimensione ultramondana, dove esso finalmente potrà trovare senso ed appagamento. Eppure l'itinerario di salvezza del protagonista e il suo distacco dal mondo non avrebbero lo stesso significato se non prevedessero, oltre alla spiritualizzazione della passione per Jeanne e alla sua conversione alla vera fede, anche la rilettura di questa stessa passione umana come *conditio sine qua non* per l'ascesa spirituale.

Esplicita allora la duplice strategia perseguita dal narratore sin dagli anni d'esordio per conquistare la fiducia del proprio pubblico: servirsi della prosa d'invenzione per fare appello, da un lato, alla dimensione riposta dei sentimenti, e per trasfondervi dall'altro un contenuto di proposta morale e un progetto di riforma ideale. *Il Santo* porta insomma al punto di massima tensione - e giusto poco prima della rottura - una complessa e sfaccettata macchina narrativa, i cui ingranaggi e meccanismi si potrebbero raccogliere sotto una cifra caratterizzante e abbastanza costante nel tempo: quella della retorica dell'inquietudine. Infatti, sia che si presentino sulla pagina tesi e argomentazioni dedotte da un sistema di pensiero preesistente sia che si facciano più palesi nell'eroe le stigmate della passione intima, l'intesa con il lettore si articola a partire da un dato di fondo mai disatteso: metter in campo un articolato progetto persuasivo che, attraverso l'empatia per un protagonista principale tratteggiato secondo le norme dell'esemplarità, renda appetibili i principi etico-morali ch'egli incarna. La rappresentazione dei moti passionali si mescola manieristicamente con l'ostensione, più o meno sottile e raffinata, di una visione del mondo ispirata alla rinuncia alle compensazioni terrene, in attesa di una maggiore felicità ultraterrena; contemporaneamente però, la rassicurante definizione di un avvenire migliore non può nascondersi del tutto alle insidie del principio di piacere, secondo un addestrato gioco di contraddizioni, ambiguità, vere e proprie aporie. Questa antinomia tra passioni del cuore e doveri dell'anima, entro cui si iscrive complessivamente il disegno di vita del romanziere, viene quasi sempre riportata ad una misura d'ordine; le

convenzioni e i *topoi* romanzeschi sono sfruttati sì per attrarre il lettore borghese, ma anche per rinfrancarlo, fornendogli gli estremi e i punti salienti di una vicenda umana e spirituale suscettibile di *pathos* immersivo, ma al tempo stesso non eccessivamente estranea o radicalmente sovversiva rispetto alle consuetudini di vita più consolidate del lettore borghese. Un'inquietudine al tempo stesso suggestiva e rassicurante, che si muove sul crinale dei sentimenti e delle idee; e un'inquietudine di notevole successo nei trent'anni della parabola romanzesca di Antonio Fogazzaro. Ed è forse in questa doppia dimensione che è ancora possibile occuparsi di questo narratore consegnato da tempo alle storie letterarie. Focalizzarne il progetto narrativo nella sua interezza per spiegare perché, nel momento del passaggio di secolo tra Ottocento e Novecento, sono queste le modalità di dialogo prioritarie con il pubblico borghese. La volontà dell'inquietudine e l'inquietudine della volontà, vicendevolmente riflesse, potranno allora essere tanto una norma di poetica individuale quanto il ritratto complessivo di un periodo non certo secondario nella storia della nostra letteratura.

2. CON L'ANIMA E CON IL CUORE

2.1 Tra l'io e il mondo: le strategie del consenso

Mettere a fuoco preliminarmente i fattori di consenso su cui poggia l'arte romanzesca fogazzariana pare allora indispensabile, dato che, come avvertiva uno dei primi e più acuti critici della poetica dell'autore, «alla fama del Fogazzaro non hanno concorso ragioni puramente letterarie»⁵⁰. È questo infatti la considerazione di cui Benedetto Croce muoveva nel 1903, due anni prima de *Il Santo*, per chiarire con notevole anticipo e lucidità i motivi del successo fogazzariano:

Cattolico, tiene fermo persino all'infallibilità del papa; ma è insieme ossequente alla moderna scienza naturale e darvinistica. e pensa che la fede non le si opponga, e anzi la compia e le sia armonizzi; [...] non professa la morale che rigidamente contrasta alla sensualità, ma quella, pieghevole, che getta ponti tra le due; onde fa buon viso alla sensualità affinata, idealizzata, quasi preannuncio di alta vita

⁵⁰ B. CROCE, *Antonio Fogazzaro*, in «La Critica», 20 marzo 1903, ora in ID., *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1947, vol. IV, p. 130. Com'è noto, Croce dedicherà allo scrittore vicentino due altri interventi rilevanti: uno di contestualizzazione in una corrente «d'insincerità» delle lettere italiane tra il 1885 e i primi anni del secolo scorso (cfr. *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», 20 maggio 1907, ora in ID., *La letteratura della nuova Italia*, cit., pp. 188-206), l'altro di lieve revisione critica, e parecchio posteriore (*L'ultimo Fogazzaro*, in «La Critica», 20 maggio 1935, ora in ID., *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1950, vol. VI, pp. 233-246). Sul rapporto tra Croce e Fogazzaro cfr., oltre a P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 312-324, anche R. CONTARINO, *Fogazzaro e Croce*, in *Antonio Fogazzaro*, Padova, Esedra, 1994, pp. 171-186 (d'ora in poi *Antonio Fogazzaro*, Padova).

spirituale. Politicamente vagheggia una democrazia cristiana, senza predominio di alcuna classe, con una Chiesa che ami la patria e uno Stato che rispetti la Chiesa, mossa da un afflato di carità che volga le classi agiate a subordinarsi spontaneamente alle sofferenti.⁵¹

Il giudizio crociano definisce con acribia alcune costanti della narrativa fogazzariana, collocandola altresì in una precisa situazione socio-culturale, che ne ha sicuramente influenzato tanto l'identità quanto la ricezione. Da par suo, *Il Santo* gioca esplicitamente le proprie carte sulla capacità dell'invenzione narrativa di veicolare un certo sistema d'idee, magari non del tutto posseduto dallo scrittore ma di sicuro impatto sul lettore medio. Il nesso è infatti cruciale tanto sotto l'aspetto storico-culturale quanto su quello più prettamente letterario: al passaggio di civiltà tra la fine del secolo XIX e i primi anni del Novecento⁵², i marcati caratteri di istituzionalità dell'opera fogazzariana rispetto alla repubblica delle lettere - in merito ai quali si vorrebbe appunto suggerire una nuova riflessione critica ad ormai un secolo e più di distanza - si riflettono in maniera inequivocabile nel posto di rilievo occupato dallo scrittore nella società italiana del tempo. Il consenso tributato dal largo pubblico borghese alle opere del vicentino dal *Daniele Cortis* in poi è anche e soprattutto la certificazione di un assenso ad una visione del mondo condivisa da autore e lettore: la complessa rete che, in maniera volta per volta più o meno efficace e produttiva, Antonio Fogazzaro intesse in maniera eterogenea con movimenti letterari, tendenze artistiche e scuole di pensiero filosofico si spiega soprattutto in funzione di un compito di mediazione tra lo scrittore borghese e l'uditorio cui egli primariamente si rivolge. Il romanzo, con una scelta strategica da parte dell'autore, diviene il collettore naturale di questo potenziale discorso tra pari; e l'originale riformulazione cui il narratore vicentino sottopone la 'moderna epopea borghese' si presta a quest'esigenza di dialogo aperto all'interno di confini ideologici di riferimento ben conosciuti e consolidati⁵³.

Il punto fondamentale - per ritornare sulla *querelle* de *Il Santo* ma pure per gettare luce critica sul resto della produzione fogazzariana - è intendere in maniera appropriata questo connubio tra spinta dell'invenzione letteraria ed affabile mediazione *coram populo* di un sistema di pensiero preesistente al fatto letterario, e tenere ben presente come entrambe

⁵¹ B. CROCE, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 130.

⁵² Per una definizione delle principali correnti di pensiero del periodo, cfr., tra gli altri: A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità a oggi*, tomo II, Torino, Einaudi, 1975, in partic. le parti *Creazione e assestamento dello Stato unitario (1860-1887)* (pp. 821-999) e *Le prime manifestazioni di una società di massa (1887-1903)* (pp. 1000-1098); E. GARIN, *Politica, società e cultura tra Ottocento e Novecento*, in *Letteratura italiana contemporanea*, Roma, Lucarini, 1982, pp. 3-38.

⁵³ «I lettori» osserva giustamente Gaetano Trombatore «amavano il Fogazzaro nella misura in cui egli rispondeva ai loro istinti, appagava le loro esigenze, i loro bisogni non tanto artistici, quanto piuttosto psicologici, intellettuali e morali. E non era stata la critica a scoprire il Fogazzaro» (G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 124).

le dimensioni collaborino a costruire, alimentare e mantenere nel tempo i favori del lettore⁵⁴. Se nell'intervento citato Benedetto Croce poteva certo mettere in dubbio, con dovizia d'analisi militante e acutezza di rilievi, la coerenza di questo apparato d'idee⁵⁵, tuttavia - nel tentativo di rileggere e contestualizzare criticamente un narratore alternativamente ostracizzato con sprezzo oppure portato a vessillo di un'arte morale e 'vera' - è meglio optare per un principio operativo più duttilmente aderente alla materia d'analisi. Senza mai dimenticare come questo vasto apparato d'idee e suggestioni estetico-religiose confluisca sulla pagina di romanzo non solo nei termini della militanza ideale ma anche in quelli più concreti del successo di pubblico, occorre difatti intendere tutti i meccanismi romanzeschi fogazzariani non secondo un'ottica valutativa estrinseca, ma come facenti parte di uno specifico progetto retorico e narrativo, all'interno di un disegno complessivo ed articolato che viene declinato in maniera diversificata all'interno di ogni singolo romanzo. E lo stesso ambivalente successo de *Il Santo* tra apogeo e crisi della poetica fogazzariana testimonia di per sé che le scelte d'autore per conquistare chi legge possono essere, volta per volta, acutamente orchestrate oppure sintomaticamente fuori bersaglio. In tutto ciò, la lettura crociana ha comunque il pregio di individuare alcuni dei canali privilegiati dell'intesa autore-lettori: una religiosità che mescoli convenzionalismi e aperture eterodosse al pensiero moderno e materialista, una morale che si rifaccia sì alle norme dell'ecclesia in materia di costumi ma sia condiscendente ad «appagare il gusto borghese di affrontare il rischio e di ritrarsene in tempo»⁵⁶, un progetto politico di tenore unitario, conciliante le disparità sociali, grazie all'irrinunciabile cooperazione di forze tra l'istituto statale e quello della Chiesa di Roma. La felice e fortunata formula «dell'innovare conservando» trova insomma la sua applicazione più calzante nel *milieu* socio-culturale che scrittore e pubblico condividono⁵⁷; ed è questa l'etichetta che

⁵⁴ Aldo Borlenghi ha ricondotto questa eteroclita fusione di finzione e tesi extra-letterarie alla matrice sensuale (e, in fondo, romantica) dell'arte e della psicologia fogazzariana: «A definire il narratore, cioè l'esperienza letteraria del Fogazzaro, dovrebbe pur riuscir necessaria l'indagine dei suoi conflitti, dei suoi convincimenti. Quelli, e questi, non si svincolarono mai dal tirannico dominio di una sensualità tanto penetrante da vestir di sé ogni affetto e ogni ideale, e da costituir l'anima d'ogni tesi, d'ogni teoria. Nell'indagine sulle sue idee, ove si guardi alla loro sorgente intima, alla stessa cima cui aspirano a sollevarsi, si è ricondotti non solo alla loro base ma alla loro sostanza passionalmente inquieta perché esposta, soggetta allo stimolo del senso. Può essere uno stato ricco d'aneddoti e sfumature, può presentarsi come nobilitato del segno d'una inquietudine perenne: e questo spiega l'affetto tenace di spiriti nobili per lo scrittore, per l'uomo Fogazzaro» (A. BORLENGHI, *Nota introduttiva*, in A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, Torino, Einaudi, 1977, p. XII).

⁵⁵ B. CROCE, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 137: «Egli ha un sistema d'idee al quale non è artisticamente pari, e dal quale troppe cose nell'esecuzione lo distraggono. I motivi della sua fortuna sono nello stato di spirito di certe classi sociali, e nel miscuglio di religione e sensualità, bene accetto dalle anime fiacche e sognatrici».

⁵⁶ G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 134.

⁵⁷ Ivi, p. 128: «Con la stessa felicità, con la quale tra lo scrittore e la classe sociale a cui apparteneva e a cui si rivolgeva era nato spontaneo e naturale l'accordo sul sentimento sociale, si saldò anche l'accordo sul modo di interpretare le istituzioni e i principî morali, civili, politici e religiosi». La citazione precedente è a p. 129.

possiamo utilizzare - pur con alcune necessarie puntualizzazioni - anche per una prima ricognizione sui temi privilegiati della narrativa fogazzariana.

Se, come spesso sottolineato dalla critica, la visione del mondo dell'autore si sviluppa nell'alveo cattolico-liberale di famiglia, è altresì vero che è questo retroterra, pur saldamente difeso e padroneggiato, si trova sottoposto alle spinte tensive del mondo moderno: la parabola romanzesca si distende allora tra la mitizzazione del passato risorgimentale di *Piccolo mondo antico* e la battaglia per l'avvenire del 'santo' nella misura in cui lo scrittore avverte il trapasso storico che la sua classe sociale sta vivendo in prima persona. Dalla pur difficoltosa affermazione dello Stato unitario alla complessa realtà di fine secolo, il passo è ampio. Da qui, la necessità di riformulare e rielaborare il sistema di valori di quel ceto medio che, da alacre sostenitore dell'unità nazionale, ha visto il proprio progetto politico-culturale, esaurita la spinta del patrimonio culturale e simbolico del Risorgimento, arenarsi prima ancora che nelle secche del trasformismo politico in quelle di un più radicale fallimento assiologico, cui il pensiero positivista sul finire del secolo non può e non riesce più ad assicurare le certezze sperate⁵⁸. A ciò si aggiunga l'altra relevantissima frattura storica prodottasi nella società italiana: quella di Porta Pia e del successivo proclama papale del *non expedit*, che condiziona i successivi decenni di vita politica e costituisce un fondamentale termine di confronto non solo per i rapporti tra elettorato cattolico e istituzioni civili, ma pure per il lavoro intellettuale di uno scrittore moderato, che vuol esercitare un proprio ruolo 'pubblico' nella società civile e in politica, senza che ciò collida troppo nettamente con i orientamenti di fede personali e con quelli del lettore.

In questo panorama storico, l'obiettivo del narratore è allora quello rilanciare la fiducia del ceto borghese, secondo una duplice sfida: rassicurare una classe sociale della sua funzione ancora attiva, a fronte pure dei rischi del divenire storico e dell'affermazione sull'orizzonte delle nuove masse sociali, e farlo con strumenti aggiornati alla sensibilità dei tempi, in grado di fondare un nuovo 'patto' tra gli orientamenti ideologico-estetici dei lettori e la figura, a suo modo *engagé*, dello scrittore. E, nel momento in cui la fotografia del clima tra Ottocento e Novecento associa al senso di un mutamento irreversibile

⁵⁸ E. GARIN, *Politica, società e cultura tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 6-8: «Divenuto l'ideologia dell'Italia unita, il positivismo andrà così ben oltre le sue impostazioni iniziali. [...] Dal positivismo storicistico e umanistico di Villari, dal positivismo come metodo comune alle scienze dell'uomo e della natura, si passò al positivismo come metafisica materialistica, come dogmatismo scientifico; dalla concezione evoluzionistica della realtà come progresso verso il bene e il vero intesi quali regole del processo medesimo, si passò alla riduzione dell'effetto alla causa [...] Senza dubbio si tratta di un programma culturale fallito. Fu la sconfitta, in realtà, dell'ideologia di una borghesia avanzata e illuminata, all'altezza dei propri compiti e dei tempi, quale la sognavano gli uomini della "Rassegna settimanale"».

quello di un'inedita inquietudine per il futuro⁵⁹, fulcro centripeto della proposta del narratore vicentino sembra essere un futuro tanto indefettibilmente migliore quanto programmaticamente indefinito, su cui riversare le aspettative insoddisfatte e le ansie pungenti dell'oggi. Forse non conta molto che, dall'interno della società di fine Ottocento, Fogazzaro non si conceda a proclami rivoluzionari, invero poco confacenti alla sua indole; piuttosto è significativo come, nella tessitura argomentativa delle opere, si evidenzia una sostanziale disarmonia di questo messaggio novatore. È infatti evidente che la forza con cui si proiettano nel futuro le proprie aspettative e il rigore con cui gli attori romanzeschi sostengono l'idea della conversione spirituale delle nostre condizioni di vita sono in realtà controbilanciati da una estrema generalità nelle premesse e nelle promesse di questo rinnovamento mondano ed interiore⁶⁰. In una luce di un acceso *pathos*, l'autore insiste più sul percorso in atto che sul punto d'arrivo; chi scrive rinfocola certo le tinte della rappresentazione, pur entro i limiti del buon costume letterario, ma non delinea all'interno della compagine romanzesca un quadro perfettamente compiuto e coerente del suo ideale di vita. L'invenzione d'autore, nei diversi filoni della sua attività, è perciò restia ad individuare con limpidezza argomentativa le cause effettive della crisi coeva, o a illustrarne con sguardo razionalizzato le possibili alternative; la soluzione sintetica del male del mondo prossima a venire è anzi tanto più mirabile e desiderabile quanto più rimane sfumata ed allusa dalle impalcature della creazione narrativa. E gli strumenti dell'analisi critica dei dati di realtà sono volutamente e abilmente lasciati in disparte, proprio perché Fogazzaro imposta la sua battaglia per il rinnovamento ideale del mondo contemporaneo sulle basi, diversamente articolate, della fede cattolica e dei sentimenti più riposti dell'animo umano - territori nei quali, va detto, egli riesce a dare anche le sue prove letterariamente più convincenti.

⁵⁹ Ivi, pp. 31-32: «Il positivismo come ideologia egemone dei gruppi borghesi artefici dell'unificazione nazionale è ormai in piena crisi nell'ultimo decennio del secolo. [...] Ovviamente il particolare clima fin de siècle non fu solo italiano: tutta la cultura europea è colpita da un'ondata di irrazionalismo, di relativismo, di inquietudine. Il mondo della sicurezza va in pezzi, mentre al mito del progresso sembra contrapporsi quello dell'eterno ritorno, e le tavole uniche ed immutabili dei valori si frantumano nella molteplicità dei criteri di giudizio e dei codici di comportamento. Il darwinismo per un verso, il marxismo per l'altro, sottolineano la mutevolezza e la parzialità dei pretesi universali, di cui si scoprono i legami con il tempo e la classe. In circa vent'anni, fino allo scoppio della prima guerra mondiale, si assiste allo sviluppo delle organizzazioni operaie e dei partiti socialisti, che avanzano pur fra divisioni e crisi, mentre anche il mondo cattolico, fra la *Rerum Novarum* di Leone XIII (*De conditione opificum*, 15 maggio 1891) e la *Pascendi dominici gregis* di Pio X (dell'8 settembre 1907, contro il modernismo), si misura con le maggiori domande di un mondo che cambia. Le scienze matematiche e naturali, mentre rimettono in discussione i loro fondamenti, si rinnovano in forme radicali, in una vera e propria rivoluzione».

⁶⁰ È questo il motivo per cui sempre Croce rubricava Fogazzaro con Pascoli e D'Annunzio nella «grande industria del vuoto», alla cui base vi sarebbe un comune errore: «Abbiamo non più il patriota, il verista, il positivista, ma l'imperialista, il mistico, l'esteta, o com'altro si chiamino, con molteplici specificazioni e varianti di nomi. Tutti costoro sotto vari nomi e maschere varie, lasciano tralucere una comune fisionomia. Sono tutti opera della medesima industria: la grande industria del vuoto. [...] Questa fabbrica del vuoto, questo vuoto che vuol darsi come pieno, questa non cosa che si presenta tra le cose e vuole sostituirsi loro o dominarle, è l'insincerità» (B. CROCE, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, cit., pp. 195-196).

Antonio Fogazzaro, sin dagli esordi della carriera, sceglie allora di muoversi su due campi di battaglia privilegiati, che vengono costantemente riportati ad unità e connessi tra loro con una certa perizia inventiva: il terreno dell'anima e quello del cuore⁶¹. La poetica dell'inquietudine si modella allora sul desiderio di suasion e di proiezione immaginifica di sé insito nel pubblico medio; ovviamente, tutto entro un quadro di scrittura che alla mobilitazione sentimentale e ideale unisca, con affabilità narrativa, i requisiti medi dell'estetica romanzesca:

La piccola borghesia, base di massa del regime di civiltà vigente, man mano che accede al mondo culturale tende ad imporvi la propria presenza numericamente egemone. Chiede perciò e produce una letteratura che la gratifichi, rassicurandola della propria identità inquieta e sublimandone i connotati mentali. Non una letteratura troppo umanisticamente complessa, ma nemmeno troppo corriva, poiché ciò contrasterebbe il desiderio di autonobilitazione estetica; allo stesso modo, non una problematizzazione troppo assillante dei dati d'esperienza comune, senza però rinunciare a qualche pensosa espressione di dubbie perplessità. Il doppio gioco tra conformismo e anticonformismo è il fulcro di questa nuova letterarietà.⁶²

Il romanzo fogazzariano sembra allora rielaborare produttivamente, all'interno dei confini del romanzo borghese di fine Ottocento⁶³, la classica triade Dio, Patria, Famiglia, premurandosi però di sfrangiarla in un diverso ordine concettuale, più agevolmente inscrivibile nella polarità sopra citata tra fede e sentimento. Se già la compenetrazione tra ragioni del cuore e doveri dell'anima testimonia un dato di modernità dello scrittore vicentino - o quanto meno, di sua innata capacità di sintonizzarsi sulle stesse frequenze

⁶¹ Lo stesso Benedetto Croce, consegnando alla *Licenza* per l'edizione dei suoi saggi letterari una parziale revisione del proprio giudizio, accennava al reale sottofondo che ispira le pagine fogazzariane: «S'intende anche che dovrebbero sparire e attenuarsi certe accentuazioni di tono (dico, di tono e non di concetto), ora apologetico ora antilogetico, dettate dalle circostanze in cui furono scritti i varî saggi [...] quello sul Fogazzaro, un po' troppo secco e duro, perché ero preso da impazienza, allora, contro l'importanza che si dava al Fogazzaro riformatore etico e religioso e contro la lode che gli si conferiva di alta ispirazione etica, laddove la sua ispirazione è fortemente sentimentale-sensuale» (B. CROCE, *Licenza*, in ID., *La letteratura della nuova Italia*, cit., vol. IV, p. 257).

⁶² V. SPINAZZOLA, *Dal romanzo popolare alla narrativa di intrattenimento*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. BRIOSCHI e C. DI GIROLAMO, Torino, Bollati Boringhieri, vol. IV, pp. 650-651.

⁶³ Gino Tellini fotografa sinteticamente così la situazione degli anni ottanta dell'Ottocento: «Il terzo decennio postunitario, dopo l'esperienza scapigliata e dopo la graduale (e breve) vittoria del realismo dalla metà degli anni settanta, vede la riscoperta verista delle tante Italie e insieme la grande stagione di Verga, presenti Capuana e De Roberto; ma al tempo stesso vede anche la decisiva affermazione dello spiritualismo di Fogazzaro e dell'estetismo di D'Annunzio. Questi sono a loro volta fenomeni distinti, eppure omologhi perché funzionali a un'energica volontà di rivincita dinanzi allo squallore del presente. [...] Il successo, che non arride al Verga rusticano, arride a questi altri suoi colleghi. Il pubblico rifiuta il "pane nero" e insegue le gratificazioni ideali, i risarcimenti emotivi, le compensazioni chimeriche» (G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 211).

del suo pubblico elettivo⁶⁴ - Fogazzaro declina quest'istanza rappresentativa tipicamente borghese secondo una dimensione più spiccatamente individuale, pronta a catturare le richieste e le suggestioni di un nuovo tipo di pubblico. La tripartizione tra fede, sentimento patriottico ed istinto dei legami parentali si salda infatti in un paradigma costante, che rinviene nel protagonista principale (o piuttosto nella coppia di amanti al centro della narrazione) l'asse attorno cui svolgere la trama romanzesca. E a ciò si aggiunga che, se non sono più le vicende collettive o i valori condivisi a mobilitare masse e soggetti singoli, tuttavia lo scrittore vuol comunque fare appello su un bagaglio socio-culturale posseduto omogeneamente - ma in senso nobilitante - da chi scrive e chi legge⁶⁵. Allora, in accordo con una altrettanto significativa evoluzione del sistema assiologico di riferimento, la religione conserva il suo statuto di norma, ma discende nel singolo come concetto morale soggettivo, in tensione con le pulsioni altrettanto solipsistiche del sentimento amoroso; le idealità patriottiche sfumano nella polemica contemporanea contro il malcostume politico, radicatosi ormai tanto nella Roma capitale del *Daniele Cortis* quanto nella provincia del *Mondo moderno*, rispetto al quale il singolo può ergersi per eccellenza morale e pratica di vita incorrotta; l'istituto familiare passa in secondo piano, in quanto la legge d'amore pretende di affermarsi come estranea a vincoli e accordi, nella sua spiccata discendenza romantica.

Anima e cuore, fede e sentimento costituiscono in tal senso il materiale inventivo privilegiato dello scrittore e il *Leitmotiv* della sua attività di scrittura. E, se da un lato questa dittologia identifica e determina le linee di forza assiologiche e le costanti rappresentative della narrativa fogazzariana, dall'altro ne svela anche, per inverso, le zone d'ombra e le tensioni non sempre dominate dalla penna d'autore.

2.1.1 *Il paradigma di fede*

Per Fogazzaro, la fede cattolica è senza dubbio uno dei cardini fondamentali dell'esperienza umana: come tale, essa diventa una delle architravi non solo dell'invenzione romanzesca ma pure la costante assiomatica del sistema di pensiero dello scrittore vicentino. La vocazione onnicomprensiva della fede fogazzariana infatti sfuma ed articola le linee dominanti della sua narrativa ma, al tempo stesso ne definisce pure l'atteggiamento nei confronti del mondo e della società contemporanei, configurandosi

⁶⁴ Cfr. G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., pp. 137-142.

⁶⁵ G. TELLINI, *Il romanzo italiano*, cit., pp. 223-224: «il nuovo narratore onnisciente è il regista di una struttura monologica, fondata sulla solidarietà tra voce narrante e protagonista. L'eroe della *fabula* diventa il portavoce ufficialmente autorizzato di un'ideologia che tende ad identificarsi con quella dell'autore. Di qui il tono parentetico e propositivo, catechistico e gratificante, dei romanzi fogazzariani e dannunziani. Il rapporto implicito di complicità si estende anche al lettore, attratto nell'orbita di un sopramondo che riguarda gli affetti dei personaggi e il loro destino, i loro malesseri e le loro ansie insoddisfatte, come i luoghi, gli interni, i giardini che li ospitano, gli arredi, gli abbigliamenti, i libri, le musiche, i profumi, i cibi».

spesso come la matrice che presiede alle stesura di molte pagine non destinate alla *fiction* vera e propria.

Il discorso sulla fede occupa del resto un posto strategico nella ricerca di un canale di dialogo con il pubblico di fine Ottocento⁶⁶. Proprio nell'ottica di rilanciarne una funzione attiva nella società contemporanea, la religione cattolica non viene mai posta in dubbio nei suoi assunti fondamentali. Sia quando sulla pagina vengono presentati quei progetti di rinnovamento provenienti direttamente dalla volontà dell'autore reale, sia quando a parlare ed agire sono i personaggi medesimi, la fede rimane infatti un paradigma incontrovertibile del mondo fogazzariano. Essa si compone come una sorta di ampio sistema aperto, in cui convergono una somma di elementi che afferiscono sì a dimensioni diverse della realtà dello scrittore, ma che ciononostante possono essere ricondotti, con le eventuali forzature del caso, ad una radice comune. Due i punti salienti di questo paradigma che si eleva a sistema complessivo delle relazioni terrene: il primo è proprio quello dello spazio concesso alla questione religiosa nei libri fogazzariani. Lo scrupolo con cui l'autore si confronta con le problematiche del credere è tale da portarlo ad impennare gran parte delle sue pagine, sia d'invenzione che di ragionamento divulgativo, attorno a problematiche di fede. Fogazzaro provvede certo ad aggiornare la discussione alla sensibilità dei tempi, o a connettere esplicitamente il dato religioso ad altre dimensioni dell'esperienza umana - *in primis*, l'amore - ma senza mai disconoscere il rilievo che per lui, *ipso facto*, devono assumere tali faccende. Ovvio che dietro a tutto ciò vi sia un appello accorto ed abile al pubblico leggente, e cioè la ricerca di un dialogo mediato in prima istanza dalla condivisione di certezze legate alla trascendenza, o quantomeno di un complesso di norme morali più o meno saldo e coerente; ma il progetto narrativo fogazzariano muove, partendo da qui, anche in altre direzioni. Infatti - e siamo al secondo punto d'interesse - all'estensione omogenea del sistema della fede risponde una descrizione interna abbastanza variegata, che si modella sull'evoluzione del pensiero religioso dell'autore, che, come spesso sottolineato dalla critica fogazzariana, conosce più fasi distinte.

Estensione organica della materia religiosa e sua evoluzione interna coesistono comunque entro confini gnoseologici ben certificati. Lo scrittore, nella sua riflessione sul verbo divino, allestisce cioè un sistema mentale esteso e spiccatamente inclusivo, delegando alle dinamiche interne dello stesso il compito di far coesistere gli apporti più

⁶⁶ E. SORMANI, *Arte scienza e fede in Antonio Fogazzaro*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, direzione di C. MUSCETTA, vol. VIII, tomo secondo, *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo*, Bari, Laterza, 1975, pp. 683-684: «vale rilevare il notevole ruolo che Fogazzaro, con la sua attività di conferenziere e il suo privilegio di scrittore, ebbe nel risvegliare in Italia l'interesse per i problemi della religiosità contemporanea. [...] Non troveremo quindi nella sua opera echi dei gravi rivolgimenti sociali della fine del secolo, né delle iniziative di Leone XIII che realizzavano, sul piano pratico, l'adeguamento della Chiesa alla nuova società; si invece l'istanza di una rigenerazione spirituale che investisse tutta la società e la Chiesa stessa, di una rivoluzione il cui carattere utopistico non sfuggiva al suo stesso promotore».

eterogenei: dall'influsso spiritistico che pure fa la sua comparsa nel primo romanzo⁶⁷, all'interesse per la questione evoluzionistica, passando per gli scrupoli morali che precedono la creazione di un 'piccolo mondo' fuori dal tempo e dalla storia corrente, fino agli intenti di palinodia dell'ultimo romanzo e per non citare il sottofondo modernista del dittico composto da *Piccolo mondo moderno* e *Il Santo*. Il tutto, entro i limiti di un'ortodossia - o quantomeno di un'eterodossia non radicale⁶⁸ - che vuole cogliere lo spettro più ampio possibile di interessi e reazioni dei lettori e dei credenti inquieti, secondo un disegno di apertura fiduciosa alla modernità piuttosto che di immobile conservazione. Siamo - si capisce - in un contesto non impeccabile dal punto di vista dottrinario ma duttilmente governato da un sistema di spinte e contropunte che, alla fine, definisce un equilibrio funzionale, appetibile e convincente per il proprio pubblico, studiatamente a metà via tra generalità degli assunti e ammirazione inquieta per quelle figure protagonistiche che diversamente incarnano questo modello esistenziale; e l'eterogeneità di questi spunti forse tracima dai confini della narrazione proprio per la volontà dello scrittore di far coesistere tensioni multiple, che necessitano di modi, tempi e tecniche espressive diversi.

È innanzitutto l'eredità cattolico-liberale a far percepire allo scrittore l'urgenza di conciliare fede e modernità⁶⁹; ed è a partire da questo fondamento che il paradigma di fede si declina sia in sede prettamente romanzesca sia in altri territori di scrittura, volta a volta diversificati a seconda delle occorrenze e delle necessità. Fogazzaro, «cattolico dell'Ottocento, cioè apologeta del cristianesimo»⁷⁰, si mantiene fedele per tutta la vita al

⁶⁷ Cfr., tra gli altri, G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. 6: «Allora il bilico fogazzariano fra verismo e sfrenato spiritualismo, cioè tra due ipoteche di carattere *borghese*, troverebbe un correttivo nel rimando agli scapigliati e a un gusto nordico, favoloso, del mistero, che può diventare a tratti, assai modernamente, polivalenza del reale (di là dagli interessi del Fogazzaro biografico per al telepatia, la chiaroveggenza, lo sdoppiamento, lo spiritismo, punte di abbastanza candida confusione tra fede e entusiasmo *scientiste*: perfino nella biblioteca del malombriano conte d'Ormengio si davano moltissime opere "forestiere e nostrali" di scienze occulte)». Corsivi nel testo.

⁶⁸ G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit. pp. 132-133: «La tendenza del Fogazzaro a innovare conservando si estese anche alla religione; anzi, essa fu forse più evidente in questo campo che negli altri. Questo fu, infatti, il solo suo tema che uscì dai romanzi per esporsi al pericolo della discussione e della polemica [...]. E la verità è che egli era un cattolico sinceramente e profondamente convinto, che il cattolicesimo era inseparabile da tutto il suo essere [...]. Su questo non cadeva discussione. La discussione poteva sorgere, invece, in quelle parti del pensiero religioso, che, non essendo strettamente dogmatiche, non sfuggivano agli impulsi dello sviluppo storico. Qui si inserì la sua tendenza innovatrice [...] e qui si saldò infatti il consenso dei lettori».

⁶⁹ Il padre Mariano, che combatte gli austriaci durante l'assedio di Vicenza nel 1848, è esule a Torino nel 1859; diventa poi parlamentare del Regno tra il 1867 e il 1874, ed amico di alcuni esponenti del moderatismo italiano, quali Gino Capponi, Bettino Ricasoli ed Ubaldino Peruzzi. Cfr., per alcuni aspetti della formazione dello scrittore, A. AGNOLETTI, *Aspetti sociali nel Fogazzaro*, in *Antonio Fogazzaro*, a cura di A. AGNOLETTI, E. N. GIRARDI, C. MARCORA, Milano, Franco Angeli, 1984, pp. 265-280 (d'ora in poi, *Antonio Fogazzaro*, Milano).

⁷⁰ L. BALDACCI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, Milano, Garzanti, 1973, p. XVII; e si aggiunge: «In questo la sua opera di persuasione oratoria non è dissimile da quella di Manzoni, solo che egli si muove già, nel 1881, su una piattaforma di rivendicazioni innovative che lo porta a difendere e ad attaccare al tempo stesso e che determinerà poi una lucida coscienza di modernista» (ibidem).

compito storico cui si sente idealmente investita la borghesia post-unitaria⁷¹, come si può constatare tanto dall'epistolario privato quanto da alcuni scritti di carattere pubblico. In occasione della pubblicazione anonima sulla «Rassegna Nazionale» del 1 marzo 1889 dell'intervento, di mano di Geremia Bonomelli, su *Roma e l'Italia e la realtà delle cose*, che affronta il problema della questione romana e del *Non expedit*, lo scrittore scrive così al monsignore, in quello che è uno dei loro primi contatti epistolari:

io mi faccio finalmente ardito a dirLe con quale emozione, con quale gioia ho letto il suo scritto, così forte, così logico, così cattolico che ben si può chiamare vincitore qualunque sia per essere la sua prossima sorte apparente. A Lei principe e medico delle anime, posso ben confessare questa mia vanità che leggendo mi compiacevo anche di me stesso, come se ritrovassi luminosa nel suo articolo tante idee che da molto tempo mi si aggiravano confuse in mente. Mi pareva di aver trovato uno sfogo ai sentimenti più intimi e profondi dell'anima mia stessa.⁷²

L'autore, che già nella figura di Daniele Cortis aveva delineato qualche anno prima un politico fautore attivo di una imprecisata seppur ventura «democrazia cristiana», ritorna anche più avanti sulla natura dei rapporti tra potere statale e potere ecclesiastico. Nell'agosto 1895, conclusa da pochi giorni la revisione di *Piccolo mondo antico*, Fogazzaro scrive a Felicitas Buchner in merito alle contestate celebrazioni vicentine per il 20 settembre, chiarendo che «non si tratta di giudicare l'opera di chi ha condotto l'Italia a Roma; si tratta di riconoscere che l'unità italiana e la caduta del potere temporale sono due fatti che segnano un grande progresso dell'umanità»⁷³. Allo stesso modo, quand'egli torna dopo anni sulla conciliazione di evoluzionismo e dottrina cattolica, l'appello

⁷¹ C. SALINARI, *Miti e coscienza*, cit., pp. 201-202: «Alla base del movimento cattolico-liberale vi sono le esigenze di una parte della borghesia italiana (la più timida e conservatrice) di liquidare, sì, le residue forze feudali, a cui ancora si appoggiava ufficialmente la Chiesa, ma di non correre rischi e avventure cercando di assicurare alla nuova organizzazione della società italiana l'appoggio di quel formidabile elemento d'ordine e di equilibrio che era la religione. Tuttavia se questa era l'origine di classe del movimento, in esso confluirono motivi ideali che avevano tenaci radici nei gruppi intellettuali italiani. Il sentimento nazionale, innanzitutto [...]. Poi, l'idea di una *riforma* della Chiesa, che non ne pregiudicasse i cardini decisivi, ma le permettesse di stare al passo con le nuove esigenze storiche, con gli sviluppi delle forze sociali, delle idee, dei costumi [...]. Infine l'idea di libertà religiosa che non solo portava anche i cattolici più aperti ad accettare le libertà di associazione, di stampa, e la libertà religiosa [...] ma li portava a respingere l'appoggio della forza alla religione, e a giudicare nociva la mancata separazione della Chiesa dallo Stato». Il corsivo è nel testo.

⁷² *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. 5. La lettera è del 19 marzo; Bonomelli, confessando di essere l'autore del saggio, sarà costretto a fare atto di sottomissione a Papa Leone XIII nel giorno di Pasqua di quell'anno, il 21 aprile. Com'è noto, la polemica tra Bonomelli e l'istituzione ecclesiastica si riaprirà nel 1905, in occasione di una lettera pastorale del vescovo di Cremona in merito ad una legge anticlericale francese che sanciva appunto la separazione di Stato e Chiesa.

⁷³ *Lettere scelte*, p. 352. Per il legame tra Fogazzaro e la Buchner, istitutrice tedesca dei nipoti dello scrittore conosciuta nel 1881 e, dal 1883, coprotagonista di un amore spirituale all'insegna del dovere e del sacrificio volontario; cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, Milano, Mondadori, 1942², pp. 232-254, e il più recente I. MORETTI, *Antonio Fogazzaro e Felicitas Buchner: un incontro nel Daniele Cortis*, Roma, Bulzoni, 2009.

costante è coerentemente quello per la libertà della ricerca personale rispetto alle imposizioni della gerarchia ecclesiastica; così, infatti, in una lettera a Bonomelli del 24 novembre 1898:

Lo so che davanti alla ragione umana l'Evolutione non è che una ipotesi ma, come Lei dice, la sua bellezza morale è per il cuore umano una *prova!* Io la credo con tutte le forze del mio essere. A voi, ecclesiastici, io non domando di affermarla, domando solamente di affermare la mia libertà. [...] Nessuno, finora, da nessuna parte mi ha detto pubblicamente: sì, voi siete nel vero, l'evoluzione rivela che legge fondamentale dell'Universo è la glorificazione di Dio.⁷⁴

Propria dell'eredità cattolico-liberale è pure l'identità politica, che si mantiene aderente alla linea cavouriana della "libera Chiesa in libero Stato"; la formula, diffusa ampiamente non solo nel *Daniele Cortis*, ritorna poi ben più esplicita in due interventi ufficiali a Vicenza, tra 1897 e 1901, in cui Fogazzaro, nel frattempo nominato senatore del Regno per meriti artistici dopo *Piccolo mondo antico*, ricorda il politico piemontese come ideale rappresentante dell'armonia tra l'Italia e il Vaticano⁷⁵. La rivendicazione della funzione della fede nel mondo contemporaneo si affianca allora - e va riconosciuto come merito a Fogazzaro - ad una significativa autonomia d'operato sia come scrittore sia come divulgatore e conferenziere, in cui si riflette quel «dovere di mantenere intatta quella libertà di giudizi e di parola che ci spetta per diritto»⁷⁶.

Ma il retroterra familiare e di classe non esaurisce affatto l'*identikit* del Fogazzaro cattolico: al dato storico si sovrappone spesso quello personale, così che, come testimoniano tutte le biografie, un ruolo altrettanto rilevante l'ha la partecipazione sentimentale al fatto religioso, spesso venata di influssi mistici e spiritistici, o comunque spiccatamente a-razionali. Il punto di partenza, anche in questo caso, è una fede saldamente posseduta, ma anche pronta a connotarsi degli influssi più disparati senza per questo negare il proprio statuto ontologico. Già nella vita intima, consegnata alle pagine di diario o a lettere private, si intravede quella tensione alla purezza rispetto ad un mondo

⁷⁴ Ivi, pp. 399-400. Corsivo nel testo.

⁷⁵ I due discorsi, *Parole per l'inaugurazione di un busto al conte di Cavour in Vicenza*, «La Provincia di Vicenza», 7 giugno 1897, e *Parole pronunciate alla inaugurazione in Vicenza del Circolo Camillo Cavour, in qualità di presidente*, «La Provincia di Vicenza», 14 gennaio 1901, si leggono ora rispettivamente in *Discorsi*, pp. 365-369 e *Scene e prose varie*, pp. 422-424. Per una ricostruzione degli ideali politici fogazzariani (e pure per le reazioni all'episodio del discorso cavouriano del 1897 a Vicenza), cfr. il capitolo *Nel solco del Risorgimento* in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 288-306.

⁷⁶ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 30 luglio 1897, *Lettere scelte*, p. 379. In un'altra lettera, inviata il 31 ottobre 1883 a Felicitas Buchner, Fogazzaro si descrive così: «Non voglio giudicare nessuno perché Cristo me lo vieta, ma riconosco quanto Lei tutto il male fatto dal clero cominciando dai Papi; [...] mi tengo liberissimo di pregare a modo mio, liberissimo di disapprovare nella mia coscienza e con parola se n'è il caso certe effeminate, false, misere, direi persino ripugnanti devozioni che si sono introdotte nella Chiesa cattolica. [...] Odio le intolleranze, odio il gretto formalismo in cui molti vorrebbero imprigionare il sentimento religioso» (T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 117).

sentito come basso e materiale e ad un tormentato rilancio della speranza di cui sembra intessuta la mentalità più profonda dello scrittore. Esempari in tal senso le pagine di diario con cui Gallarati Scotti inframmezza la biografia del suo 'maestro'; si veda la definizione di 'Ideale' che lo scrittore affida alla pagina il 28 febbraio 1883:

Purezza del pensiero, della parola e della vita. Concetto dell'arte: rappresentazione dell'universo e dell'uomo in sé e nella sue relazioni con la natura, con i suoi simili e con Dio, fatta con una giusta e religiosa idea di queste relazioni, la quale penetri tutta l'opera artistica. Concetto dell'artista: un ingegno creato da Dio per (questa) rappresentazione e che dovrà render conto del suo mandato. Dunque non aprire, per quanto è possibile, il cuore al desiderio dei premi puramente umani. [...] Rinunciare all'amore umano fino a che questa rinuncia è ancora un volontario sacrificio. Vivere e governarsi in modo da poter più facilmente mantenere questo proposito.⁷⁷

Il desiderio di purificazione e di ascesa morale connota, come si vede, l'esistenza nella sua complessità: dalle pratiche e dalle scelte di vita personali sino ad arrivare, riproponendo coordinate di poetica di tenore tardo-romantico, alla missione dell'arte e dell'artista, il cui impegno morale nella creazione artistica è idealmente circonfuso di luce trascendente. Ovvio che diverse saranno le pose che l'autore a mano a mano assumerà negli anni per provare ad impersonare nella vita e nelle lettere questo 'Ideale'; conta qui tenere presente questo cruciale punto di partenza della mentalità fogazzariana, per chiarirne alcune linee di sviluppo.

Del resto, l'eredità di un cattolicesimo tipicamente ottocentesco e risorgimentale si sostanzia di un altro apporto significativo e determinante: quello dei modelli di pensiero e degli autori di riferimento, collocati in una biblioteca ideale assai ampia e diversificata. L'aneddotica biografica focalizza bene l'osmosi frequentissima e sentimentalmente declinata tra dimensione pubblica e realtà privata, e le modalità di rilettura personali di alcune fonti privilegiate: il passaggio dalla crisi religiosa degli anni giovanili fino al successivo 'ritorno alla fede' è mediato dalla *Philosophie du Credo* dell'oratoriano francese Alphonse Gratry, in cui il giovane Fogazzaro poté evidentemente trovare un modello di religione cristiana acconcia a certe sue inclinazioni personali⁷⁸. Allo stesso modo, circa vent'anni più avanti, la decisione di rileggere il darwinismo alla luce della dottrina

⁷⁷ Ivi, pp. 102-103.

⁷⁸ Cfr. ivi, pp. 63-70, in partic. pp. 67-68: «Più che un filosofo il Gratry era un poeta religioso [...] Il Gratry riapriva per la prima volta al suo intelletto meravigliato quelle chiuse formule, gli rivelava dietro ad esse una Vita, lo guidava verso le altezze di una teologia che non è sterile disputa ma contemplazione delle cose divine. [...] Nel Gratry il Fogazzaro trovava già latente il suo desiderio di non opporre religione a scienza, verità a verità, ma di tradurre la narrazione delle origini dalla Bibbia nel linguaggio del nostro tempo. Vi trovava anche quel profondissimo sentimento di rivelazione di Dio nella natura che era la radice della sua fede nell'evoluzione».

cattolica avrà lo sprone di un altro libro, *Evolution and its relations to religious thought*, del geologo americano Joseph le Conte; infine, anche la svolta modernista si modellerà a partire da letture determinanti, debitamente filtrate dallo spirito conciliante dello scrittore.

Ma la dialettica tra ispirazione personale e riuso di un modello precedente è evidente anche quando Fogazzaro si confronta con un autore che rimarrà a fondamento dell'intera sua riflessione: Antonio Rosmini. Già introdotto alla conoscenza dell'autore delle *Cinque piaghe* dallo zio don Giuseppe, suo tutore in età infantile e poi ricordato nella figura di don Flores in *Piccolo mondo moderno*, Fogazzaro ha nel filosofo roveretano un indefettibile punto di riferimento già nei primi anni della sua produzione, tanto che la riflessione rosminiana sul necessario rinnovamento della Chiesa compare molti anni prima della vera e propria svolta modernista o della battaglia in forma di romanzo portata avanti da Piero Maironi. In una lettera del 1883, lo scrittore confida infatti:

Il corpo della Chiesa è guasto. Oh sì molto molto, lo so; e non tanto perché la maggior parte dei fedeli sia poco degna, cosa troppo naturale, quanto perché tanta parte umana, tutta forse la arte umana della religione è invecchiata, è logora, ha urgente bisogno di una riforma cattolica. Antonio Rosmini che fu santo prete e uno tra i più vigorosi filosofi del nostro secolo, veneratissimo ancora dal clero non gesuitico, fondatore di un ordine religioso, scrisse sulle piaghe della Chiesa e certo non le indicò tutte.⁷⁹

La prospettiva riformista, mediata dalle letture rosminiana, interseca allora da subito l'attività creativa fogazzariana, per assumere forma concreta, in coincidenza con il centenario del filosofo prediletto alla fine del secolo, in un significativo tributo: due scritti - *La figura di Antonio Rosmini* e *Per Antonio Rosmini*⁸⁰ - assai utili per tracciare il

⁷⁹ Lettera di Antonio Fogazzaro a Felicitas Buchner, 1 novembre 1883, in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 119. Quest'importante lettera è segnalata anche in P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit. p. 11, dove si precisa pure: «È difficile, peraltro, accertare se la conoscenza del Rosmini si spingesse già allora oltre le *Cinque Piaghe*: nessun riferimento diretto alle opere filosofiche si trova nella documentazione edita di quel periodo, ma non è possibile escluderne la lettura. Gli spunti riformistici di matrice rosminiana rimasero dunque in fase di incubazione praticamente fino all'inizio del nuovo decennio, quando il tentativo del Fogazzaro di conciliare fede cristiana ed evolucionismo darwiniano impresse una forte accelerazione e un notevole rilievo pubblico al suo impegno nell'ambito della cultura cattolica» (ivi, p. 12).

⁸⁰ *La figura di Antonio Rosmini*, che apre i due volumi commemorativi *Per Antonio Rosmini nel centenario della sua nascita* pubblicati a Milano dall'editore Cogliati, è il testo del discorso pronunciato per le celebrazioni a Rovereto del 24 marzo del 1897; *Per Antonio Rosmini* appare invece sulla «Nuova Antologia» del 1° settembre di quell'anno. Vi sarebbe poi un terzo intervento - una conferenza fiorentina del marzo 1898 per la Società di pubbliche letture, poi comparsa con il titolo *Antonio Rosmini* su «La Vita Italiana» l'anno successivo - in cui comunque il punto di vista dell'autore non differisce molto da quello dei primi due scritti. I tre interventi sono raggruppati nel volume *Discorsi*, rispettivamente alle pp. 291-338, pp. 339-364 e pp. 458-473. Per uno sguardo complessivo sulla formazione rosminiana di Antonio Fogazzaro, cfr. P. MARANGON, cit., pp. 8-21.

profilo dottrinarmente aperto e per certi aspetti eteroclitico del cattolico Fogazzaro. Per mezzo di questi due interventi Fogazzaro, nel momento stesso in cui risponde a determinate necessità del movimento conciliatorista di fine Ottocento⁸¹, può anche sviluppare alcune linee di riflessioni personali. Se infatti lo scrittore si può inscrivere in quella corrente che recupera soprattutto le «componenti propriamente spirituali e riformistiche della tradizione rosminiana rispetto ai suoi elementi strettamente teorici»⁸², ciò è evidente soprattutto nel primo discorso, *La figura di Antonio Rosmini*. Qui già *l'incipit*, che porta in scena il sacerdote nella «celletta ch'egli animò di pensiero e di preghiera e fu quasi principio di un tessuto vivente, di un organismo operante nella Chiesa secondo quel pensiero e quella preghiera»⁸³, vale ad indicare la prospettiva agiografica entro cui si colloca il ricordo del maestro. Di quest'ultimo si ricostruisce il sistema di pensiero, sempre con l'attenzione particolare di presentarlo al pubblico come modello di vita e di attività speculativa profonda ed illuminata al tempo stesso:

Non è possibile contemplare lo spirito di Rosmini prima della sua disposizione originaria poi nello sviluppo dell'opera sua senza ravvisarvi uno stupendo esempio di nesso geometrico tra la potenza e l'azione, fra la base e l'altezza. E mentre la grande figura si viene rivelando alla nostra mente in una magnifica unità di linee, ci s'illumina pure la legge centrale che genera e informa questa unità e che io esprimo appunto così: il riconoscimento dell'Essere nell'ordine suo.⁸⁴

L'ampio affresco del sistema concettuale e della figura stessa di Rosmini sembra allora obbedire alla tendenza inclusiva del pensiero religioso fogazzariano. La ricostruzione partecipata di una biografia ideale si unisce all'esposizione di un sistema filosofico sentito come coerente con gli interessi di quella battaglia in cui Fogazzaro si impegna per l'aggiornamento dell'istituzione religiosa⁸⁵, negli stessi anni in cui egli sta lavorando a *Piccolo mondo moderno*. Nel momento in cui lo scrittore sceglie lo strumento della conferenza per rileggere Rosmini con le lenti del letterato e del filosofo dilettante⁸⁶,

⁸¹ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 290: «Le feste centenarie del Rosmini [...] dovevano servir di rassegna delle forze cattoliche liberali che dopo il 1887 sentivano tutto il disagio della triste posizione creata loro dalla nuova politica vaticana».

⁸² P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 26.

⁸³ A. FOGAZZARO, *La figura di Antonio Rosmini*, in *Discorsi*, p. 291.

⁸⁴ Ivi, pp. 292-293.

⁸⁵ P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 13: «L'occasione in cui più forti e palesi dovevano invece apparire i legami dello scrittore con il Rosmini fu il centenario della nascita del Roveretano [...] una preziosa opportunità per riaffermare un diverso modo di sentire e di vivere i valori del cattolicesimo nella società del tempo a dispetto dell'orientamento prevalente della rigida e clericale Opera dei Congressi, che proprio in quegli anni raggiungeva il suo apice organizzativo».

⁸⁶ Ivi, p. 52: «Assai più impervia gli si presentò però la via per l'assimilazione dell'imponente sistema filosofico del maestro: alle intrinseche difficoltà del serrato procedimento logico, a lui poco familiare, si aggiunsero probabilmente anche le sotterranee resistenze della sua inclinazione mistica e la prospettiva del tutto difforme del suo evoluzionismo spiritualistico».

tuttavia la prospettiva non è quella rigorosamente filologica, ma una a più ampio raggio, per una sicura presa emotiva sul pubblico. Innanzitutto, Rosmini è ripreso per la sintesi tra fede e scienza, la quale necessita indiscutibilmente dell'apporto dello spirito per completare il proprio percorso conoscitivo, secondo un principio di stampo idealistico⁸⁷; del resto, è la ragione stessa, nel 'sistema della Verità' rosminiano, a trovare nella fede la propria controparte elettiva:

Ecco in qual modo le due linee maestre della figura di Antonio Rosmini procedettero insieme dopo la sua visione dell'essere ideale, ecco quanto poté la ragione in lui e come la glorificò associandola piuttosto che assoggettandola alla fede, per effetto di una profonda conoscenza del suo essere e per mezzo di un rigoroso procedimento logico. Nel suo pensiero la ragione segue e precede la fede alternativamente, formando con essa un solo organismo.⁸⁸

Le significative coincidenze tra il maestro roveretano e Fogazzaro, che non escludono nemmeno un peculiare confronto tecnico-stilistico⁸⁹, testimoniano allora un attento processo di lettura ed appropriazione delle tesi rosminiane, riformulate però sul finire del secolo sia per spiccati interessi personali sia per assecondare necessità contingenti. In questa prospettiva rientra allora il rilievo concesso alle osservazioni del filosofo e scienziato cattolico sulla controversa tematica dell'evoluzione⁹⁰, così come pure i classici motivi polemici contro l'arretratezza culturale del clero e il potere temporale di Roma; e si tratta di temi e di problemi che si ripresentano in quegli anni anche nella narrativa fogazzariana - basti pensare, ancora, a *Piccolo mondo moderno* oppure a *Il Santo* - e che trovano qui una loro formulazione concettuale di partenza. Anche il modello rosminiano viene infatti calato nel clima della diatriba tra conciliatoristi ed intransigenti, lo stesso

⁸⁷ A. FOGAZZARO, *La figura di Antonio Rosmini*, p. 298: «Vide in questo "primo Vero che l'uom crede" il fondamento sul quale la ragione sta e vi trovò il carattere di una credenza razionale, come dire di una speciale, necessaria fede, in quanto trattasi di verità non dimostrabile col ragionamento, ma nota per sé stessa».

⁸⁸ Ivi, p. 303. Si aggiunga che, se Fogazzaro paragona il rilievo del filosofo nella Chiesa a quello di S. Tommaso (ID., *Per Antonio Rosmini*, in *Discorsi*, p. 340: «Se la logica imperasse sulle cose umane [...] Rosmini avrebbe la venerazione almeno di tutto il clero cattolico; perché mai, da S. Tommaso d'Aquino in poi, non è stato eretto un sistema di pensiero cattolico tanto colossale e solido quanto il *Sistema della Verità* di Antonio Rosmini»), i riferimenti al maestro servono anche in ottica polemica contro la scuola sensista e neokantiana (*La figura di Antonio Rosmini*, pp. 294-295) oppure in antitesi al materialismo scientifico - con cui Fogazzaro polemizza anche nelle tre conferenze sull'evoluzione - o contro «Federico Nietzsche» (*Per Antonio Rosmini*, p. 357).

⁸⁹ ID., *La figura di Antonio Rosmini*, p. 307: «Rosmini usa la forma alquanto solenne e preziosa del suo tempo. La sua prosa, quando vuol essere eloquente, si drappeggia volentieri in un manto antico. Più grandioso di Manzoni, è meno moderno. Tuttavia, leggendo le sue pagine più eloquenti si è costretti a riconoscere che il manto classico è conveniente a uno spirito regio quando parla, sul proprio trono, di cose altissime. I non pochi versi che scrisse per diletto possono essere lodati appena da qualche tenace idolatra del passato». Per osservazioni simili, cfr. *Per Antonio Rosmini*, p. 363.

⁹⁰ Ivi, pp. 350-351.

che diventerà di lì a poco il retroterra culturale da cui scaturiranno le polemiche sulla svolta modernista dell'autore:

il discepolo, sul finire del secolo, non solo selezionava alcuni motivi a preferenza di altri, ma li riprendeva con accento ben diverso, privandoli di tutto lo spessore storico e teologico che avevano nelle *Cinque Piaghe*, evidenziandone solo alcuni aspetti e piegandoli polemicamente al duro conflitto con la presunta ortodossia neotomista e con il movimento intransigente.⁹¹

Se insomma l'eredità cattolico-liberale è base di partenza mai disconosciuta del paradigma della fede fogazzariana⁹², la continuità rispetto a questa tradizione si manifesta nella tensione costante a saggiare nuove linee di riflessione, che sappiano da un lato soddisfare l'innata curiosità intellettuale dello scrittore, e dall'altro siano funzionali a reinterpretare ogni volta un bagaglio di valori condivisi, e a cui non si vuole affatto rinunciare. È infatti rilevante che - al di là delle caratterizzazioni più puntuali del pensiero fogazzariano e fatta salva la natura assai poca dogmatica dell'indole dello scrittore⁹³ - egli non avverta mai fratture nette nel proprio percorso speculativo, che anzi si configura di fronte ai suoi occhi come estraneo a radicali soluzioni di continuità. Anzi, l'impegno per il riformismo religioso nell'ultimo decennio del secolo diciannovesimo trova la sua giustificazione principale nel farsi tramite, rispetto al pubblico borghese delle conferenze e in una maniera non drastica né traumatica ma affabile e suadente, di un nuovo slancio ideale tanto per la spiritualità intima che per la religione rivelata. Sulla scia dei fermenti modernisti, in una lettera del dicembre 1902, Fogazzaro indica appunto al Bonomelli alcune sue letture di quei mesi:

⁹¹ P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 21. Per la ricostruzione del clima nel campo cattolico e per gli attacchi vaticani a Rosmini, culminati nel decreto *Post obitum* del 7 marzo 1888 in cui si condannavano quaranta proposizioni rosminiane, cfr. *Per Antonio Rosmini*, pp. 340-343 e pp. 351-354.

⁹² Sulla questione, cfr. P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 82-91, in partic. p. 90: «È evidente che questo ancoraggio alla tradizione cattolico-liberale deve aver avuto, anche all'alba del nuovo secolo, un peso notevole in un uomo di sessant'anni formatosi in quella medesima tradizione e divenuto, proprio nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, uno degli alfieri più rappresentativi della cultura rosminiana e del separatismo cavouriano». Sulla distanza tra movimento cattolico-liberale e riformismo modernista cfr. invece C. SALINARI, *Miti e coscienza*, cit., pp. 219-221.

⁹³ Lo rileva anche Gallarati Scotti in merito alla ricezione fogazzariana non solo dell'insegnamento di Rosmini ma anche della nuova apologetica e dei primi testi modernisti; cfr. T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 347: «Ma l'emozione mistica era sempre più forte in lui dell'autocritica. Il suo sentimento religioso superava da solo le apparenti contraddizioni filosofiche della sua vita. E d'altronde al Laberthonnière egli si riallacciava per la sua stessa conversione giovanile. Era stata una conversione del sentimento, non un ritorno per le vie del ragionamento [...]. Egli se ne lasciò quindi afferrare senza troppo analizzare la sua posizione di "rosminiano" aderendo al profondo sentimento mistico cristiano, alla vigorosa affermazione del soprannaturale [...]. Diffidò della ragione, o, per meglio dire, trovò nella sua tendenza mistica - e questo spiega il rivolgersi ad essa anche di molti altri in questo periodo - come un rifugio contro la ragione stessa, che con la critica biblica batteva in breccia le posizioni tradizionali del cristianesimo».

In questi ultimi mesi ho molto vissuto nella corrente delle idee religiose che rappresentano, nel campo cattolico, l'avvenire e la vita.

Lecture di Loisy, di Houtin, di Tyrrell, conversazioni con Semeria, P. Gazzola, D. Brizio, P. Genocchi mi hanno scossa, illuminata, qualche volta pure, se vuole, turbata l'anima; turbata di quel turbamento del quale il Tyrrell dice che è facile di prenderlo per una febbre mortale mentre non è che febbre di sviluppo. [...] Infatti la notizia dei risultati sicuri degli studi biblici, se può uccidere una fede debole, rinvigorisce invece la fede forte, allarga e approfonda il concetto del divino, è quindi efficacissima a preparare quella evoluzione nella *intelligenza* del dogma che i tempi domandano...⁹⁴

«Approfondare il concetto del divino» è allora la norma inseguita poco prima della crisi modernista e della condanna de *Il Santo*, per aggiornare allo stato delle cose presenti la sensibilità religiosa dei più; il tutto secondo una dominante mistico-sentimentale, la stessa che anima anche la condotta di vita di Piero Maironi.

Se le coordinate di cultura e pensiero al volgere del secolo sono dunque complesse e sfaccettate⁹⁵, il *fil rouge* che attraversa pure l'esperienza modernista⁹⁶ - destinata, come detto, a concludersi con la vicenda de *Il Santo* e l'elaborazione successiva della crisi - è quello di una ricerca, più sincera che organica o teoricamente compiuta, di un nuovo elemento di slancio per il proprio sistema di pensiero⁹⁷. Se Fogazzaro «può ben considerarsi, insomma, l'elemento di passaggio fra il cattolicesimo liberale declinante e il nuovo riformismo [...] nel clima spirituale post-risorgimentale»⁹⁸, ciò è vero anche perché, sulla doppia onda della continuità e del trapasso tra le motivazioni del movimento cattolico-liberale e la spinta propellente delle problematiche più strettamente

⁹⁴ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 27 dicembre 1902, in *Lettere scelte*, p. 498. Il corsivo è nel testo. Sui contatti e le lecture determinanti per avvicinarsi al movimento della critica biblica, della «nuova apologetica» e poi del modernismo - da Giovanni Semeria ad Alfred Loisy, dal barone von Hügel e Lucien Laberthonnière a Henri Bremond e Andrzej Towianski fino a George Tyrrell - cfr. P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 91-125.

⁹⁵ Possiamo riassumerle così: «Antonio Fogazzaro si affacciò, dunque, alle soglie della crisi modernista con quattro componenti profonde e vitali sul piano cultural-religioso: motivi della spiritualità e del riformismo di matrice rosminiana, su cui confluivano spunti riformistici ereditati anche dalla lezione zanelliana; temi e accenti mutuati dalla tradizione filosofica dell'Oratorio francese, lungo al linea Malebranche-Gratry-Laberthonnière; il tutto pervaso dall'afflato religioso [...] di una poetica perennemente oscillante tra romanticismo e decadentismo e comunque inserito entro le coordinate e l'orizzonte ideale di un evolucionismo spiritualistico più felicemente intuito che plausibilmente argomentato» (P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 52-53).

⁹⁶ Sul modernismo italiano cfr. M. RANCHETTI, *Cultura e riforma religiosa nella storia del modernismo*, Torino, Einaudi, 1963, e P. SCOPPOLA, *Crisi modernista e rinnovamento cattolico in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1975³.

⁹⁷ P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 55: «Fogazzaro, che con le battaglie per l'interpretazione cristiana dell'evoluzionismo e per la riabilitazione del Rosmini aveva già spalancato gli orizzonti dei suoi interessi religiosi ben oltre gli angusti confini nazionali, non ebbe alcuna difficoltà a sintonizzarsi con i messaggi culturali che provenivano d'oltralpe e d'oltreoceano, allargando ulteriormente lo spettro delle proprie conoscenze e dei propri rapporti».

⁹⁸ P. SCOPPOLA, *Crisi modernista e rinnovamento cattolico*, p. 176.

contemporanee, egli può intravedere, negli orientamenti modernisti sorti sotto il papato di Leone XIII, uno spazio di manovra interessante per la propria visione del mondo e della religione cattolica, secondo una strategia che coniughi interessi personali in fermentazione e compito di rassicurante mediazione delle problematiche religiose nei confronti di un pubblico ampio ma ben identificato⁹⁹.

Rilevanti sono allora i contatti molteplici con il variegato mondo modernista¹⁰⁰. Se è *Il Santo* il più evidente tentativo di riformulare in prodotto artistico le ansie spirituali della generazione modernista, seguono poi iniziative di altro tipo: la già citata conferenza del 1907 presso l'«École des Hautes Études di Parigi», il ciclo delle “Lecture” presto interrotto, il proposito di collaborazione con la neonata rivista milanese «Rinnovamento»¹⁰¹. Ai redattori Fogazzaro invia non solo lo scritto proemiale *Per la verità* ma anche un lungo articolo, intitolato *La parola di don Giuseppe Flores*¹⁰², con cui ricordare, attraverso uno dei personaggi di *Piccolo mondo moderno*, lo zio don Giuseppe. Quest'ultimo, modello ed ispirazione per le ricorrenti figure di romanzo di uomini di Chiesa sinceramente animati dalla parabola evangelica, diviene, in un periodo oggettivamente travagliato per lo scrittore, punto di riferimento di condotta morale e di reazione alla condanna ecclesiastica de *Il Santo*. Se il testo poi non viene pubblicato a

⁹⁹ A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, vol. IV, Milano, Marzorati, 1969, pp. 2290-2991: «Il modernismo, che era originato dalla rinascita idealistica e storicistica, fu sentito dal Fogazzaro in modo personale e diversamente da molti esegeti e critici dell'eterogeneo gruppo dei riformatori».

¹⁰⁰ Cfr. a proposito i contributi di Lorenzo Bedeschi, Gianpaolo Romanato e Carlo Marcora in *Antonio Fogazzaro*, Milano, cit., (rispettivamente: L. BEDESCHI, *Fogazzaro e il modernismo in un carteggio di von Hugel*, pp. 327-350; G. ROMANATO, *Buonaiuti, Fogazzaro e il modernismo*, pp. 351-360; C. MARCORA, *Corrispondenza Fogazzaro-Semeria*, pp. 361-385) e quelli di Federica Ranzato Santin e Ornella Jovane in *Antonio Fogazzaro tra storia, filologia, critica. Atti della Giornata di studio, Vicenza, 16 maggio 1997*, a cura di G. PIZZAMIGLIO e F. FINOTTI, Vicenza, Accademia Olimpica, 1999 (rispettivamente: F. RANZATO SANTIN, *Il carteggio tra Fogazzaro e Henri Bremond (1903-1910)*, pp. 111-122; O. JOVANE, *Il carteggio tra Fogazzaro e Paolo Liroy*, pp. 177-193).

¹⁰¹ Cfr. la lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 19 dicembre 1906, in *Lettere scelte*, pp. 596-597: «Nella Rivista in gestazione a Milano [«Rinnovamento»] uscirà un articolo mio nel quale annuncierò le *Lecture* che però non sono ancora pronte. Vedrà che non ci tocco alcun argomento scottante e che le *Lecture* avranno un soggetto molto molto lontano dal *Santo*».

¹⁰² Per le reazioni alla condanna ecclesiastica di «Rinnovamento» e la parallela interruzione del progetto delle “Lecture”, cfr. le lettere tra Antonio Fogazzaro e Tommaso Gallarati Scotti del 4 novembre, del 2 dicembre 1907 e del Natale 1907 (*Lettere scelte*, pp. 620-624). La genesi dell'articolo sullo zio si collega difatti esplicitamente al clima di quei mesi, e al romanzo condannato un anno e mezzo prima: «Invece sto pensando un articolo per voi. Se però foste colpiti, come editori del Rinnovamento, da un atto dell'autorità che potesse coinvolgere ogni collaboratore, crederei troppo improvvido di farmi ammazzare senza frutto... l'articolo breve che mi è spuntato ieri nella mente dopo molto cercare inutile, me lo hai suggerito tu accennandomi una volta alle idee di don Clemente come tema. Escludo don Clemente, come sospetto, e gli sostituisco don Giuseppe Flores. *Una parola di don Giuseppe Flores* se non andrà per il *Rinnovamento*, andrà per qualche altro periodico» (ivi, lettera del 4 novembre, p. 621); e, poco oltre: «Ora lavorerò alla *Parola di D. Giuseppe Flores*, ch'è poi la mia, consentanea allo spirito del Santo e alla mia sottomissione» (ibidem, lettera del 2 dicembre). Lo zio Giuseppe, figura particolarmente cara allo scrittore, era morto nell'agosto del 1901 (cfr. ivi, pp. 451-454).

causa della condanna di «Rinnovamento»¹⁰³, tuttavia esso rappresenta, proprio nel momento in cui Fogazzaro si trova confinato nella retroguardia del movimento riformista¹⁰⁴, occasione per un'ennesima riformulazione del paradigma di fede in un territorio sintomaticamente a metà strada tra invenzione letteraria e intento pedagogico-apologetico. *L'incipit* dell'articolo, del resto, cade esattamente a mezzo tra suggestione letteraria - con il romanzo di fresca memoria nella mente del lettore - e proiezione della figura esemplare di don Giuseppe in un'aura di trascendenza acclarata e incontrovertibile:

Egli dorme, chi ha letto il *Santo* lo sa, nel Signore. Nella chiesa che gli appartiene e che ornò, alto sopra la porta maggiore, nella gran luce dei finestroni laterali, il suo bel viso solitario di mistico, eternato nel marmo da un potente artista, si volge guardando dall'alto, verso la tribuna ove sogliono raccogliersi e pregare anime a lui dilette che ne custodiscono la memoria santa come un tesoro di famiglia, una benedizione perenne, un presidio.¹⁰⁵

Nella 'parola' di don Flores si inseguono gli ideali della riforma modernista, riletti dopo la condanna de *Il Santo*: viene sfatata la pretesa delle «scienze bibliche» a sostituire «il giusto concetto del cattolicesimo», che è e resta di natura morale¹⁰⁶; la «propaganda di carattere francescano nelle forme possibili ai nostri giorni» va infatti di pari passo col rispetto incondizionato per le gerarchie ecclesiastiche¹⁰⁷ e la battaglia ideale di un nugolo di nuovi 'santi' dovrà essere condotta sotto le insegne dell'umiltà, «la non vile e non servile umiltà che significa disdegno e oblio della propria persona per amore eroico di un tutto che vale immensamente di più e ond'essa è infinitesima parte»¹⁰⁸.

L'intento (auto)apologetico si declina così nel confronto con un personaggio della propria narrativa, a sua volta modellato per eccellenza di virtù cristiane su un referente reale caro all'autore. *La parola di don Giuseppe Flores* può essere allora inteso, nella sua

¹⁰³ *La parola di don Giuseppe Flores* verrà poi pubblicata Gallarati Scotti nella *Vita*; cfr. T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 471-478. La devozione dello scrittore per la figura dello zio è testimoniata, oltre che dalla corrispondenza epistolare degli anni giovanili, da una prefazione, intitolata *Il mio primo maestro*, premessa alla biografia di don Giuseppe di Sebastiano Rumor (*Don Giuseppe Fogazzaro, la sua vita il suo tempo*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1902) e, in precedenza, da una poesia d'occasione per il suo giubileo sacerdotale (cfr. *A mons. Giuseppe Fogazzaro*, in «Silvio Pellico», 30 maggio 1897).

¹⁰⁴ P. SCOPPOLA, *Crisi modernista e rinnovamento cattolico*, cit., p. 184: «il Fogazzaro, dopo aver contribuito all'aggancio tra due mondi e due generazioni, sarà presto un isolato e quasi un sorpassato. Dopo la condanna della rivista egli si ritirerà dall'impresa, alla quale aveva non poco contribuito: il suo nome non comparirà più sul "Rinnovamento"».

¹⁰⁵ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 471-472. E cfr. *ivi*, p. 473: «Mentre così aderisco a lui, parole silenziose mi si vengono formando nel cuore. Sono certamente colorate del sangue mio, del pensiero mio, del desiderio mio, perché a nessuno è dato spogliarsi interamente della persona propria, ma confido che quanti hanno amato Flores vi riconosceranno, se io qui lo dico, un colore anche del suo spirito e questa è cagione sufficiente perché io le dica».

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 474.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 474-476.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 477.

collocazione cronologica tra *Il Santo* e *Leila*, come una sintesi del modo in cui il paradigma di fede fogazzariano, che larga parte occupa nella sua esperienza biografica, viene calato in prodotti testuali assai diversificati, e in cui l'assiologia religiosa riveste ruoli e funzioni eterogenee. All'interno della cornice romanzesca, la fede, sia che serva per esplorare la zona dell'intimità riposta o che tracci il quadro delle relazioni e delle forze sociali, non sfugge mai alla voce e allo sguardo del narratore. Al tempo stesso, quali che siano gli sviluppi del pensiero d'autore tra cattolicesimo liberale, suggestioni rosminiane e poi evoluzioniste, approdo a posizioni moderniste, non viene mai meno il concetto pedagogico dell'opera d'arte, che deve assecondare, nelle sue forme specifiche, la visione del mondo di chi scrive. Ecco allora che in *Piccolo mondo antico* l'ideologia cristiana è un vero e proprio dato a priori dell'esistenza, che connota *ab ovo* il costume di vita valsoldese e la mentalità della valle lombarda. Essa diventa una delle chiavi di volta dell'intreccio, dato che l'unione di Franco e Luisa trova nella religione lo scoglio principale ad un'intesa serenamente piena, e lo scetticismo della protagonista diventa il fulcro centrale attorno cui si struttura buona parte del romanzo, fino all'episodio tragico della morte della figlia Ombretta. Il percorso di ritorno alla fede di Luisa potrà dirsi concluso solo quando la donna avrà introiettato una norma etico-comportamentale più profonda ed autentica, ed avrà recuperato grazie allo zio Piero ed al marito la fede in Dio. E se la religione può concorrere a definire una personalità fuori dal comune essa può prestarsi pure per la caratterizzazione comica di un personaggio minore, contemplato dall'occhio di un personaggio emblema di alti valori morali nonché esponente di rango della società. È il caso di Donna Fedele, che in *Leila* è *exemplum* principe della virtù cristiana del sacrificio per il prossimo, quando descrive, con un «umorismo poco cristiano» ma non affatto malevolo, un malcapitato predicatore protestante, incappato nell'ira dei compaesani¹⁰⁹. In altre occasioni, poi, le pagine di romanzo conducono più esplicitamente una personale battaglia di fede, avvicinandosi maggiormente agli stilemi tipici dell'opera 'a tesi': ad esempio quando ne *Il Santo* Benedetto invita Noemi a «studiare molto molto il cattolicesimo con l'aiuto di suo cognato, perché non vi è un solo protestante convinto che lo conosca bene»¹¹⁰, gettando le basi della conversione finale della giovane alla vera 'fede', oppure quando, nello stesso romanzo, il protagonista

¹⁰⁹ *Leila*, pp. 61-62: «Raccontò che si era preso in casa, da due giorni, un infermo, un povero reietto, un venditore di Bibbie protestanti, che a Posina era stato malmenato a furor di popolo e cui nessuno voleva ospitare. “Poveretto!” esclamò la signora. “È un tipo! Un tipo!”. E rise di un riso breve, tosto represso perché la pietà prevalse al senso del comico e alla voglia di sfogarlo. “È un certo Pestagran” diss'ella “ma qui gli hanno posto nome Carnesecca perché nei suoi discorsi, che sono sempre lirici, nomina spesso Carnesecchi. Egli si rifa, del resto. Una volta chiamava ‘pesci’ i suoi concittadini di Lago: pesciolini, anguille, pesce popolo, marsoni, qualche volta gamberi. Adesso li chiama pescicani”. [...] Congedati con bontà i poveri, riprendeva a pennellare la figura e le varie gesta eroicomiche di Carnesecca, intercalandovi di tempo in tempo un “poveretto!” come a soddisfazione della coscienza che le rimordesse di questo umorismo poco cristiano».

¹¹⁰ *Il Santo*, p. 250.

ripercorre un itinerario di santità modellato con evidenza manifesta su passi topici della narrazione evangelica.

Eppure, se tanti sono i modi di vivere la morale cattolica, lo scrittore opera a monte dell'atto narrativo una distinzione capitale. Se la *religio* è indubitabilmente necessaria per l'esperienza del mondo, è solo tramite la fede intimamente convinta che il legame tra l'io e il mondo può instaurarsi proficuamente. A differire volta per volta non è dunque la natura del sentimento trascendente che alberga negli uomini ma i criteri operativi cui si rivolgono i personaggi, nell'ammaestramento del loro spirito cristiano e nella loro pratica di vita sociale. Il narratore, almeno nella maggior parte dei casi, non si confronta (né vuole davvero farlo) con le norme codificate sul mistero dell'esistenza, ma preferisce sviluppare il proprio discorso mettendo in discussione le risorse del singolo individuo: l'approdo alle certezze religiose è assicurato solo a coloro che, per intima disposizione ed eccellenza d'animo, riescono a superare le inquietudini della realtà mondana, facendosi forti proprio del travaglio affrontato^{III}.

Tutto ciò rientra, con coerenza di progetto, nella *captatio* dell'interesse del lettore medio: agitare la questione della riforma non precisandola dettagliatamente nei suoi aspetti dottrinali, ma presentandola negli atti e nelle parole di una figura dalla sicura presa emotiva. Ne consegue che eterodosse siano le reazioni dei personaggi principali di fronte alle problematiche del credere, e che sia la dimensione dell'interiorità, quella con cui il singolo lettore meglio può identificarsi e confrontarsi, quella privilegiata dall'atto di scrittura. Questa scelta ha dirette conseguenze sul piano del trattamento delle figure principali: in generale, più saldi e convinti i profili maschili, che allineano nelle loro fila i campioni della santità o gli esempi più fulgidi della *caritas* evangelica; più complesse e screziate le reazioni e le argomentazioni della controparte femminile, spesso vibrante di un sentimento della vita e dell'amore che non s'adatta perfettamente ai dettami della cristianità. Contemporaneamente, sono poi alcune figure anziane di riferimento - dallo zio Piero di *Piccolo mondo antico* fino alla già citata donna Fedele - a farsi portavoce più espliciti della voce della trascendenza, associando al rispetto sociale ed anagrafico quello connesso all'autorevolezza del costume morale; e non sorprenderà - altra costante fogazzariana - che spesso l'ideale di fede sia trasmesso direttamente da appartenenti al

^{III} Il giudizio di Eugenio Donadoni, probabilmente eccessivo nella sua severità e sicuramente fuori fuoco nell'attaccare esclusivamente certe limitatezze concettuali del pensiero fogazzariano, riesce comunque a cogliere questa discrasia tra impianto speculativo preesistente e concrete scelte narrative: «Il Fogazzaro non ha fede. Egli medita riforme o rinnovamenti di dogmi - e i dogmi sono una sterile espressione intellettuale -, non pensa a rinnovare quello che in realtà importerebbe di più: lo spirito e la disciplina. Egli è un irrequieto, non un riformatore. [...] Il Fogazzaro indulge quanto si vuole e più certo che non si debba a un cristiano a tutte le fragilità della carne, a tutti gli egoismi dell'orgoglio, ma in fatto di ortodossia, cioè di formalismo, non transige» (E. DONADONI, *Antonio Fogazzaro*, Bari, Laterza, 1939², p. 51). Il passo è ricordato nella *Introduzione* di Carlo Marcora alla corrispondenza tra lo scrittore vicentino e mons. Bonomelli: qui il punto di vista del curatore in merito alla questione religiosa è decisamente più simpatetico rispetto a quello dell'autore (cfr. in partic. *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., pp. X-XIII).

clero, presentati come veri e propri modelli di vita e pensiero da parte dello scrittore vicentino.

L'appello che 'l'anima' muove all'intesa col pubblico resta nei fatti più emotivo che razionale, più proclamato che meditato; e certo si possono rintracciare qui molte delle ragioni del successo del Fogazzaro narratore delle inquietudini borghesi. Ma se, tra tutti i canali esperiti, quello dalla cattolicità è uno dei preponderanti, quello in cui il narratore giocherà le carte migliori sarà quello, tipicamente romanzesco, del turbamento amoroso: il 'cuore'.

2.1.2 *L'ideale d'amore*

Un dato emerge limpidamente dalla parabola romanzesca fogazzariana: non c'è progetto di fede, per quanto cristallino che sia, che possa sottrarsi al confronto con la dimensione problematica dell'intimità degli affetti. Il paradigma della cattolicità deve necessariamente essere confermato dai moti dell'interiorità soggettiva, anche nel momento in cui i valori di fede entrano più sovente in conflitto con le rivendicazioni d'amore, che definiscono in prima istanza la matrice dell'io protagonista. Nel corso dell'intreccio, l'eccellenza della fede e il rilievo delle problematiche fideistiche e morali trovano allora una rispondenza speculare - quando non ossimorica - nella realtà dei sentimenti, cui il singolo non può assolutamente sottrarsi.

S'intende che la natura di tale conflitto è costruita *ad hoc* per conquistarsi programmaticamente i favori del pubblico, ma pure risponde a determinate inclinazioni e suggestioni proprie di chi presiede all'atto della composizione. L'autore reale, già nel marzo 1879, confessa infatti a mezzo epistolare ad una fantomatica Donna Conny, pseudonimo della scrittrice femminile Sofia Bisi Albini:

Un cenno grazioso di saluto, da una signora tanto velata, è ben lusinghiero per quella cara vanità che noi uomini ci figuriamo di saper nascondere. La mia ne fu tocca nell'intimo: s'immagini, un autore clandestino, affondato in provincia! Ma, letta la Sua semplice storia [il romanzo *Donnina forte*, edito quell'anno con l'emblematico sottotitolo *Confidenze*, dall'editore milanese Carrara], io che sono un cercatore d'anime femminili, alte e schive, per farne dei sogni, dimenticai le vanità letterarie nella compiacenza di aver trovato uno di questi spiriti e di poterlo studiare, quasi come nella vita reale. È di ciò che io La ringrazio più vivamente; e La

ringrazio poi, come artista, di essere stata così vera e, insieme, così nobile, sempre.¹¹²

Al di là della sfumatura sociologica di un «autore clandestino, affondato in provincia» che apparentemente rifugge «le vanità letterarie», la lettera mette subito a fuoco alcuni nessi di poetica, poi tipici di quasi tutta l'esperienza narrativa fogazzariana: al distacco garbato ma netto dalla linea del verismo - già dichiarato sette anni prima nel discorso *Dell'avvenire del romanzo* - corrisponde tuttavia un recupero dell'analisi scrupolosa di un *fait divers*, non però estrapolato dalle dinamiche sociali del progresso ma incarnato in un ideale femminile («la compiacenza di aver trovato uno di questi spiriti e di poterlo studiare, quasi come nella vita reale»), cui lo scrittore, che si firma «riconoscentissimo», deve dedicare gli strumenti delle proprie fatiche e gli esiti della propria ricerca «d'anime femminile». Se è ovvio il gioco letterario e galante sotteso alla comunicazione tra due scrittori - la lettera compare poi «a mo' di prefazione»¹¹³ ad una riedizione del romanzetto della Albini per i tipi di Bemporad nel 1903 - ciononostante spicca la giunzione esplicita tessuta tra verità del contenuto e nobiltà dell'operazione artistica («La ringrazio poi, come artista, di essere stata così vera e, insieme, così nobile, sempre»), cui provvede romanticamente ed idealisticamente la pulsione d'amore. Fogazzaro, pur agli albori della sua carriera romanzesca, allude qui ad una linea concettuale e rappresentativa che poi rimarrà ben costante nel resto della sua parabola espressiva: quella che pone al centro dei propri interessi una poetica dei sentimenti, letti ed interpretati come realtà più autentica dell'individuo al di là di condizionamenti storici e socio-economici, e messi in relazione con la dimensione della vita morale e della trascendenza. La suggestione autobiografica, pure insufficiente a spiegare come l'amore rientri organicamente nel progetto fogazzariano di mobilitare e conquistare le coscienze dei lettori borghesi, offre comunque alcuni spunti propedeutici all'analisi; è ad esempio già palese, in una delle prime lettere all'americana Ellen Starbuck, il rilievo assunto dal repertorio terminologico sentimental-patetico, che connota un amore differito e nobilitante al tempo stesso. Alla gentile *miss*, conosciuta durante un soggiorno estivo a Lanzo d'Intelvi nel 1883, Fogazzaro scrive:

Non si trovano nella vita molte anime come la Sua e quando se n'è trovata una, è triste di perderne poi le tracce, di esser dimenticati da Lei. Non sorrida, cara signorina, di me che scrivo così avendo vissuto tanto poco presso a Lei, non dica

¹¹² Lettera di Antonio Fogazzaro a Sofia Albini (Donna Conny), 25 marzo 1879, cit. in P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 141. La lettera è citata anche da Giuliano Gramigna, che giustamente la ricollega al clima di *Malombra*, edito due anni dopo, e individua i «due centri di forza» del romanzo proprio ne «l'anima e il cuore» (cfr. G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 5).

¹¹³ P. NARDI, *Cronologia della vita e degli scritti di Antonio Fogazzaro*, in ID., *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 670. Alla scrittrice Fogazzaro aveva già inviato *La signorina X di X. Lettera a Sofia Bisi Albini*, «Rivista per le signorine», 15 marzo 1897 (cfr. *ivi*, p. 679).

ch'io sono un vero italiano, troppo caldo e precipitoso a giudicare la gente. Io sono un artista che studia gli spiriti, e guai se non sapessi vedere un'anima attraverso un viso, una voce, una parola. la sua mi parve subito una di quelle la cui amicizia sarebbe, non forse tranquilla e pacifica sempre, ma sempre bella, elevata e confortante; perché se le nostre idee erano molte diverse, il nostro *sentire* era invece molto simile.

[...] Spero che mi scriverà qualche cosa di *Daniele Cortis*. L'ho scritto col *sangue del cuore*, come dicono gl'Inglese.¹¹⁴

Termine tipico è allora il «sentire» che non solo accomuna due anime, ma vige anche come norma per la composizione e, implicitamente, per la valutazione del prodotto artistico: da un lato, Fogazzaro - concluso il *Daniele Cortis* e in procinto di intraprendere, sempre sulle coordinate del sentimentale, *Il mistero del poeta*, per il quale la stessa Starbuck fornirà uno spunto per la figura principale - definisce quasi in corso d'opera il proprio ideale di «artista che studia gli spiriti»; dall'altro, in un evidente scambio tra sede autobiografica ed invenzione letteraria, chiede, per il romanzo concluso nel marzo di quell'anno, un giudizio in anteprima, precisando che è stato scritto, romanticamente, «con il sangue del cuore». E il rapporto tra l'io maschile e quello femminile, schizzato qui tra referenti reali, diviene paradigmatico anche per le personalità *fictae*, e prefigura quello di molte coppie protagonistiche di romanzo: un'unione inquieta e magari con punte di tormento («non forse tranquilla e pacifica sempre») ma sempre volta idealisticamente al perfezionamento di entrambi gli amanti («sempre bella, elevata e confortante»), in una cornice di spiccato intento pedagogico nei confronti del proprio lettore. La confidenza letteraria è del resto uno degli argomenti privilegiati della conversazione epistolare fogazzariana; in un'altra lettera, dell'ottobre dello stesso anno, utilizzando come termine di confronto letterario un poema epico nordico, la *Frithiof's Sage*¹¹⁵, egli stesso definisce l'ideale di un amore lirico e purificato:

Le confesso che sono innamorato di Ingelborg. È un ideale pieno di verità. Io non sono scettico in fatto d'amore e credo che vi siano donne che amano così, con tutta la forza, ma senza il disordine della passione, con l'ardore del sacrificio, con la chiara intelligenza di ciò ch'è buono e giusto, e il coraggio di sacrificarvi ciò ch'è

¹¹⁴ Lettera di A. Fogazzaro ad E. Starbuck, 7 aprile 1885, in *Lettere scelte*, pp. 86-87. I corsivi sono nel testo.

¹¹⁵ Si tratta di una saga epica islandese, risalente circa al XIV secolo e ripubblicata nel 1825 dal poeta e vescovo svedese Esaias Tegnér (1872-1846); va poi ricordato che Fogazzaro, già nel 1881, in occasione di una strenna nuziale aveva dato alle stampe i *Frammenti di canti nuziali finnici* (Nozze Lampertico-Balbi, Milano, Bernandoni), testimonianza tra le altre del precoce fascino delle letterature nordeuropee sullo scrittore vicentino.

dolce e piacevole. Questa intelligenza e questo coraggio mancano troppo spesso all'uomo che ama¹¹⁶

I motivi della spiritualizzazione dell'amore e della sua trasfigurazione attraverso la rinuncia, topici in molti legami tra i personaggi di finzione, occupano più spazio ancora nel rapporto con Felicitas Buchner; a quest'ultima, nel gennaio del 1888, si spiega che «l'essenza stessa dell'amore ideale» è uno «slancio di preghiera», mentre, in quella che sembra quasi una catechesi dell'amore spirituale, il «sacrificio è un liquore amaro che inebria»¹¹⁷. Il *medium* espressivo privilegiato è quello sentimental-patetico, che porta sulla pagina - con significative consonanze rispetto a certe pagine di narrativa vera e propria - il tormento intimo di chi scrive, secondo un registro che indulge alla confessione privata, percorsa da una tensione alla purificazione di matrice religiosa e contaminata pure dal ricorrente influsso mistico e spiritista:

Il sentimento della musica, della bontà e grandezza di Dio, del tesoro datomi in un cuore puro e fedele mi prese così forte che piansi, molto dolcemente. E mi pareva che una voce mi dicesse: ripeti, ripeti ancora all'amica diletta, davanti a Dio, che tu l'ami ed ella pure te la ripeta, così santamente, come da spirito a spirito, la parola sublime che esalta e consola!¹¹⁸

Se ovviamente la cernita dell'abbondante materiale autobiografico potrebbe estendersi ben oltre questi minimi rilievi ed arricchire il tratteggio dell'ideale amoroso fogazzariano, pare interessante sottolineare come questa concezione del sentimento attraversi in maniera sfaccettata i diversi campi d'azione dell'uomo e dello scrittore. Giusta l'affermazione di Gallarati Scotti secondo cui Fogazzaro «fu, più che un poeta e più che un teorico, un *mistico* dell'amore»¹¹⁹, una delle letture fogazzariane preferite è *l'Imitazione*

¹¹⁶ Lettera di A. Fogazzaro ad E. Starbuck, 13 ottobre 1885, in *Lettere scelte*, p. 93. Sul rapporto tra Antonio Fogazzaro e l'amica americana, cfr. *Carteggio Antonio Fogazzaro - Ellen Starbuck (1885-1910)*, a cura di L. MORBIATO, Vicenza, Accademia Olimpica, 2000, e l'intervento dello stesso L. MORBIATO, *Ellen Starbuck: schede per un ritratto di corrispondenza*, in *Antonio Fogazzaro tra storia, filologia, critica*, cit., pp. 55-68, dove si legge: «L'incontro dell'estate 1883 conferisce alle lettere di Antonio Fogazzaro ed Ellen Starbuck un'impronta destinata a durare per molti anni e, insieme, gli elementi di un'inesauribile catena discorsiva: la prima si richiama all'entusiasmo trascendente del poeta e alla disincantata ritrosia dell'americana, i secondi si ritrovano nelle relazioni di viaggio, ricche di citazioni letterarie o particolari coloristici, nelle impressioni di lettura, che si trasformano in consigli e preludono all'invio del volume, nei resoconti familiari di avvenimenti lieti o luttuosi [...], nei racconti delle crisi sentimentali o religiose».

¹¹⁷ Lettere di Antonio Fogazzaro a Felicitas Buchner, 12 e 24 gennaio 1888, in *Lettere scelte*, pp. 137-139.

¹¹⁸ Alla stessa, 15 luglio 1889, ivi, pp. 191-192.

¹¹⁹ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 171. Corsivo nel testo.

di Tommaso da Kempis, affiancata alla lettura dei testi sacri cristiani e spesso presi, l'uno e gli altri, come esempi di condotta morale a cui conformare la propria esistenza¹²⁰.

Ma, nel merito della questione amorosa, il testo più interessante è sicuramente quello su *Un'opinione di Alessandro Manzoni*, conferenza tenuta al Circolo Filologico di Firenze nel marzo del 1887 in cui lo scrittore vicentino si confronta con il capitale antecedente dei *Promessi sposi*. Sul tavolo, il problema della liceità di rappresentazione del sentimento nello spazio romanzesco; pur rendendo merito al collega¹²¹, la proscrizione manzoniana a trattare i temi d'amore è sentita come una indebita limitazione per l'operato del romanziere moderno:

Queste parole non si leggono senza turbamento. È in esse la condanna, totale e parziale, di quasi tutte le opere più famose che l'ingegno umano ha prodotte nel campo della letteratura, di tante pagine, di tanti libri che a noi parevano consacrati da una bellezza immortale [...]. Le passioni d'amore hanno gran parte nella letteratura moderna. Molti scrittori hanno rappresentata la passione sensuale senz'altro intendimento che di riprodurre il vero, o dilettere, o di far rumore e guadagni; senz'altro freno che le leggi penali. Il successo è stato doloroso per la morale e per l'arte.¹²²

Lo sviluppo dell'argomentazione fogazzariana intreccia allora il contenuto etico dell'opera di finzione con la giustificazione a rappresentare liberamente le vicende di due amanti. Fogazzaro non disconosce il ruolo della critica morale nel campo dell'arte, e anzi ammette all'opinione manzoniana i crismi della «verisimiglianza»¹²³; piuttosto, egli punta a capovolgere i capi d'accusa dell'illustre predecessore. Se infatti la proposta manzoniana sembra consuonare con quella schopenaueriana della *Metafisica dell'amore*, in cui il sentimento è funzionale esclusivamente alla conservazione della specie, chi parla disconosce questa prospettiva. L'amore contrapposto agli istinti si fa piuttosto carico dei più alti compiti, proponendosi come un fattore di coesione e di civilizzazione umana. Il conferenziere coniuga esplicitamente la propria attività di scrittura - attraverso la citazione della leggenda del Diletto, che è pure alla base dell'amore spirituale e letterario

¹²⁰ Secondo Gallarati Scotti, Fogazzaro «sentiva che l'amor sublime non può germogliare e fiorire che nella purezza più reale e nella più sincera e completa rinuncia a ogni soddisfazione dei sensi» e percepiva come «questo sentimento mistico della donna fosse più alto nella realtà della sua vita interiore che non nella sua arte, che la riflette appena» (ivi, pp. 172-187).

¹²¹ A. FOGAZZARO, *Un'opinione di Alessandro Manzoni*, in *Discorsi*, p. 194: «Questi è un uomo di genio, un grande poeta, il più grande poeta che l'Italia abbia posseduto da secoli». Per spiegare i motivi che avrebbero indotto Manzoni a trascurare una descrizione minuziosa del rapporto tra Renzo e Lucia, Fogazzaro fa riferimento ad un intervento di Ruggiero Bonghi presso la Sala Manzoniana della Biblioteca di Brera, in cui, si presentavano pagine del manoscritto manzoniano poi espunte nell'edizione a stampa.

¹²² Ivi, p. 193.

¹²³ Ivi, p. 196. Torneremo più avanti, in merito al discorso programmatico *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, sul rapporto tra morale e creazione artistica secondo lo scrittore vicentino.

del *Mistero del poeta*, pubblicato l'anno successivo - con la rilettura a favore della propria tesi di referenti culturali ben noti al pubblico: dai lirici dell'antichità ai «poeti moderni che furono increduli»¹²⁴ (e cioè Shelley, Byron, Heine), da Giacomo Leopardi fino a Dante, i cui versi tornano nelle ultime pagine dell'intervento come «ideale di ogni rappresentazione letteraria dell'amore»¹²⁵. La passione amorosa, romanticamente intesa come «unità che completa e unisce»¹²⁶, non è allora in conflitto con la morale vigente, né, a certe condizioni, con l'istituto familiare, che invece assicura la continuità delle generazioni. Infatti, sostiene Fogazzaro:

L'amore che completa ed esalta, l'amore ordinato all'unità, può essere pieno nei sensi e nell'anima, solo quando non si oppone all'ordine perfetto della famiglia, poiché due ordini ideali della natura umana non possono contraddirsi. Se l'amore contraddice all'ordine familiare non gli resta che il sacrificio, e solo a prezzo del sacrificio una elevazione potente dello spirito, una divina speranza.¹²⁷

L'intervento, la cui inclinazione perorante è caratteristica di gran parte dei discorsi pubblici dello scrittore vicentino, propone qui un modello narrativo cui ispirarsi: rappresentare la passione nella misura in cui essa può essere incanalata ed accomodata entro confini ben definiti, che sanno suscitare l'interesse del lettore assicurando - o fingendo di assicurare - una finalità pedagogica all'esperienza letteraria, come accade nelle ultime battute dell'intervento, che delineano una larga e sintomatica apertura dell'orizzonte di ricezione del testo letterario¹²⁸. Il sacrificio, da norma delle relazioni private, diventa mezzo per conquistare la fiducia e rispondere ai bisogni del pubblico, e l'ascensione il motivo ideologico cui affidare le speranze inquiete dell'uditorio borghese:

¹²⁴ Ivi, p. 204. Sui motivi romantici in Fogazzaro, anche in merito a quest'intervento, cfr. E. LANDONI, *La donna nella narrativa di Fogazzaro*, in *Antonio Fogazzaro*, Milano, cit., p. 77: «Molti dei motivi di ordine critico o poetico svolti dal Fogazzaro si trovano preannunciati con una sorprendente identità di atteggiamento culturale nei padri del romanticismo tedesco: il problema della rappresentazione dell'amore, trattato dallo scrittore vicentino in una conferenza su Alessandro Manzoni, è presente con esito assai simile già in Schiller [nel celebre *Poesia ingenua e sentimentale*, 1795-96]; l'equazione opera d'arte-persona amata dal poeta è già in Schlegel e l'intreccio amore-dolore [...] ha vistose radici in Hölderlin».

¹²⁵ A. FOGAZZARO, *Un'opinione di Alessandro Manzoni*, p. 209.

¹²⁶ Ivi, p. 206.

¹²⁷ Ivi, p. 208.

¹²⁸ Ivi, pp. 209-210: «Perché se voi guardate nella vita e cercate fra gli uomini chi abbia bisogno di amore onesto, ne troverete molti. [...] voi li troverete appunto fra i più numerosi, i più avidi lettori di versi e di romanzi, fra i più bramosi di conoscere e godere l'amore. [...] Sono i lettori che con la loro ammirazione poco autorevole non possono creare allo scrittore una fama, ma che gli possono dare una gloria: quella di muoverli al bene, di accenderli al grande. Sono giovani che abusano della vita e adolescenti che ne abuseranno. [...] Ma chi dirà che non avrebbero bisogno dell'amore elevato, chi dirà che la letteratura non abbia verso questi lettori ardenti il dovere d'insegnare loro come si ama? Credete voi poterli mandare in pace con i *Promessi Sposi*?»

Nessun moralista dimentichi che le passioni più minacciose possono diventare una grandezza e una forza se ci possiamo levare, da padroni, sopra di esse. *Si erunt subter vos elevabunt vos.*¹²⁹

Se nel frangente storico e biografico *Daniele Cortis e Il mistero del poeta* - opere in cui ampia eco avrà la poetica del cuore - Fogazzaro definisce con spirito partecipe e militante la funzione dell'amore all'interno dei suoi congegni narrativi¹³⁰, l'*Opinione di Alessandro Manzoni* può forse gettare una luce inedita sulla persistenza della tematica amorosa nella narrativa fogazzariana e la sua connessione costante con le problematiche di fede. Al di là della coerenza dei meccanismi dell'argomentazione di questa conferenza¹³¹, è rilevante osservare che è la sede romanzesca quella in cui si intersecano più duttilmente anima e cuore, e in cui sono più stretti i reciproci condizionamenti. Il ruolo centrale del 'cuore' torna certo in alcuni interventi posteriori e il compito pedagogico dell'arte fa capolino nelle conferenze sul darwinismo, ma la parabola romanzesca trentennale dello scrittore si conferma come terreno privilegiato per sviluppare il nesso anima-cuore come vettore del consenso borghese. Un binomio il più delle volte abilmente sfruttato dal narratore, e su cui si sono riversate le accuse della critica, in maniera non molto difforme da quanto accaduto per il contenuto religioso e riformista dei romanzi fogazzariani.

Com'è proprio di ogni ermeneutica militante, i rilievi negativi hanno anche il pregio di mettere in evidenza alcuni punti di spicco dell'attività di scrittura, passibili di una revisione di giudizio. Allora, già l'appunto di un recensore del «Journal des Débats» del 10 agosto 1895 sull'inverosimiglianza dei romanzi fogazzariani¹³² può valere a sottolineare l'artificio della commistione tra impulsi sentimentali ed afflatti di trascendenza; ma il giudizio più celebre resta sempre quello crociano, per cui il dio fogazzariano avrebbe «per

¹²⁹ Ivi, p. 211.

¹³⁰ Osserva infatti Gallarati Scotti: «Egli si domandava se un artista cristiano dovesse e potesse esaltare questa passione. [...] È questa lotta interna che lo condusse a esprimere una sua vera e propria "teoria dell'amore" nei rapporti dell'arte, che prese forma in quel discorso [...] e che nessuno seppe quanto, più che una critica rivolta al Manzoni, fosse una risposta indiretta alle domande più tormentose della sua stessa coscienza inquieta» (T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 168).

¹³¹ C. SALINARI, *Miti e coscienza*, cit., pp. 238-240: «Non mi pare che possano esservi dubbi sulla perfetta aderenza fra le idee fogazzariane sull'amore e il complesso generale della sua ideologia. Ma anche in questo caso - come nel caso delle teorie sull'arte - quella che più ci interessa è un'aderenza che si realizza nel profondo, non solo sul piano delle idee, ma nel modo stesso in cui i personaggi fogazzariani sentono e vivono l'amore. [...] A guardar bene questo tipo d'amore è l'unico esistente in Fogazzaro: non un amore platonico, in cui spariscono il corpo e i sensi, ma un amore romantico, che investa l'intera personalità dell'amante e nel quale la stessa sensualità non si presenti nelle forme più brutali e volgari, ma venga bruciata dal fuoco della passione dirompente».

¹³² Lettera di Antonio Fogazzaro a Felicitas Buchner, 15 agosto 1895, *Lettere scelte* p. 352: «Nota delle mortificazioni letterarie: il *Journal des Débats* dice parlando di me che non potrò essere mai popolare in Francia per i miei difetti, per le inverosimiglianze e il romanticismo delle mie invenzioni. Dice cose giuste specialmente in relazione a *Malombra*». Il critico Maurice Muret aveva dedicato a Fogazzaro una nota nella rubrica *Au jour le jour*.

mezzana (mezzana talvolta ribelle) la voluttà»¹³³. Allo stesso modo, altri hanno posto l'accento sulla natura spuria della commistione tra fede e sentimenti, o hanno caricato l'operazione fogazzariana delle tare del manierismo o dell'insincerità equivoca¹³⁴; ma, se queste letture certo spiegano alcuni aspetti del Fogazzaro narratore, non ne restituiscono un'immagine completa. E soprattutto non spiegano del tutto il successo di questa formula, che evidentemente poggia le sue basi su «quella società mondana, ed epicureicamente borghese»¹³⁵, ma nella quale la rappresentazione di sentimenti sublimi ed aneliti di fede esemplari obbedisce ad una precisa strategia:

Si potrebbe pensare che Fogazzaro si avvalga di una spregiudicatezza volutamente scandalosa per attrarre un pubblico irrequieto, ma si tratta probabilmente più che di un calcolo di una forma di attrazione inconscia che lo porta a mescolare religione e seduzione, o meglio a esaltare gli aspetti seduttivi di una religiosità passionale e insieme rinunciataria. Qui sta la chiave del successo di questi romanzi; nel loro invito ad amare che viene mistificato in una sorta di amore particolare, tanto più intenso quanto meno realizzato.¹³⁶

Che sia prodotto di «calcolo» od «attrazione inconscia», fatto sta che il romanzo fogazzariano sviluppa la problematica amorosa e le sue implicazioni morali tra pubblico e privato nel momento in cui la società italiana si trova ad un passo decisivo: l'ingresso più pieno nelle dinamiche della modernità stringe infatti insieme, contemporaneamente, l'effetto delle spinte secolarizzanti e il retaggio della morale cattolica, secondo la più

¹³³ B. CROCE, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 136. Riguardo la parziale revisione di giudizio di Benedetto Croce, cfr. ID., *L'ultimo Fogazzaro*, cit., pp. 233-234.

¹³⁴ Si vedano rispettivamente le osservazioni, tra le altre che si potrebbero citare, di Raffaello Viola e Giorgio Piovano. Per il primo: «l'amor profano resta l'unico e vero fine, e suggerisce nel bisogno l'arte per conservare il mondano e il transeunte» (R. VIOLA, *Fogazzaro*, Firenze, Sansoni, 1939, p. 39); per il secondo: «l'equivoco fondamentale del Fogazzaro, grave equivoco che denunzi in lui una deplorabile mancanza di coscienza di sé e dei propri limiti d'artista, è appunto questo: di essere andato troppe volte in cerca della sublimità e della raffinatezza dello spirito, nell'illusione di elevarsi con ciò alla sfera della poesia» (G. PIOVANO, *Antonio Fogazzaro esteta del sentimento e cantore elegiaco del proprio dramma interiore*, in «Civiltà moderna», luglio-agosto 1941). Entrambi gli interventi si possono ora leggere nell'*Antologia della critica* in A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, Palermo, Palumbo, 1959, p. 105 e p. 111.

¹³⁵ Così Luigi Russo, che però poi aggiungeva, con drasticità moraleggiante: «Gli amori eccelsi del nostro vicentino sono amori carnali, cronicamente differiti, ma presentati in allucinanti immaginazioni, sotto una equivoca luce religiosa e spirituale: sono amori da dilettoni, propri d'una società ch'era arrivata al culmine della sua raffinatezza, e implicitamente annunciava la sua decadenza. Si direbbe quello del Fogazzaro lo stratagemma d'un adolescente, o d'una vergine sentimentale romantica, che commercia con le sue immagini peccaminose volgendo prima uno sguardo alla Madonna che è a capo del letto» (L. RUSSO, *Il Fogazzaro nella storia*, in «Belfagor», luglio 1956, ora anch'esso in A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, cit., pp. 125-126).

¹³⁶ C. A. MADRIGNANI, *Il romanzo da Nievo a D'Annunzio*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. BRIOSCHI e C. DI GIROLAMO, Torino, Bollati Boringhieri, vol. IV, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 533-534.

classica delle soluzioni di ‘compromesso’¹³⁷. Se in questo la soluzione manzoniana sconta - come rilevato dallo stesso Fogazzaro in un frangente determinante per l’elaborazione di una propria poetica del cuore - un ritardo assiologico rispetto alla nuova generazione di pubblico, l’opzione dello scrittore vicentino si rivelerà, per lo meno nel trentennio in cui si distende, una scelta vincente. Amore e fede diventano i poli che controllano e bilanciano proiezioni e attese del pubblico leggente, cui la retorica dell’inquietudine assicura un duttile e - pur nei suoi indiscutibili limiti ideologici e rappresentativi - originale strumento per aggiornare la questione amorosa senza sovvertire l’ordine socio-culturale, ma anzi dando ad esso nuova e più profondamente sentita giustificazione¹³⁸. Una poetica che, sullo sfondo del conflitto già decadentista di contrapposizione insolubile tra doveri dell’anima e suggestioni dell’eros da cui muovevano le pacifiche contestazioni al modello manzoniano, affianca alla costanza di taluni riferimenti una trattazione della problematica amorosa che, in maniera analoga a quanto accade per le dinamiche di fede, lascia nel vago e nell’indistinto i propri confini, per includere in sé il raggio più ampio possibile delle esperienze esistenziali. Collocabili per la più parte nell’ampia famiglia generica del romanzo sentimentale, le opere fogazzariane sviluppano il tema romantico e borghese della liceità della passione, attraverso il quale viene dipinto, senza violare affatto le consuetudini sociali più saldamente invalse, un ‘io’ irrequietamente agitato dall’impulso del cuore. Attraverso le proprie pagine, narrative o divulgative che siano, Fogazzaro si pone allora, con lo «slancio del neofita ma anche la cautela di che intende fare opera di conciliazione tra il vecchio e il nuovo»¹³⁹, come ideale maestro di vita ma al tempo stesso sodale nel turbamento sensuale vissuto dai suoi protagonisti; da qui, come per il paradigma di fede, la presenza di alcuni punti di riferimento costanti, che attraversano l’arco intero della produzione romanzesca.

Innanzitutto l’incoercibilità della passione amorosa e, d’altra parte, la sua selettività intrinseca: il narratore individua nell’amore è sì una pulsione naturale dell’individuo, ma il soggetto prescelto per osservarne le manifestazioni è vincolato ad una precisa estrazione

¹³⁷ G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., pp. 128-129: «Non era quella una borghesia retrograda e gretta e ombrosa. Anzi, essa usciva da una rivoluzione vittoriosa e ne coglieva i frutti, aveva molteplice e florida attività, era animata da slanci e iniziative, si sentiva alla testa della progrediente vita nazionale e non rifuggiva perciò dall’inclinare a certa spregiudicatezza e libertà di atteggiamenti. Ma fino a un certo limite, e cioè fino al limite consentitole dai suoi concreti interessi. [...] Così, la famiglia non poteva più essere concepita alla maniera patriarcale d’un tempo. Il ritmo più rapido e più vivace della vita moderna tendeva ad alterarne il rigido schema tradizionale, ad articolarne i nessi e le dipendenze, ed era bene assecondarlo [...]. La precedente esperienza romantica aveva sancita l’incompatibilità dell’amore col matrimonio, nel senso che l’amore non può raggiungere le vette della passione senza un forte ostacolo che lo alimenti e lo esaspera».

¹³⁸ Ivi, p. 129: «Ecco l’innovazione: codesto amore ideale e platonico egli lo fa vivere alle sue eroine con le fiamme della passione vera, coi sensi sempre in subbuglio. Ma è sempre un amore d’eccezione, e l’istituto matrimoniale, se non proprio salvo, è almeno conservato; il Fogazzaro corre sempre ai ripari; ognuno patisce la sua tragedia nel chiuso della propria anima; non vi sono scandali; le norme della moralità borghese non sono sovvertite».

¹³⁹ A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, cit., p. 12.

sociale, cui collegare una altrettanto elitaria inclinazione d'animo e di volontà all'eccellenza. Di più, il gioco della distinzione opera anche all'interno del moto passionale stesso, secondo una discriminante fideistica: l'esperienza d'amore, lungi dal sollevare esclusivamente dalla grigia quotidianità, deve necessariamente confrontarsi col fenomeno religioso. La spinta nobilitante che ne deriva è direttamente proporzionale al motivo topico del 'sacrificio', che ricorre ampiamente in sede romanzesca, ma che, rielaborando la classica superiorità del 'sentire' dell'eroe titanico, assume in finire di secolo più chiari connotati decadenti, cui Fogazzaro aggiunge suoi più caratteristici tratti di fascinoso didascalismo. La missione dell'eroe può così preliminarmente riassumersi in quella massima «d'un santo», di valore sapienziale ma al contempo fortemente allusiva, che suggella l'amore irrealizzato in terra tra Daniele Cortis e la cugina Elena:

*Innupti sunt coniuges non carne sed corde. Sic coniunguntur astrae et planetae, non corpore sed lumine: sic nubent palmae, non radice sed vertice.*¹⁴⁰

Paradossalmente, l'amore rinviato *ad libitum* è rinfocolato dalla stessa fede religiosa che lo impedisce, ed è tanto più vero ed autentico quanto più procrastinato ed acefalo. E tuttavia, vale ricordare l'indole pervasiva del sentimento amoroso fogazzariano: quanto più esso viene spiritualizzato o obliterato a mezzo di rinuncia morale, tanto più esso occupa le psicologie protagonistiche e gli ingranaggi della narrazione. La problematica è tale per il narratore che egli vi impiega pressoché tutti i mezzi stilistici a propria disposizione; sono infatti i registri e i moduli espressivi del sentimento d'eccezione, del *pathos* elegiaco, oppure del melodramma più o meno acceso a definire il legame complesso tra amore e dovere, che però non sfuggirà, in singole ma determinanti circostanze, alla demistificazione dello sguardo comico.

In tutto ciò, se la fede è un paradigma che tende a connotare l'intero mondo di finzione, l'amore appare più come un sintagma dal valore esclusivo, e che gode al contempo d'una preminenza qualitativa. Nel momento in cui cioè l'afflato religioso, per via mistico-spiritualistica, riesce a stringere insieme diversi aspetti della realtà, è sempre l'*amare aliquem* che mette in moto l'organismo narrativo. *Ab interiore homine*, insomma, non giunge solo la verità rivelata ma anche e soprattutto quelle pulsioni che dinamizzano le intelaiature romanzesche dell'autore. Un amore turbato e totale è del resto quello che

¹⁴⁰ Daniele Cortis, p. 460.

caratterizza tutti gli intrecci fogazzariani: la «solita, eterna, uniforme storia»¹⁴¹ con cui Fogazzaro seduceva lettori e lettrici della classe media.

2.1.3 *Esemplarità e classe media*

Eppure, la cooptazione del lettore medio nelle maglie del testo e la sua adesione al progetto di vita disegnato dal narratore non si basa solo ed esclusivamente sulle mozioni del cuore e sulle necessità della fede; altra opzione privilegiata e sostanzialmente costante in tutto l'arco della carriera dello scrittore è quella di mettere al centro delle vicende un eroe che sappia convogliare su di sé le simpatie del pubblico borghese. Religione dello spirito e religione del cuore attivano allora i meccanismi, tradizionalmente fidati, dell'immedesimazione e della proiezione illusiva nel protagonista principale, portavoce *in pectore* di una collettività ampia e stratificata, di cui egli è l'avanguardia più rappresentativa nella misura in cui sa riproporne sulla pagina alcune convenzioni nei termini del rinnovatore interno del sistema piuttosto che del contestatore radicale. La simbolizzazione romanzesca di ansie e chimere, miti e tensioni ideali della società umbertina, poggia costantemente sull'identità sfaccettata ma coerente del personaggio principale e del mondo in cui egli viene inserito, secondo una ricetta compositiva di gusto certificato e non sempre deteriore:

Sui narratori borghesi dell'età sua Fogazzaro ebbe questo preciso e inestimabile vantaggio, di saper essere drammatico e idillico: drammatico nella rappresentazione dei sentimenti, idillico nella pittura della vita sociale. La vita sociale è nei suoi romanzi una beata e quieta arcadia, dove tutto va per il verso giusto, che è poi il verso gradito a chi sta in alto. Gli urti e i contrasti, o non nascono dalle differenze sociali, o sono posti e risolti secondo principî borghesi. Non c'è il senso pungente dell'ineguaglianza sociale. [...] Ognuno sa stare al suo posto, e vi sta spontaneamente, naturalmente. Fra i vari strati sociali non corrono relazioni d'interesse, ma d'affetto.¹⁴²

¹⁴¹ È l'espressione, partecipe e sconsolata al tempo stesso, con cui don Giuseppe Flores commenta tra sé e sé le confessioni sentimentali e i dubbi religiosi di Piero Maironi: «Tutto quest'ultimo racconto Maironi lo fece ansando, con a voce rotta dallo sforzo di strapparsi dall'anima cose tanto compresse nell'interno di lei. Don Giuseppe lo ascoltava triste, senza guardarlo, con l'aria rassegnata di uno che non si meraviglia più, che sa di aver ad ascoltare la solita, eterna, uniforme storia» (*Piccolo mondo moderno*, p. 66).

¹⁴² G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 126.

Ovvio che, romanzo per romanzo, i modi concreti di questo dialogo potranno essere diversamente articolati¹⁴³; spicca però che, nell'allestimento da parte del narratore delle sue sceneggiature borghesi, la rappresentazione si bilancia secondo un diffuso gioco di presenze e assenze. Se fede e amore sono le architravi strutturali delle riflessioni d'autore in terra di romanzo, e quindi raramente sono assenti nel suo orizzonte compositivo, quand'egli punta a rispecchiare il mondo storico ed umano circostante la sua penna contrae sintomaticamente il proprio arco espressivo. Non si vuol dire affatto che l'idioletto socio-culturale dei protagonisti sia meno decisivo nell'accattivarsi i favori del pubblico umbertino; semmai, occorre notare come in questo campo, la rappresentazione dei valori materiali e immateriali, volendo consegnare alla classe media umbertina un'immagine ideale di se stessa, sia calibrata di scorcio, secondo dinamiche prevalentemente selettive¹⁴⁴.

Gli interpreti principali della narrazione si ispirano ad un modello rappresentativo largamente esperito, e che pone al proprio centro l'eccellenza superomistica dell'interprete principale, vincente o sconfitto che sia. Strategicamente coerente, in questo senso, la scelta di schizzare personalità inquiete, e in buona parte complessivamente irrisolte. Non si creda però che l'insieme di queste scelte definisca un 'io' estraneo dalla comunanza dei simili, o che si ponga in termini antitetici o antagonistici rispetto alle convenzioni sociali: anzi, l'empatia del lettore, suggestionata dai meccanismi sentimental-patetici più tipici e oliati, è norma fondamentale dell'intreccio fogazzariano, tanto che la solitudine degli eroi fogazzariani serve a definirli come figure escluse dalla norma della comunità nella misura in cui essi si adoperano per superarla e trascenderla, operando per il bene comune. Così, è ancora l'inquietudine a

¹⁴³ A mo' d'esempio, si vedano le seguenti osservazioni sul primo romanzo fogazzariano: «*Malombra*, il romanzo delle impalpabili fluttuazioni di memoria, di coscienza, di spiritualità [...] è legato ad una realtà; la quale oggi può apparirci più lontana di quella del capolavoro verghiano [*I Malavoglia*, pubblicati anch'essi nel 1881], ma aderisce strettamente ai gusti, ai modi di vita, allo stato d'incertezza d'una classe sociale di quegli anni (il *milieu* aristocratico di Marina e di Corrado Silla), nel primo decennio dell'Italia unita, dopo un Risorgimento che l'aveva pur vista tra i protagonisti più attivi e partecipi, e ora avvinta alla vita delle illusioni di rapporti sensitivi e di ombre calanti sulla coscienza, prima ancora dalla speranza (ravvivata in *Daniele Cortis*) di tornare attore essenziale della Storia. [...] Il Decadentismo fogazzariano non è soltanto una forma tangibile d'un nuovo modo d'intendere l'arte [...] ma anche la rifrazione alterata, tuttavia non capovolta, degli ideali d'un'epoca. E l'infedeltà dello specchio è relativa, nonostante tutto, poiché si orienta verso un ambito sociale chiaramente rappresentato e un *habitus* mentale capillarmente diffuso tra gli intellettuali, la ricca borghesia, in tutti gli strati che 'leggono', e si sentono ben interpretati dalla letteratura occultistica ovvero (per i ceti meno colti) la paraletteratura d'eguale segno in direzione dell'inconscio» (cfr. G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana contemporanea*, a cura di G. MARIANI e M. PETRUCCIANI, Roma, Lucarini, 1979, pp. 48-49).

¹⁴⁴ V. SPINAZZOLA, *Antonio Fogazzaro* [1985], ora in ID., *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 132-133: «L'impresa cui Fogazzaro volle dedicarsi fu di moderare e di stemperare la portata di queste istanze rinnovatrici, senza negarne il significato ma riportandole tutte nell'alveo di una cultura spiritualista, ancora saldamente legata al fideismo tradizionale e nondimeno disposta a fare i conti con le novità emergenti dallo sviluppo storico della civiltà. [...] Ma purtroppo egli non aveva doti di pensatore autonomo, né brillava per coerenza sistematica: si limitava a riecheggiare e divulgare posizioni altrui, cercando di conciliarle in termini sentimentalistici piuttosto che concettuali».

diventare programmaticamente strumento d'intesa, disegnando i tormenti del protagonista entro un palese conflitto di volontà e dovere. Il risultato finale, nella maggior parte dei romanzi, è quello di una manierata anima eletta, un professionista del 'sentire' che conquista il lettore medio perché lascia trapelare fuori di sé l'affascinante tormento della sua non comune indole.

In effetti, l'autore non consegna mai alla pagina scritta un quadro complessivo della società a lui contemporanea; meno sensibile di altri scrittori coevi all'esame realistico delle condizioni di vita degli strati subalterni e quasi mai consenziente alle poetiche del vero dell'ultimo quarto di Ottocento, Fogazzaro predilige quadri di vita più ristretti. Al restringimento della focale corrisponde allora la fissità dello *status* sociale degli principali attori: si tratta, per la maggior parte, di esponenti di spicco del ceto medio-alto, di cui vengono esemplarmente messe in romanzo le ansie e le incertezze più pressanti ed irresolubili, con ovvia preferenza per quelle che afferiscono alla sfera dei sentimenti¹⁴⁵. Se il narratore individua in figure di contorno della vicenda i depositari più sinceri di un patrimonio di valori irrinunciabili - il caso esemplare è ovviamente quello dello zio Piero di *Piccolo mondo antico* - tuttavia proietta esplicitamente nelle figure dei protagonisti le aspirazioni materiali ed immateriali del pubblico medio. Queste figure al centro della narrazione condividono tutte, pur a diversi gradi, uno stesso paradigma socio-culturale, il quale, lungi dall'essere un indirizzo critico allo stato di civiltà vigente, favorisce il dialogo stretto e compiaciuto con l'utente medio, trasponendone le aspettative e le richieste di legittimazione estetica. Le pratiche di vita alto-borghesi, quando non aristocratiche, contraddistinguono molti personaggi fogazzariani, e li presentano allo spettatore come modelli sia per la vita di relazione sia per la screziatura delle gradazioni intime. Corrado Silla è, in maniera sintomatica, uno scrittore che sente di dover consegnare alle lettere la propria gloria imperitura ed anche l'amante infelicamente ricambiato di Marina, donna seducente tanto per sua individualistica alterigia quanto per raffinato gusto estetico, che - va da sé - ne fa risaltare ulteriormente la bellezza. In *Piccolo mondo moderno* l'immaginario del lettore è solleticato soprattutto dai ricevimenti organizzati da Carlino Dessalle e dai suoi amici, vere e proprie occasioni per il trionfo di un gusto squisito e fuori dal comune, e la stessa Jeanne, amata dal giovane Piero Maironi, rampollo della nobiltà provinciale, è

¹⁴⁵ Cfr. G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 127: «Codesta idillica visione della convivenza umana poteva far scivolare il Fogazzaro nelle smancerie di una stucchevole arcadia; ma un suo felice istinto lo trattenne sempre dal cadervi. È qui specialmente che la realtà e il suo idealizzamento giocano a rimpiazzino. L'arcadia è nell'impostazione delle relazioni sociali; il realismo è nella pittura delle singole macchiette».

parte costitutiva di questo mondo nobilmente lussuoso¹⁴⁶. L'immaginario aristocratico ed un po' fasullo di *Leila* rinsalda ulteriormente il senso di esemplarità estetica e fuori dall'ordinario tipico delle figure principali¹⁴⁷, mentre il protagonista de *Il mistero del poeta*, la cui professione già da sola esprime un dato d'originalità, partecipa intrinsecamente, in virtù della sua innata sensibilità d'animo, ai valori immortali dell'arte e della poesia¹⁴⁸. E non sorprende che, in tutte le compagini romanzesche fogazzariane, scarso peso abbia la dimensione del lavoro fattivo: il denaro è esclusivamente presente come connotato di classe, che permette una vita lussuosa e fuori da comune, ma la logica dell'utile capitalistico è sempre singolarmente obliterata. Anzi, il più delle volte il potere economico è esplicitamente rifiutato, con forza di denegazione, dagli stessi protagonisti: oltre alla scelta di una vita anacoretica e al ripudio delle ricchezze terrene, alla fine di *Piccolo mondo moderno*, Piero cede per via testamentaria la casa natia in Valsolda ad un ordine religioso, destinandola a sede di volontariato locale¹⁴⁹; allo stesso modo, in *Leila*, la protagonista rinuncia all'eredità che le spetterebbe per amore di Massimo, come in una

¹⁴⁶ *Piccolo mondo moderno*, pp. 181-182: «Carlino e Fusarin parlarono del futuro ballo, discussero l'idea di prescrivere agli invitati i costumi degli affreschi, di confondere nelle sale lucenti le Ifigenie ai Rinaldi, gli Agamennoni alle Armide, i Medori alle Didoni. [...] A Carlino piaceva solamente l'idea degli arazzi perché ne aveva dei superbi, del Cinquecento, che a villa Diedo non poteva collocare». Per quanto riguarda la protagonista: «Jeanne stava scrivendo nella sala dell'Ariosto, in faccia all'affresco dove la bella tenera Angelica, legata le gambe ignude allo scoglio, spasima tra la mostruosa Orca, la ghiottona del mare, e il mostruoso Ippogrifo con Ruggero, il ghiottone del cielo, che scende» (cfr. *ivi*, p. 249). Non si trascurino poi le raffinatezze estetico-letterarie nella scena iniziale de *Il Santo*, dove Jeanne, sullo sfondo della «grande mistica morta, Bruges» (*Il Santo*, p. 7), è colta nell'atto di leggere *L'intruse* di Maeterlinck, mentre la sua amica Noemi confessa un'analoga passione per Tommaso da Kempis e per il pittore Hans Memling; il modello culturale di riferimento è dunque quello di un gusto istituzionalmente certificato e non privo di una sua raffinatezza letteraria, con in più un netta inclinazione al misticismo religioso.

¹⁴⁷ *Leila*, p. 128-129: «Malgrado gli scongiuri di Teresina, Lelia si empiva la camera, per la notte, di rose, di fiori di madrevelva e di acacia. Era la sua mania. Si faceva portare in camera quanti fiori poteva, all'insaputa del signor Marcello, prediligendo gli odori più acuti. Quella sera ne aveva un mare. Infisse più fasci di acacie fra la spalliera del letto e la parete, un fascio di rose fra la parete e l'immagine sacra. La sua delizia, stando a letto, era di sentirsi cadere sui capelli, sul viso, petali di fiori».

¹⁴⁸ *Il mistero del poeta*, p. 149: «Sedetti sopra un banco delle Anlagen, trassi, palpitando, dal portafogli la busta dov'erano i petali della rosetta e immaginai alcuni versi da offrire a Violet. [...] Mi par rivedere, scrivendo, quel banco della Anlagen, sopra una svolta della costa e del sentiero, la mite collina con i suoi alberi pensosi; l'Altmühl chiara giù nella valle». Frequente ed esplicito è poi nel romanzo, con particolare riguardo a miss Yves, un campionario di vestiti, oggetti, e *status symbol* della società medio-alta; solo due citazioni dal finale dell'opera: «Le parlai dell'abito di lana bianco nel quale desideravo vederla l'indomani, e del cappellino di panama a tese piane, col nastro bianco, che le andava a meraviglia con quell'abito» (*ivi*, p. 290) e «la sua piccola *toque* da viaggio, il grazioso costume che portò nelle ultime ore, la semplice veste bianca ch'ella aveva a Rüdeshelm quando la strinsi per la prima volta nelle mie braccia, pendono qui dall'attaccapanni; il suo fazzoletto colle cifre di sposa, i guanti, l'orologio, il ventaglio di marocchino, i braccialetti e gli anelli sono sul marmo del cassetto col nastrino di velluto nero [...] Sul letto il suo guanciale porta la sua cifra e il suo tavolino da notte porta i suoi prediletti sonetti di Shakespeare, la sua *Imitazione* legata in avorio» (*ivi*, pp. 294-295).

¹⁴⁹ *Piccolo mondo moderno*, p. 416: «La villetta dove Franco e Luisa avevano tanto amato e sofferto, dove la epica bontà la serenità magnanima dello zio Piero eran passate beneficiando, dove la piccola Ombretta era morta, avrebbe accolto le suore convalescenti di un Ordine scelto da don Giuseppe, con una scuola di lavoro e di economia domestica per le giovinette del comune di Albogasio».

sorta di volontaria *conditio sine qua non*, autoimposta dalla propria eccellenza morale e funzionale a realizzare compiutamente il disegno divino.

L'impatto patetico di questi sacrifici etici corrobora il progetto retorico dell'operazione narrativa fogazzariana, che al tempo stesso si sostanzia per mezzo di altre scelte: tra tutte, spicca quella delle ambientazioni privilegiate delle vicende raccontate. Elemento degno di nota è che la città non gioca affatto un ruolo predominante, venendo spesso collocata in second'ordine sulla scena. Il primo piano degli eventi è così, il più delle volte, quello di un piacevole idillio di provincia, presentato non con l'occhio clinico verista ma attraverso il filtro d'una partecipazione immalinconita, modulata elegiacamente dalla comunione di affetti e sentimenti tra il protagonista e il pubblico leggente. Così, in un frangente storico e socio-economico che vede affermarsi anche con rapida prepotenza le forme del vivere urbano, lo schizzo della vita estranea ai confini dell'*urbs* s'appoggia spesso su tonalità edulcorate. Il palcoscenico prediletto non è però la campagna, secondo la classica distinzione ottocentesca tra contado ed città moderna, bensì un più civilizzato ed accogliente mondo di provincia; e ciò perché quest'ultimo, rispetto al mondo rurale, ha evidentemente maggior forza suggestiva, nonché più diretta aderenza rispetto agli usi e ai costumi di vita concreti del tipico lettore fogazzariano¹⁵⁰. Nel momento in cui la narrativa campagnola ha da tempo esaurito il suo compito e il romanzo storico non si propone più di rileggere criticamente il conflitto e l'integrazione dei diversi ceti sociali nel complesso meccanismo sociale, i centri di vita associata, dalla Milano di *Malombra* alla Torino di *Piccolo mondo antico* fino alla capitale del Regno ne *Il Santo*, sono sbazzati per sommi capi, senza che all'esperienza della città sia delegato un ruolo cruciale nello sviluppo della trama e dei personaggi, e per giunta con una preferenza quasi schiacciante per gli scorci parziali e le vedute soggettive. Del capoluogo lombardo null'altro rimane che *Un sogno di primavera*, come recita la terza, breve parte del romanzo d'esordio; la Torino di *Piccolo mondo antico* è sì luogo alternativo al microcosmo valsoldese ma non ospita quella cuna di valori fondativi dell'esperienza umana nel mondo rintracciabile invece, a detta del narratore, sulle rive del lago di Lugano; l'urbe capitolina, tanto nel *Cortis* quanto ne *Il Santo*, è per lo più città notturna e deserta, magari colta di sfuggita dai finestrini di una

¹⁵⁰ G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., pp. 134-135: «I principî morali e civili, politici e religiosi [...] s'incarnano in personaggi d'eccezione, che vivono in raffinati ambienti aristocratico-borghesi, qual era proprio l'ambiente dello scrittore. [...] Siamo in quella zona di confine in cui le due classi riescono a convivere fino a confondersi assieme. La scena è di solito una villa con un paesetto fra i monti o in riva ad un lago; ma non così isolato che non vi giungano le voci del mondo circostante. [...] Il Fogazzaro non deludeva mai i suoi lettori. Mentre rispondeva alle loro tendenze sentimentali e morali, egli ne appagava e ne lusingava anche le esigenze mondane e intellettuali». Sulla prevalenza idillica nelle descrizioni fogazzariane, si veda la formula di Lorenzo Giusso, ancora valida: «Se ne potrebbe concludere che egli eccelleva piuttosto nella riduzione anziché nell'ingrandimento e nella stereoscopia. [...] La vera invenzione romanzesca di Fogazzaro è stata questa covata di creature dolcemente mediocri, dinoccolate, dall'amenità screziata d'amabili difetti, dalla pietà fiduciosa e accomodante, situata magistralmente fra i boschi di lecci e di faggi, le montagne e il lago della sua Valsolda» (cfr. L. GIUSSO, *Fogazzaro*, in «Il Resto del Carlino», 21 febbraio 1942, in A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, cit., pp. 119-120).

raffinata carrozza che l'attraversa a marcia spedita¹⁵¹. Ne consegue che prevalente sia una declinazione 'locale' di atteggiamenti, costumi e modi di vita dei personaggi principali: sia le abitazioni che i centri di potere politico - nella loro dialettica tra pubblico e privato - stanno quasi sempre fuori dalla cerchia della *polis*, e i legami sociali più autentici sono indubitabilmente quelli a dimensione paesana se non microscopica e nucleare. Allo stesso modo, la fede più evangelicamente sincera spira, con rassicurante iconografia, dall'operato provvidenziale degli umili preti di provincia, ed è a contatto con il mondo di natura che può aver campo libero, in tutta la sua potenza, la struggente ed ambigua sensibilità d'eccezione che li contraddistingue.

Tuttavia, non si deve credere che quest'insieme di scelte estranino il narratore dal dialogo più stretto e fattivo col suo uditorio. Infatti, questo mondo locale non è affatto alieno alla modernità; è in realtà già compenetrato da un *modus vivendi* prettamente contemporaneo, come dimostra l'appartenenza borghese di gran parte dei suoi abitanti e l'insieme delle loro abitudini di vita e di relazioni sociali. La provincia fogazzariana è insomma un mondo alternativo a quello della modernità borghese, ma non costitutivamente diverso. I termini del confronto sono quelli ben moderati e diffusamente accettabili di un'opposizione interna, a forte suggestione ideale e, beninteso, con assai rassicuranti margini di edulcorazione delle problematiche più stringenti per la classe media. Ai quadri provinciali fogazzariani non si accompagna mai, del resto, la proposta di un riordino radicale dei modi di esistenza urbana, quanto piuttosto l'allusione ad una nuova e pacifica norma di convivenza, che risulti meno oppressiva ed alienante rispetto a quella, sottaciuta, di città. L'accorto equilibrio della voce narrante proietta in una specie di microcosmo protetto il proprio modello esistenziale di riferimento, premurandosi di renderlo ben riconoscibile e quasi familiare al pubblico, secondo una dosata alternanza tra continuità di *habitus* cittadini e suggestioni di un'esistenza inedita, e soprattutto potenzialmente estranea alle più trite pratiche della *routine* quotidiana. Il profilo di un'eccellenza borghesemente connotata dell'attore protagonista rinviene allora nell'idealizzazione discreta ma consapevole del mondo provinciale un proprio corrispettivo funzionalmente propedeutico all'indagine dei sentimenti e delle anime che Fogazzaro si propone come obiettivo del proprio fare

¹⁵¹ Come nota Guido Piovene, neanche una città di provincia come Vicenza convince a fondo la fantasia dello scrittore: «La città di Vicenza, nel suo aspetto esteriore, gli diede poche ispirazioni: forse solo una pagina di *Piccolo mondo moderno*, dove si parla della Piazza, della Torre e della Basilica. [...] Per quanto riguarda invece il paesaggio esteriore, Fogazzaro lo colse più dai dintorni che dalla città palladiana. Egli rifuggiva troppo dal definito, dal rigido degli abitati; ed il paesaggio vicentino, tanto sfumato e morbido, tutto evasivo ed impreciso, composto di molti elementi ognuno dei quali impedisce all'altro una definizione totale, convenne a meraviglia al suo temperamento. [...] Questo piaceva a Fogazzaro, a quel suo animo aspirativo ed incerto, fluttuante tra molte e spesso opposte fantasie, e che cercava per ognuna di esse la compiacente e contemporanea accoglienza dei prati, dei boschi e dei monti.» (G. PIOVENE, *Fogazzaro e il paesaggio vicentino*, in «Lecture», agosto 1942, ora in A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo moderno*, a cura di A. DOLFI, Milano, Mondadori, 1984, pp. 390-391).

artistico. Ma, se il *locus amoenus* accoglie ospitalmente l'eroe fogazzariano, l'*identikit* di quest'ultimo si completa attraverso altri due indizi strategici rintracciabili nelle pagine di romanzo: quelli della dimensione dell'impegno politico e della vita familiare.

Se entrambi i due campi permettono di porsi sulla lunghezza d'onda di un uditorio medio, anche qui l'autore compie una serie di scelte indirizzate in una direzione precisa. Come già detto, l'agone politico sembra essere inquadrato di romanzo in romanzo¹⁵² secondo un'ottica abbastanza stabile e fissa, in cui la fideizzazione del pubblico di riferimento è assicurata dal tono e dal punto di vista adottato dal narratore, oppure da quelli dal suo portavoce principale, il protagonista. La *captatio benevolentiae* è meno organica che in casi precedenti: se la politica occupa un ruolo nei romanzi di Antonio Fogazzaro, va senza dubbio chiarito che lo spazio ad essa riservato è meno rilevante rispetto a quello destinato alla fede, all'amore, all'identità di classe. Già nel *Daniele Cortis*, che pure è ambientato nell'imminenza della riforma elettorale del 1882, la carriera del protagonista pare essere uno strumento che, se certo apre uno scorcio sulla vita parlamentare romana, è tuttavia più atto a rinvigorire il profilo superomistico del giovane politico che a portare effettivamente sulla pagina questioni relative al bene comune. Il quadro che la vicenda offre sembra un appello più o meno manierato a quell'opinione comune che allora assisteva ai nascenti fenomeni di trasformismo politico nelle aule del Parlamento; e cioè ad un uditorio sensibile alla necessità di un rinnovamento del vivere associato, ma altrettanto sostanzialmente restio ad impegnarsi proficuamente per tale svolta, e dunque ben proclive ad identificare nel protagonista colui al quale delegare la somma delle proprie speranze e delle proprie inquietudini¹⁵³. Ma la riforma politica vaticinata da Cortis resta abbozzata in termini alquanto generali: il suo «fermento democratico» ha un «lievito rubato al cristianesimo»¹⁵⁴, ma in esso confluiscono abbastanza confusamente accenni di democrazia liberale, cooptazione pacifica delle masse popolari, il ruolo di guida della monarchia ed ovviamente l'«altissimo valore dello

¹⁵² Cfr. C. SALINARI, *Miti e coscienza*, cit., pp. 196-199: «Ma la componente politica del santo [...] bisogna cercarla soprattutto altrove e, in particolare, in un romanzo che può definirsi il manifesto politico del Fogazzaro, il *Daniele Cortis*. Le idee di Daniele Cortis gettano luce su quelle di Piero Maironi. [...] Ora ci preme stabilire che le posizioni di Daniele Cortis non furono sostanzialmente mutate fino alla morte del poeta».

¹⁵³ Cfr. M. ALLEGRI, *Venezia e il Veneto*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, direzione di A. ASOR ROSA, vol. III, *Letà contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 305-306: «Del resto, il disegno politico del romanzo, velleitario e confuso, si esprime quasi sempre per affermazioni negative e, una volta delineatasi l'impossibilità di una sua traduzione concreta, in gesti di rottura estrema. La richiesta di una monarchia laica e *forte*, affiancata da un'altra "monarchia", quella ecclesiastica, nello sforzo di rigenerazione dei valori fondativi del nuovo Stato italiano e in direzione di riforme sociali a favore delle "classi più sofferenti" ormai improrogabili, rivela la provenienza del programma di Cortis da quel ceto aristocratico-clericale veneto, proprietario fondiario, ma anche interessato ai primi insediamenti industriali e partecipe politicamente delle stesse ambizioni moderate della media borghesia, proprio del *milieu* vicentino di Fogazzaro e che tanto più soffriva l'interdizione papale dalla politica, quanto più avvertiva ormai prossima all'esaurimento la funzione del liberalismo risorgimentale e minacciose le agitazioni dal basso».

¹⁵⁴ *Daniele Cortis*, p. 154.

spirito religioso»¹⁵⁵. Ciò, se ovviamente non inficia la bontà dell'operato del parlamentare Cortis e la sincerità delle sue motivazioni, spiega come mai la tipologia del romanzo 'parlamentare' sia di frequente commista alla rappresentazione della tensione volontaristica dell'uomo che combatte la sua battaglia «contro i più», per poi ritirarsi, com'egli stesso vittimisticamente confida, a causa di «226 imbecilli»¹⁵⁶. Le stesse tendenze si evidenziano - forse estremizzate¹⁵⁷ - anche in seguito: se infatti *Piccolo mondo antico* colloca originalmente gli ideali patriottici e risorgimentali in una prospettiva di nostalgico passato, in *Piccolo mondo moderno* la carriera politica del protagonista si connette con un senso del dovere astratto ed un po' posticcio che, non venendo affatto compreso da chi lo circonda, risulta decisivo tanto per il legame amoroso con Jeanne Dessalle quanto per la riscoperta della fede in Valsolda e per la fuga dal mondo nelle ultime battute del romanzo. Il superomismo politico del *Daniele Cortis* torna in Piero Maironi come esperienza che precede funzionalmente quella di santità. Là dove nelle vicende valsoldesi spirano ancora valori patriottici, magari rieditati alla luce sottilmente trasfigurante della memoria personale, qui troviamo invece il clientelismo politico del nobile Zaneto, le accuse strumentali del giornale clericale ed in generale della meschina stampa politica, e la massa di intrighi e sotterfugi dell'amministrazione provinciale, ritratti dal narratore con acidi tocchi comico-sarcastici, e a confronto dei quali Piero staglia per rigore e dirittura etica.

Se allora la dipintura di vizi e virtù politiche insiste sui pregi della figura protagonista a scapito dei difetti della coorte umana che la circonda, anche l'istituto familiare conosce una particolare riformulazione in sede romanzesca, intesa anch'essa ad assicurare tanto il rispetto di alcune convenzioni sociali quanto la messa a fuoco di quei *topoi* psico-affettivi che costituiscono il nerbo dominante della poetica d'autore. La questione fondamentale è infatti far convivere imprescindibile istinto d'amore e funzione determinante ascritta al nucleo familiare:

La specie umana non si conserva bene, neanche fisicamente, senza una buona costituzione della società, e la società non può costituirsi bene senza uno sviluppo

¹⁵⁵ Ivi, p. 159.

¹⁵⁶ Ivi, p. 228 e p. 234. La stessa tendenza pare tipica anche di Massimo Alberti, le cui convinzioni in fatto di fede e politica emergono per differenziazione rispetto ai punti di vista altrui, pur rimanendo spesso prive di una definizione positiva e determinata: «La lettera era una minuta relazione di atti e parole ostili a Massimo, che l'informatore aveva raccolto nel campo dei clericali intransigenti, in quello dei modernisti, nella società elegante e scettica. [...] Un giornale clericale aveva commiserato l'autore, chiamandolo infelice. Si erano anche fatte correre, sempre nel campo clericale, voci poco edificanti sulle sue relazioni con una certa signora. [...] Nel campo modernista si disprezzava Massimo come un povero untorello, un fiacco, un timido [...] e ne ridevano. La società elegante, scettica, era male disposta verso di lui» (*Leila*, pp. 274-275).

¹⁵⁷ Una scena è particolarmente esplicita ne *Il Santo*, quando il protagonista, dopo un incontro con due boriosi politici, reagisce in maniera disgustata: «Giunto all'ultima colonna, vi premette la fronte pulsante, cercando frescura. Se ne staccò subito, sentì ripugnanza della stessa pietra di quel palazzo come se fosse infetta di tradimento, complice del commercio vile che vi si era fatto, atrocemente vile, fra ministri di Cristo e ministri della Patria» (*Il Santo*, p. 364).

normale della sua unità organica, la famiglia. Il genio della specie, signori, consente e coopera, ora più, ora meno, talvolta di tutto impeto, con i sentimenti più nobili e puri dello spirito umano; e, in certe condizioni, l'amore è talvolta ispirato dalla bellezza morale con maggiore violenza che dalla bellezza fisica.¹⁵⁸

Già nell'intervento manzoniano del 1887 Fogazzaro definisce alcune linee forti della propria attività di scrittura: al riconoscimento del ruolo della «unità organica» della società corrisponde il compito attivo dei «sentimenti più nobili e puri» dell'amore, che, senza turbare eccessivamente il lettore medio ma suscitandone piuttosto l'empatia sentimentale, si vuol ispirato più ai pregi dell'anima che a quelli del corpo. Per ottemperare al principio di dovere così come a quello di piacere, la strategia persuasiva di chi racconta mescola soddisfacimento delle pulsioni personali e rispetto di regole e convenzioni, morali o sociali che siano, che ostacolano il compimento delle volontà e dei desideri dei protagonisti. La composizione di un pacifico nucleo familiare diviene allora sia il traguardo cui tendono gli amori assoluti dei personaggi principali sia un tributo di riconoscimento alle istituzioni e alle norme vigenti, sulla scia del tipico atteggiamento fogazzariano di contemperare sempre nei propri impianti narrativi spinte e contropunte divergenti.

Il risultato più evidente è quello di una serie di effetti di drammatizzazione delle vicende, di sapore melodrammatico e decadente, che prendono corpo soprattutto in funzione dei turbamenti del protagonista: e le dinamiche affettive non risultano affatto serene o pacificate. Da un lato, il principio di distinzione tra il polo maschile e quello femminile della coppia, seppur temperato dal vincolo religioso, è sempre operante, a partire dal confronto fatale tra Silla e Marina per arrivare ai dissidi tra Franco e Luisa, o al rapporto sensuale e spirituale tra il 'santo' e Jeanne. Come diretta conseguenza, Fogazzaro preferisce raccontare i dolorosi passaggi cui obbliga i suoi amanti, più che descrivere una loro edenica convivenza; e del resto, era ciò che gli veniva richiesto. Dall'altro lato, va considerato che, statisticamente, il nucleo familiare fogazzariano è soggetto ad uno squilibrio radicale: di fatto, la maggior parte dei protagonisti è orfana. Corrado Silla si reca al castello di Malombra richiamato da un vecchio zio a lui sconosciuto, e può solo ricordare, in toni encomiastici la figura della madre morta; in maniera non molto dissimile si comporterà Massimo Alberti nell'ultima fatica dell'autore, aggiungendo alla propria solitudine l'essere il discepolo negletto dai più di Benedetto. Cortis modella poi la propria legge morale su un padre eufemisticamente eccezionale ma ormai defunto, a cui fa da contraltare pateticamente inquietante la madre, attricetta fedifraga ma che riesce comunque a scalfire la corazza di imperturbabile autocontrollo del protagonista. E, se Franco Maironi scopre nel testamento occultato dal bonario Gilardoni un tremendo

¹⁵⁸ A. FOGAZZARO, *Un'opinione di Alessandro Manzoni*, cit., p. 53.

segreto familiare, suo figlio Piero, che ha perso entrambi i genitori poco oltre la battaglia che chiude *Piccolo mondo antico*¹⁵⁹, affianca al suo cammino verso la santità una ricerca delle proprie origini, secondo le linee di un processo identitario mai del tutto quietato. Quasi naturale, allora, che il sistema attanziale, abbondi, di romanzo in romanzo, di figure vicarie, a forte valenza e proiezione genitoriale: zio Piero e zio Lao, don Flores e donna Fedele rappresentano dei modelli esemplari cui rifarsi e da cui apprendere una fondamentale lezione di vita. Non solo, ma è qui che rintracciamo il più delle volte i quadri familiari più pacifici, a partire dal legame ritrovato fra il burbero Steinegge e la giovane figlia Edith fino all'amore ideale tra Marcello Trento e donna Fedele in *Leila*.

I canali d'intesa con il pubblico, all'interno della strategia dell'anima e del cuore, risultano allora stratificati e distinti; e se l'appello al pubblico medio trova nel romanzo il contenitore formale più adeguato alle proprie finalità e più duraturo nel tempo, tuttavia, quasi a metà della propria carriera produttiva, l'autore rinviene un altro strumento di dialogo decisivo: quello delle conferenze pubbliche. La produzione saggistica, che occupa una parte non indifferente dell'attività di scrittura, diviene allora un banco di prova determinante per certe strategie retoriche, precisandosi al contempo come utile terreno di verifica per il proprio sistema d'idee, in uno scambio, talora assai proficuo, tra dimensione inventiva e attività propagandistica in prima persona.

2.2 L'officina del pensiero fogazzariano

Se l'autore schizza e tratteggia la propria visione del mondo sia attraverso sperimentate tecniche di ricreazione finzionale sia attingendo alla tensione ideale ed assertiva che spira dai suoi discorsi pubblici di vario argomento, è necessario riconsiderare la sua intera produzione saggistica come specifico canale di dialogo con il proprio pubblico. Invece di considerare questo genere una semplice anticamera dei romanzi, pare interessante focalizzare un doppio ordine di problemi. Da un lato, si tratta di mettere a fuoco alcune caratteristiche specifiche di questa produzione, sottolineando come la linea di riflessione 'saggistica' si sviluppi in una determinata fase della carriera dell'autore, e cioè il decennio degli anni novanta dell'Ottocento, tratteggiando la figura di un originale *maître à penser* dell'epoca. Anche attraverso lo strumento delle conferenze Fogazzaro mira infatti ad istituire con il pubblico borghese medio un patto fiduciario fondato sulla condivisione, più o meno esplicita e cogente, di un paradigma ideologico ben determinato. L'interesse e l'apertura di credito per le recenti conquiste della scienza oppure una più convenzionale definizione di compiti e di funzioni dell'arte quando non l'intervento su alcune questioni socio-culturali d'attualità, sono i capisaldi entro cui si

¹⁵⁹ Come Piero riferisce, Luisa Maironi muore di polmonite il 26 gennaio del 1862, mentre Franco è «morto due anni prima» (*Piccolo mondo moderno*, pp. 309-310).

sviluppa l'attività di saggista e conferenziere. Se questa si configura quindi come il contenitore e, al tempo stesso, la cassa di risonanza ideale per il pensiero dello scrittore, sarà opportuno capire lungo quali linee di forza e con quali modalità gli argomenti e le tecniche della riflessione speculativa s'innestino poi sulle strutture romanzesche: come si vedrà, oltre alla evidente continuità cronologica tra prose d'invenzione e prose di conferenza, saranno comuni, pur con le dovute differenze, alcuni intenti profondi di queste due pratiche di scrittura.

In prima istanza, occorre rilevare la non indifferente originalità dell'operazione fogazzariana: se la sua formazione culturale definisce da subito un atteggiamento curioso e spiccatamente sincretico, che stringe insieme interessi scientifici o pseudo-scientifici ed inclinazioni artistico-letterarie¹⁶⁰, la figura dello scrittore-conferenziere rivela anche altre sfumature, che contribuiscono a definire l'identità pubblica dell'autore di successo. Non a caso, già all'esordio narrativo con *Malombra* non mancano gli spunti di confronto con il sistema epistemologico vigente del positivismo, che si vuole quasi inglobare, anche per mezzo dello strumento letterario, nella propria visione del mondo¹⁶¹; e a questa impostazione dialettica non era certo estraneo l'esempio della *Conchiglia fossile* del maestro Giacomo Zanella, il quale vent'anni prima aveva già provato una timida e poetica

¹⁶⁰ La novità del darwinismo e dell'evoluzione, messi da parte i suoi riflessi antropologici e socio-economici, rimaneva infatti assai problematica e ardua da accettare per gli intellettuali e scrittori cattolici, come spiega, con una prospettiva decisamente 'interna' alla questione, Gallarati Scotti: «La colpa di questo rapido degenerare delle scoperte scientifiche in materialismo pratico non era della scienza in sé. Lo era di chi voleva dare alla scienza, il cui fine è di descrivere le cose come sono e come sono state e scoprire le leggi di ogni processo secondo metodi suoi propri di osservazione sperimentale, un valore di filosofia e religione. Ma è certo che al tempo in cui il Fogazzaro cominciò a occuparsi del problema dell'evoluzione la parola "darwinismo" significava e comprendeva, più che un modo di osservare la natura e di classificare i fatti, una dottrina della vita tendente a abbattere la millenaria dottrina del cristianesimo; una nuova Chiesa, la Chiesa di tutti gli adoratori della Natura, della Materia, della Ragione coi suoi dogmi intangibili, con le sue promesse di felicità eterna, con la sua intransigenza teologica» (T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 197).

¹⁶¹ A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, cit., p. 3004: «Il primo romanzo fogazzariano, *Malombra*, rappresenta un momento della storia interiore del Fogazzaro la quale ripete un aspetto del dissidio tormentoso dello spirito dell'autore. [...] Di qui deriva una sorta di realismo romantico che è accresciuto da un nucleo di cultura positivista formatasi nel Fogazzaro giovane e che adesso lascia le sue tracce nello pseudo scientificismo del motivo della metempsicosi di Cecilia in Marina».

conciliazione tra dogma di fede e dato di scienza, che Fogazzaro si propone di aggiornare alla sensibilità dei nuovi tempi¹⁶².

L'atteggiamento dello scrittore-oratore offre uno scandaglio prezioso per analizzare la crisi che a fine secolo attraversa il sistema delle scienze esatte e, in particolar modo, l'esaurimento interno del metodo positivistico¹⁶³. Non deve allora sorprendere la scelta delle conferenze come canale di diffusione delle proprie idee, opzione che conferma l'inclinazione alla poliedricità del lavoro intellettuale di Fogazzaro e la sua costante ricerca di un dialogo con un pubblico ampio. Se infatti è scontato che «è nel Fogazzaro romanziere che bisogna reperire gli elementi più qualificanti»¹⁶⁴ della sua poetica, il nesso tra conservazione ed innovazione si replica assai bene anche nelle conferenze degli anni novanta¹⁶⁵. Qui, in particolar modo, la conciliazione di vecchio e nuovo, di fede cattolica e modernità acquista diversa luce in considerazione dell'intento, divulgativo e non strettamente settoriale, che anima Fogazzaro, spesso a confronto con tematiche

¹⁶² T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 198-199: «È tra queste correnti di pensiero e di sentimento che il Fogazzaro si era fermato, senza partecipare tuttavia né ai timori dei cattolici né alle antipatie del suo maestro. La sue convinzioni spiritualiste gli facevano ripudiare il materialismo e il monismo negatore della trascendenza dei darwinisti del suo tempo. In nome della sua fede egli si opponeva al falso spirito scientifico, nuova forma di idolatria. [...] Ma in nome di quella stessa fede che lo faceva scrivere così contro lo scientismo, egli si sentiva lontano da un trepido sentimento religioso limitatore della ricerca della verità naturale». Spiega anche Giorgio Cavallini: «Fogazzaro crede nell'idea di evoluzione naturale poiché questa rientra a sua volta nell'idea che più lo affascina e lo entusiasma: l'idea dell'evoluzione spirituale. Il suo interesse per il darwinismo si verifica nell'ultimo decennio dell'Ottocento, ed è dettato, oltre che da apertura mentale, dal suo credere nel progresso morale e scientifico [...] è soprattutto l'ipotesi fondamentale dell'evoluzione che suscita in Fogazzaro il desiderio di conciliare la teologia cattolica con la recente teoria scientifico-filosofica. Si tratta di un evoluzionismo senza materialismo, di un *evoluzionismo senza Darwin*, in cui Fogazzaro, come sarà per Teilhard de Chardin, vede la conferma dello spiritualismo» (cfr. G. CAVALLINI, *La dinamica della narrativa di Fogazzaro*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 81. Sul corsivo, nel testo, di un «evoluzionismo senza Darwin» torneremo fra breve).

¹⁶³ E. GARIN, *Politica, società e cultura tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 15: «Già l'arco del positivismo era in discesa, nel contrasto tra la vocazione metodologica, e antisistemica, e gli esiti naturalistici e metafisici, mentre maturava la crisi destinata a traversare senza concludersi l'ultimo decennio del secolo». Per una ricognizione più ampia sulla crisi del positivismo, cfr. *ivi*, pp. 25-31.

¹⁶⁴ G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 60.

¹⁶⁵ In considerazione di ciò, anche l'analisi delle conferenze dovrà obbedire ad alcune linee guida, come giustamente sintetizza Marina Marcolini, quando suggerisce di «condurre l'analisi delle conferenze in base, prima di tutto, al rapporto con le fonti, e quindi alle modalità di lettura e di riuso del testo scientifico; in secondo luogo, considerando la strutturazione retorica del linguaggio che veicola la fonte nel testo fogazzariano» (cfr. M. MARCOLINI, *Le conferenze scientifiche di Antonio Fogazzaro*, in *Antonio Fogazzaro*, Padova, cit., p. 2).

tradizionalmente aliene dal suo campo d'azione specifico¹⁶⁶. Di più, proprio questa volontà di rivolgersi affabilmente a «quello stesso pubblico cui si rivolgevano i [suoi] romanzi di successo»¹⁶⁷ spiega l'unità di strategia comunicativa tra narrazioni e prosa di convegno, che diventano l'una il *pendant* funzionale dell'altra¹⁶⁸. Lo scrittore cattolico, che già nelle pagine di romanzo va dimostrando la conciliabilità di istinto di piacere e dettami religiosi, spiega che la rivoluzione dello zoologo britannico Darwin non è tale; o meglio, essa si trova già inscritta in un più grande, misterioso e suggestivo disegno finalistico, che, trascendendo le connotazioni più materiali ed anguste del moto evolutivo, pone a proprio termine l'ascensione spirituale dell'intera umanità. Oppure, con prospettiva idealistica non molto dissimile, assicura che il compito dell'arte non è sostanzialmente mutato al recente passaggio di civiltà, e che anzi nell'avvenire - termine che diviene fulcro retorico della pedagogia scientifico-letteraria fogazzariana¹⁶⁹ - sarà sempre la parola esteticamente connotata a lenire i dolori umani e ad assicurare la perfettibilità dello spirito umano. Alla genericità di questi messaggi corrisponde la loro pervasiva circolazione; all'attitudine inclusiva la volontà di convincere ed educare del retore. L'appello alle dinamiche del *logos* è di frequente sopravanzato dalle tecniche di convincimento del *pathos*, che disegnano un avvenire in cui la mozione della fiducia speranzosa ha peso sicuramente maggiore che l'assenso su base razionale e argomentata. I connotati della scrittura argomentativa fogazzariana, piuttosto varia negli argomenti, mettono allora a fuoco la situazione discorsiva ricorrente con cui imbastire il dialogo col pubblico: a presentarsi sul palco è sempre un romanziere affermato, paladino dei sentimenti e della battaglia dell'Ideale, che spende il proprio credito letterario per

¹⁶⁶ F. SPERA, *Antonio Fogazzaro*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. BÁRBERI SQUAROTTI, vol. V, tomo primo, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, Torino, UTET, 1994, p. 513: «Non esiste narratore del secondo Ottocento che abbia lasciato tanti scritti teorici come Antonio Fogazzaro (Vicenza, 1842-1911), con interventi non solo di poetica e critica letteraria, ma di filosofia, religione, scienza. L'attività creativa dello scrittore è stata accompagnata, fin dall'inizio e soprattutto nei culminanti anni Novanta, da una costante riflessione sulle questioni cruciali della cultura del suo tempo e sulla loro traducibilità letteraria, sulla possibilità di farne oggetto di romanzo. [...] Ecco il primo elemento da porre in luce per rimarcare la modernità di questo narratore cattolico che, ben prima di d'Annunzio e in maniera meno clamorosa, imposta la sua opera narrativa sul dibattito intellettuale contemporaneo». Sulla stessa linea d'onda, M. MARCOLINI, *Le conferenze scientifiche di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 1: «Nella nostra letteratura, nel complesso poco sensibile e permeabile alle acquisizioni del pensiero scientifico, l'attenzione di Fogazzaro al dibattito del suo tempo, sia in ambito evolucionistico, sia soprattutto in quello della ridefinizione di una nuova "immagine della scienza", ha certamente un peso e una rilevanza notevoli, nella considerazione anche delle specifiche coordinate culturali del secolo».

¹⁶⁷ F. SPERA, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 513.

¹⁶⁸ G. GRAMIGNA, *Introduzione*, cit., p. 11: «Si è ormai concordi nel giudicare il pensiero fogazzariano in materia del tutto asistemico e piuttosto un pensiero estetico che un vero pensiero filosofico o scientifico, ma ciò ha scarsa importanza. L'uso che Fogazzaro ne faceva era, *malgré soi*, malgrado la sua sincera convinzione, da romanziere».

¹⁶⁹ Cfr., in particolare, S. BERTANI, *L'ascensione della modernità: Antonio Fogazzaro tra santità ed evolucionismo*, Sovera Mannelli, Rubbettino, 2006.

difendere e sostenere i valori intramontabili dello spirito, sulla base di un accordo sentimental-patetico con l'uditorio.

I discorsi fogazzariani si inseriscono poi, proprio sul finire di secolo, in una strategia editoriale di non secondario interesse: nel volgere di circa due anni, lo scrittore raccoglie in volume buona parte delle conferenze del decennio appena trascorso. Così, nel 1898 l'editore Cogliati pubblica a Milano i *Discorsi*, mentre l'anno successivo (anche se la stampa effettiva è del novembre 1898¹⁷⁰) Baldini & Castoldi consegna sugli scaffali le *Ascensioni umane*. Alla volontà di riunire le fatiche di un periodo gravido di impegni e di riflessioni, si affianca, oltre al naturale interesse per la ricettività del mercato, una consapevolezza della pluralità dei canali di discorso col pubblico. Interessante allora considerare la suddivisione dei testi tra i due volumi, che pare obbedire a un criterio di argomento: se certo la proposta ha i suoi margini di labilità¹⁷¹ - e del resto, abbiamo visto, le procedure fogazzariane stesse optano più per il mescolamento che per la rigida separazione degli enti - tuttavia si notano alcune linee di tendenza generali. Nei *Discorsi* prevalgono gli interventi di carattere letterario, volti alla definizione di un modello per assenso od antitesi di poetica (dalla conferenza manzoniana del 1887 fino a tre interventi sul maestro Giacomo Zanella), e quelli di natura filosofico-religiosa, come i due interventi rosminiani intitolati *La figura di Antonio Rosmini* e *Per Antonio Rosmini*. Vi si aggiungono una commemorazione cavouriana e un articolo, *Per una nuova scienza*, pubblicato sulla «Rassegna Nazionale» del 1° giugno 1897, che indaga i rapporti tra spiritismo e fenomeni psichici¹⁷². *Ascensioni umane* è invece silloge più coesa attorno al tema della conciliazione di evolucionismo e luce di fede: ai tre saggi d'apertura (*Per un recente raffronto delle teorie di S. Agostino e di Darwin circa la creazione*, *Per la bellezza di un'idea*, *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso*), che costituiscono il nocciolo della proposta fogazzariana, seguono altri interventi in cui la questione viene a poco a poco riconvertita - come vedremo a breve - in un problema cultural-letterario, non privo di una sua vocazione pedagogica e formativa.

L'officina della riflessione dello scrittore restituisce allora l'immagine di un letterato che, alle maglie della creazione artistica, alterna per abitudine il coinvolgimento nel

¹⁷⁰ Cfr. P. ROSSI, *Nota sui testi*, in A. FOGAZZARO, *Ascensioni Umane. Teoria dell'evoluzione e filosofia cristiana*, Milano, Longanesi, 1977, p. 45 e P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 681.

¹⁷¹ La catalogazione non è difatti esaustiva; vi sfuggono due testi cruciali come il già citato *Sull'avvenire del romanzo in Italia* e *Il dolore nell'arte*, che uscirà, dopo un ciclo di letture pubbliche, per Baldini & Castoldi nel 1901, nonché la serie eterogenea di testi poi riunita nel volume *Minime. Studi, discorsi, pensieri*, edito da Aliprandi a Milano nel 1901.

¹⁷² Si veda quanto afferma lo scrittore stesso nel *Proemio* che precede l'edizione del 1898: «Ho pensato di scegliere nell'opera mia e di raccogliere in un volume alcuni fra i *Discorsi* che scrissi in epoche diverse e intorno a argomenti diversi. Ho posto da banda quelli di troppo antica data perché all'età loro non si conviene più di viaggiare il mondo, e quelli della teoria dell'Evolutione perché il ciclo non n'è forse ancora chiuso e mi propongo, per la singolarità della materia, farne più tardi un volume a parte» (A. FOGAZZARO, *Proemio*, in *Discorsi*, p. 165).

dibattito contemporaneo; e certo la sfiducia di un Fogazzaro in là con gli anni, e ormai lontano cronologicamente ed concettualmente dall'impegno ottimistico del decennio delle conferenze, non deve trarre in inganno sul loro ruolo e sul loro valore nella produzione complessiva dell'autore:

Sono morto alle Conferenze, definitivamente morto. Mi manca il tempo per altri lavori doverosi. Questo argomento basterebbe senza l'altro che a me un conferenza è sempre costata fatiche sproporzionate al risultato, meno, forse, quando ebbi qualche cosa di relativamente nuovo a dire. Adesso non ho niente! Mi perdoni e mi faccia perdonare.¹⁷³

2.2.1 *Rileggere Darwin: tra missione di fede e compito d'arte*

In una lettera alla signorina Starbuck dei primi di maggio del 1889, mentre ancora si muove sul crinale vita-letteratura del suo 'poeta' («Ecco, posso dire anch'io col poeta del *Mistero*: la mia vita esteriore è molto semplice e uniforme, ma la mia vita interna è un fortunoso dramma») e consiglia all'amica la lettura del deamicisiano *Sull'oceano* «che fa giustamente tanto rumore in Italia», lo scrittore si abbandona ad una interessante confessione:

Cosa penso? Che la mia coltura è difettosissima e ho un desiderio ardente, almeno a tratti, di letture serie e difficili. ora leggo un libretto tedesco sulle teorie della Creazione espresse da Sant'Agostino e da Darwin. Io sono, per istinto, inclinato con passione alle idee di Darwin e non mi sdegno affatto di discendere da una scimmia, ma sono ignorante, vorrei sapere un po' di più.¹⁷⁴

Qualche mese più tardi, scrivendo a Felicitas Buchner, un più propositivo Fogazzaro racconta all'amica come un'altra recente lettura gli abbia spalancato un nuovo tavolo di lavoro, facendogli maturare un proposito di scrittura, per ora solo allo stato di abbozzo:

scrivere una modesta notizia per l'«Antologia» o per la «Rassegna» intorno a quel libro americano sull'Evoluzione. Intanto scrivo oggi stesso a Galli per farmi venire una fila di libri sull'Evoluzione. Mi son detto che è utile far conoscere al pubblico

¹⁷³ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 15 aprile 1910, in *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. 122. Per la richiesta di alcune nobildonne genovesi di cui s'era fatto intermediario il Bonomelli, cfr. *ivi*, p. 260.

¹⁷⁴ Per questa e le due precedenti citazioni, cfr. la lettera di A. Fogazzaro a Ellen Starbuck, 2 maggio 1889, in *Lettere scelte*, pp. 183-184. Il «libretto tedesco» è lo studio di Franz L. Grassmann *Die Schöpfungslehre des heiligen Augustinus und Darwins* (Regensburg, Manz, 1889), premiato dalla Facoltà Teologica dell'Università di Monaco (cfr. *ivi*, p. 187n). È da questo saggio che partirà l'argomentazione di Fogazzaro nell'intervento del 1891 su S. Agostino e Darwin.

come, secondo uomini autorevolissimi di scienza, la evoluzione (ora quasi dimostrata) invece di abbattere confermi il concetto cristiano di Dio creatore, dell'anima immortale e libera, dell'Universo.¹⁷⁵

Questa decisione, entusiastica e fiduciosa, definisce da subito il proposito animatore dell'attività a venire: farsi portavoce delle speranze e delle inquietudini dello schieramento cattolico, e cioè quello che, al confronto con uno snodo determinante del pensiero scientifico moderno, pareva scontare la sconfitta più bruciante, e foriera pure di drammatiche conseguenze. Per Fogazzaro si tratta invece di mostrare come «il concetto cristiano», debitamente considerato, esca rafforzato dalle nuove conquiste darwiniane, e come la scienza dell'evoluzione collabori a «ingrandire il [...] concetto dell'infinita Sapienza, delle leggi che governano l'Universo, della colpa immensa dell'uomo, prodotto magnifico di un lavoro del cielo e della terra durato milioni di secoli, che viola la legge, che disconosce e offende Dio»¹⁷⁶.

L'avvicinamento alle problematiche scientifiche del darwinismo coglie il romanziere in un momento assai importante: con alle spalle tre opere pubblicate (di cui due, il *Daniele Cortis* e *Il mistero del poeta* di considerevole successo), e con un'altra in cantiere di ben altro spessore e rilievo - *Piccolo mondo antico* - su cui lavora ormai da più anni, e che proprio in quel periodo sta riprendendo in mano¹⁷⁷. Lo scatto d'interesse avviene per merito del libro di un geologo statunitense, Joseph Le Conte, che l'anno prima ha dato alle stampe il suo studio *Evolution. Its History, its Evidences, and its Relation to Religious Thought*, testo di cui Fogazzaro parla con toni ammirevolmente accesi in una lettera al Le Conte medesimo del giugno di quell'anno:

Je viens de lire et de relire votre admirable livre [...]. C'est une dette de reconnaissance qui me met la plume à la main; une dette dont je ne saurai m'acquitter jamais. L'admiration d'un inconnu, d'un homme qui est étranger à la science, Vous est sans doute indifférente; mais je pense qu'un écrivain n'est jamais

¹⁷⁵ Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 15 settembre 1889, riportata in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 201.

¹⁷⁶ Cfr. ibidem, alla stessa, 18 settembre 1889. L'entusiasmo del vicentino è tale che in un'altra lettera, di un paio di settimane successiva, egli - in una lunga missiva occupata anche dal racconto di una seduta spiritica cui si è partecipato col figlio Mariano, a conferma del punto di vista assai elastico dello scrittore - torna sull'argomento con nuovi particolari: «Poi mi sono posto in capo di vederci un po' chiaro in quella benedetta idea della evoluzione. Sto leggendo *Our heredity from God* [di Edward Payson Powell, pubblicato nel 1886 e poi citato nella conferenza su S. Agostino e Darwin], un libro americano del Powell, lontanissimo da Le Conte e dalle mie idee, un libro d'errore; [...] Io non saprò mai parlare del lato scientifico della questione ma mi piacerebbe trattarla, magari in un breve articolo, dal lato filosofico, dimostrare, se possibile, che i materialisti e i positivisti hanno un gran torto di credere che al nuova dottrina, se dimostrata vera, darebbe ragione a loro e torto ai credenti» (cfr. lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 4 ottobre 1889, in *Lettere scelte*, p. 202).

¹⁷⁷ «Ora per la prima volta, dopo forse due mesi, ho posto mano al romanzo» (lettera di A. Fogazzaro a Felicitas Buchner, 17 agosto 1889, ivi, p. 193).

indifférent à l'hommage du lecteur qui lui dit: "votre livre a été pour moi de la lumière et du bonheur."¹⁷⁸

Da lì in poi l'esame del libro si fa sempre più attento e scrupoloso con l'intento di coniugare l'analisi dell'autore della *Evolution* con la visione cristiana del mondo e del creato¹⁷⁹. La *Dedica* che precede la prima conferenza fogazzariana, *Per un recente raffronto delle teorie di S. Agostino e di Darwin circa la creazione*, tenuta all'Istituto Veneto di Scienze e Lettere il 22 febbraio del 1891, è l'occasione per chiarire, con forza proemiale e maniera retorica, la propria impostazione di pensiero:

ora quella dottrina mi splende nell'intelletto, m'illumina le ragioni dell'Arte pura e fiera che amai, dell'Arte che promuove una ulteriore ascensione umana, combattendo tutte le animalità che ci ritardano ancora. Se un tempo volli così l'Arte mia perché così la voleva la mia fede, adesso mi paiono quasi incominciate le rivelazioni che aspettai dalla tomba, quel che un tempo ho creduto adesso lo so, e il libro della scienza è diventato libro religioso per me.

[...] Dedicando il mio tenue scritto presente a Lei, intendo esprimerle gratitudine, ammirazione, affetto, e insieme tacitamente rispondere a ciò che ella scrisse circa un invocato rinnovamento della teologia cristiana, mostrarle spiegata, all'avanguardia della scienza, una vecchia bandiera cattolica.¹⁸⁰

Il tono fiduciosamente messianico conferito alla futura «ascensione umana» sotto la guida di scienza e fede e anzi l'omologazione stringente tra «libro della scienza» e «libro religioso» si accordano con il profilo dell'*engagement* letterario, che ridefinisce materia di un'«Arte» maiuscolamente connotata. La canonica professione d'umiltà non indebolisce affatto il progetto di dimostrare la vitalità della «vecchia bandiera cattolica»; tale progetto è anzi riconfermato in un altro testo programmatico che, nel 1898, a circa dieci anni dalla prima infatuazione per le teorie dell'evoluzione, rinserra in una precisa strategia

¹⁷⁸ Lettera di A. Fogazzaro al prof. Joseph Le Conte, 2 giugno 1889, ivi, p. 187. Se la lettera spiega sicuramente l'atteggiamento del romanziere di fronte allo scienziato («un homme [...] étranger à la science») e la modalità di lettura privilegiata («votre livre a été pour moi de la lumière et du bonheur»), il prosiegua della stessa conferma l'interesse di Fogazzaro per i risvolti religioso-morali del nuovo paradigma scientifico; egli si dichiara particolarmente colpito dalla terza parte dello studio di Le Conte - quello appunto intitolato *The relation of evolution to religious thought* -, al punto di domandare allo studioso americano: «Daignez-vous me dire si vos idées sur le côté moral de la doctrine sont partagées par d'autres évolutionnistes? Si c'est à vous que revient pour l'honneur de les avoir exprimées pour la première fois?» (cfr. ivi, p. 188).

¹⁷⁹ Lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 22 marzo 1890, ivi, p. 216: «Ho finito l'analisi del libro di Le Conte. Le ultime pagine sono uno studio sul problema del Male secondo la teoria evoluzionista. A me paiono splendide ed è curioso come in alcuni punti il Le Conte s'incontra, evidentemente senza saperlo, con le idee e quasi con le espressioni di grandi pensatori cattolici».

¹⁸⁰ A. FOGAZZARO, *Dedica*, in ID., *Ascensioni Umane*, cit., p. 59. Per gli interventi raggruppati in *Ascensioni Umane*, scegliamo di citare dall'edizione indicata per la cura dell'edizione e per l'apparato di introduzione e note che ben contestualizzano Fogazzaro nel clima scientifico-culturale di quegli anni.

comunicativa le conferenze fogazzariane sul tema. Nel *Proemio* al volume delle *Ascensioni*, è tangibile una *intentio auctoris* ben determinata, che influenza modi e maniere del procedere argomentativo fogazzariano. Ritorna in sede incipitaria la definizione d'argomento, l'unità delle due spiegazioni sull'origine del mondo, la funzione 'civile' dell'arte e del compito del poeta¹⁸¹; a ciò s'aggiunge, in un *ductus* stilistico sostenuto ed elaborato, il nuovo compito degli «evoluzionisti cristiani», dalle cui fila Fogazzaro sostiene che:

Non vi ha idea che valga a riempire, a saziare, a inebriare l'anima umana quanto l'idea d'una debita eppur libera cooperazione al disegno Divino dell'Universo giusta le grandi linee che una scienza nuova ne va scoprendo nella natura; come l'idea di un libero dono di tutte le facoltà dell'intelligenza e dell'amore alla glorificazione dell'Essere che durante innumerevoli secoli ha lavorato a creare l'Uomo.¹⁸²

L'operazione fogazzariana ha quindi una chiara finalità: rassicurare e confortare l'uditorio, sulla scorta delle proprie competenze di artista. Il nuovo verbo evoluzionista viene infatti ricondotto, sotto il magistero di un uomo di lettere, ad un ben più accettabile idealismo di stampo romantico e cattolico, che si dispiega dal Padre fino all'ultimo dei figli in Terra, secondo una legge d'amore spirituale tanto sublime quanto mirabile¹⁸³. Il messaggio viene reso più accattivante grazie alla rielaborazione della legge scientifica in legge del cuore, tagliata sulla misura degli eroi che il narratore descrive nei suoi intrecci di finzione:

Nessun altro affetto umano, neppure il materno, avvicina l'uomo alle cose divine come questo. Iddio lo ha preparato per la propria gloria. Nessuno slancio di

¹⁸¹ ID., *Proemio*, ivi, p. 49: «Gli scritti raccolti nel presente volume hanno per comune origine la mia fede in un supposto modo di operare della Intelligenza Suprema nella creazione dell'Universo e nel governo delle sorti umane: la profonda convinzione che vi è armonia fra la ipotesi evoluzionista e l'idea religiosa: la coscienza del dovere morale che astringe l'uomo a glorificare secondo il poter suo la Verità nella quale vive, si muove ed è. Poeta, ho pure desiderato di difendere la dottrina che mi apprende la funzione e il fine dell'Arte, che giustifica l'opera mia». Il valore che lo scrittore assegnava al *Proemio* è reso esplicito in una lettera a mons. Bonomelli, buon specchio pure del clima dei tempi: «Se il mio libro fosse condannato tacerei, ma una sola parola di ritrattazione non potrei dirla e il mio cuore, la mia mente, tutta la mia anima continuerebbero ad aderire alle idee esposte nel mio proemio alle: *Ascensioni umane*. Mi pare che subirei il martirio piuttosto che di ritrattarle» (cfr. lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 4 novembre 1898, in *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. 40).

¹⁸² A. FOGAZZARO, *Proemio*, in ID., *Ascensioni umane*, cit., p. 53.

¹⁸³ Ivi, pp. 54-55: «Ecco l'Ideale che tutti gli altri abbraccia, coordina e riassume in uno, che esercita ogni facoltà dell'uomo; il solo Ideale che tutti e sempre possono raggiungere [...]. Ma tutte le forze dell'Evoluzione cospirano a elevare lo spirito sopra il corpo. È il trionfo dell'intelligenza che si prepara nel disegno Divino. Il desiderio dell'unione intera, esclusiva, perenne in cui due intelligenze associate governano, coopera all'Azione creatrice. Le unioni sessuali dove l'intelligenza è schiava dell'istinto contrastano al fine della Creazione. Il rapimento dell'anima nell'amore il desiderio di unità, d'infinito e d'eterno sono comunicazioni divine all'elemento superiore umano per la sua vittoria sull'elemento inferiore».

adorazione, forse, ascende a lui più ardente dello slancio di due anime che si amano in Lui e che, distinte per il sesso, rifuggono da ogni desiderio, da ogni compiacenza dei sensi, aspirano a congiungersi in Lui, nell'eternità.¹⁸⁴

Il fatto che, per inserirsi nel dibattito contemporaneo sull'evoluzionismo, Fogazzaro recuperi alcune linee forti della propria poetica d'amore - su tutte, la rinuncia alla passione materiale e la funzione di perfezionamento spirituale del sentimento, come già sostenuto nell'intervento manzoniano del 1887 - è indice esemplare di una argomentazione che procede per via sentimentalistica, e, per dirla ancora con Fogazzaro, «*ut manifestentur gloria Dei*, parola con la quale si spiega anche la continua ascensione della intelligenza creata»¹⁸⁵. Lo scrittore si muove allora in un quadro concettuale poggiato su due pilastri imprescindibili. Da un lato, una curiosità personale insoddisfatta ma non sistematica che spiega la pratica di appropriazione dei testi, scientifici o religiosi, nei quali vengono trasfuse le proprie personali convinzioni, pungolate dallo scrupolo di aggiornare continuamente le proprie elementari nozioni filosofiche e scientifiche; dall'altro, e in conseguenza di ciò, il modesto interesse per la tenuta epistemologica dell'insieme, per la piena coerenza sul piano della logica delle idee. Del resto, l'evoluzione in Fogazzaro non vuole essere una sistemazione organica di dati della conoscenza, fondata su un moderno principio scientifico-razionale, né un mero confronto riassuntivo con posizioni altrui; piuttosto, il rilancio dell'intera questione in una parabola teologico-finalistica è segno di una rielaborazione condotta in chiave mistico-spiritualistica.

L'atteggiamento assunto in veste di letterato-divulgatore, non del tutto estraneo a certe correnti del periodo¹⁸⁶, è, più che un difetto, il punto di partenza per discutere la debolezza concettuale e l'impreparazione teorica di Fogazzaro stesso, cui anche un biografo benevolo come Gallarati Scotti imputa un «ardimento superiore alla sua preparazione scientifica e teologica»¹⁸⁷. Rubricare il *modus operandi* della rilettura fogazzariana del tema dell'evoluzione in maniera esclusiva e riduttiva sotto l'etichetta del

¹⁸⁴ Ivi, p. 56.

¹⁸⁵ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 10 settembre 1892, in *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. II.

¹⁸⁶ Per un quadro generale, P. ROSSI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Ascensioni umane*, cit., pp. 19-26.

¹⁸⁷ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 194. Cfr. anche P. ROSSI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Ascensioni Umane*, cit., pp. 31-38: «A discutere di darwinismo, a porsi il problema del rapporto tra la sua fede e la visione evoluzionistica del mondo, il Fogazzaro non giunse - da "letterato" quale indubbiamente era - né attraverso letture sistematiche né attraverso tentativi di circoscrivere, analizzare e approfondire problemi. [...] È indubbio che il discorso del Fogazzaro costituisce una forzatura, in più punti dilettesca e approssimativa, di risultati scientifici, al fine di inquadrarli in un'ipotesi metafisico-religiosa [...]. Soprattutto, egli tenta di effettuare in Italia un'operazione non facile di "aggiornamento alla modernità" della visione cristiana del mondo che avrà esiti culturalmente e politicamente non trascurabili». Per il collegamento tra riformismo religioso ed eterodossia scientifica in Fogazzaro, cfr. P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 38-45.

dilettantismo letterario¹⁸⁸ rischia però di lasciar in ombra non solo parte del sistema di valori dello scrittore ma pure le tecniche utilizzate in particolar modo nelle tre conferenze che occupano i primi anni Novanta, per persuadere della bontà cristiana della «ipotesi fondamentale dell'Evoluzione»¹⁸⁹. Se la ricognizione bibliografica dell'autore sconta sicuramente i difetti di superficialità dell'inesperienza, tuttavia gli va anche riconosciuto il parallelo scrupolo dell'esordiente, nella volontà d'essere il più chiaro possibile nei riguardi di un pubblico non rigorosamente specialistico¹⁹⁰; a ciò s'affianca - punto su cui bisogna insistere per capire a fondo il dialogo fogazzariano con il pubblico medio - la selezione delle fonti, non in direzione dell'innovazione scientifica, ma in quella del recupero divulgativo - e ovviamente *pro domo sua* - della teoria dell'evoluzione¹⁹¹.

Tutto ciò si trova confermato già nella prima conferenza fogazzariana, che ha per argomento appunto la conciliazione dei punti di vista di S. Agostino e Charles Darwin. Capitale la distinzione, che infatti Fogazzaro opera immediatamente, tra il complesso delle teorie dell'evoluzione e l'autore de *L'origine della specie*¹⁹²; l'artificio retorico ed argomentativo che relega Darwin in uno dei molti filoni dell'evoluzionismo contemporaneo ha un obiettivo esplicito: limitare gli effetti e le derive materialistiche (in

¹⁸⁸ A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, cit., p. 2995: «Le polemiche del Fogazzaro erano stimulate dall'innata tendenza a comporre le forze della natura e dello spirito ma come polemista difettò sostanzialmente di dialettica perché le idee sostenute erano più sentite che ragionate e l'argomentazione logica rivestiva nel pensiero carattere divinatorio o comunque non naturale». Cfr. anche C. SALINARI, *Miti e coscienza*, cit., pp. 208-213.

¹⁸⁹ A. FOGAZZARO, *Per un recente confronto delle teorie di Sant'Agostino e di Darwin circa la creazione*, in ID., *Ascensioni umane*, cit., p. 62.

¹⁹⁰ M. MARCOLINI, *Le conferenze scientifiche di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 3: «Il proposito informativo-didattico che muove Fogazzaro e, soprattutto, la sua posizione nei riguardi della Chiesa impegnano continuamente l'autore ad indossare una confacente armatura dottrinale, a garanzia di difesa ideologica, rendendo quindi adeguata l'esplicitazione delle fonti. Questo procedimento non è ovvio per le pagine critiche di un letterato, che tenderebbe ad assimilare al sistema e al codice della letteratura anche il dato scientifico».

¹⁹¹ Ivi, pp. 7-9: «Fogazzaro è dunque attento alla qualità testuale delle sue fonti, ma è anche aperto verso una quantità di apporti che non è facile riscontrare in un letterato. [...] le fonti fogazzariane erano note da tempo nell'ambito della teologia europea e le idee divulgate non rappresentavano certo una novità; la principale funzione svolta dalle conferenze fogazzariane fu quindi la divulgazione nella cultura italiana, compito che rese il suo autore "un punto di riferimento" per i cattolici rosminiani». La Marcolini rimanda qui ad uno studio di Giovanni Landucci che ricostruisce la situazione delle scienze italiane nell'Ottocento (cfr. G. LANDUCCI, *L'occhio e la mente: scienze e filosofia nell'Italia del secondo Ottocento*, Firenze, Olschki, 1987) e in seguito cita una lettera in cui padre Semeria loda Fogazzaro per la meritoria pubblicazione delle *Ascensioni*, a fronte della «ignoranza scientifica che fa spavento» del resto del paese (cit. ivi, p. 9 e in *Corrispondenza Fogazzaro-Semeria*, cit., p. 363).

¹⁹² A. FOGAZZARO, *Per un recente confronto*, cit., p. 62: «la selezione naturale è combattuta vigorosamente nello stesso campo evoluzionista, e viene a ogni modo giudicata insufficiente, per confessione del suo medesimo autore, a spiegare la variabilità della specie, poiché parte da un fatto inesplicabile, le variazioni individuali entro i limiti di ciascuna specie». A questo proposito, cfr. M. MARCOLINI, *Le conferenze scientifiche di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 17: «Fogazzaro è interessato - è egli stesso a dirlo nelle *Ascensioni umane* - agli scismi interni all'evoluzionismo, a quelle teorie che rappresentano, nei confronti dell'ortodossia darwiniana, le deviazioni eretiche».

particolare, quelle dello zoologo tedesco Ernst Heinrich Haeckel¹⁹³) dell'idea di selezione naturale, che, agli occhi del credente Fogazzaro, è quella che più stride con i dogmi di fede e con l'impianto didattico-morale che si vuol dare alla propria trattazione¹⁹⁴. Al materialismo scientifico, ritenuto menzognero, e al suo «*odium antitheologicum*» si oppone «l'ipotesi di una Evoluzione universale della materia»¹⁹⁵, formulata ricorrendo al pensiero di S. Agostino. L'aiuto del padre della Chiesa è richiesto, con abbondanza di citazioni, per un duplice motivo. Da un lato, per risolvere il fondamentale problema concettuale delle «creazioni speciali successive mediante atti creativi diretti», che sottende il cruciale problema teologico dell'origine dell'anima umana; per il santo d'Ipbona, e per Fogazzaro con lui, tanto l'uomo quanto gli organismi del creato sarebbero stati creati «*potentialiter, causaliter, primordialiter*, in una materia prima, dalla quale si sarebbero poi svolti, ciascuno a suo tempo, nell'ordine indicato dal Genesi»¹⁹⁶. Dall'altro lato, come l'autore spiega poco oltre rifacendosi al passo del libro dodicesimo delle *Confessioni* dove si commenta l'*incipit* del primo libro veterotestamentario, Agostino è pensatore che, per antonomasia, unisce alla penetrazione intellettuale la forza di un animo passionale. Non a caso - e secondo i modi di una tensione emulativa tra il modello citato e chi sta parlando in pubblico - il suo stile è quello di «un linguaggio sicuro e veemente che si direbbe mosso, come quello dei profeti, da un soffio superiore»; egli infatti:

all'intelletto altissimo congiunse un cuore ardente, riferendo le sue meditazioni sul secondo versetto del primo capitolo del Genesi [...]. Nel significarlo gli scoppiano nel cuore accenti quasi intraducibili di preghiera, di gratitudine, di ammirazione; e io confesso di non conoscere pagine di scrittore antico o moderno in cui una speculazione metafisica così eccelsa mandi per le regioni più alte del pensiero getti lirici così potenti.¹⁹⁷

È in virtù di queste caratteristiche che il santo viene iscritto nella comunità scientifica contemporanea, e che il suo concetto di 'informe quiddam' viene equiparato alle spiegazioni dell'epigenista Caspar Friedrich Wolff, dell'antropologo Johan Friedrich Blumenbach, del biologo cattolico (e critico di Darwin) George Mivart, oppure dello stesso Rosmini, citato qui esplicitamente. La recensione delle posizioni evoluzioniste,

¹⁹³ Ivi, p. 7: «L'immagine che se ne ricava è quella di un Fogazzaro lettore vorace, anche se forse disordinato, che si procura e legge tutto quanto nei cataloghi librari abbia sentore di evoluzionismo e, soprattutto, tutto ciò che respinga il "vangelo" del materialismo scientifico [...]. Fogazzaro cerca, soprattutto nell'ambito dell'evoluzionismo angloamericano, confutazioni dell'errore materialistico, individuato particolarmente nell'evoluzionismo tedesco e molto spesso impersonato nella figura di Ernst Heinrich Haeckel».

¹⁹⁴ Cfr. A. FOGAZZARO, *Per un recente confronto*, cit., pp. 62-66.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 62-63.

¹⁹⁶ Ivi, p. 67. Cfr. di seguito per la spiegazione agostiniana sulla natura dell'anima, tratta dal *De Genesi ad litteram*, VII, 35. L'altra citazione è a p. 68.

¹⁹⁷ Ivi, p. 68.

colte nelle loro varietà, è utile a sottolineare le concordanze tra scienze e dogma, e anche il confronto con l'altra autorità somma della cristianità - quella di S. Tommaso d'Aquino - si risolve con la promozione delle formulazioni agostiniane¹⁹⁸, che assicurano per lo scrittore un adatto contraltare alle ipotesi di selezione e di 'sopravvivenza del più adatto':

Infatti non sarà mai possibile spiegare l'origine della Vita con la virtù dell'ambiente, né con l'uso o il disuso degli organi, né con la selezione naturale, né con la sessualità, né con la fisiologia¹⁹⁹

La teoria fogazzariana dell'evoluzione conquista fiducia e cuore del pubblico medio proprio inscrivendo un argomento di dibattito contemporaneo - e dal potenziale rivoluzionario non solo per l'ambito settoriale delle scienze - in un più grande e suadente disegno divino, di stampo provvidenziale, intuibile per via mistica e fautore di un progressivo sviluppo dello spirito stesso dell'uomo²⁰⁰. La cernita di autori che nel tempo si sono schierati nelle fila dell'evoluzionismo cattolico conduce poi al nome caro del Le Conte²⁰¹; anche qui, vediamo come chi parla riutilizza a fini particolari il modello cui si riferisce. Se infatti l'ipotesi evoluzionista ha in lui i crismi e i «caratteri della certezza»²⁰², le motivazioni della scelta sembrano essere di altro tipo: Le Conte, oltre al tentativo di conciliare evoluzione e cristianesimo, è stato anche il primo a sviluppare il problema del male all'interno di una teoria di sapore spiritualista. Qui, il dolore umano non è un fatto tragicamente imperscrutabile, come invece sarebbe nelle ipotesi materialiste; esso fa piuttosto parte del disegno di sviluppo e progresso morale dell'umanità, e contribuisce al miglioramento continuo della specie. La drammatica *struggle for life* darwiniana ricompare insomma in prospettiva inedita, in cui il divenire delle cose è messo in stretta relazione con l'ascesa perfettiva dello spirito:

¹⁹⁸ Ivi, p. 70: «In fatto San Tommaso non ha risolutamente approvata l'ipotesi di Sant'Agostino, quantunque ne parli con grande rispetto e con l'evidente studio di conciliare per quanto è possibile le vedute di Sant'Agostino con quelle di altri teologi».

¹⁹⁹ Ivi, p. 72. Ad Ellen Starbuck si confidava, preparando questo testo: «Sento che è una impresa grave perché parlerò in presenza di scienziati certo almeno in parte contrari a queste idee e parlerò di un argomento tra scientifico e filosofico di cui non posso conoscere che affatto imperfettamente la parte scientifica. Tuttavia la mia tranquillità di spirito è piena, perché ho una fede accesa, inespugnabile nella verità di ciò che sostengo» (cfr. lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 8 dicembre 1890, in *Lettere scelte*, p. 230).

²⁰⁰ Non a caso, nel momento in cui l'autore qualche mese prima spiega, sempre alla Starbuck, come «la fede cristiana non solo può conciliarsi col trasformismo, ma s'ispira anche a un concetto di evoluzione», egli si appoggia ad uno dei passi fondamentali dell'ermeneutica paolina: «Coloro che poi scelsero il Bene [...] io penso che andranno sempre salendo verso Iddio con una evoluzione sempiterna di esigenze sempre più alte e che però non potranno mai avvicinar la creatura finita al Creatore infinito. Io intendo in questo senso un passo di S. Paolo che dice come mirando faccia a faccia la gloria di Dio, saremo trasformati di splendore in splendore» (cfr. ivi, p. 224). Il riferimento è a Cor. II, 3, 18.

²⁰¹ A. FOGAZZARO, *Per un recente confronto*, cit., pp. 74-78.

²⁰² Ivi, p. 78.

Come il mondo inorganico, scrive il Le Conte, alimenta il mondo organico, come il mondo organico alimenta il mondo razionale e morale, come i sensi alimentano l'intelletto, così le stesse cupidigie sensuali alimentano i sentimenti morali più nobili purché non sia violato l'ordine delle cose [...]. Più forte è l'impulso dell'animalità inferiore, più s'innalza il sentimento morale che la tien soggiogata, più grandeggia l'umanità.²⁰³

Il divulgatore scientifico si ritrova allora maestro di costumi morali: innanzitutto, perché «il concetto fondamentale dell'Evoluzione» risponde perfettamente «alla natura stessa e all'indirizzo del Cristianesimo», che è esso stesso «essenzialmente una religione evoluzionista»²⁰⁴; in secondo luogo, perché da tutta questa impostazione del discorso deriva uno specifico compito per l'artista cristiano, che viene focalizzato, con abilità retorica, nelle ultime battute della conferenza. La rilevanza dell'evoluzione non può essere misconosciuta nemmeno da chi si occupa d'arte e di estetica²⁰⁵; il compito di un'arte 'autentica' è del resto quello di operare a fianco del nuovo paradigma scientifico-religioso per il miglioramento dell'intera specie umana:

sento che l'arte ubbidisce a un'indicazione tacita della nuova scienza e combatte veramente sulla fronte della razza quando da ogni animalità inferiore trae lo spirito umano all'accisa ricerca, sia pur faticosa e dolorosa, di quella bellezza complessa che più è pura di animalità, che compenetra in una luce indissolubile la bellezza intellettuale e la bellezza morale.²⁰⁶

L'eredità idealista e romantica che spira da questo *explicit* riesce sicuramente a compiacere le risorse culturali medio-borghesi del pubblico: la dottrina dell'evoluzione, ricondotta all'alveo concettuale di un 'bello' positivamente attivo («quella bellezza complessa che più è pura di animalità, [...] la bellezza intellettuale e la bellezza morale»), è ora pronta a iscriversi in una militanza superiore per l'ideale. L'abilità retorica

²⁰³ Ivi, p. 80. Fogazzaro chiarisce qui avanti (pp. 81-83) che gioverebbe ulteriormente alla tesi di Le Conte una correzione secondo le *auctoritates* di S. Tommaso e Antonio Rosmini. È un aspetto su cui Fogazzaro, assai scrupoloso nei riguardi dell'autorità ecclesiastica, insiste con particolare attenzione.

²⁰⁴ Ivi, pp. 83-84. Qui l'autore cita i casi di altre tesi scientifiche che dimostrerebbero come un'iniziale antitesi tra scienza e fede si risolverebbe il più delle volte in una illuminazione della seconda con gli strumenti della prima (cfr. ivi, pp. 83-84).

²⁰⁵ Ivi, p. 86: «E l'argomento, oltre alla sua importanza generale mi parve averne una particolare per l'Arte che crea con la parola, per l'artista cristiano che non intende operare contro la sua fede; poiché la teoria della discendenza di tutti gli esseri viventi da una origine sola [...] mi parve [...] conferire alla rappresentazione intellettuale dell'Universo una meravigliosa ispiratrice bellezza cui non si rinunciarebbe senza violenza e dolore».

²⁰⁶ Ibidem.

dell'intervento, cui non è esente una componente prettamente tecnica²⁰⁷, si misura proprio sulla capacità di spostare il *focus* tematico dalla questione evolutiva al modo in cui questa può essere riutilizzata a fini propri. Dal 'cosa' al 'come' della dissertazione il passo è, per Fogazzaro, assai breve: lo confermano anche le due conferenze successive, *Per la bellezza di un'idea*, tenuta all'Ateneo Veneto a Venezia il 2 maggio 1892 e poi sulla «Rassegna Nazionale» del 1° settembre, e *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso*, letta al Collegio Romano il 2 marzo dell'anno successivo e poi anch'essa sulla «Rassegna» del 1° maggio 1893. Sintomatico che nei mesi che separano il primo intervento dal secondo Fogazzaro non approfondisca tanto l'argomento evolutivo, dopo le molte letture preparatorie di *Per un recente confronto*, quanto si preoccupi - con uno scrupolo motivato da una coerenza personale che si vedrà poi anche con la polemica de *Il Santo* - di puntualizzare alcuni passaggi dottrinari. Nel maggio del 1891, a pochi mesi dalla conferenza d'esordio, Fogazzaro scrive al Bonomelli:

È vero che ho pensata e scritta questa memoria con grande ardore di convinzione e col desiderio sincero di dar gloria, secondo il mio potere, a Dio; benché purtroppo questo intento buono abbia potuto essere turbato da miseri pensieri di vanità e di ambizione. [...] La mia intenzione non era di accettare ciecamente le idee del Le Conte sui germi dello spirito umano, ma solo di esporle, indicando che il Le Conte avrebbe potuto avere maggior luce da S. Tommaso e da Rosmini. [...] Io confesso che sento fortemente queste cose coll'intelletto e col cuore, ma la mia volontà fermissima è di sottomettermi sempre a chi mi riprenda con autorità.²⁰⁸

Per il resto, allo sviluppo concettuale di una tesi si sostituisce la ripresa e la rielaborazione di punti topici del proprio credo: l'adesione mistico-sentimentale alle novità scientifiche, il compito insostituibile dell'arte, l'elaborazione di una poetica del dolore. Se già il titolo della lezione del 1892 pare alludere ad un'impostazione 'umanistica' del problema, la conferma arriva subito dalla prime parole del conferenziere: egli ricorda

²⁰⁷ M. MARCOLINI, *Le conferenze scientifiche di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 10: «La prosa della *Ascensioni umane*, dunque, appare intessuta di riferimenti espliciti agli autori e ai testi scientifici compulsati da Fogazzaro, e ricorre volentieri - con intensità variabile in rapporto al diverso uditorio del conferenziere - al meccanismo della citazione. La massima frequenza di questi procedimenti si rileva in *Per un recente raffronto delle teorie di Sant'Agostino e Darwin circa la creazione*, giusta la destinazione del testo e il carattere, che ne consegue, di dotta dissertazione». Per una sintesi delle scelte linguistiche dell'autore, cfr. *ivi*, pp. 12-16.

²⁰⁸ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 4 maggio 1891, in *Lettere scelte*, pp. 235-236. In un'altra lettera a Filippo Crispolti del 3 marzo 1892 Fogazzaro accenna ad una revisione del discorso, tra la prima versione del 1891 (edita da Antonelli a Venezia) e la successiva milanese: «Credo e spero di avere migliorata la seconda edizione con alcune correzioni, apparentemente lievi, ma che mi paiono assicurare la ortodossia dello scritto da ogni interpretazione malevola» (cfr. *ivi*, p. 250). Sul rapporto tra la conferenza su S. Agostino e Darwin e la dottrina ufficiale torna anche il card. Capecebatro in una lettera allo scrittore del 28 marzo 1893; cfr. *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. 16n.

le circostanze del suo primo intervento e, dopo una similitudine distesa che dà anche la cifra della maggior scioltezza espressiva di questa conferenza, proclama il senso del proprio impegno *en artiste*:

Allora molti si sono meravigliati che io, scrittore di versi e di romanzi, mi mescolassi d'uno studio simile. Costoro non pensavano forse che, lasciando il latino, i teologi, la metafisica e la barbarie greca dei termini scientifici, mi volterei adesso a parlare della rivoluzione come un artista che ne ha il diritto.²⁰⁹

L'attenzione alla specificità del testo orale è senza dubbio maggiore rispetto ad un anno prima: l'allocuzione al pubblico e la *captatio benevolentiae* si concretizzano in un più ampio ricorso all'esempio narrativo o all'uso dell'ironia (come nel caso del naso di Darwin che tanto spiaceva al capitano del *Beagle* Robert Fitzroy), nella rapida ricostruzione della storia dell'evoluzione, da Lamarck e Geoffroy St.-Hilaire fino agli *exempla* di Wolfgang Goethe e Charles Darwin²¹⁰. Anche qui, il riconoscimento dei meriti insigni del geologo inglese, «uno de' più leali uomini che sieno stati mai»²¹¹, non è disgiunto dalla puntualizzazione che quella darwiniana è solo un'ipotesi tra le molte altre del campo evoluzionista; il favore di chi parla è ancora accordato alle cause interne dell'evoluzione, piuttosto che a quelle esterne della 'selezione'²¹². Se il bagaglio teorico foggazzariano pare allora consolidato attorno all'idea forte di una «interna vitale potenza trasformatrice delle cose che [...] par diventare sempre più luminosa»²¹³, il retore si concentra sulle tecniche del convincimento: spiccata la giunzione tra *pathos* romantico e decadente e teleologismo cattolico per assicurarsi l'intesa con l'uditorio. Tattica più fidata è quella, di stampo patetico, di rappresentarsi come «ultimo soldato di un esercito» che combatte fieramente per «rialzare e non abbattere la dignità umana»²¹⁴; ad essa si associa il rimando fiducioso al futuro, all'insegna di un processo finalistico connotato dall'ascesa e in sintonia con lo *Streben* romantico che anima il poeta:

noi professiamo la teleologia dell'uomo che comprende di essere un atomo nell'umanità, che onora il diritto altrui, che ama il bene altrui, che al di sopra di un meschino interesse proprio colloca gli interessi del giusto e del vero. [...] melodia

²⁰⁹ A. FOGAZZARO, *Per la bellezza di un'idea*, in ID., *Ascensioni umane*, cit., p. 89.

²¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 89-95.

²¹¹ *Ivi*, p. 101.

²¹² *Ivi*, p. 102: «La selezione è certo un procedimento della Natura ed è glorioso per Darwin di averla scoperta; in questo campo dove si combatte per l'unità genealogica della vita vi è gloria per tutti; ma la selezione opera negli organismi dall'esterno, e come ammettere che nella produzione di forme nuove una o più cause esterne abbiano avuto parte maggiore che non la segreta potenza per la quale tutte le variazioni s'iniziano?».

²¹³ *Ivi*, p. 104.

²¹⁴ *Ivi*, pp. 105-106.

divina, perché mai non si compie eppure mai non divaga, sempre più magnificamente esprime un'idea ch'è per l'anima umana lo stesso maggiore ideale possibile cioè non la perfezione assoluta cui l'uomo non può pervenire in eterno, ma il continuo indefinito ascendere a essa. Mai come in tali visioni lo spirito umano ha potuto dalle cose sensibili rappresentarsi la sublimità del Creatore.²¹⁵

Allora, la chiusura d'intervento corrisponde ad una serie di dichiarazioni d'identità, modulate dai pronomi personali "io" e "noi", funzionale a definire tanto la comunità d'intenti d'una battaglia ideale («noi, poeti spiritualisti»²¹⁶) quanto il compito del poeta-divulgatore («Signori, mi hanno chiamato un mistico»²¹⁷), il quale, in un quadro che pare tratto da un romanzo fogazzariano, si concede una pausa d'intimità:

Gli ultimi chiarori della sera vennero meno nel mio studio prima ch'io terminassi la lettura [del volume di *Le Conte*]. Lasciai il libro, mi posi a una finestra che guarda dall'alto i piani distesi fra le Alpi e il mare. Nell'emozione religiosa di quell'ora, contemplando l'oriente oscuro e profondo, ascoltando gl'infiniti sussurri e bisbigli della notte, che parevano sommesse parole viventi piene dello stesso religioso senso, ho provato il maggiore conforto come artista, e ho pure sentito il debito di rendere testimonianza alla Verità infinita della divina sua luce. La ho resa e, se mi basteranno l'ingegno e il tempo, la renderò ancora.²¹⁸

²¹⁵ Ivi, pp. 105-108.

²¹⁶ Ivi, p. 108. Per la ricorrenza del pronome o dell'aggettivo di prima persona plurale, cfr. ivi, pp. 108-110; questa comunità di eletti trova anche un modello letterario consono per la propria battaglia per il bene di ciascuno: «per tutto riassumere, noi aspiriamo all'onore supremo di aver posto, sulla fronte delle colonne umane che salgono combattendo verso un radiante avvenire, fra i mille cavalieri dello Spirito Santo, cui Enrico Heine, veramente più nostro che non si creda, descriveva alla sua piccola boscaiola attonita: *Ihre theuren Schwerter blitzen, | Ihre guten Banner wehen*...» (ivi, p. 110). Come si sa, il tema dei "Cavalieri dello spirito" sarà al centro del confronto con Matilde Serao sulle colonne de «Il Mattino»: la scrittrice, che ha conosciuto Fogazzaro in occasione della sua lettura a Napoli il 5 marzo 1893 della conferenza *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso*, pubblicherà sul quotidiano napoletano dell'8 luglio 1894 un articolo su Fogazzaro e su questa nuova, ipotetica corrente delle lettere, che ora si può leggere, compresa la risposta dell'autore in *Scene e prose varie*, pp. 158-166. Per queste e altre informazioni, cfr. F. DE GIORGI, *I cavalieri dello Spirito Santo: ideale letterario o utopia religiosa?*, in *Antonio Fogazzaro tra storia, filologia, critica*, cit., pp. 11-53 (dove in appendice compaiono pure alcune lettere della Serao a Fogazzaro, sin dal 1885) ed E. LANDONI, *Antonio Fogazzaro e i cavalieri dello spirito: ascesa di un opinion leader tra Otto e Novecento*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004. Si veda anche quanto sinteticamente scrive Carlo Madrignani: «In Francia il capofila di questa reazione fu il reazionario e clericale Paul Bourget, che ebbe enorme successo in tutta Europa e ammiratori ed emuli fra molti scrittori italiani. Fogazzaro lanciò una campagna antinaturalistica firmandosi "cavaliere dello spirito", campagna che trovò alcuni consensi, ad esempio quello di Matilde Serao (lei pure, nelle ultime mediocri opere, più che mai bourgetiana). Stava nascendo anche in Italia una non sempre brillante letteratura decadente, cui diede un apporto questa campagna spiritualistica» (C. A. MADRIGNANI, *Il romanzo da Nievo a D'Annunzio*, cit., p. 532).

²¹⁷ A. FOGAZZARO, *Per la bellezza di un'idea*, in ID., *Ascensioni umane*, cit., p. III.

²¹⁸ Ivi, p. 112.

L'abile professione d'umiltà con cui il Fogazzaro «artista» si congeda dal suo pubblico è speculare ad un'assunzione di un compito ideale per l'avvenire («rendere testimonianza alla Verità infinita della divina sua luce»), il cui principale effetto è il rilancio volontaristico delle speranze e delle aspettative degli ascoltatori²¹⁹. Il patto fiduciario che si instaura con questi ultimi è fondato sulle dinamiche ambivalenti della confessione intima e della missione collettiva: per via dell'afflato sentimental-religioso che pervade il discorso, il convincimento del poeta diventa suadente disegno di progresso comune²²⁰.

E la terza occasione per discutere de *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso* conferma alcune tendenze della prosa divulgativa fogazzariana, che pare giunta a piena maturazione e ad una esplicita consapevolezza del proprio rapporto con gli ascoltatori. È l'autore stesso a confermarlo in una lettera all'amico Luzzatti:

Naturalmente io, non scienziato, non opero nella sfera dell'alta cultura, opera nella sfera della cultura media che però è una sfera estesa.²²¹

Tenuta in Roma su invito della «Società per l'Istruzione della Donna», e pure alla presenza della regina Margherita, la conferenza si apre per l'appunto sotto un duplice omaggio, utile a precisare ulteriormente l'immagine pubblica del letterato. Fogazzaro, da un lato, saluta le astanti, con un appello da cui è pure possibile intuire alcune coordinate socio-psicologiche del suo pubblico elettivo, secondo una linea d'intesa che unisce distinzione sentimentale e tensione morale²²²; dall'altro lato, egli richiama la «grande idea» che va servendo da alcuni anni, secondo le più classiche pose della modestia retoricamente costruita:

²¹⁹ Forse dipende anche da ciò la soddisfazione esplicita confidata all'amico Giuseppe Giacosa per il successo dell'intervento: «La mia conferenza a Venezia è andata veramente bene, il pubblico ha mostrato di seguirmi sempre con interesse e con intelligente approvazione e io sono contento di aver detto al pubblico quale succo vitale alimenti l'opera mia artistica, sia pure per il verde fugace di una stagione e per il fiore d'un giorno» (cfr. lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 9 maggio 1892, in *Lettere scelte*, p. 250).

²²⁰ L'intenzione dello scrittore, tra calibrata modestia e puntuale focalizzazione di temi e modi elocutori privilegiati, è già chiara in una lettera alla Buchner che cade tra *Per la bellezza di un'idea* e *L'origine dell'uomo*: «Ho preso la risoluzione di trattare in un nuovo discorso il tema: *Preparazione dell'uomo* in modo da far apparire per quanto posso la gloriosa bellezza del disegno Divino. E ho il proposito di leggerlo pubblicamente ovunque ne avrò l'occasione, malgrado la mia intima ripugnanza al pubblico. [...] Sento che so pochissimo e quando leggo scritti altrui su questi argomenti mi sento inferiore per vigore di mente, per freschezza di fantasia, per novità di concetti quasi a tutti» (lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 8 agosto 1892, cit. in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 211.)

²²¹ Lettera di A. Fogazzaro a L. Luzzatti, 15 ottobre 1899, ivi, p. 316).

²²² A. FOGAZZARO, *L'origine dell'uomo e il sentimento religioso*, in ID., *Ascensioni umane*, cit., p. 113: «Bene dunque io [la questione dell'origine dell'uomo] la porto davanti a V. M. che mi rappresenta un così alto ideale dello spirito femminile, giudice supremo in fatto di sentimento, in tutto che riguarda i moti più misteriosi della parte più divina dell'anima; bene io la porto davanti a Voi, Signore, che avete così squisito il gusto, il senso d'ogni eleganza anche intellettuale, d'ogni distinzione, anche morale».

Se non riuscirò a persuadere, vogliate credere anzi tutto che la sorte di un semplice soldato di avanguardia sarà indifferente al successo della mia bandiera e de' miei compagni d'armi, i quali certo, se io cado, passeranno un giorno, vittoriosi, sopra di me²²³

L'argomentazione procede, ormai ben oliata nei suoi meccanismi principali, secondo un organigramma preciso: evoluzione e creazione si conciliano perfettamente dacché l'uomo è «punto centrale» di entrambi i movimenti, non bisogna confondere il darwinismo con l'evoluzionismo *in toto*, ed anzi occorre combattere con tutte le proprie forze le derive del materialismo haeckeliano²²⁴. Piuttosto, Fogazzaro introduce qui alcune precisazioni per discutere dell'origine della razza umana: se l'assenza di un puntuale anello di congiunzione tra primati e uomo - discussa allora, ad esempio dall'antropologo tedesco Rudolph Virchow, come un grave scotto per la teoria evoluzionista - non riveste per il conferenziere grande importanza, è perché l'intera questione di paleoantropologia è ricondotta sul piano morale. E qui, il Fogazzaro poeta dell'avvenire ha buon gioco ad affermare che «l'intervallo fra l'anima umana e l'anima del bruto più intelligente appare enorme»²²⁵, preservando così quella differenza specifica che, ai suoi occhi, rimane la più importante. L'abile spostamento di questo punto focale riguarda anche la conciliazione tra parola della scienza e parola della Chiesa²²⁶. La trattazione biblica che segue prova a dimostrare allora l'accordo tra testo sacro e ipotesi scientifiche sul concetto della "Parola" creatrice, da cui dipenderebbe anche l'origine dell'anima, e la «differenza di natura» tra quella umana, «capace di un vero e proprio concetto, di una vera e propria coscienza»²²⁷ e quella animale. Questo passaggio logico è fondamentale per sviluppare coerentemente con i propri obiettivi la problematica al centro dell'intervento; e cioè se l'evoluzionismo debba presupporre una tara morale per l'uomo contemporaneo. Fogazzaro, alla luce della retorica ascensiva che informa tutta la conferenza, rifiuta questa possibilità, ed anzi spiega:

Ma noi dai bruti non discendiamo. La stessa coscienza della nostra dignità umana, la vibrante parola che l'afferma, maturarono in noi per una illuminazione superiore, la quale ha penetrato, trasfigurato, illuminato anche il deforme volto che, solo, essi potevano tramandarci. Noi non discendiamo, noi ascendiamo da essi e il

²²³ Ibidem.

²²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 114-121. La citazione è a p. 120.

²²⁵ *Ivi*, p. 125.

²²⁶ *Ivi*, p. 129: «La Chiesa non ha una ragione al mondo di aderire ad alcuna ipotesi scientifica. [...] Tocca alla scienza di provare le proprie ipotesi. L'ipotesi sulla origine della specie umana non è ancora provata; forse una prova matematica, sicura, non l'avrà mai. Perciò non ho mai pensato e non penso che la Chiesa debba pronunciarsi a suo favore. ma vi sono ipotesi delle quali la Chiesa neanche può tollerare la discussione nel proprio seno».

²²⁷ *Ivi*, p. 132.

nostro tempo sempre meglio comprende che se la vanità umana può compiacersi qualche volta di discendere, la vera gloria dell'uomo è ascendere.²²⁸

L'escamotage linguistico che porta la razza umana ad «ascendere» da quella scimmiesca e l'inversione di rotta che ne segue aprono la strada, nuovamente, ai compiti e ai doveri dell'arte. Quest'ultima, «secondo la legge di Evoluzione», deve «aiutare il divino a comprimere il brutale, il futuro a svolgersi dal passato»²²⁹. L'unità e la funzione dello scibile umano sono insomma garantiti secondo una collaudata triade: fede, bellezza, verità definiscono i confini e gli ambiti operativi di un artista dell'evoluzione - o di un «cavaliere dello spirito», come Fogazzaro esplicitamente si designa poco oltre - il quale «non adempie la sua missione se non fa sentire che ne ha la coscienza e che lavora contro il brutto antico, contro la tendenza dell'elemento umano inferiore a impedire lo sviluppo dell'elemento superiore»²³⁰. Assai rilevante che questi propositi, nel 1893, non confliggano affatto con quella narrazione dei sentimenti in cui Fogazzaro è già maestro, ma che anzi la giustifichino ulteriormente; gli accenti che il conferenziere qui riserva alla «legge di attrazione nell'ordine fisico»²³¹ consuonano decisamente con l'appello alla rinuncia nobilitante alle passioni, che nel loro sacrificio vedrebbero un innalzamento spirituale dei due amanti, stante un rinvio della loro unione ad un avvenire migliore. Gli impulsi della bellezza sono filtrati dagli strumenti dell'arte e dall'ottica del bello morale:

Un'arte che s'ispira in tal modo all'ipotesi dell'Evolutione nell'ordine morale e nell'ordine fisico ha un carattere evidentemente religioso. Il concetto dell'Evolutione umana così applicato si accorda col sentimento religioso e morale più puro.²³²

Se poi la chiusura de *L'origine dell'uomo* «in nome dell'Ideale»²³³ circoscrive le tre conferenze sull'evoluzione in un sistema assiologico che fa del finalismo trascendente e dell'apparato mistico-sentimentale i suoi cardini di forza, vi sono anche altre ragioni che probabilmente cooperano alla coesione complessiva dei tre testi. Innanzitutto, la stessa parentesi cronologica che li distingue dagli altri; dopo *L'origine dell'uomo*, infatti, lo strumento del discorso pubblico viene declinato a discutere altri temi ed altri interessi. Questi possono essere i misteri dello spiritismo (come nei due interventi *I misteri dello spirito umano e la scienza*, tenuti tra il 24 e il 31 gennaio 1895 sempre al Collegio Romano e poi pubblicati con il titolo *Per una nuova scienza*), oppure argomenti più precisamente

²²⁸ Ivi, p. 134.

²²⁹ Ivi, pp. 135-136.

²³⁰ Ivi, p. 137.

²³¹ Ibidem.

²³² Ivi, p. 138.

²³³ Ivi, p. 139.

letterario-religiosi, come nelle conferenze dedicate al maestro Giacomo Zanella²³⁴ di quel 1893, oppure negli interventi rosminiani, già citati, di quattro anni successivi. A determinare la soluzione di continuità, che nelle parole di Fogazzaro è assai netta, è tanto l'urgenza di un *opus* di altra natura quanto la consapevolezza della chiusura di un ciclo:

Sinceramente, sospiro il momento di aver letta in pubblico la mia Conferenza per darmi tutto al romanzo, Non giuro di non tornare mai più su questo tema; tutt'altro, ma, in sostanza, finita questa conferenza avrò detto ciò che avevo a dire sull'argomento. Il resto non sarebbe più che uno sviluppo di germi già seminati.²³⁵

Di lì a poco, le fatiche del narratore saranno appunto consegnate alla pagina romanzesca di *Piccolo mondo antico*, tanto che le riflessioni d'autore di questo periodo possono servire da utile *summa* dell'impostazione complessiva e degli esiti più concreti delle conferenze sull'evoluzione. Certo la «folla grandissima e sempre attenta malgrado la lunghezza della lettura»²³⁶ è in realtà assai variegata, e forse le molte «dimostrazioni d'onore [...] erano dirette molto più all'autore di romanzi che all'autore della conferenza»²³⁷; tuttavia l'entusiasmo e le polemiche sollevate dall'impegno dell'autore a favore dell'evoluzionismo cattolico, pur meno virulenti di quelli de *Il Santo*²³⁸, permettono di mettere a fuoco ancor meglio l'intenzione delle parole fogazzariane.

In particolare, è con la «Civiltà Cattolica» che l'autore si deve confrontare: in un articolo, comparso tra settembre e ottobre e dietro il cui anonimato si cela Lorenzo Michelangelo Billia, si muovono alcune critiche «riguardose e amichevoli», come si conviene «alla bella rinomanza che l'Autore gode nel mondo letterario, e alla professione

²³⁴ Giacomo Zanella, «Ricordi», numero unico, 9 settembre 1893, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe; *Discorso pronunciato inaugurandosi a Vicenza un monumento a Giacomo Zanella*, «Berico», 9 settembre 1893; *Giacomo Zanella e la sua fama*, «Nuova Antologia», 1° novembre 1893. I tre interventi si trovano ora in *Discorsi*, pp. 213-260.

²³⁵ Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 6 gennaio 1893, in *Lettere scelte*, p. 269. Cfr. anche la lettera a Ellen Starbuck del 16 marzo di quell'anno, due settimane dopo l'intervento *L'origine dell'uomo* a Roma; al resoconto entusiasta delle altre letture a Napoli (5 marzo) e Milano (15 marzo), segue in chiusura una decisa professione d'impegno: «Questo affare mi ha procurato una mole enorme di corrispondenza. Sbrigata ch'io l'abbia mi rimetterò tutto al romanzo» (cfr. *ivi*, p. 275. Corsivi nel testo).

²³⁶ Lettera di A. Fogazzaro ad Anna Fogazzaro, 3 marzo 1893, *ivi*, pp. 269-270. In molte lettere dei primi mesi di quell'anno torna appunto il tema del successo della conferenza e dei pareri del pubblico, cattolico o meno.

²³⁷ Lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 16 marzo 1893, *ivi*, p. 274.

²³⁸ Si veda ad esempio questa lettera del Bonomelli allo scrittore vicentino: «Io seguo con vivissimo interesse le sue peregrinazioni e le sue conferenze: godo delle ovazioni che le han fatto e fo plauso anch'io alla sua mente sì eletta e al suo cuore sì nobile e all'altissimo ideale, che prosegue con tanta perseveranza. Ma amo troppo V.S. Ill.ma per non essere trepidante. So che un *gruppo terribile* lo fa bersaglio dei suoi assalti e delle sue contumelie. È vero, Ella è laico e come tale è assai più libero d'un ecclesiastico: ma è pur sempre ottimo cattolico e come tale non è scevro da pericoli e gravi. [...] Ella sa qual sia la potenza della stampa *cattolica* (epiteto mal usato) nel campo cattolico. Fogazzaro, si dice, è un *liberale*, è un *rosminiano*, è un *darwinista*: c'è più del bisogno per farlo apparire anche un eretico» (lettera di mons. Bonomelli ad A. Fogazzaro, 17 marzo 1893, in *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., pp. 143-144. Corsivi nel testo).

che egli fa di cristiano cattolico»²³⁹. L'attacco polemico di Billia solleva questioni dottrinario-filosofiche, che segnalano l'eccessiva libertà e la non sempre salda eterodossia di Fogazzaro²⁴⁰; ma soprattutto - fatto assai interessante nella nostra prospettiva d'analisi - il recensore coglie il nervo scoperto dell'operazione fogazzariana. Partendo da posizioni ideologiche antitetiche che acuiscono i suoi strali, il critico mette infatti in evidenza la tipicità di alcune tecniche dello scrittore vicentino. Tra le prime - e tra quelle su cui Billia insiste con il fervore più oscurantista - il discredito che deriverebbe a Fogazzaro dalla prevalenza femminile delle sue ascoltatrici²⁴¹; a ciò fanno seguito il richiamo sentimentalmente modulato all'immaginazione delle signore, e l'esclusione dell'approccio razionale a fatti e teorie scientifiche²⁴². E poi la pretesa di farsi interprete delle aspettative di un pubblico religioso ma non strettamente confessionale, presso cui porsi come didatta²⁴³; oppure, in ultimo, l'appello tipicamente romanzesco per sostenere la propria tesi, e per richiamare a sé l'uditorio²⁴⁴. Se allora la *pars destruens* del recensore della «Civiltà Cattolica» porta a galla gran parte degli assi portanti della strategia divulgativa fogazzariana, anche dalla replica dello scrittore possono recuperarsi indizi interessanti; ed è infatti in quella che può considerarsi un'appendice (auto)esegetica ai testi sull'evoluzione - e cioè l'epistola sintomaticamente intitolata *Pro libertate* - che Fogazzaro ricostruisce, nella forma di una lettera aperta alla rivista «Nuovo Risorgimento» di cui

²³⁹ L. M. BILLIA, *Recensione a «L'origine dell'uomo e il sentimento religioso»*, in «Civiltà Cattolica», serie XV, vol. VIII, fasc. 1039, 25 settembre 1839 e serie XV, vol. VIII, fasc. 1041, 23 ottobre 1893, ora in A. FOGAZZARO, *Ascensioni umane*, cit., pp. 189-214 (e cfr. ivi, P. ROSSI, *Nota sui testi*, p. 45).

²⁴⁰ Senza entrare approfonditamente nella questione, tra i capi d'imputazione figurano errori nel ragionamento per impreparazione filosofica di base (ivi, pp. 200-201), pretesa da parte di un laico di interpretare le Scritture e farsi promotore di rinnovamenti in materia di dogma (ivi, p. 203 e p. 213), ignoranza della scolastica (ivi, p. 207), rischio d'eresia nella rilettura di S. Paolo e dell'*Imitatio* (ivi, p. 208), errori «madornali» nell'interpretazione dei testi scientifici su cui ci si appoggia (p. 210), rosminianesimo (p. 211).

²⁴¹ Ivi, pp. 191-192: «Per cominciare, il titolo ci dice che esso è indirizzato ad un'assemblea di donne. Ora ecco: per quanto coteste donne si suppongano costituire una *Società per l'istruzione* del loro sesso, ognuno intende la legge imposta dalla natura e dall'arte all'oratore, costretto ad adattare il suo discorso al gusto e alla capacità di un uditorio femminile. Ogni conferenziere lo sa: in consessi tali anche la scienza, deposto il pallio e smesse le dimostrazioni serrate, s'ha a presentare in gonnella, con la veste di immagini vivaci, che colpiscano e scaldino la fantasia. Il Fogazzaro lo intese benissimo, ed era uomo da disimpegnarsene come forse nessun altro. [...] Ma la cosa cambia d'aspetto se s'intenda di parlare ad uomini seri e amanti del ragionare».

²⁴² Ivi, p. 196: «Sappiamo benissimo che vi sono dei sentimenti, che diremo poetici o romantici, nei quali il cuore si lascia guidare dall'immaginazione [...]. Ma tali entusiasmi, tollerabili nel regno della fantasia, non sono più a posto dove tiene suo dominio la ragione».

²⁴³ Ivi, pp. 201-202: «la missione che l'egregio Autore, certo colla migliore intenzione del mondo, si è assunta, di predicare ai cattolici italiani la dottrina dell'evoluzionismo [...] ciò che salta agli occhi di ognuno è che fra conferenze di tal genere e prediche didattiche come si fanno da un prete in Chiesa, non vi è divario, se non in quanto queste si recitano in cotta e stola; e quelle, davanti a un elegante uditorio femminile, si reciteranno in giubba e in cravatta bianca».

²⁴⁴ Ivi, p. 214: «Stando così le cose, il nostro Autore ci propone la veramente poetica e romanzesca strategia di abbandonar la nostra vittoriosa posizione e recarci dalla parte del nemico, pel gusto forse di prenderlo alle spalle, mediante la proclamazione di un evoluzionismo cristiano. Ci scusi il ch. Autore; non possiamo seguirlo».

Billia stesso è direttore, il proprio punto di vista²⁴⁵. Qui, l'*urbanitas* dell'esordio preannuncia il tono conciliativo tipico dello scrittore:

Ella è sempre stato così buono con me e si è occupato con benevolenza così cortese de' miei studi sulle relazioni tra l'ipotesi trasformista e la fede cristiana, quantunque non ci accordiamo interamente nelle idee, che penso di chiedere a Lei un posto nella Sua rivista per una breve risposta a un contraddittore molto autorevole e serio nel quale mi sono incontrato.²⁴⁶

Fogazzaro replica, in sintesi, spiegando che «la teoria dell'Evolutione» è stata presa come una «pura ipotesi della scienza», e che «perciò la Chiesa non deve pronunciarsi a suo favore»²⁴⁷, né egli l'ha considerata come verità rivelata; ribatte poi all'accusa di volersi fare maestro d'anime, rivendicando, con accenti simili a quelli che utilizzerà poi per *Il Santo*, il diritto ad esprimere «una opinione lecita e nulla più»²⁴⁸; spiega le circostanze contingenti che l'hanno portato ad utilizzare ne *L'origine dell'uomo* un lessico non prettamente tecnico e magari non impeccabile²⁴⁹, e rifiuta l'etichetta di eretico o di mistificatore volontario della dottrina cattolica²⁵⁰. Ma è la chiusa della lettera il luogo testuale prescelto per marcare quella differenza di campo su cui Fogazzaro punta buona parte delle proprie carte:

L'articolo della «Civiltà Cattolica» si chiude con la protesta di non voler abbandonare, di fronte all'evoluzionismo, vecchie posizioni vittoriose per seguire una poetica e romanzesca strategia. [...] Il mio egregio critico, che insieme a rimproveri acerbissimi mi rivolse pure espressioni assai cortesi, accetti pure da me un rispettoso consiglio. Osservi imparzialmente il movimento scientifico moderno e si guardi da illusioni che non sarebbero meno funeste di quanto a lui sembrano gli ardimenti miei.²⁵¹

Il passo è ermeneuticamente decisivo: nel momento in cui Fogazzaro risponde ai rilievi di Billia, sostanzialmente respingendo le accuse e ribadendo la propria buona fede

²⁴⁵ A. FOGAZZARO, *Pro libertate. Lettera aperta al direttore del «Nuovo Risorgimento»*, IV, 2 (1893), in ID., *Ascensioni umane*, cit., pp. 140-146.

²⁴⁶ Ivi, p. 140.

²⁴⁷ Ivi, p. 141.

²⁴⁸ Ivi, p. 142.

²⁴⁹ Ivi, p. 144: «Il mio egregio contraddittore mi rimprovera di aver tenuto, parlando di cose teologiche, un linguaggio ora spropositato, ora sconveniente. Certo io non ho potuto tenere al pubblico del Collegio Romano il linguaggio severo che tenni all'Istituto Veneto, una piccola riunione di dotti, discorrendovi delle ipotesi di Sant'Agostino e di Darwin circa la Creazione, un tema posto a concorso dalla Facoltà Teologica Cattolica di una Università tedesca. Ciò ha potuto produrre degli inconvenienti e io non intendo difendere tutte le espressioni che ho usato».

²⁵⁰ Ivi, pp. 145-146.

²⁵¹ Ivi, p. 146.

nell'evoluzionismo cattolico, fa abilmente passare in secondo piano la questione del suo impegno nella diatriba in qualità di artista e romanziere. Il «rispettoso consiglio» al direttore del «Nuovo Risorgimento» vale insomma a preservarsi un campo d'azione e d'operato proprio: quello cioè del compito dell'arte nel disegno futuro delle sorti umane, missione sulla quale emblematicamente si chiudono i tre contributi. Se l'accento alle «illusioni che non sarebbero meno funeste» indica il proposito esplicito d'innovare la tradizione cattolica sposandola alle moderne conquiste della scienza, esso maschera pure con astuzia retorica uno degli obiettivi precipui che Fogazzaro si pone già dalla prima conferenza su Darwin e S. Agostino: recuperare e riaffermare, in un contesto moderno e militante, la funzione della letteratura; o meglio, il suo classico 'ufficio'²⁵². È infatti questo il tratto dominante che passa dalle conferenze dei primi anni novanta a quelle di fine secolo, e che è in relazione pure con la riflessione letteraria di Fogazzaro. E cioè rivendicare, su una base che privilegi la cooptazione ideale del *pathos* rispetto alle argomentazioni fondate del *logos*, il senso di un impegno condotto con i mezzi dell'estetico, ma chiaramente venato di una forte impronta didattico-pedagogica.

Non sono allora solo le polemiche a fermare il progetto del conferenziere, quanto piuttosto la presa di coscienza - cui non è forse estranea una certa stanchezza personale per l'impegno di scrittura²⁵³ - che il tema dell'evoluzione ha ormai poco altro da dare alle invenzioni della penna dell'artista; ma il lascito di questa esperienza, concentratasi nel volgere di pochi anni, non ha eredità di poco conto. Alla riconoscibilità pubblica dello scrittore e 'cavaliere dello spirito' - che di lì a poco andrà a cogliere il successo notevolissimo del suo romanzo migliore, *Piccolo mondo antico* - si aggiunge l'allenata attitudine a comporre pagine di tenore saggistico che appoggino la causa del rinnovamento spirituale e la più salda fiducia nelle risorse della religiosità; e senza dimenticare l'abilità con cui l'autore riesce a fondere tra loro le palesi contraddizioni del suo sistema di pensiero quasi per una ulteriore *superaddictio maioris perfectionis*. La tensione asseverativa del credo fogazzariano sull'evoluzione - non esente dal clima battagliero per

²⁵² F. SPERA, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 525: «gli interventi di Fogazzaro si rivelano ancora una proposta sull'«ufficio» della letteratura, come nella consueta tradizione culturale italiana: «ufficio» che non è più rapportato alla Storia, come ad esempio nell'orazione del Foscolo, ma alla Scienza. All'interno del perenne dialogo agonistico della letteratura con la cultura del proprio tempo, lo scrittore individua come filone emergente e predominante quello scientifico; si adopera quindi a individuare la soluzione utile, in tale rapporto, alla sopravvivenza della letteratura e anzi alla conservazione del suo compito superiore, che è quello di soddisfare ineliminabili esigenze spirituali del genere umano».

²⁵³ Una stanchezza che sembra filtrare dalla corrispondenza privata quando, qualche anno dopo, si accenna al tema; se *Per la bellezza di un'idea* e *L'origine dell'uomo* compaiono in inglese sulla «Contemporary Review» del luglio 1895 con soddisfazione dell'autore (cfr. lettera a F. Buchner, 17 ottobre 1895, in *Lettere scelte*, p. 355), nel momento in cui l'autore dispone in merito della loro edizione oltralpe, al di là dell'usuale proposito benefico, pare essere abbastanza lontano da quell'esperienza: «Oltre un anno fa mi fu chiesto da Parigi il permesso di tradurre le mie conferenze sull'evoluzione. [...] Quanto ai miei diritti d'autore, li abbandono, poiché trattasi di beneficenza, del tutto. Soggiungo subito che son persuaso di mostrarmi generoso a buon mercato, perché non sarà facile collocare quella merce e per collocarla non posso far nulla» (lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 21 giugno 1897, *ivi*, p. 377).

il presunto accerchiamento subito ad opera del materialismo darwinista e, nei territori delle lettere, dai suoi derivati veristi - declina così le proprie certezze e le proprie convinzioni sull'afflato dei sentimenti e degli ideali, e cioè in quella zona del sentire umano ritenuta pregiudizialmente intangibile dalle sorti più crude del divenire storico-sociale. Ed è forse anche per questi motivi che tutti questi elementi, nella loro diversità e divergenza, confluiranno nell'elaborazione, cronologicamente successiva, di una poetica del dolore.

2.2.2 *A fine secolo: spiriti, felicità e una poetica del dolore*

La pausa sabbaica che il conferenziere Fogazzaro si concede affinché il romanziere Fogazzaro secondi la sua vocazione ha una scadenza alquanto precisa: le sei pomeridiane del 31 dicembre 1894, quando egli appone le ultime frasi e la data all'autografo di *Piccolo mondo antico*, che nell'anno a venire sarà rivisto, trascritto e pubblicato²⁵⁴. Già da qualche tempo però, lo scrittore informa costantemente l'amica Felicitas di essere al lavoro su due nuove conferenze, da tenersi a Roma, sempre al Collegio Romano, nel mese di gennaio²⁵⁵:

Nella conferenza parlerò ora di presentimenti assai lievemente, non potendo essi formare oggetto di scienza. Poi della telepatia, quindi dichiarando di non voler entrare nello spiritismo, ancora troppo ingombro di impostura, verrò alla conclusione.²⁵⁶

È l'atto di apertura di una nuova fase della sua militanza estetico-civile; lasciate da parte le suggestioni teleologiche dell'evoluzione, la sua curiosità viene ora presa dalla «relazioni che corsero fino a' giorni nostri fra il meraviglioso e la scienza ufficiale»²⁵⁷. Lo spunto di discussione de *I misteri dello spirito umano e la scienza* è un fenomeno d'illusionismo riportato dall'India che, nell'andamento prevalentemente narrativo della conferenza, serve ad introdurre i nomi di Mesmer e di Charcot, e soprattutto per

²⁵⁴ P. NARDI, *Cronologia della vita e degli scritti di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 678.

²⁵⁵ A. FOGAZZARO, *I misteri dello spirito umano e la scienza*, Collegio Romano, 24-31 gennaio 1895, poi pubblicate, «non senza emendazioni e modificazioni» (*Lettere scelte*, p. 298n) in «Rassegna Nazionale», 1° giugno 1897, ora *Per una nuova scienza*, in *Discorsi*, pp. 261-290.

²⁵⁶ Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 31 dicembre 1894, in *Lettere scelte*, p. 334. Diffusi accenni all'iter di stesura delle due conferenze nelle lettere alla stessa a partire circa dal 2 novembre, in cui Fogazzaro confessa: «Vorrei pure non aver accettato di far le conferenze! Il romanzo mi trascina; potrei finirlo oramai così presto e debbo ora darmi a quest'altro lavoro che poi mi spaventa» (ivi, p. 328).

²⁵⁷ A. FOGAZZARO, *Per una nuova scienza*, in *Discorsi*, p. 262.

condurre una polemica contro l'accademismo scientifico²⁵⁸. Quest'ultimo sarebbe colpevole di negare diritto di cittadinanza ai più o meno recenti orientamenti delle 'nuove scienze', ovvero la «suggestione mentale, telepatia, sdoppiamento, o forza psichica, chiaroveggenza, spiritismo, materializzazione, apparizioni di morti, di fantasmi, di vivi»²⁵⁹. Fogazzaro non sposa affatto per intero le suggestioni magiche e mistiche di queste discipline; piuttosto, invita l'uditorio borghese a contemperarne gli eccessi, senza tuttavia disconoscerne i meriti, tanto più che gli «avversari del meraviglioso» sono «una grandissima e potente maggioranza»²⁶⁰. Più che la messa in discussione del razionalismo scientifico, a chi parla preme il riconoscimento di un «elemento morale nella ricerca della verità»²⁶¹, che potrebbe essere assicurato, in una prospettiva indefinita e fascinosa, dalla «suggestione ipnotica»²⁶². Di questa vengono pure citati anche alcuni casi clinici per motivare l'accusa di superbo riduzionismo contro il paradigma scientifico moderno²⁶³, cui corrisponde, secondo i modi canonici dell'argomentazione fogazzariana, una dichiarazione d'identità in contrapposizione alla fredda scienza oggettiva:

Neppure noi spiritualisti conosciamo questo segreto [quello della suggestione ipnotica], ma quanto più lo troviamo, tentandolo, gelosamente chiuso, tanto più ne argomentiamo prezioso l'interno. [...] L'osservazione di questo mistero congiunta all'osservazione degli indicati fatti ordinari ci dimostra che il pensiero ha la virtù di produrre da solo profonde trasformazioni dell'organismo di cui si serve, [...] quindi molto probabilmente l'organismo è un prodotto del pensiero come noi spiritualisti

²⁵⁸ Ibidem: «Direi anzi che il bigottismo religioso è mite in confronto del bigottismo scientifico. Quando si pensa che la passione religiosa è tanto più naturale all'uomo della passione scientifica, il famoso errore commesso dal Sant'Uffizio nel secolo XVII impallidisce di fronte alle scomuniche lanciate dai Santi Uffici della scienza contro quegli eretici che credevano al magnetismo animale del Mesmer, all'ipnotismo del Braid e degli elettrobiologi».

²⁵⁹ Ivi, p. 266. La scenetta prosegue così, per dimostrare il vacuo ostracismo della cultura tradizionale contro i nuovi arrivati: «Tutti gridano, alcuni vorrebbero gittar gl'intrusi alla finestra, ma prevale il partito di permetter loro che rimangano: costringendoli però a lasciar quegli abiti da saltimbanchi, a vestirne di più corretti e severi, a smettere certe abitudini piazzaiuole, a mutare certe andature romantiche, a rispettare scrupolosamente le leggi e i regolamenti del metodo sperimentale, sottomettendosi a tutti gli esami, a tutti gli interrogatori, a tutte le prove possibili. I soci dell'ipnotismo accettano subito, ma l'ordine non rientra per questo nelle sale» (ibidem).

²⁶⁰ Ivi, p. 268.

²⁶¹ Ivi, p. 269.

²⁶² Ivi, p. 270. Va comunque sottolineato, anche per ricordare che Fogazzaro rimane affatto confinato in un contesto pre-novecentesco e pre-freudiano, che egli rifiuta recisamente la tesi «ultra spiritualista» che «non si appaga di concedere un'anima a ciascuno di noi e ce ne vuol regalare molte». Questo perché così facendo «si rompe l'unità della persona umana, si vede in ciascun individuo un aggregato di esseri distinti, uno solo de' quali ha coscienza di sé, mentre si chiamano subcoscienti gli altri» (ivi, p. 275).

²⁶³ Ivi, pp. 268-269: «l'avversione al meraviglioso è carattere della nostra civiltà occidentale, intendo dire di quella civiltà che afferma avere in sé la propria origine, la propria forza, il proprio fine, ch'è continuamente in ammirazione di quel che sa, che mira a una soddisfazione superba dell'intelletto e a moltiplicare le comodità della vita, che glorifica la scienza come onnipotente nell'avvenire, come unica erede futura di tutte le religioni».

vogliamo e non il pensiero un prodotto dell'organismo come vuole la scienza materialista.²⁶⁴

La serie di esempi portati a sostegno della propria tesi, nei quali se «il valore scientifico di ciascuna osservazione è scarso, il valore dell'insieme è notevole»²⁶⁵, definisce allora il principio mistico operante al di sotto di tutto l'intervento, secondo cui «la verità che balena da questi fatti meravigliosi è il dogma fondamentale di tutte le religioni, il dualismo della persona umana, la esistenza nell'uomo di un principio distinto dal corpo e di altra natura»²⁶⁶. Sul finire di secolo, la reazione al positivismo è ancora battagliera, nei termini assai canonici e un po' abusati del rilancio della funzione della fede, secondo i toni dell'invito ottativo che occupa le ultime frasi dell'oratore, accaloratosi nel vaticinare una 'nuova scienza' - proprio secondo il titolo con cui verrà pubblicata la conferenza sulla «Rassegna Nazionale» del 1° giugno 1897 - dell'avvenire, che coniughi «spirito scientifico europeo» e «alto concetto religioso»:

Vi è qui una scienza da fondare, la scienza del vostro istinto, del vostro amore, della vostra fede. Lavorate ad essa, lavorate alla dimostrazione sperimentale dell'anima umana, mentre noi artisti cerchiamo comporre fantasmi che facciano apparire la nostra. [...] Vale la pena di farsi chiamare sognatori e raccoglitori di sogni, di affrontare il ridicolo per assider su basi sperimentali una psicologia spiritualista²⁶⁷

Nella prospettiva dei «sognatori e raccoglitori di sogni», il *Leitmotiv* dell'adesione sovra-logica e sentimentale alla proposta d'autore e il gusto della rivincita intrinseco alla prospettiva d'essere beffeggiati nell'opinione dei più si saldano al millenarismo delle righe conclusive, che corroborano gli animi per le trionfali battaglie del mondo moderno:

Passi questa luce sopra il secolo che cade e sia come un raggio sulla via del secolo che ascende, del secolo che ha la missione di esaltare lo spirito, di allargare con

²⁶⁴ Ivi, p. 271.

²⁶⁵ Ivi, p. 286.

²⁶⁶ Ivi, p. 288.

²⁶⁷ Ivi, pp. 289-290. Aggiunge la Marcolini: «il lavoro di ricerca sotteso a *Per una nuova scienza* va senz'altro riconsiderato in una posizione di centralità nel pensiero scientifico e religioso di Fogazzaro, in quanto l'occultismo già veniva ad offrire un ponte agile, anche se non privo di rischi, tra l'evoluzionismo teleologico e lo spiritualismo rosminiano, che inscindibilmente formano la peculiarità del suo pensiero» (cfr. M. MARCOLINI, *Le conferenze scientifiche di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 20).

rapidità vertiginosa la signoria dell'intelligenza sulla materia, di trasformare la società con l'amore.²⁶⁸

Se è scontato rilevare che i successivi sviluppi storici, sia personali che collettivi, smentiranno la profezia di una novella età dell'oro e dello spirito, la speranza fogazzariana indica obliquamente la strategia perseguita nelle conferenze di fine secolo: partecipare allo scontro cultural-ideologico secondo le armi dell'ottimismo rassicurante, della fiducia positiva (e non positivista, verrebbe da dire...) nell'avvenire. In tal senso, *Per una nuova scienza* è effettivamente, non solo per ragioni cronologiche, un importante punto di trapasso dai temi darwiniani a quelli delle prove successive: da contenuti più prettamente scientifici, riletti alla luce sentimentalizzata di un 'divenire' cattolicizzato, si passa ora alla pseudo-scienza dello spiritismo, anch'esso schierato nelle fila antimaterialistiche sempre più folte²⁶⁹. Se già nelle tre conferenze dei primi anni novanta il passaggio da un approccio più tecnico - si pensi all'abbondanza di nomi de *Per un recente confronto* del 1891, e alle ammissioni di Fogazzaro stesso di trovarsi di fronte ad un pubblico specialistico - ad uno più elasticamente umanistico è comprovato, negli anni conclusivi del secolo decimonono l'autore accordò il proprio privilegio ai valori immateriali: inizialmente i misteri di psiche e spiritismo, poi la questione della felicità, infine la problematica del dolore umano. L'intesa col pubblico si regge allora - a fronte pure dell'altra operazione letteraria sulla grande scala del pubblico medio, quella dannunziana - sulla capacità di convincere e illudere il lettore comune con gli strumenti della propria arte, senza però smarrire per strada una forte istanza didattica e pedagogica: e l'apertura a futuro migliore pare, in questi casi, la moneta migliore a spendersi.

²⁶⁸ A. FOGAZZARO, *Per una nuova scienza*, cit., p. 290. Evidente, anche solo ad una fugace lettura, la sintonia e i rimandi incrociati tra questo *explicit* e quello di *Piccolo mondo antico* (cui, come detto, l'autore aveva da poco messo il punto finale); ciò a dimostrare non solo, forse, la fiducia sincera del narratore nel rinnovamento spirituale e mondano ma anche - in virtù di un procedere argomentativo 'debole' - l'interscambiabilità funzionale delle sedi e dei modi di dialogo col pubblico borghese. Per altri echi di *Per una nuova scienza* in sede narrativa, cfr. G. CAVALLINI, *La dinamica della narrativa di Fogazzaro*, cit., pp. 85-91.

²⁶⁹ Indici del successo di tale strategia, che procurerà a Fogazzaro pure un ricevimento regio al Quirinale, altre lettere di quei giorni, in cui pure l'autore pare volersi ritirare dalla società mondana che l'ha pienamente accolto e celebrato. Alla Buchner: «Le farà gran piacere di sapere che la prima conferenza è andata molto bene. Gran folla e buon successo. Dalla Regina ebbi tali dimostrazioni che dovrò andare al Quirinale per ringraziarla», e poi: «L'udienza reale andò benissimo. S. M. si trattenne circa un'ora con la maggiore affabilità e mi lasciò ammirato del suo sapere e del suo ingegno. La conferenza d'oggi andò pure benissimo. Più folla, e più applausi. [...] L'assicuro che ho fame e sete di oscurità» (cfr. lettere del 25 gennaio e 2 febbraio 1895, in *Lettere scelte*, pp. 335-336. Corsivo nel testo); alla cugina Anna: «Il vostro fedele affetto mi commuove, care tose, e mi fa accettare a occhi chiusi tante belle parole che non potrebbero venire a me. Sul serio, non bisogna esagerare questi pretesi trionfi. Il fatto è che il mio spiritualismo trova oramai un terreno ben disposto e mi procura simpatie che forse non avrei come artista» (lettera del 10 febbraio 1895, ivi, p. 336. Corsivo nel testo). Per una lettura di *Per una nuova scienza* come anticipatrice delle venture psicologie del profondo, cfr. F. FINOTTI, *L'inconscio in Fogazzaro*, in *Antonio Fogazzaro tra storia, filologia, critica*, cit., pp. 133-163, in partic. pp. 143-148.

Non è allora secondario che l'intervento successivo, tenuto il 31 marzo del 1898 a Roma e comparso poi sulla «Rassegna Nazionale» del 1° maggio 1898, si intitolò *Il progresso in relazione alla felicità*. Ancora con la presenza nobilitante della regina tra il pubblico e sempre per invito della «Società per l'istruzione della donna», l'autore dedica il suo breve discorso a disquisire di progresso umano e di felicità; ovvero, per dirla con lui, del «pieno possesso del Bene»²⁷⁰. Fogazzaro prova innanzitutto a definire l'oggetto del suo ragionamento: il «senso corrente» di progresso restituisce un quadro di pessimismo ben lontano da quell'auspicato «continuo accrescimento della scienza, di un continuo moltiplicarsi delle applicazioni pratiche di lei, che tutte hanno per fine l'utile umano»²⁷¹; d'altra parte, anche le prospettive più negative e disperate non possono gettare ombre sull'intero percorso dell'umanità, ma costituirne semmai un momento di sviluppo circoscritto. Ecco allora il punto cruciale dell'argomentazione:

ricercare se al moto dell'evoluzione umana risponda un benessere crescente e conscio di sé, una crescente soddisfazione del nostro intelletto, del nostro cuore, dei sensi.²⁷²

Alla definizione di «Progresso», che ha come suo spunto le teorie del filosofo liberale inglese Herbert Spencer²⁷³, si collega allora la stilizzazione negativa di possibili oppositori di questo movimento ideale delle sorti umane; ad essi - meglio identificati come «un critico anarchico [...] russo» e un socialista, cioè «un altro terribile critico della società umana»²⁷⁴ - ed anche alle paure borghesi di quel 1898, si oppone, sempre con Spencer, il «carattere morale»²⁷⁵ della legge evolutiva e una visione dell'organismo sociale drasticamente modellata sull'egemonia della classe cui autore e pubblico appartengono. È allora la retorica del sacrificio dell'oggi in vista del domani a puntellare il disegno collettivo in cui sono provvidenzialmente inserite le sorti di ciascuno:

la divisione delle funzioni sociali e del lavoro è un atto di fraternità, è uno strumento potente di cooperazione. Essa non fu spinta mai tant'oltre quanto nella civiltà presente e non è vero che la civiltà presente sia minacciata dal Fato stesso che rovesciò e spense le antiche. Il grande, terribile conflitto che si disegna nella

²⁷⁰ A. FOGAZZARO, *Il progresso in relazione alla felicità*, in ID., *Ascensioni umane*, cit., p. 148.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² Ivi, p. 150.

²⁷³ Ivi, p. 152: «Secondo questa dottrina il Progresso, nella società umana, non è altro che il passaggio da uno stato primitivo in cui non vi è alcuna distinzione di funzioni sociali [...] a successivi stati in cui queste diverse funzioni si vengono distribuendo fra persone diverse [...]. Tale dottrina è infaticabile a dimostrare come l'organismo sociale diventi sempre più armonico e perfetto a misura che si complica e lo vede complicarsi ogni giorno e ogni notte e sente la crescente gioia delle generazioni che avanzano».

²⁷⁴ Ivi, pp. 152-153.

²⁷⁵ Ivi, p. 153.

società presente non si combatte per disgregarla e distruggerla ma per istringerla in una ferrea unità. [...] Questa subordinazione del presente all'avvenire, questo spirito di sacrificio, questa solidarietà con le generazioni venture costituiscono un intimo, potente fattore dell'avvenire stesso, di un avvenire nel quale tutto il nostro migliore presente s'infutura.²⁷⁶

Lo scrittore, superando pure le tesi spenceriane in cui «la Causa di questo progresso [...] pare inconoscibile»²⁷⁷, rivendica per sé il diritto e il dovere di condurre il cammino dell'umanità secondo il «visibile ingrandimento dell'idea di Dio per opera indiretta della Scienza» e sulla base del positivo «moltiplicarsi e stringersi dei vincoli che legano fra loro gli uomini»²⁷⁸. Tale concetto di progresso punta allora a rinforzare l'intesa col pubblico medio, rassicurandolo, non senza accenti di razzismo storico-sociale²⁷⁹, sulla sua insostituibile funzione di avanguardia del bene comune. La prospettiva volitivamente ottimistica che salda destini individuali e sorti collettive è quella che è alla base del fiducioso messaggio affidato all'intero intervento: la felicità dei nuovi «apostoli» della riforma presente non è certo di natura materiale, ma viene rinviata in un futuro cui pace sociale e ricerca scientifica collaborano in «una scala ascendente delle soddisfazioni umane parallela all'ascensione del Progresso»²⁸⁰.

Il tono entusiasticamente indeterminato, la prospettiva un po' fumosa che circonda quest'ascensione, l'entusiasmo profetico delle affermazioni conclusive sono il lascito più cospicuo di questa conferenza, che poco aggiunge al profilo del Fogazzaro pensatore²⁸¹; più interessante confrontarsi, in chiusura, con un tema cui già si accenna nelle ultime battute di questo discorso: quella del dolore umano. Di pochi mesi successivo, *Scienza e dolore* (Istituto Veneto, 22 maggio 1898), sviluppa un problema presente a Fogazzaro anche nel momento in cui premette un suo scritto alle *Ascensioni umane*, chiuse proprio da *Scienza e dolore*. Il già citato *Proemio* infatti, pur «indicando il significato morale della

²⁷⁶ Ivi, pp. 154-155. Vedremo più avanti come quest'idea di rapporto di collaborazione alla perfezione tra le generazioni umane sia anche una precisa tecnica di composizione romanzesca e di costruzione di un certo tipo di personaggi di finzione.

²⁷⁷ Ivi, p. 156.

²⁷⁸ Ivi, p. 156.

²⁷⁹ Ivi, p. 157: «Il carattere morale del Progresso ci splende nell'esame di queste febbri che hanno ucciso le antiche civiltà perché non vi era in esse un principio religioso, vivente e vitale, di subordinazione del presente all'avvenire, e che non possono uccidere la civiltà moderna compenetrata di Cristianesimo, ma la favoriscono indirettamente, distruggendo, eliminando i peggiori elementi sociali. [...] Mai come ora la rovina economica dei gaudenti oziosi non è stata pronta; mai come ora non si è accumulato intorno a essi, coperto o manifesto il disprezzo. Ed è a credere che le scandalose, frequenti corruzioni della vita pubblica, con la loro radice di cupidige private, affrettino l'opera delle forze progressive, cospirino con esse al rinnovamento morale di cui vanno diffondendo intorno a sé, con fiamme di sdegni e di fastidi, la sete impaziente».

²⁸⁰ Ivi, p. 158.

²⁸¹ Significativi, a tal proposito, la convenzionalità dei riferimenti culturali (ivi, pp. 148-149) o la stereotipia e il facile simbolismo di certe immagini utilizzate per contestare, ad esempio, la visione del mondo socialista (ivi, p. 157 e p. 159).

Parola creatrice letta nell'«Evoluzione dell'Universo», non può tuttavia nascondersi l'assenza di una soddisfacente «soluzione di un problema così pauroso come l'esistenza del Dolore e del Male dentro il governo di un Bene infinito»²⁸². La linea di pensiero dell'autore acquista una sua coerenza proprio in questa prospettiva: ai tre interventi sul tema evolutivo segue, tra difesa dello spiritismo e ricerca della felicità, la messa a fuoco di una questione, quella della sofferenza in relazione alla conoscenza umana, sulla memoria di un passo dell'Ecclesiaste fresco nella mente dello scrittore²⁸³. Se, grazie al miglioramento delle condizioni di vita dovute al progresso, diminuiscono i traumi, «la fame intellettuale cresce» e l'avanzamento della scienza viene guidato da un «puro, ardente, ideale amore del Vero»²⁸⁴; quindi, a fronte dei pur irriducibili limiti della conoscenza umana, non bisogna arrendersi ad una prospettiva di rassegnato stoicismo, ma rinforzare l'episteme scientifico con una «sana metafisica» che, secondo Fogazzaro, ha la sua genesi dal campo d'attività che più da vicino gli compete:

Nel microcosmo del mio pensiero l'origine e la funzione del dolore non sono del tutto evidenti ma neppure sono del tutto ascose. Artista, mi glorio di affermare che un raggio di arte mi illumina quelle ombre. La scienza, che studia il primo apparire e la più semplice espressione della vita, è in debito di studiarne con altrettanto intensa cura le manifestazioni più alte, una delle quali è l'Arte. Ora nelle più sublimi opere dell'Arte culmini, circonfuso di gloriosa bellezza, il dolore.²⁸⁵

Fogazzaro giunge così ad una tesi abbastanza canonica, e cioè quella della stretta dipendenza causale tra sofferenze umane e progresso delle scienze per lenire il dolore²⁸⁶; ma conta anche che, in una ormai addestrata prospettiva di collaborazione tra arti e dottrine scientifiche, questa ipotesi permetta di recuperare la tematica del dolore non solo nel proprio sistema di pensiero ma anche nel proprio panorama di romanziere. Il dolore, rielaborato in sede romanzesca in direzione del patetico o del tormento d'eccezione, diviene da *Malombra* ma soprattutto nei romanzi successivi a *Piccolo mondo*

²⁸² ID., *Proemio*, in ID., *Ascensioni umane*, cit., pp. 56-58

²⁸³ Eccl. I, 1, 18, citato in A. FOGAZZARO, *Scienza e dolore*, in ID., *Ascensioni umane*, cit., p. 183.

²⁸⁴ Ivi, p. 183.

²⁸⁵ Ivi, p. 186. Alla suggestività di questa tesi e all'identificazione dell'arte patetica del dolore come quella più 'sublime' concorrono alcuni rapidi esempi, colti tutti da un repertorio di gusto istituzionalmente certificato: tra gli altri la statua del Laocoonte, l'*Amleto* shakespeariano, Edipo e Werther, la Francesca di Inferno V, le *lacrimae rerum* virgiliane, la «tristezza nera» di Leopardi (cfr. ivi. p. 187).

²⁸⁶ Ivi, p. 187: «Io ne induco, Signori, che vi ha nel dolore un elemento di bellezza e di grandezza confusamente appreso, ammirato e amato dall'uomo, non già distinto né compreso nella sua intima natura; il quale tuttavia non rende il dolore desiderabile di per sé. [...] Vedo il dolore all'origine della scienza e lungo la faticosa sua via. Lo vedo causa e stimolo di ogni sforzo, di ogni lotta ond'è uscito e procede il progresso umano, necessario prezzo di ogni sua vittoria».

antico motore primo della ricerca scientifico-artistica²⁸⁷, ed ennesimo vettore che spinge innanzi le *Ascensioni umane*.

E il nesso tra dolore ed arte occupa anche un ultimo intervento riassuntivo dell'autore, fuori dalle due raccolte di fine secolo per ragioni cronologiche: *Il dolore nell'arte*, discorso tenuto per la prima volta in francese a Bruxelles nell'aprile del 1899, poi, dopo una consistente revisione, a Torino l'11 aprile del 1900 e quindi pubblicato da Baldini & Castoldi l'anno successivo. È l'autore stesso ad assicurare la continuità tra *Scienza e dolore* e la nuova fatica:

Sì, mia cara, il tema è un vero pelago. Per non andar vagando alla ventura in caccia di descrizioni poetiche, ho stabilito di tenervi una rotta precisa. La mia conferenza di Bruxelles si contiene in germe e nei pochi periodi del mio discorso *Scienza e dolore* dove appunto è parlato di rappresentazioni artistiche del Dolore. Essa non è ancora finita di ricopiare, però sono tranquillo.²⁸⁸

La «rotta precisa» sembra quella del narratore affermato: nel panorama valsoldese di un «lago bizzarro»²⁸⁹ si staglia una statua di donna simbolicamente impersonante la 'Desolazione'. L'iconografia tipicamente fogazzariana e decadente, il carattere misterioso e fatale della sua sofferenza²⁹⁰, il richiamo ad una facoltà di 'sentire' il mistero dell'opera d'arte sono i presupposti per trasformare il marmo in manifesto di poetica:

La potenza sua fascinatrice è nella grandiosità del suo dolore impersonale, senza nome. Ella non è una madre, non è una amante, è il dolore stesso, è l'idea pura, fatta marmo, dell'universale dolore, del dolore che oscura presto o tardi ogni vita umana.²⁹¹

²⁸⁷ Ivi, p. 188: «Mi balena che il dolore del fatale ignorare, configgendo il desiderio umano ai problemi eterni, diventa ministro della conoscenza perché moltiplica le ipotesi, le credenze, gli errori che alla loro volta riproducendo dolore aiutano la ricerca, aguzza tutte le facoltà del conoscere, persuade la ragione a non disprezzare né la fantasia né l'affetto, costringe la fantasia e l'affetto a non contraddire la ragione, imprime finalmente alla psiche umana lo stesso moto verso l'oltretomba che le imprime il dolore della morte».

²⁸⁸ Lettera di A. Fogazzaro ad Anna Fogazzaro, 2 aprile 1899, in *Lettere scelte*, p. 408. A confermare l'importanza del tema, un'altra lettera, di qualche giorno prima, a Giuseppe Giacosa, in cui si prospetta un dittico di interventi che abbiano come tema la gioia e il dolore in arte: «Parlerò del *Dolore nell'arte* sviluppando idee contenute in germe nel discorso *Scienza e dolore*. Non vorrei ripetere né pubblicare questa conferenza prima di avere scritto anche sulla gioia nell'arte» (lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 29 marzo 1899, ivi, p. 407).

²⁸⁹ A. FOGAZZARO, *Il dolore nell'arte*, in *Discorsi*, p. 175. Nella *Appendice II* del volume mondadoriano è presente pure la versione francese dell'intervento, alle pp. 443-457.

²⁹⁰ Ivi, pp. 175-176: «Nessuna cura stringe più costei né del mondo né di sé. Nessun vivente presuma, per esserle stato caro, poterle recare conforto. Ella non torcerebbe un momento gli occhi suoi avidi dalla visione di angoscia che la impetra». Insomma, «l'alta Dolorosa» (p. 176), come la chiama lo scrittore descrivendocela, pare riassumere alcune caratteristiche dell'altra «dolorosa», l'Elisa Scremin di *Piccolo mondo moderno*.

²⁹¹ Ibidem.

A cardine di questa convinzione d'autore sta l'empatia tra chi crea e chi gode del prodotto estetico, «poiché solo ha potenza di commuovere l'opera d'arte che fu creata dalla commozione»²⁹²; la ricognizione che segue, tra referenti *mid-cult* riletti secondo la prospettiva d'una immedesimazione patetica²⁹³, giunge alla conclusione che «nell'arte moderna si manifesta più e più la inclinazione a un uso razionale del dolore per diversi scopi di cui è conscia»²⁹⁴. L'intento suadivo e didattico permette qui di definire, quasi a compimento di un lungo percorso a suo modo 'evolutivo', un nucleo fondamentale di poetica: e cioè, come sfruttare l'impatto sul lettore della rappresentazione della sofferenza altrui per veicolare una propria visione del mondo e un personale concetto dell'espressione artistica. Il punto d'ingaggio è, con fini polemicici e in sintonia con altre affermazioni delle conferenze di fine secolo, un orientamento artistico desunto dall'impegno 'sociale' dello scrittore:

L'arte moderna volentieri filosofeggia e parteggia, volentieri rappresenta il dolore come prodotto di esistenti ordini morali e sociali cui l'artista vuole additare come opposti a un ideale della sua mente e possibili a riformarsi giusta questo ideale. Noi osserviamo in pari tempo che il dolore così manifestamente rappresentato in servizio di tesi morali e sociali non ci commuove nell'opera d'arte quanto il dolore che procede dall'ineluttabile, dalle fatali condizioni della vita sulla terra, dalla morte, dall'amore, dai problemi della sorte umana, dalle ombre dell'al di là.²⁹⁵

A quella che parrebbe una puntuale definizione della propria idea di narrativa, Fogazzaro aggiunge, per contrasto ai «poeti socialisti» o al naturalista Zola poco oltre menzionato, un diverso tipo di connubio tra arte e dolore più diligentemente indirizzato verso l'intesa melodrammatica, «che procede dall'ineluttabile»; alla carica critica fotografata dal 'vero' l'autore sostituisce «un dolore che non ha rimedio né riparo»²⁹⁶. Anche qui l'esemplificazione contribuisce a costruire l'identità di un poeta del *pathos* e dell'estetica contemplativa²⁹⁷: Tolstoj, Sienkiewicz, Dante e lo Schiller della *An die Freude* sono riletti come precursori di uno specifico modo di far poesia. In particolare, come già spiegato nella conferenza precedente, non vi sarebbe contraddizione tra rappresentazione del dolore in arte e piacere dell'opera; anzi, allo scrittore «riesce più mirabile che l'Arte

²⁹² Ivi, p. 177.

²⁹³ Cfr. ivi, pp. 177-182.

²⁹⁴ Ivi, p. 183.

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ Ivi, p. 184-185: «Signori, prima di esporvi il mio concetto circa la natura di questa intima bellezza del dolore che innamor gli artisti e le moltitudini raggiando nel loro inconscio, mi piace dir alto che nessuno mi vince nel sentire la grandezza e la bellezza della gioia nell'Arte».

renda diletto al cuore umano ciò ch'egli per natura più abborre»²⁹⁸. E questo perché questa contemplazione impietosa, composta al suo interno di un doppio moto²⁹⁹, ha un preciso effetto sul lettore:

il dolore c'ispira una emozione non più amara, ma deliziosa nella quale l'elemento della pietà per un particolare soffrire si è attenuato, è anzi talora scomparso; e ne invoca a prova quell'Arte che a me par sovrana.³⁰⁰

Come si vede, la riflessione sul dolore si perfeziona nei brevi e ritmati capitoletti di questa conferenza rispetto a *Scienza e dolore*; là essa costituiva lo spunto per l'azione umana e il progresso, qui, sempre nelle tipiche coordinate spiritistico-fideistiche, si presta più direttamente ad essere stimolo e materiale d'invenzione artistica, tra consapevolezza della sofferenza e lavoro estetico per sublimare il dolore. Senza il rigoroso scrupolo del teoreta ma piuttosto con l'affabilità del romanziere di spicco che indugia tra autonomia ed eteronomia dell'arte, Fogazzaro afferma che:

Ora non è difficile a chi mediti le cose umane scoprire normali funzioni benefiche nell'ordine delle cose esistenti. Io medesimo ebbi a rappresentarlo come un grande artefice di progresso [...] ma non posso dimenticare che il dolore nell'opera d'arte mi apparve testé tanto più attraente quanto più inesplicabile, quanto meno visibilmente rappresentato dall'artista per un suo fine straniero all'Arte.³⁰¹

La definizione del dovere artistico, modellata sui valori non materiali dello spirito e dell'intimità, si divide tra provvidenziale consolazione e richiamo ad una fiducia indefessa:

E mentre la scienza, mentre tutte le forze operose del Bene combattono con gloria i dolori sanabili della terra, più che mai si conviene all'Arte, che pure a questo bene soccorre, di allettare gli uomini alla contemplazione del dolore insanabile, fatale e fermo, perché soltanto dalla piena coscienza di tutto il dolore può emergere

²⁹⁸ Ivi, p. 185.

²⁹⁹ Ivi, p. 186: «la pietà per chi soffre e un tepido moto dell'anima verso la causa di quel soffrire».

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Ivi, pp. 187-188. Prima di questa affermazione, il romanziere ha censito le diverse modalità per cui elementi esterni alla purezza dell'arte possono entrare in essa. L'arte socialista che rappresenta il dolore quale misura del disordine della società moderna, l'arte civile che vede in esso «un disordine nelle condizioni della Patria», l'arte moralista che illumina il «disordine morale». Indicativo che a percorrere l'esemplificazione de *Il dolore nell'arte* sia pure la suggestione musicale: dalla *Mondscheinsonate* beethoveniana a Schubert, fino alla «musica pura» che costituirebbe un vertice dell'espressione artistica del dolore.

un perfetto ideale di gioia; e un intero sperato possesso del bene è già così gran parte della possibile felicità umana, è del Bene stesso artefice così potente³⁰²

Al passaggio di secolo, i toni e gli accenti con cui Fogazzaro delinea la questione dell'arte non sembrano essere invero molto diversi da quelli che chiudevano, quasi un decennio prima, la riflessione sulla conciliazione di scienza e fede, che trovavano nell'espressione artistica un alfiere privilegiato³⁰³. Se però allora il rapporto sembrava ancora condizionato dall'immersione dello scrittore nella fervida riflessione sull'evoluzionismo³⁰⁴, qui i connotati del mestiere letterario sono più decisamente virati verso poetiche tradizionali: un tardoromanticismo in cui possono convivere aspirazione al 'bello' trascendente, recuperi della triade classica di Bellezza, Giustizia, Verità, aspirazioni ad una letteratura pedagogicamente impegnata a migliorare, di pari passo con le scienze, la creatura di Dio.

La «polimetria delle ideazioni mistiche, spiritualistiche, scientifiche»³⁰⁵ dello scrittore e la costanza con cui egli ritorna sulla problematica dell'arte non sono allora solo indice di un'eredità culturale o un patrimonio specifico del romanziere; da esse filtra infatti lo scrupolo di appropriarsi, con i mezzi e gli strumenti che meglio sono maneggiati, di sistemi d'idee altrui, inglobandoli nel proprio. Di volta in volta saranno ovviamente diversi i margini d'adattabilità tra convinzioni personali e convenzioni scientifico-religiose; ne spicca tuttavia il profilo di un narratore che in un decennio decisivo per la sua carriera declina la propria riflessione ad ampio raggio secondo una considerevole diversificazione tipologica. Dopo *Il dolore nell'arte*, Fogazzaro tornerà sul palco del conferenziere, in tutt'altra situazione e presumibilmente con tutt'altro spirito, solo nel gennaio del 1907, per presentare alla parigina «École des Hautes Études sociales» la conferenza *Les idées religieuses de Giovanni Selva*; evoluzione, spiritismo, dolore rimangono le tematiche privilegiate di questi anni, e la loro vicendevole rifrazione tra sede

³⁰² Ivi, p. 190. Al tempo stesso, l'autore de *Il dolore nell'arte* pare sminuire la carica concreta delle proprie affermazioni nei confronti dei colleghi di mestiere, rimandandole ad una più generale e superiore - ma non affatto meno prescrittiva - norma dell'essenza dell'arte: «Signori, io non ho inteso con queste ultime mie parole rivolgere agli artisti, inutile retore, precetti o consigli. È una divina legge dell'Arte che io addito e proclamo, una legge superiore alle volontà umana, la riconoscano o non la riconoscano, poiché coloro che Iddio chiama all'arte non sono liberi di escludere il dolore dal campo del lavoro artistico né il pubblico è libero di passar noncurante o sdegnoso davanti all'opera che gli rammenta con efficacia di forme ciò che di più acerbo ha la condizione umana» (ibidem).

³⁰³ Privilegiando i tratti di continuità dell'attività divulgativa fogazzariana, la Marcolini nota che: «Linee direttrici accomunabili nelle conferenze scientifiche sono dunque la fiducia nello spiritualismo, [...] con la convinzione che esso abbia trovato conferma nell'evoluzionismo [...]. Ancora, la costruzione di un'ipotesi teleologica applicabile su scala sociale e, individualmente, al movimento evolutivo dell'uomo verso un essere superiore [...]. Il ruolo ormai ineludibile, inoltre, della scienza nella battaglia per l'affermazione dello spiritualismo, in un rapporto di complementarietà con la letteratura» (cfr. M. MARCOLINI, *Le conferenze scientifiche di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 22).

³⁰⁴ ID., *Per un recente confronto*, cit., p. 86: «l'arte ubbidisce a un'indicazione tacita della nuova scienza».

³⁰⁵ A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, cit., p. 2993.

speculativa e sede inventiva testimonia la ricchezza - se non qualitativa, certo quantitativa - di questo settore della scrittura d'autore.

2.2.3 *L'avvenire del romanzo alla prova dei tempi*

Sul finire dell'anno 1892 Fogazzaro, gettando uno sguardo retrospettivo sulla propria produzione, dichiara in maniera abbastanza netta in una lettera all'amico Crispolti:

La Sua lista è quasi completa. Mancano due fiabe e tre o quattro novelline disperse in periodici e qualche prosa letteraria di piccolo conto, qualche poesia d'occasione cui non tengo affatto, cui non farei posto in una ristampa generale di miei scritti, come non lo farei al discorso sull'*Avvenire del romanzo*.³⁰⁶

L'affermazione non è da poco, se si considera che *Dell'avvenire del romanzo in Italia* gioca un ruolo non affatto secondario nella definizione del Fogazzaro scrittore e romanziere, mentre qui «quel discorso sottile» viene equiparato ad altri prodotti testuali, come fiabe, racconti e «qualche prosa letteraria di piccolo conto» evidentemente secondari sia nell'opinione dello scrittore che in un suo onesto profilo critico. Indicazione, quella fogazzariana, tanto più interessante se consideriamo che, quando egli tornerà a disquisire di poetica ne *Le grand poète de l'avenir* del 1898, la sua riflessione sul 'fare' artistico avrà oramai acquistato una curva del tutto particolare, e di altra natura. Rilevante in primo luogo, l'estensione di quest'arco cronologico, che in un suo estremo anticipa di molto l'esordio romanzesco vero e proprio e nell'altro cade quasi al centro della fucina compositiva dell'autore, nel determinante decennio conclusivo del XIX secolo; in seconda istanza, si può vedere come i termini della discussione disegnino in questo periodo una serie di discordanze, così che le affermazioni del 1872 non possono del tutto combaciare con quelle del 'poeta dell'avvenire' di fine secolo. Elementi entrambi non secondari, tanto più se consideriamo che la riflessione fogazzariana tende ad agglutinarsi attorno a concetti-cardine spesso frammisti con non molto scrupolo di perfetta coerenza logica ma ribaditi con certezza ferma e riuniti in un calendario di date abbastanza ravvicinate. Ed occorre pure considerare che, se il ragionamento in pubblico sui modi e le forme dell'attività letteraria deve avere un posto privilegiato tra gli scritti saggistici dell'autore, il tema del compito dell'arte e dell'ufficio della letteratura attraversa - neanche molto carsicamente - tutta la sua attività, come dimostrano non solo le conferenze sull'evoluzione o quelle sul dolore, ma anche l'intervento su Manzoni del 1887 o quelli su Zanella di qualche anno successivi.

³⁰⁶ Lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 12 dicembre 1892, in *Lettere scelte*, p. 266. La lettera viene citata anche nell'*Introduzione* a A. FOGAZZARO, *Racconti*, a cura di F. ROMBOLI, Milano, Mursia, 1992, p. 5.

Se certo alla scarsa fortuna critica del discorso vicentino del 1872 hanno allora contribuito ragioni editoriali e, per così dire, contestuali³⁰⁷, vi sono tuttavia una serie di ragioni per recuperarlo, dato che non può sfuggire l'importanza di comprendere come e perché un giovane Fogazzaro individuò nel romanzo lo strumento artisticamente più adatto alla sensibilità dei suoi tempi. Altrettanto importante, nel momento in cui egli è impegnato nella prova poetica d'esordio e nei primi abbozzi di *Malombra*, verificare come, già ne *L'avvenire*, la gamma dei suoi interessi di scrittura rimandi ad un ampio e non trascurabile bagaglio culturale, oltre che ad una riflessione accorta sul senso, il valore e le finalità del proprio mestiere³⁰⁸.

È l'*incipit* polemico dell'intervento ad offrire un quadro della repubblica delle lettere secondo il trentenne vicentino: «uno spirito nuovo e prepotente» l'ha colonizzata, imponendo la propria legge ad un pubblico eterogeneo, che spesso s'è mostrato alquanto condiscendente al nuovo dittatore. Al contempo, l'arte letteraria, simboleggiata dall'attività versificatoria, sembra scontare una sconfitta storica e forse irrimediabile³⁰⁹. La denuncia dell'artista si dirige così verso la poetica della «buccia esterna delle cose»³¹⁰ cui opporre, in un quadretto icasticamente sostenuto da un'ironia critica più appuntita che altrove, una previsione sicura sul ritorno in auge di una letteratura che davvero rappresenti il 'vero' dell'animo umano, nascosto là dove albergano le passioni più segrete e recondite:

Una nuova dottrina filosofica può prevalere un giorno nelle scuole, nella stampa,
nei circoli dove fra il thé e la politica si parla dell'ultimo libro e dell'ultimo quadro;

³⁰⁷ Cfr. P. NARDI, *Prefazione*, in A. FOGAZZARO, *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, Vicenza, Jacchia, 1928, p. 15: «Discorso degno di considerazione, adunque, e pur così poco ricordato, forse perché non più edito dopo la prima stampa negli *Atti dell'Accademia Olimpica* di Vicenza di quel lontano 1892. Il Fogazzaro e gli editori di lui, che pur raccolsero, in *Minime* e in *Ultime*, cose e cosette anche insignificanti, non ne fecero alcun conto». Lo stesso Nardi ricollega poi l'insuccesso dell'intervento e il suo oblio alla sua difficile ricezione nel clima neoclassico e palladiano di Vicenza e dell'Accademia Olimpica stessa, cui dovette spiacere un elogio della prosa romanzesca, per di più esemplata su modelli stranieri, da parte di un giovane scrittore con poche patenti di letterarietà (cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 95-97).

³⁰⁸ Per la contestualizzazione de *L'avvenire del romanzo* nella carriera fogazzariana e nel suo periodo storico-letterario, cfr. il breve capitolo *La vocazione per il romanzo* in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 71-76, in cui si insiste in particolar modo sul confronto con il nume manzoniano (cfr. ivi, p. 76: «Il Fogazzaro era un temperamento morale e intellettuale lontano dal Manzoni: un romantico di altra tempra, di diversa struttura intima, di diversa formazione, sul quale poco influsso parevano dover esercitare allora la sobrietà, la castità, la rigidità giansenistica [...]. Eppure, confusamente, il minore sentiva già una parentela col maggiore che si sarebbe rivelata più tardi in quello che di più italiano, anzi di più lombardo, di più cristiano, anzi di più cattolico avrebbe avuto la sua arte»), e l'*Introduzione* a *Discorsi sul romanzo. Italia 1821-1872*, a cura di M. COLUMNI CAMERINO, Taranto, Lisi, 2000, pp. 7-33.

³⁰⁹ A. FOGAZZARO, *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, in *Scene e prose varie*, p. 344: «La poesia si ritrae lentamente da questo paese nemico patteggiando di tempo in tempo malfide alleanze per salvare il poco che le rimane». L'altra citazione è alla pagina precedente.

³¹⁰ Ivi, p. 344.

ma in fondo al cuore umano passa sempre la corrente dei misteriosi istinti e delle appassionate credenze che non obbediscono mai alla induzione né al sillogismo.³¹¹

Il genere dell'argomentazione non è però quello della *lamentatio* umanistica sulla corruzione dei tempi o sull'imbarbarimento culturale causato dalla modernità; anzi, alla consapevolezza già ben avvertita e non affatto banale di un trapasso storico percepito anche nel campo dell'arte³¹² corrisponde un partecipato elogio dell'egemonia romanzesca. A scandirla, il tono paratatticamente rapido ed entusiasta, quasi con una sintonia naturale tra la carica anti-canonica del nuovo genere e la passione del giovane letterato, con cui la prolusione apre da subito il proprio sguardo prospettico. Duttilità, plasticità, mescolanza irriverente e penetrazione onnivora, sono tutti tratti dominanti del nuovo attore socio-letterario che, con perizia innata e gusto teatrale, sancisce da sé il proprio successo sulla scena del mondo:

Non è luogo dove il libro non penetri. Maestro di tutte le seduzioni, possiede tutte le maschere, parla tutti i linguaggi, da quello dei gentiluomini a quello del trivio. Si cela con sorriso procace tra due testi di scuola, si ostenta compunto e pudibondo tra due manuali di ascetica. Sa con quali grossolane malizie nascondersi sotto il grembiale della crestaja; sa con quali sottilissime essenze di fiori e di veleni stimolare i nervi delicati della signora elegante. Ma talvolta ei ci si fa incontro a viso aperto e con parola onesta, generosa, ispirata ci dice: «eccomi, sono il poema moderno, il libro dei grandi e dei piccini, sono il Romanzo».³¹³

Ma il riconoscimento 'hegeliano' del successo di un genere non è l'unico dato rilevante della disquisizione fogazzariana: vi si aggiunge il conferimento di dignità alle fatiche prosastiche, quelle cioè a cui *hic et nunc* ci si propone di devolvere il proprio operato. Sull'onda del successo travolgente del romanzo e in concorrenza ardita ma stimolante con i principi dell'indagine scientifica e, sullo sfondo, con le coordinate di poetica verista, Fogazzaro definisce una linea d'azione già personale:

Il nostro tempo è posseduto dalla passione di ritrarsi e vedersi ritratto. La civiltà progrediente ha steso sulla vita individuale un velo uniforme. È intenso il desiderio di sollevarlo onde indagare il nascoso agitarsi delle passioni, le singolarità dei

³¹¹ Ibidem. E l'autore prosegue, a voler segnare il trionfo finale ed inaspettato della vera arte: «questa generazione pratica, positiva, affaccendata ristà: ode limpida e potente davanti a sé quella voce che si credeva svanita alla e spalle, la saluta con gioia e sente quasi corrersi dentro un fremito d'orgoglio per avere anch'essa portato in seno un poeta» (ibidem).

³¹² Ivi, pp. 344-345: «Certo le forme dell'arte cadono, il tempo le sciupa. Come è vano temere che il sentimento poetico soccomba allo spirito positivo del nostro secolo, così è vano credere che la sua espressione in parte non muti».

³¹³ Ivi, p. 345.

caratteri che per apparir meno alla superficie non possono tuttavia essere in fondo meno spiccate. [...] C'è di più; il libero esame, lo spirito filosofico e scientifico hanno portato dovunque la sfida e la lotta, tutto ci oscilla e ci ruina intorno. [...] l'osservazione psicologica negletta o respinta dalla scienza. ritorna come un bisogno imperioso dello spirito umano.³¹⁴

La ricognizione storico-genetica che conduce a questa considerazione d'intenti, cui s'intrecciano anche sintetiche notazioni sociologiche sulla categoria di lettori elettivi di romanzi³¹⁵, conduce al primo punto saliente de *L'avvenire*: e cioè la definizione di un «ufficio molto grave ed alto» che il romanziere contemporaneo deve assumersi per continuare a svolgere il proprio compito di artista. Si tratta di un punto-chiave della definizione di un futuro - ma anche di un presente - del romanzo in Italia: se chi parla fa mostra di difendere il campo letterario da tesi estrinseche e preconfezionate di altra natura, tuttavia la dimensione di un impegno non fine a se stesso viene spostata da questioni di contenuto alla figura del romanziere medesimo, che deve aver «animo degno di usar la potenza che [il suo ufficio] gli dona»³¹⁶. Quello fogazzariano è in sostanza un appello rivolto agli scrittori come ceti, e viene quindi modulato entro i confini ben chiari e non contestati della professione delle belle lettere; ma al tempo stesso questo compito si connette ad una specie di senso di responsabilità deontologica e civile dello scrivere, che esula da considerazioni più prettamente tecniche e concettuali nella misura in cui concilia (attraverso un'altra forma di «innovare conservando», a ben vedere...) forma romanzesca e limpidezza morale del giudizio d'autore:

Non già, come dirò più tardi, che ogni sua invenzione debba necessariamente dimostrare una tesi religiosa, morale, economica; ma quella sede da cui egli ritrae uomini e cose dev'essere alta, riposata, nella piena luce del giorno; cosicché il suo giudizio sia fermo e lumi ed ombre gli appajano dove nella vita li segna veramente il sole.³¹⁷

Non abbiamo anche fare con un vero e proprio 'manifesto'; piuttosto, con una presa di coscienza, non scandalizzata, del fatto che «intorno a noi le lettere risposero ampiamente

³¹⁴ Ivi, p. 346. Iniziano qui a comparire, con «l'osservazione psicologica negletta o respinta dalla scienza», quegli acuminati spilli antinaturalistici che puntinano tutto il resto de *L'avvenire*.

³¹⁵ Ivi, pp. 345-346: «Essa è l'espressione prevalente del sentimento poetico del nostro tempo. Dalla rivoluzione francese in qua la democrazia vittoriosa ha molto ristretti i confini dell'ignoranza assoluta. [...] Il ceti medio si è fatto denso e potente. Vi abbonda l'istruzione, vi scarseggia la coltura fine ed elevata, il senso squisito dell'arte. Pochi hanno familiarità colle veneri secrete del verso: si cerca l'emozione poetica al di fuori delle forme tecniche e del linguaggio armonioso, dignitoso, elegante, che è forse ancora, Dio nol voglia, un'aristocrazia».

³¹⁶ Ivi, pp. 346-347.

³¹⁷ Ivi, p. 347.

al desiderio dei tempi»³¹⁸. E questa consapevolezza è dettata dallo sguardo curioso rivolto alle letterature europee. Da qui il profilo militante con cui viene affrontato in ottica anti-naturalista il problema morale sollevato spesso contro il romanzo d'oltralpe³¹⁹, oppure l'interesse per la situazione tedesca; ma soprattutto così si spiega il tributo ammirato ed affettuoso per la poesia della *home* inglese, con toni per i quali il narratore di *Piccolo mondo antico* paleserà ancora, di lì a vent'anni, i propri cospicui debiti³²⁰. Ed è dalla mancata assunzione di una missione estetico-civile attraverso il genere letterario della contemporaneità che Fogazzaro certifica la crisi evidente del panorama italiano. Non è solo colpa della nostra «corruttrice elegante»³²¹, la novella, ma di una concreta mancanza di scrittori e di opere, in particolar modo in quei generi cui più si sente incline lo scrittore in divenire, che pur timidamente sta elaborando *Malombra*³²²:

La discendenza dei *Promessi Sposi* si estinse alla seconda generazione; il Guerrazzi non ha superato il suo *Assedio di Firenze*; quei romanzi storici che ci passano ancora davanti sono quasi sempre ombre senza vita. Il posto del romanzo contemporaneo psicologico e sociale è vuoto; intendo quel posto che spetta all'arte matura e robusta.³²³

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ Ibidem: «Non ripeterò gli anatemi tante volte fulminati dagli Italiani contro il romanzo francese, sterili al paro di tutti gli anatemi. [...] Vi sovrabbondano certo il falso, il volgare, il disonesto; ma anche recentemente accanto alle basse aberrazioni della scuola realista vi si crearono modelli inimitabili di grazia, di finezza, di spirito, di energia in cui il sentimento morale va nel paro coll'arte».

³²⁰ Ivi, p. 348: «Il romanzo inglese sa d'essere il libro delle famiglie: parla un linguaggio semplice e puritano, racconta i casi quasi sempre volgari del vicinato, ha gran cura dell'economia domestica, s'intenerisce nelle intime effusioni e, convien dirlo, la sua coscienza serena gli permette di sonnecchiare talvolta accanto al fuoco».

³²¹ Ibidem. Infatti: «Noi espriamo, Signori, quel tempo in cui la novella italiana [...] passava le Alpi, passava la Manica, s'aggirava per le Corti ridendo forte coi cavalieri, sussurrando le malizie all'orecchio delle dame e portava in Francia, in Ispagna, in Inghilterra il nome e il dolce idioma della Penisola» (ibidem).

³²² Cfr. a proposito, F. FINOTTI, *Variantistica e figurazione simbolica nel primo Fogazzaro*, in Antonio Fogazzaro. *Le opere e i tempi*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Vicenza, 27-29 aprile 1992, a cura di F. BANDINI e F. FINOTTI, Vicenza, Accademia Olimpica, 1994, pp. 37-51, e ID., *Genesi di «Malombra». Poesia e pensiero nel primo Fogazzaro*, «Lettere Italiane», XLVII (1995), pp. 203-239.

³²³ A. FOGAZZARO, *Dell'avvenire del romanzo*, cit., p. 349. Sul rapporto tra la componente psicologico-sociale e il primo romanzo fogazzariano, cfr. G. GRAMIGNA, *Introduzione*, cit., pp. 9-10.

Se accenti bonghiani e sottofondo polemico contro le presunte dissennatezze etico-estetiche naturaliste sono continui, è interessante pure la ricognizione causticamente ironica e spietata di certi usi e costumi tipici della classe letterata³²⁴; insomma:

l'arte del romanziere non è, credo, intesa bene in Italia. Non ne è inteso l'alto ufficio, non ne è intesa la difficile scuola. Non parlo di coloro che ne fanno un vile mestiere, adulando a buon mercato i peggiori istinti delle moltitudini: è lebbra d'ogni paese. Coloro che tentano il romanzo con rettitudine di propositi, pensano in buona fede trattarsi di letteratura leggera. O sono letterati serj, e per un sacro orrore della leggerezza si fanno pesanti quanto è possibile; o sono dilettanti, e godono di mettersi in cammino leggerissimi, null'altro recando seco che certa vivezza d'ingegno e di sentimento. [...] Il vero è che il romanzo appartiene alla letteratura leggera riguardo ai lettori, non agli scrittori.³²⁵

Il richiamo all'etica tormentosa del romanziere - il cui termine di confronto, Alessandro Manzoni, è sotteso a tutto l'*Avvenire del romanzo* - da un lato serve a cacciare dal «tempio dell'arte»³²⁶ i mercanti più ingordi della penna, riqualificando il mestiere del romanzo, ma dall'altro pone sul tavolo anche una serie di problemi per gli scrittori più avvertiti. Tra tutti, la questione della forma è il principale; se il legame tra questa e il contenuto dell'opera è dichiarato indissolubile³²⁷, l'attenzione è piuttosto rivolta al «gusto» dell'artista, secondo una soluzione fra la *medietas* espressiva e il riconoscimento di un'identità sociale precisa:

io lo direi il senso squisito dell'armonia, lo stesso senso della eleganza signorile, aura circonfusa alla persona che invisibile all'occhio volgare, spira dall'abito, dal passo, dal gesto; il cui segreto è la intonazione del colore, la castigatezza della linea ed in ogni cosa un certo freno segreto, *lo fren dell'arte*.³²⁸

³²⁴ A. FOGAZZARO, *Dell'avvenire del romanzo*, cit., p. 349-350: «In prosa e in verso si è magnificata da secoli la terra della bellezza, si spesero tesori in epiteti, s'è inchiodato dalle Alpi a Spartivento un perpetuo padiglione azzurro con un sole nel mezzo, temo di carta dorata, si sono moltiplicati prodigiosamente gli ulivi, gli aranci ed i lauri dei quali ultimi veramente s'è fatto gran consumo». I toni ironici tornano anche quando si spiega come dovrà comportarsi il nuovo scrittore: «L'esame profondo di se stesso e dell'oscuro dramma che le passioni ed i casi svolgono nel mistero di ogni anima, l'esame acuto di coloro tra i quali vive basteranno a fornirgli la parte più difficile della scienza. Per la restante osservazione gli basterà usare a proposito una tendenza nazionale derisa a buon diritto e stigmatizzata nei suoi eccessi, ma innata a' temperamenti artistici ed utile entro certi confini all'arte, intendo del dolce far niente italiano» (ivi, p. 352).

³²⁵ Ivi, p. 351.

³²⁶ Ivi, p. 352.

³²⁷ Ivi, p. 353: «Così avviene nei capolavori d'ogni arte. È vano dunque considerare la forma come la veste quando invece è la incarnazione del pensiero». A sentire Nardi, proprio l'esempio dell'unità di forma e contenuto, esemplato da Fogazzaro attraverso la statua della Venere Capitolina, fu mal inteso dal pubblico dell'Accademia (cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 96-97).

³²⁸ A. FOGAZZARO, *Dell'avvenire del romanzo*, cit., p. 353.

Il 'gusto', che definisce emblematicamente anche il *milieu* alto-borghese ed aristocratico dello scrittore e del suo pubblico, serve a caratterizzare e definire molte scelte del romanziere italiano dell'avvenire: non solo il tema, lo «sviluppo delle parti» dell'opera e le sue scelte lessicali, ma anche la *vexata quaestio* della lingua sono problemi che competono all'«orecchio fine» dello scrittore prospettato da queste pagine. Se Fogazzaro programmaticamente scansa la questione nazionale della lingua romanzesca³²⁹, tuttavia non si sottrae alla formulazione di una proposta personale, la quale si traduce in un compromesso che ammette ragioni d'arte e presenza del dialetto sulla pagina scritta, in una «media via tra il convenzionalismo ed il realismo»³³⁰ tracciata appunto dalla categoria del 'gusto', piuttosto aleatoria ma assai funzionale ad una conciliazione degli opposti. Non a caso, a sostegno di una soluzione in cui evidentemente confluiscono tanto sproni per la prossima legittimazione del genere quanto indicazioni programmatiche per la propria attività di scrittore, Fogazzaro recupera il classico *principium imitationis*, con l'accortezza però di riformularlo in ottica contemporanea ed anti-formalistica:

Il gusto si apprende innanzitutto sugli esemplari antichi. Ma, Signori, non è dei punti e delle virgole né del modo di scrivere alcune desinenze e la lettera iniziale del verso che conviene occuparsi nello studio dei classici. Lasciamo queste ricerche alla filologia straniera. [...] Né è buon partito cercare nei classici un magazzino di frasi bell'e fatte, di similitudini, di descrizioni, antico vezzo in Italia e causa principale del poco amore, del poco rispetto portato al vero.³³¹

Senso di responsabilità dello scrittore ed educazione attenta al 'gusto' sono allora in cardini del progetto, volto a compenetrare le matrici classiche dell'espressione letteraria con la richiesta, non impellente ma ferma e sicura, di un dialogo più sciolto e moderno con una nuova cerchia di utenti delle lettere. La qualità del 'gusto' orienta allora il breve *excursus* storico e critico con cui Fogazzaro, ragionando sulla prosa italiana, offre spunti d'analisi per quella che sarà la propria linea romanzesca, tra contestazione di un modello francese percepito come pervasivo e soffocante ed apertura di credito per lo *humour* inglese³³². Se già la messa a fuoco, nel 1872, delle risorse del comico può valere a significare la modernità e l'importanza dell'intervento fogazzariano, altre prove giungono dalla

³²⁹ Ibidem: «Io non mi avventurerò, Signori, a parlarvi della questione della lingua, terreno infido dove accampano autorità sì grandi ch'è ben difficile passarvi incolumi tra la servilità e l'arroganza».

³³⁰ Ivi, p. 354.

³³¹ Ibidem.

³³² Ivi, p. 355: «Lo spirito dei nostri giornali e delle nostre commedie è quasi sempre contraffazione italiana di moneta francese, moneta leggera, brillante e sonante che corre pressoché sola nelle sale più aristocratiche, nelle mani più delicate; ma non è nostra non fa per noi. [...] In questo gioco lo spirito italiano gli è inferiore; esso prevale invece nel creare forme comiche cui gli giova, nei dialetti, l'accento, lo sguardo, il gusto vivace del nostro popolo. Della vena comica nazionale deve giovare il romanziere italiano. Condotta alla finezza che l'arte può dare ella si avvicina assai all'*humour* inglese».

dipendenza esplicita che l'autore instaura tra fatti sociali e fatti letterari, quando spiega che «società e letteratura reagiscono l'una sull'altra a vicenda», e che «svestire il carattere nazionale non si può»³³³. Sono riflessioni avvertite, e che non servono solo a condurre un discorso sul 'primato' della letteratura nazionale³³⁴, ma che aprono ad una rapida discussione sul genere romanzesco, e sulla sua necessaria aderenza alle problematiche contemporanee. Se l'esempio fulgido di un «genio straordinario»³³⁵ non è più replicabile, il romanziere in formazione individua nella riedizione attualizzata del genere fondativo della nostra civiltà letteraria la ricetta migliore per rispondere alla crisi italiana: «per me il migliore romanzo storico è il romanzo contemporaneo»³³⁶.

Tra proposta per il futuro e definizione in controluce di alcune linee della propria ricerca creativa è questo il punto d'arrivo dell'*Avvenire del romanzo*, che - a scopo riassuntivo ma forse anche per rendere omaggio ad uno dei *topoi* più consueti del 'fare' letterario - si chiude con una riflessione sul legame tra autonomia dell'arte e sua funzione pedagogica:

Ho parlato, Signori, del romanzo nei riguardi dell'arte, non nei riguardi della educazione pubblica. Non dissi della via che devono battere i futuri romanziere italiani, degli scopi espressamente educativi che hanno a proporsi onde portare la loro pietra all'edificio della civiltà della patria. [...] Io credo alla assoluta indipendenza dell'arte. L'arte non è ancilla di nessuno.³³⁷

³³³ Ivi, p. 356. I ritardi e i caratteri peculiari della storia nazionale influiscono non solo sulla nascita e lo sviluppo di un moderno pubblico ma, da un'altra prospettiva, determinano anche le sorti di una letteratura che, proprio per i caratteri peculiari del bel paese, non deve imitare pedissequamente i modelli francesi: «Non solo lo spirito, ma i costumi, le abitudini, tutto è francese nella nostra società più eletta: dateci la società interamente italiana, avremo il romanzo. [...] Così nel vino fatto con viti straniere sulle nostre colline si sentirà sempre quello che i francesi dicono: *le goût du terroir*, il carattere del terreno. Abbiamo innanzitutto in Italia nelle classi inferiori costumi svariatisimi, ma anche i costumi dell'aristocrazia piemontese, veneziana, romana non appaiono grandemente diversi tra loro? E come potranno dirsi uniformemente francesi?» (ibidem).

³³⁴ Ibidem: «c'è una classe di romanzi senza patria che s'innalza allo studio dell'umanità nei suoi caratteri più generali e di questi non ne abbiamo alcuno che meriti d'essere ricordato, mentre nella cornice, ristretta a dir vero, della novella parecchi scrittori ci fornirono pregevoli pitture di costumi».

³³⁵ È il tributo d'onore con cui il giovane Fogazzaro si congeda, discostandosene, da Alessandro Manzoni: «Il romanzo storico fra noi fu l'opera di un uomo di genio e delle condizioni politiche. Poi langue anch'esso in Italia e fuori. Gli ha portato sventura l'anatema scagliato dal Manzoni col coraggio del Bruto Maggiore» (ivi, p. 357).

³³⁶ Ibidem. Può essere utile ricordare che - anche per sottolineare la fondamentale coesistenza nell'*Avvenire del romanzo* di spinte modernizzanti e reazioni conservatrici - un modello proposto da Fogazzaro, con annesso invito alla stessa a dedicarsi alla narrativa lunga, è quello di Caterina Percoto, «nei cui quadretti friulani c'è tanta poesia, tanto colore locale e sovente tanta finezza d'analisi. S'ella volesse uscire dai modesti confini della novella restando pure nel suo genere intimo ed affettuoso, potrebbe emulare le illustri donne straniere i cui romanzi sono poemi della vita popolare e domestica vivificata da un alito di poesia tutta femminile» (ibidem).

³³⁷ Ivi, p. 358.

La professione di fede conclusiva nell'assoluta autosufficienza del fatto letterario si ricollega all'iniziale puntualizzazione sulla responsabilità di chi scrive, così da coniugare funzione civile e didattica e rifiuto di poetiche prescrittive o sentite come tali, quali il realismo letterario *tout court*, da cui si prendono ulteriormente le distanze³³⁸. Il criterio dell'autonomia invocato per la propria professione non è infatti quello decadente dell'*art. pour l'art.* o del più classico motto *Ars gratia artis*, né (ci mancherebbe...) un appello all'autoreferenzialità assoluta di una sperimentazione fatta per soli eletti; piuttosto, l'autodeterminazione della letteratura poggia su una base che quasi preannuncia lo spiritualismo a venire - e del resto l'*Avvenire del romanzo* si colloca nel periodo della crisi di fede, ma precede di un solo anno la lettura della *Philosophie du Credo* di Gratry - qui garantito dalla rispondenza dantesca vulgata:

L'arte, rappresentazione del bello, è una grande educatrice ma l'artista ne è inconscio; egli nota quando amore spira, quando la mente è accesa per una potenza divina che opera in lui. Vi hanno insigni opere d'arte che sviluppano speciali concetti educativi ma coordinati ad un intendimento artistico.³³⁹

L'atteggiamento sincretico prende concretezza nel finale sulla scorta dell'esempio goethiano, sintesi somma dell'unione di arte e «divina virtù della fantasia» ma soprattutto modello di quegli scrittori che «non servono ma impongono la legge!»³⁴⁰. L'impeto di questa conclusione dà la misura di come, nonostante le abbondanti dichiarazioni in altro senso, il 'fare' letterario fogazzariano sia sempre fortemente connotato da una inclinazione social-pedagogica, che, se viene esclusa per quanto riguarda il contenuto dell'opera, torna comunque a livello dell'impegno del narratore, che non può disconoscere le conseguenze del proprio lavoro sul vasto pubblico cui si rivolge. In tal senso, se forse il conferenziere dell'*Avvenire* non padroneggia ancora tutti gli strumenti dell'argomentazione (e, del resto, i difetti dell'intervento sono imputabili anche alla foga contestatoria giovanile), spiccano tuttavia altri tratti programmatici non di seconda mano³⁴¹: l'interesse e la fiducia per il romanzo, l'attenzione alla sua natura plurima e

³³⁸ Ivi, pp. 358-359: «Quanto al realismo ossia alla rappresentazione esatta del vero senza scelta e senza idea, esso è la negazione dell'arte, parto di cervelli impotenti in traccia di originalità», e, con tono sarcastico, a p. 64: «La società soffrirebbe di troppa salute se tutti i commediografi ch'escono in campo per sanarne le piaghe, riuscissero. [...] I poveri autori si dibattono affannosamente tra Chevalier e Proudhon, corrono dai padroni agli operai, perdono il fiato e la testa, sinché una ruota d'ingranaggio, deus ex machina, li piglia per l'abito e li porta fuori dall'imbroglio. L'arte perisce ed il capitale non è salvo». Il riferimento all'ingegnere Charles Louis Chevalier (1804-1859), collaboratore di Niépce e Daguerre nella realizzazione di dagherrotipi e microscopi, può essere interessante se si considera che il racconto *Liquidazione*, comparso sul «Nabab» di Bologna del 15 gennaio 1885, sarà proprio un congedo d'artista dal proprio lavoro, ritenuto non più adatto alle nuove lenti del verismo.

³³⁹ Ivi, p. 358.

³⁴⁰ Ivi, p. 360.

³⁴¹ Cfr. F. SPERA, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 513-514.

polimorfa, la capacità di apertura extra-nazionale e il suo inserimento nella contemporaneità della battaglia letteraria, sia per prefigurare un modello comune sia per specificare obliquamente le proprie linee di ricerca. Semmai, a fronte di questi dati, deve colpire il relativo ritardo - forse per la necessità di un praticantato che metta a punto un coerente repertorio di scrittura - con cui Fogazzaro traduce le indicazioni dell'*Avvenire* in concrete scelte romanzesche; elemento questo che è poi anche indizio non troppo sotterraneo della linea di discontinuità tra l'intervento del 1872 e un altro, il già citato *Le grand poète de l'avenir* del 1898 (e, in parte, spiegazione del rifiuto successivo del primo ad anni di distanza)³⁴². Il distacco temporale permette da un lato la sedimentazione di certe idee, ma dall'altro comporta una significativa revisione del punto di vista giovanile, di pari passo con l'affermazione come narratore e letterato pubblico.

Infatti, è solo nel dicembre del 1897 che Fogazzaro si confessa preso dal «grave impegno di tenere una conferenza in Parigi» sul tema del compito della letteratura e del poeta:

Non so se l'amor proprio m'illuda quando mi pare di aver accettato, non per ambizione, ma per avere occasione di dire colà, io italiano, una parola onesta. [...] Il mio tema sarà: *Le grand poète de l'avenir*. Tratterò a grandi tratti la figura del poeta che desidero e invoco, un grande servitore di Dio!³⁴³

Rispetto alle dichiarazioni di un tempo, il cambio di prospettiva in questa conferenza, che sarà tenuta presso la Salle des Mathurins l'8 marzo del 1898 e pubblicata poi sulla «Revue Bleu» dell'11 marzo, è netto: alle ragioni pure dell'arte si oppone «un grande servitore di Dio», alla proposta misurata di un genere per la modernità in rapporto ad un canone istituzionale si invoca un poeta cui affidare una missione eletta per i tempi che attendono il progresso umano. Del nuovo atteggiamento è esplicita la posa dell'autore al momento di presentarsi al pubblico, così come pare indicativo il paradigma di autori chiamati, per memoria personale, a fungere da supporti per l'intesa con l'uditorio

³⁴² Cfr. A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, cit., pp. 2996-2997: «Ma queste parole [dell'*Avvenire del romanzo*] contrastano con taluni fondamentali presupposti filosofici di *Ascensioni umane* e dei *Discorsi* e a mano a mano che penetrano nell'ardore della polemica fogazzariana le idee estetiche si ispirano sempre più all'evoluzione e l'arte tende a rappresentare "i tipi superiori in formazione". [...] Nella poetica del più maturo Fogazzaro la poetica giovanile dell'arte sentimentale è assorbita dall'idea che il poeta dovrà dare il massimo valore all'amore dell'avvenire descrivendo la lotta del bruto e dell'angelo», ed anche E. SORMANI, *Arte scienza e fede in Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 662-663.

³⁴³ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 14 dicembre 1897, in *Lettere scelte*, p. 385.

parigino³⁴⁴. Dall'appello dinamicamente polemico delle pagine de *L'avvenire del romanzo*, Fogazzaro è passato al richiamo autobiografico sentimentale e romanticheggiante, cui corrisponde la figura di un poeta schizzato come un vate sacrale, acconcio retore della dinamica dell'ascensione teleologico-religiosa illustrata nei saggi sull'evoluzione e poi nelle conferenze di fine secolo³⁴⁵. Ed è proprio sulla scia del recupero di Darwin in luce di fede che Fogazzaro, «évolutionniste convaincu»³⁴⁶, rielabora i propri propositi sulle finalità dell'arte, proclamando:

la doctrine où je fonde mon idée du rôle de l'Art en général et de la poésie en particulier dans l'évolution humaine. Ce rôle providentiel est de coopérer avec la Cause du monde, d'appuyer l'élément humain supérieur qui aspire à mieux comprendre et à mieux aimer, dans sa lutte avec l'élément inférieur, avec la bête qui survit en nous.³⁴⁷

Diversi sono i punti di distanziamento dalle proposte e dalle soluzioni di venticinque anni prima. Innanzitutto la centralità dell'arte nelle sorti umane; o meglio, come specifica lo stesso Fogazzaro, la centralità della poesia («de la poésie en particulier»), che ora ha, in coloro che ne sono più avvertiti e consapevoli, esplicita missione civilizzatrice³⁴⁸. A ciò corrispondono, senza però che il conferenziere identifichi un sottogenere specifico della versificazione, la suggestione della missione didattica del letterato³⁴⁹ e il ruolo provvidenziale («ce rôle providentiel est de coopérer avec la Cause du monde») che, in

³⁴⁴ A. FOGAZZARO, *Le grand poète de l'avenir*, in *Ascensioni umane*, cit., pp. 160-161: «c'est la conscience d'un devoir élevé qui m'amène ici de la petite ville plaisible au delà des Alpes où ma vie s'écoule dans une ombre qui m'est chère et où une invitation aimable est venue me chercher. Mon œuvre tout entier trempe par les racines dans une conception du monde et de la vie dont mon être est pénétré. Depuis mes essais littéraires jusqu'à mes essais philosophiques, depuis mon premier poème jusqu'à mon dernier roman, tout ce qui est sorti de ma plume est fortement coloré, je puis bien le dire, du sang de mon cœur [...]. Il y a dans mon passé des liens tout à fait personnels avec la France. Je ne puis nommer sans une émotion profonde le poète des *Memoires d'outretombe* et le poète des *Contemplations*. Avec Leopardi, Foscolo et Henri Heine ils ont été l'adoration des mes premières années». Cfr, a proposito E. SORMANI, *Arte scienza e fede in Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 655-656: «Nel tracciare, davanti al pubblico parigino, i lineamenti del "poeta dell'avvenire", egli non rinuncia a far balenare il simbolo surromantico del suo cuore sanguinante; a rilevare la sostanza profondamente autobiografica di un'opera per tanti aspetti rappresentativa del tempo suo».

³⁴⁵ A. FOGAZZARO, *Le grand poète de l'avenir*, cit., p. 162: «le poète, représentant suprême de l'intelligence, a pu réunir en soi les fonctions de docteur universel, de législateur et d'oracle, être adoré comme un demi-dieu ou au moins vénéré comme un sage.»

³⁴⁶ Ivi, p. 163.

³⁴⁷ Ivi, p. 164.

³⁴⁸ Ibidem: «les poètes ont été les premiers maîtres de la religion et de la morale, c'est-à-dire de toute civilisation». Di seguito Fogazzaro spiega che questa funzione sociale si riscontra innanzitutto nella *Commedia* dantesca («sortie de l'accord d'unart très sévère avec une très haute idée de la fonction sociale du poète», ivi, p. 165) e in un serie di autori che hanno contribuito con le loro opere al progresso umano, sia che ne avessero coscienza o meno (rispettivamente: Milton, Schiller, Mickiewicz, Hugo nel primo raggruppamento, Shakespeare, Manzoni, Lucrezio, Leopardi, Heine nel secondo).

³⁴⁹ Ivi, p. 164: «les poètes ont été les premiers maîtres del la religion et de la morale, c'est-à-dire de tute civilisation»

accordo con la «réaction spiritualiste et idéaliste qui gagne du terrain depuis quelques années»³⁵⁰, modificano lo statuto identitario del 'poeta dell'avvenire' rispetto al 'romanziera dell'avvenire'. Se nel discorso del 1872 prendeva corpo la coscienza di un passaggio di regime letterario cruciale cui s'affiancava la valutazione positiva della diffusione della prosa d'invenzione, ora Fogazzaro invoca - guadagnando certo in afflato di suggestione retorica ma perdendo altrettanto terreno dal punto di vista della proposta pratica - un rinnovatore a tutto tondo, consentaneo alla grande tradizione letteraria di coloro che hanno combattuto per un'arte più elevata:

c'est un poète que je demande maintenant. Je le demande parce qu'il n'est donné qu'à la poésie pure, au chant, de développer d'une manière complète la beauté et le charme des idées dont il faut rendre amoureux les esprits; je le demande parce que les grands maîtres du passé ne paraissent plus suffire à une jeune génération ordinairement présomptueuse, dédaigneuse de toute autorité reçue par ses pères, possédée par l'ambition d'être novatrice³⁵¹

Laddove nell'*Avvenire* il rapporto tra autore e pubblico si vuole potenzialmente dialogico e sintonico, qui la missione del nuovo poeta comporta quasi una tensione agonistica con il lettore - o gli scrittori... - dei tempi correnti e pure, come una volta, contro le poetiche di estrazione socialista e materialista³⁵². Se insomma le ragioni della militanza spiritualista di fine secolo ristrutturano il legame tra maestro e discepoli, gli effetti di questa nuova «physionomie intellectuelle et morale du poète»³⁵³ si riflettono anche sul suo rapporto con le poetiche e le scuole letterarie vigenti. Vengono rifiutati da subito lo sperimentalismo simbolista e le avanguardie dell'autosufficienza dell'arte, in quanto prive ormai di elemento morale e bellezza intellettuale³⁵⁴; e il problema squisitamente tecnico delle specifiche soluzioni formali a disposizione del poeta è solo accennato, rimandando suggestivamente ad un ideale di poesia, più che a un prontuario di metrica e stile³⁵⁵. Così, anche la proposta del romanzo come genere dell'avvenire subisce una torsione evidente:

Il ne manque pas d'indices que le roman, après avoir pris des allures scientifiques, tourne au poème. [...] Si le roman tourne au poème, il n'y aura qu'un

³⁵⁰ Ivi, pp. 166-167.

³⁵¹ Ivi, p. 167.

³⁵² Cfr. ivi, p. 167.

³⁵³ Ivi, p. 168.

³⁵⁴ Ivi, p. 169: «sur les frontières de la poésie [...] d'où il est impossible de tirer un sens quelconque, ce qui les fait admirer par des sots vaniteux qui se croient intelligents et par des intelligents modestes qui se croient sots. Il s'écartera de l'école qui prétend monopoliser le culte de la Beauté dont elle naît qu'une perception incomplète».

³⁵⁵ Cfr. ivi, pp. 172-173.

pas à faire pour que son langage devienne du chant. [...] Du reste, quelle soit la forme de beauté qu'il lui plaira d'animer de son souffle, poème lyrique, poème dramatique, poème épique ou autre chose, qu'il vienne, ce divin inconnu! Qu'il vienne, quelle que soit sa patrie!³⁵⁶

Dall'identificazione del genere come canale privilegiato del dialogo col pubblico borghese si passa a figurare forme letterarie modernamente 'totali', che riuniscano dovere morale del poeta, conoscenze scientifiche, potenza immaginifica del verso³⁵⁷. Ma sono esperimenti cui lo scrittore accenna, senza però prestarvi un reale impegno, né ora né nel futuro più o meno immediato: i romanzi a venire, tra cui anche *Il Santo*, saranno ben più tradizionali del *poème en prose* qui proposto. Il suo «sourire de confiant espoir»³⁵⁸ chiude allora la conferenza entro il tono generalmente ottativo delle *Ascensioni umane*, in cui *Le grand poète de l'avenir* è coerentemente inserito. La *captatio* del lettore, nel quarto di secolo che separa i due interventi sull'avvenire delle lettere, passa dalla proposta programmatica che, pur confusamente, implicava anche una riflessione della propria produzione futura, alla definizione di tutt'altra funzione, come traspare dall'ultima invocazione all'artista iperuranico:

nous nous abandonnerons à lui comme il nous arrive parfois de nous abandonner à quelque musique profonde, avec la sensation vague d'être emportés vers une patrie idéale. En effet, il nous emportera vers la floraison magnifique d'intelligence et d'amour que Dieu prépare dans la race humaine³⁵⁹

A fine secolo, il narratore Fogazzaro è sicuramente più consapevole dei propri mezzi e dei propri doveri rispetto al giovane letterato dell'Accademia Olimpica; e del resto, l'*habitus* del poeta spiritualista e del conferenziere di grido gli è ormai cucito addosso. Infatti, la parabola che si stende tra i due interventi fogazzariani segna non solo una modifica di gusto o un'evoluzione dell'ufficio che la letteratura dovrebbe assolvere, ma un cambiamento più profondo: un passaggio fondamentale della considerazione che Fogazzaro ha per il suo stesso lavoro e per la propria figura di intellettuale e scrittore.

³⁵⁶ Ivi, p. 176.

³⁵⁷ Si spiega così l'esempio che Fogazzaro fa riferendosi a Gabriele D'Annunzio, contando anche sulla fama europea di quest'ultimo: «L'œuvre d'un jeune et célèbre compatriote à moi dont j'admire sincèrement le grand talent malgré l'abîme qui sépare nos vues artistiques, philosophiques et morales, est peut-être les plus important de ces indices» (ibidem).

³⁵⁸ Ivi, p. 177.

³⁵⁹ Ivi, p. 177.

II. Le architetture dell'illusione

I. LA QUESTIONE DEL ROMANZO FOGAZZARIANO

I.1 Antonio Fogazzaro: misura ed eccezione

Nato il 25 marzo 1842 da Mariano e Teresa Barrera ed appartenente ad una famiglia della media borghesia vicentina arricchitasi da qualche generazione grazie al commercio della lana, Antonio Fogazzaro inizia il proprio *iter* letterario-culturale tra le mura domestiche, cui fanno però da contrappunto i movimentati eventi di quel frangente storico¹. Il padre Mariano, fervente patriota, partecipa infatti alla campagna del '48 e all'eroica resistenza della città veneta alle truppe di Radetzky, mentre la famiglia ripara prima a Rovigo, poi, nell'estate, ad Oria in Valsolda, che è terra natale della madre dello scrittore e che diviene, da lì in poi, luogo elettivo del poeta. Alla prima formazione politico-culturale sotto l'egida dello zio don Giuseppe² succede nel 1856, al momento dell'iscrizione al liceo di Vicenza, il patronato intellettuale, potenzialmente fervido di apporti per l'artista a venire, da parte di Giacomo Zanella³. L'iscrizione alla Facoltà di Legge di Padova nel 1858 non è delle più felici; alla scelta, dettata più da volontà paterna che per personale convinzione, si sommano i ricorrenti problemi di salute del giovane Antonio, costretto a lunghi periodi a letto oppure a svernare per mesi in Valsolda. Qui, nell'estate del 1859, avviene la scoperta appassionante delle *Contemplations* di Victor Hugo,

¹ Per un ricostruzione di questi anni, cfr. T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 3-22, e P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 3-26.

² Ricorda lo stesso Fogazzaro: «Nei primi anni miei, fra il nono e il decimoquinto, egli mi fu maestro di religione e di ogni cosa: di lettere italiane, latine e greche, di storia, di geografia, alla quale sono molto inclinato, di matematiche, di filosofia, dove più si pareva il nerbo e l'altezza dell'ingegno suo. Il suo insegnare non somigliava punto a quello dei maestri ordinari, era meno fedele nella misura e nell'ordine a programmi prefissi, meno paziente di certe lentezze pur necessarie, più schivo delle vie maestre; e le deviazioni da queste sarebbero state anche maggiori, senza l'obbligo degli esami pubblici a cui egli mi doveva pur disporre» (cfr. *ivi*, p. 22).

³ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 24: «Lo Zanella che doveva lasciar traccia nell'arte dell'autore di *Malombra* e di *Daniele Cortis*, non era il classicheggiante, composto, armonioso e molle alunno delle Muse che tutti conoscono dal volume dei suoi versi [...]; ma lo Zanella più inquieto e migliore, capace di far sentire al discepolo il fascino di una bellezza dalle chiome non pettinate e lisciate ma scomposte dalla bufera». Per la funzione di Zanella quale tramite iniziale per la conoscenza degli autori romantici, cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 34-37; per il rapporto tra l'abate-poeta e lo scolaro cfr. P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 23: «Non diversamente il ricco carteggio inedito tra il poeta e il Fogazzaro contiene parecchi altri spunti riguardanti il riformismo religioso zanelliano, ma soprattutto rivela che il discepolo lesse molto attentamente il volumetto di *Versi* pubblicato dal maestro nel 1868, dimostrando anzi una conoscenza così penetrante della fisionomia spirituale dello Zanella da suscitare in lui una predilezione che sfiorava l'identificazione».

da un lato quasi un prodromo della crisi di fede degli anni successivi, ma dall'altro conferma di una latente ed originale inclinazione al romanticismo panico e, ancor più, indizio della frequente commistione tra esperienza biografica e modelli letterari⁴. L'anno successivo, la famiglia si trasferisce a Torino: se questi sono gli anni della crisi di fede, vanno parallelamente maturando i primi interessi ed orientamenti letterari, osteggiati fortemente dal padre Mariano⁵. Nel maggio del 1863 tuttavia, secondo una pratica di 'occasione' non infrequente pure nel Fogazzaro maturo, il giovane letterato dà alle stampe per un matrimonio la sua *Ricordanza del lago di Como*, composta tre anni addietro ed indizio di un apprendistato poetico che ha già accumulato qualche altro esile esperimento in verso⁶. Benché il tono dell'autocommento sia quello del disconoscimento ironico⁷, la prima metà degli anni sessanta è determinante per la formazione del narratore borghese dei decenni successivi. La laurea in giurisprudenza⁸, sostenuta sempre a Torino nel 1864, preannuncia il trasferimento a Milano, nel novembre dell'anno successivo; qui «lo scapato semi poeta e semi avvocato», non molto interessato alla carriera forense, non è alle prese solo con «un eccellente quarto di cappone vicentino che sta chilificandosi nel suo

⁴ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 47: «Adesso, il panteismo delle *Contemplations* riempiva l'anima di ancor più seducente malinconia. Sparendo Dio nella natura e acquistandone le forme, ecco che al di sopra e al di là di essa, dove il cattolicesimo additava una realtà trascendente, rimaneva come un vuoto, né parole quali infinito, mistero avrebbero potuto riempirlo, anzi lo facevano meno colmabile che mai. D'altra parte, l'epifania di Dio nelle cose favoriva più e più l'amor di poesia. Era di tutti i romantici. Ma rivelandosi al Fogazzaro per bocca di Hugo, [...] gli diventava singolarmente captante». Fogazzaro dedicherà nel 1902 allo scrittore francese l'intervento *Per il centenario di Victor Hugo*, «Nuova Antologia», 1° marzo 1902, poi in *Discorsi*, pp. 167-174.

⁵ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, p. 30: «Era inutile. Mariano Fogazzaro, sostenuto in questo anche da Giacomo Zanella, negava addirittura che suo figlio avesse la fantasia necessaria per fare, in arte, nulla fuori del comune. "Egli ha" scriveva al fratello "pronta intelligenza, giustissimo criterio e temperanza di sentimenti da uomo provetto, qualità che lo potrebbero a riuscire in qualunque ramo si applicasse, forse anco nelle matematiche come ne conviene egli stesso, ma non vena che trabocchi da giustificare la strada che vorrebbe pigliare, la quale perché si vesta di fiori e di frutta ha d'uopo d'acqua che si spanda in larga copia». Nardi cita qui una lettera di Mariano Fogazzaro al fratello don Giuseppe del 19 settembre 1860; per l'attenzione dell'autore della *Conchiglia fossile* verso il giovane allievo, cfr. *ivi*, pp. 90-91.

⁶ Per gli abbozzi fogazzariani nel periodo dal 1855 al 1858, tra poesie originali e traduzioni di poeti latini, cfr. il quadernetto *Versi* riproposto nella *Appendice terza* del volume *Poesie*, l'undicesimo dell'edizione di *Tutte le opere*. Com'è noto ai biografi fogazzariani, già dall'età di otto anni Antonio porta sue poesie allo zio Giuseppe per averne l'approvazione.

⁷ Cfr. la lettera di A. Fogazzaro a don G. Fogazzaro, 21 maggio 1863, in *Lettere scelte*, p. 37: «Il papà mi suggerisce di pubblicare per le nozze di Scola alcuni versi che dormono da qualche tempo. Siccome hanno dormito abbastanza, consento che se ne vadano pel loro mestiere di addormentare i desti. Il male più grosso di questa faccenda sta nelle noje della pubblicazione. [...] *In primis* ti do amplissima facoltà di usare intorno alla mia prole forbici, lime e martello, se occorre, vista la natia durezza; e se non ti pare vitale, ammazzamela pure alla spartana. [...] Ti lascio anche pensare se convenga a quelle nozze il *nobilissime* e l'*auspicatissime* o qualunque altro *issimo* più eteroclitico che tu sappia pescare nel Giordani o altrove» (corsivi nel testo).

⁸ Si legga a proposito un'altra lettera di Antonio allo zio, se non altro per un accenno alla laurea, sempre comicamente demistificante, che però preannuncia di trent'anni i 'sette Sapienti' torinesi di *Piccolo mondo antico*: «Venerdì, giorno 5, ho l'esame in iscritto a porte chiuse e agli 8 o ai 9 l'esame orale di laurea. Pel primo non ci penso perché la materia l'ho studiata di fresco e poi siamo in 7 confederati per la vita e per la morte che ci andremo imbottiti di carte e cartoline a prova di palla» (cfr. lettera del 30 luglio 1864, *ivi*, p. 40).

stomaco»⁹; egli pubblica qualche suo componimento sul settimanale trevesiano «Museo di famiglia»¹⁰, ma soprattutto allaccia duraturi contatti con le personalità letterarie - sopra tutti, Arrigo Boito - e le correnti culturali che animano il capoluogo lombardo:

A Milano, riflesso letterario di uno stato d'animo diffuso un po' dappertutto e specialmente in Francia, l'indifferenza, anzi la rivolta, per manco di fini chiari, a ogni esigenza pratica, acquistava gli aspetti della Scapigliatura. Lungi dall'assumere alcuna delle forme destinate a portare Iginio Ugo Tarchetti all'etisia, Emilio Praga al *delirium tremens*, Camerana al suicidio, Antonio Fogazzaro faceva esperienze mondane, nell'attesa d'entrare a suo modo nel vento di *Sturm und Drang* tardivo. I primi e i secondi romantici avevano trovato un perché nell'indipendenza politica. I meno disperati dei nuovi romantici, quando non si chiudevano, come Boito, nella torre d'avorio d'irrisolubili antitesi, o non si perdevano, come Dossi, nell'arzigogolo, covavano, sostanzinandolo di sé, l'eroe da romanzo.¹¹

Dati biografici ed ulteriori abbozzi di professione scrittoria si sommano così in un periodo cronologicamente ancora lontano dalle prove narrative, ma determinante per la maturazione intellettuale dello scrittore, anche a seguito di alcuni rilevanti cambiamenti sul piano personale. Sposatosi con la nobile Margherita di Valmarana il 31 luglio del 1866 e definitivamente abbandonata la carriera avvocatesca dopo l'esame di abilitazione¹², dal 1869 Fogazzaro si ritira a vivere nella quiete della sua villa vicentina, dove porterà a termine la prima, vera e propria opera in veste di scrittore: i primi abbozzi di *Miranda*, il poemetto edito nel 1874 da Le Monnier, riportano infatti la data del 10 marzo 1871.

L'alternanza tra cultura urbano-borghese, con le sue suggestioni di innovazione, legittimazione e prestigio culturale, e il rientro nel 'piccolo mondo' provinciale non disegna affatto i contorni di un'antitesi; semmai, identifica una modalità di procedere tipica del Fogazzaro intellettuale e romanziere di fine Ottocento, quella cioè che gioca di contrappeso tra modernità e tradizione, tra apertura all'avvenire e rielaborazione accorta di forme e modelli del passato. Ovviamente il profilo istituzionalmente consolidato ed in un certo senso 'ufficiale' del narratore di successo si delineerà solo di lì a dieci anni - e poi soprattutto con il *Daniele Cortis* e *Il mistero del poeta* - fino a guadagnare all'autore una risonanza europea; ma già negli anni dell'apprendistato letterario si può osservare come

⁹ Lettera di A. Fogazzaro a don G. Fogazzaro, 29 gennaio 1866, ivi, p. 49.

¹⁰ Rispettivamente, *Il canto della ricamatrice* e *La nuvola* (22 ottobre 1865), *San Marco, Barcarola, Lido, Serenata* (tutte sotto il titolo *Albo veneziano*, 5 novembre 1865), e *I leoni dell'Arsenale* e *La portatrice* (28 gennaio 1866).

¹¹ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 87.

¹² Lettera di A. Fogazzaro a don G. Fogazzaro, 5 maggio 1868, in *Lettere scelte*, p. 60: «Ogni cosa finisce a questo mondo, anche la più tarda e la più uggiosa. Jeri ho subito l'ultimo de' miei stiracchiatissimi esami. [...] Fortuna che questa prova è stata l'ultima! Eccomi avvocato; bell'affare pei miei clienti!».

questa strategia, che rielabora sicuramente un turbamento personale¹³, operi sulla scorta di un'abile costruzione dell'immagine di sé presso il proprio pubblico di riferimento e di un recupero, più o meno riuscito a seconda dei casi, di una serie non trascurabile di generi e modelli di scrittura ben identificati. Se ovviamente, tra raccolte poetiche, collaborazioni da letterato a riviste e quotidiani, iniziative propagandistiche, abbozzi di opere teatrali, la parentesi cronologica assai ampia che raccoglie non permette qui uno studio analitico di ogni filone di scrittura, tuttavia conterà la messa in luce di una tendenza di fondo. La dinamica tra il rispetto di una 'misura', che da sé rimanda alle coordinate assiologiche del proprio tempo, e la tutela di una 'eccezione' personale, che invece seconda la volontà di esprimere una propria inquietudine intima, può infatti diventare l'asse interpretativo principale attorno cui riconsiderare la figura dello scrittore vicentino e la sua ampia ed articolata produzione romanzesca. Ed è anche da questa non sempre «leggera figliolanza»¹⁴ che si può risalire alle ragioni e alle motivazioni dei romanzi di Antonio Fogazzaro.

I.I.I *Antesignani e postille: lirica, teatro, giornale*

In un autore per il quale la critica ha speso capitali di inchiostro - riuscendo sì a mettere in luce molti indizi probanti dello stretto legame tra vita e invenzione artistica, ma rischiando il più delle volte di non procedere molto oltre questo rilievo di partenza - pare assai interessante mettere a fuoco tutto ciò che ruota attorno al territorio romanzesco vero e proprio non tanto per allineare una serie di dati o di circostanze di scrittura, quanto piuttosto per indagare se e come il modello di romanzo a mano a mano elaborato dallo scrittore sia influenzato da altri compiti programmaticamente assegnati alla propria penna. E proprio in tal senso già uno sguardo rapido ad una bibliografia fogazzariana - da *Miranda e Valsolda* a *Poesia dispersa*, da *Sonatine bizzarre* a *Minime*, fino all'edizione delle *Scene* - restituisce un'immagine assai sfaccettata del narratore vicentino, pronto a mettersi alla prova in più campi e con notevole diversità di esiti.

Appare significativo, in prima istanza, che una delle primissime prove di apprendistato letterario, per mano di un Fogazzaro ventiseienne, sia un breve diario, che riporta note ed impressioni di un viaggio in Svizzera, tra la fine di luglio e i primi di agosto del 1868¹⁵. Al

¹³ G. CAVALLINI, *La dinamica della narrativa di Fogazzaro*, cit., pp. 13-14: «[Fogazzaro] è spirito tormentato ricco di vita interiore e, insieme, personaggio mondano cui arridono la ricchezza e il successo. La sua personalità di narratore si rivela nella capacità di creare vicende, personaggi, ambienti plausibili e verosimili nei quali tuttavia proietta, in forme talora inquiete ed allusive, il proprio impegno ideologico-culturale, i propri slanci sentimentali e poetici, la propria complessa sensibilità e spiritualità».

¹⁴ Così l'autore si esprime in merito alla *Ricordanza del lago di Como*, mandata in lettura allo zio don Giuseppe; cfr. lettera di A. Fogazzaro a don G. Fogazzaro, 2 giugno 1863, in *Lettere scelte*, p. 38.

¹⁵ Il testo, rimasto inedito, è stato ripubblicato da Fabio Finotti in A. FOGAZZARO, *Diario di un viaggio in Svizzera*, a cura di F. FINOTTI, Vicenza, Accademia Olimpica, 1996.

di là dell'occasionalità dei motivi della composizione, che probabilmente è tra le cause che fanno lasciare nel cassetto questa prima opera, è possibile identificare già a quest'altezza alcune linee di sviluppo del giovane letterato. In una lettera alla figura cara di don Giuseppe, il nipote mette in mostra, dopo aver descritto il breve itinerario seguito, una sensibilità originale per i luoghi da poco attraversati:

Lodare questi paesi dove la natura ha lavorato di grande stile ed è stata epica e lirica insieme, è certamente abbastanza inutile. Anzi il difetto della Svizzera per me è appunto di essere visitata ammirata e lodata troppo, dieci volte per sentimento e novanta per moda. la soverchia lode, fosse pur anche di buona lega, guasta gli uomini e sciupa un poco la natura, a' nostri occhi schizzinosi, s'intende.¹⁶

Di sicuro, fatta salva la «rapidità napoleonica»¹⁷ del viaggio, la poliedricità dello sguardo del narratore si deve alla molteplicità di ambienti nuovi, e ai diversi 'filtri' culturali che l'occhio vi applica volta per volta; del resto, al fascino tradizionale della natura romantica o romanticizzata, si affianca sempre il ritmo moderno dello spostamento in treno o con altri mezzi di locomozione veloce. Spicca così un'attenzione per i 'tocchi' descrittivi più icastici, che preannunciano ad esempio quelli dell'Orrido malombriano, oppure per situazioni dove, sullo sfondo del contesto urbano di Zurigo, il punto di vista rimane sfumato ed ambivalente, tra fascino del *milieu* borghese e fuga idillica verso la natura, secondo un atteggiamento classicamente riproposto più avanti dal romanziere¹⁸. E fa parte della medesima sensibilità soffusa l'ammirazione empatica del mondo di Natura, che ha il suo spazio quando il poeta ammira il *Teufelsbrücke*, un noto 'ponte del Diavolo' presso le Gole di Schöllenen, nel Canton Uri:

Come in una tragedia di Shakespeare, nelle Alpi si trovano il meraviglioso, l'amenò, il terribile, lo scherzoso, l'appassionato. La Natura vi è pazzo poeta.¹⁹

L'occhio del diarista pare inclinare al sentimentale, secondo una spiccata dominante letteraria. Da un lato, l'io che scrive vuole rintracciare nel paesaggio naturale circostante una sorta di correlativo delle proprie passioni, mentre dall'altro sono ricorrenti le citazioni di *auctoritates* romantiche o classiche da cui trarre spunto. Lo stile si mantiene comunque rapido e veloce, modellato sulla breve durata temporale della gita stessa:

¹⁶ Lettera di A. Fogazzaro a don Giuseppe Fogazzaro, 1868 [senza data], in *Lettere scelte*, p. 61. Per l'itinerario tenuto dallo scrittore - con partenza da Lugano e passaggio dal San Bernardino, a lungo meta delle estati fogazzariane, per poi giungere a Zurigo e Lucerna - cfr. la cartina che Fabio Finotti riporta in A. FOGAZZARO, *Diario di un viaggio in Svizzera*, cit., p. 7.

¹⁷ Lettera di A. Fogazzaro a don Giuseppe Fogazzaro, 1868 [senza data], in *Lettere scelte*, p. 61.

¹⁸ A. FOGAZZARO, *Diario di un viaggio in Svizzera: 1868*, cit., pp. 95-98.

¹⁹ Ivi, p. 118.

frequente l'impressione fugace e momentanea, così come spesso si ricorre alla frase nominale. L'operazione letteraria è ancor evidente se si tiene conto del fatto che solo poche pagine vengono scritte in presa diretta, mentre molte altre sono composte a posteriori, tra il 13 e il 15 agosto di quell'anno. Tuttavia, il tempo verbale deputato a tradurre l'esperienza di viaggio è sempre significativamente il presente, a mimare l'immediatezza potente della suggestione paesaggistica alpina²⁰. Il legame con lo spazio circostante sembra sempre oscillare tra il dato concreto, il toponimo scrupolosamente annotato e la proiezione della propria sensibilità nella Natura, romanticamente connotata e liricamente rivelatrice dei segreti dell'anima. Non a caso, l'itinerario è punteggiato da 'addii' un po' retorici a ciò che ci si lascia alle spalle, spesso controbilanciati da una vena d'ironia smitizzante. Se il *Diario* non ha né vuole avere finalità pratiche, tuttavia dalle sue righe traspare già la spontanea attitudine a riplasmare generi e codici della comunicazione letteraria senza stravolgere in profondità il loro assetto, ma rivedendone a propri fini particolari alcuni tratti specifici. Qui, la morfologia dell'odeporica ospita una prima commistione tra esperienza autobiografica ed elaborazione letteraria: alla descrizione fattuale delle tappe del viaggio si affianca una ricognizione già attenta ai dati sentimentali e patetici del paesaggio, o all'autoanalisi delle emozioni. La sottolineata discrasia tra momento dell'esperienza e momento della scrittura è poi indice di una spinta volontaria alla rielaborazione, che punta a concludere i propri appunti sotto il segno della completezza; una prova cui Fogazzaro non assegna certo i caratteri dell'opera vera e propria, ma che pur serve da prima messa a fuoco di certe tematiche e certi procedimenti. Non a caso, forse, nella lettera in cui racconta allo zio il viaggio del *Diario*, Fogazzaro concede una delle prime menzioni di lode alla sua cara Valsolda, non senza una nota pungente proprio verso i 'turisti' più convenzionali:

È forse per questo che il mio laghetto dove non girano tante pecore di *touristes* coll'ammirazione bella e fatta come l'alpenstock, mi è sempre tanto e tanto caro. È inutile, tutti questi inglesi taciturni mi seccano con i loro bastoni, i loro *Murray* e le loro fisionomie di porcellana. Sarà il fegato.²¹

²⁰ F. FINOTTI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Diario di un viaggio in Svizzera: 1868*, cit., p. 12.

²¹ Lettera di A. Fogazzaro a don Giuseppe Fogazzaro, 1868 [senza data], in *Lettere scelte*, p. 61. Tanto più interessante questo dato se si tiene presente, come sottolinea anche Gallarati Scotti, che simili toni tornano nella *Prefazione* alla prima edizione della raccolta *Valsolda*, nel 1876. Cfr. A. FOGAZZARO, *Valsolda. Poesia dispersa*, Torino, Casanova, 1886², pp. X-XI: «Nei mesi in cui si navigano i mari del polo un piccolo piroscifo esce ogni giorno dal promontorio di ponente, fugge sbuffando dietro la punta di levante e rifa quindi la via. Porta i manipoli della invasione barbarica che si versa ogni anno dalla montagna delle nazioni, il Gottardo. Armati degli *alpenstock*, stringendo il primo bottino di fiori e di frutta come se avessero in pugno la dolce Italia, questi uomini forti, che sentono tuttavia la cupidigia del mezzogiorno. Si accampano sulla tolda del vapore colle lor donne, i bambini e le masserizie. Non guardano né a destra né a sinistra. Tra il gruppo silenzioso di fogge e di volti eteroclitici che passa velocemente a piè delle montagne, appena qualche bionda miss, dato uno sguardo alle acque di smeraldo, ai villaggi ridenti, alle rupi selvagge e pittoresche dove ho portato *Cecilia*, ne cerca il nome nel suo *Murray*».

Se il *Diario* rimane inedito, esso fornisce comunque alcuni spunti per il lavoro a *Miranda*, poemetto che nasce appunto, «a San Bernardino, per un sentiero serpeggiante tra gli abeti»²². In lievitazione, come già detto, dal 1871, *Miranda* è ricopiata in bella copia sul *Cahier jaune* fogazzariano tra il 21 gennaio e il 4 novembre 1873. Diviso in quattro parti (e cioè: una *Lettera* di antefatto in versi, i due ‘libri’ dei protagonisti Enrico e Miranda in prima persona, più il componimento conclusivo), racconta l’infelice amore tra una semplice fanciulla e un giovane poeta, che, conquistato il cuore innocente dell’amata, la abbandona per seguire illusioni di gloria; lo struggimento di lei si rivelerà fatale al ritorno di lui, sconfitto in tutte le sue ambizioni letterarie. Rilevato che già la prima esperienza in versi assomma in sé spiccati caratteri prosastici e di distensione narrativa²³, altrettanto interessante è verificare in *Miranda* i riflessi della personalità d’autore, all’inedita prova del pubblico. Da un lato, l’opera prima sembra definire i canonici tratti di una ‘confessione’ autobiografica²⁴, in cui il gusto tardo-romantico del libro e le sue scelte metrico-lessicali e stilistiche²⁵, volte a soddisfare un gusto assai convenzionale, fanno il paio con l’identificazione a specchio del narratore ora in Enrico, ora in Miranda. Come riassume Gallarati Scotti:

²² P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 105.

²³ F. SPERA, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 514: «Non deve stupire a questo punto che la prima opera di Fogazzaro sia la novella in versi *Miranda* (1874), che è poesia sì, ma narrativa. [...] Poesia di tematica e stile tardoromantici, che piacque abbastanza ai lettori e ai critici, ma soprattutto indicativa per confermare l’essenziale vena narrativa dello scrittore: *Miranda* è una specie di romanzo breve in versi, dove le parti veramente fondamentali sono la seconda e la terza, *Il libro di Enrico* e *Il libro di Miranda*, confessioni dell’interiorità dei personaggi, che si abbandonano con compiaciuta effusione sentimentale all’analisi dell’io smarrito e malinconico».

²⁴ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 106-107: «invero il Quaderno giallo, coi frammenti che lo completano - fogli e foglietti volanti -, appare, meglio che una minuta di *Miranda*, proprio un giornale intimo. Crisalidi nella loro selva di correzioni, s’intrudono qua e là liriche e pensieri; vi troviamo, fra l’altro, le professioni di fede letteraria [...] le quali mostrano in atto il poeta, quale doveva narrarsi poi, in *interviste* e in appunti autobiografici: “Mia moglie non si occupava dei miei studi, Il solo mio conforto, chiuso nel segreto del mio cuore, era l’Arte. E guai a me se lavorando a *Miranda*, ignoto agli estranei, poco stimato dai miei, non avessi avuto degli impeti fierissimi d’orgoglio, se non mi fossi detto qualche volta: - eppure questa che mi esce dal cuore con sangue e con lagrime è vera poesia e non se ne fa molta di migliore in Italia -” (corsivo nel testo). Al di là della fondatezza di un entusiasmo critico che «esce dal cuore con sangue e con lagrime», è opportuno sottolineare che queste note, recuperate da Nardi da un diario intimo familiare che Fogazzaro compone tra il 20 luglio 1870 e il 4 febbraio 1882, confermano per altra via il carattere autobiografico di *Miranda*.

²⁵ G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 46-47: «*Miranda* è al di qua del Decadentismo sia per l’adesione al linguaggio tutto effuso e patetico del tardo Romanticismo, sia per la struttura di diari contrapposti [...], per la ricerca di atmosfere indefinite, struggenti, morbide e morbide, le quali non hanno ancora la capacità di svolgere una loro interiorizzazione metempirica, e quindi si pongono in una fase anteriore rispetto alla poetica decadente. Pur tuttavia la preparano e la presagiscono, assai più di quanto non possa intuirsi dal Prati, dall’Aleardi, e danno alla data 1874 un significato d’avvio, di distacco dal medio Ottocento».

Miranda era una figlia del secolo, una creatura di quel romanticismo esangue che poteva soddisfare i gusti più nebbiosi e più femminei di una generazione che aveva perduto molte fedi e non ne aveva ancora ritrovata una precisa.

E anche Enrico era un simbolo di una malattia giovanile del suo tempo; la «confessione» di un ingegno borioso, la «critica», forse, di tutta una categoria di adolescenti che si battezzavano «forti», mentre non erano che dilettanti dall'anima sitibonda di una gloria che l'azione non poteva dare più e che essi chiedevano all'arte concepita come strumento di vanità.²⁶

Dall'altro, la costruzione di un'immagine di sé opera anche in sede peritestuale, laddove Fogazzaro anticipa temi, modi e toni del poemetto in una duplice e diversificata prefazione. La prima, in forma di lettera *Alla signorina Ernestina V. W.* datata 1° maggio 1874, occupa le pagine iniziali del volumetto edito in quell'anno da Le Monnier; qui, probabilmente sullo spunto di un episodio personale fogazzarianamente galante²⁷, l'autore ricostruisce la genesi della sua fatica. Egli ha la meglio in un bisticcio con una interlocutrice vanitosamente bizzosa proprio raccontandole l'infelice vicenda di Miranda, e quando la raffinata rivale chiede con imperativo russofilo di tradurre in poesia quanto ascoltato²⁸, la risposta è in bilico tra illustrazione del processo creativo e classica *excusatio* per la qualità minima del risultato finale:

Non era in poter mio pubblicare i due libri di ricordi che formano l'essenza della narrazione, letti da me per favor singolare di fortuna. Avrei forse ottenuto, (come avvenne) di pubblicare pochi versi contenuti nel libro di lui, non piccola impresa anche questa: ma nulla più. Quanto pallido un lavoro di memoria e di fantasia rispetto al vero! Quanto ardua cosa contraffare la penna di un ingegno borioso, ma non ispregevole, il cui nome, oscurato adesso per cause inutili a dirsi, brillò un momento di viva luce nell'Olimpo letterario! Ancora più difficile, Vi dissi, mi sarebbe tornata la contraffazione di quella prosa femminile così delicata, così verginale nelle sue inesperienza. [...] Bene, ci ho pensato. Il tema mi tentava molto e il vostro colpo di spada aveva tagliato meglio ch'io non credessi a prima giunta.

²⁶ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 56.

²⁷ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 105-106.

²⁸ La descrizione della stessa Ernestina, dietro cui si celerebbe, a leggere l'autografo originale, tale Maria von Wartheim, è la prima attestazione di certe future descrizioni di donne altolocate e *snob* tanto nel vestiario quanto negli atteggiamenti: «Quanto a Voi, signora, colla snella persona serrata in un costume azzurro e grigio, coi capelli biondi un poco sdegnosi del freno, colle movenze, scusatemi, un poco rigide, parevate una figura di pennello antico, piena di pensiero e di fiera vita nella fisionomia, mirabilmente posata in mezzo a una natura dalle linee taglienti, severa, fredda di tinte, oserei dire spirituale. Quella sera avevo l'onore di vedervi bella; poiché in Voi la bellezza è lume che viene e va a vostro talento. [...] Forse mi feci pregare alquanto, non me ne rammento bene. Certo vi dissi il semplice racconto con molta commozione, [...] come in un vecchio giuoco di società; dopo avermi fatto recitare alcune poesie di lui, pronunciaste il vostro *ukase* "ch'io dovessi scrivere il racconto"» (A. FOGAZZARO, *Alla signorina Ernestina V. W.*, in ID., *Poesie*, Milano, Baldini & Castoldi, 1908, pp. 5-8).

Poiché pubblicare tali quali i due manoscritti era cosa da non pensarci neppure, e una contraffazione non avrebbe illuso i signori lettori di odorato fine, tanto valeva portarsi apertamente nella regione dell'ideale, affidandosi al verso che ne conosce meglio le vie. Eccovi il libro. È pallido; pallidissimo, se volete; ma non fu concepito una sera nebbiosa presso alle nevi eterne?²⁹

Il disincanto del gioco metatestuale tessuto qui, con l'abusato *topos* del manoscritto di un poeta ignoto poi ritornante ne *Il mistero del poeta* del 1888, è la maschera di un primigenio atteggiamento da letterato; quest'ultimo, nel momento in cui confessa l'ispirazione dal «vero» dei suoi versi, tuttavia rivendica che la radice profonda del libro sta nel mistero delle passioni, che i mezzi della poesia, guide più sicure «nella regione dell'ideale», devono illimpidire ed ammaestrare per il lettore borghese «di odorato fine». Sulla falsariga dell'*Avvenire del romanzo* di due anni precedente, la realtà da sola non basta alla missione dell'arte; e la dottrina fogazzariana dei sentimenti trova già qui un proprio germe programmatico. L'impianto quadripartito permette di concentrare nel nucleo centrale dei due libri protagonisti le reazioni ondivaghe dei due amanti, trasfigurati *ex post* in una dimensione di ricordo nostalgico e soffusamente invitante, tra elegia dell'amor perduto e compatimento malinconico dell'inazione³⁰. E l'operazione, in un certo senso, coglie nel segno: se non altro il padre Mariano, finora scettico sulle doti letterarie del figliolo, sostiene economicamente la pubblicazione del libro, dopo il rifiuto di Treves e i tentennamenti di Barrera³¹. Oltre che dall'entusiasmo personale, Mariano è confortato dall'amico Gino Capponi, che nella prova giovanile di Antonio nota appunto «la rivelazione del tempo, e di noi (intendo dei giovani) anzi la confessione»; e di più:

Quei due, a guardarli in fondo, non amano veramente, nessuno dei due; vorrebbero, potrebbero ancora (la donna, s'intende, molto di più) ma tutti e due sono malati d'amor proprio, del quale muoiono o si annullano. [...] So bene che tutti

²⁹ Ivi, pp. 8-9. Si aggiunga anche l'*explicit* della lettera: «E ora, quando avrete letto l'umile volume che passa le Alpi per Voi, non congedatelo, signora, come avete congedato me quella sera a San B. sulla soglia dell'Hôtel R. "È assurdo!". Povero libro, non avrebbe neppure la consolazione di vedere il lampo del vostro sorriso malizioso» (ivi, p. 10).

³⁰ Analizza quest'aspetto del testo Bruce Merry: «per ben due terzi del volume Fogazzaro, penna maschile, deve interpretare i moti d'animo e gli umori di una giovane donna. [...] Più che di novella in versi, quindi, si potrebbe suggerire da un'ottica critica moderna che nella *Miranda* fogazzariana si tratta di un *thesaurus* di *topoi* e di luoghi sulla nostalgia. Campeggia cioè non tanto il tema del dolore quanto quello del dolore ricordato; è preminente non la tragedia dell'amore non corrisposto (vecchia come la trama di Didone abbandonata e perciò non più piccante in sé), quanto la strategia della *memoria* di questo abbandono» (B. MERRY, *Tecniche di nostalgia nel «Libro di Miranda» di Fogazzaro*, in *Antonio Fogazzaro*, Milano, cit., pp. 186-187. Corsivi nel testo).

³¹ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 114-115: «Secondo Édouard Rod, che ne scriveva alquanti anni dopo nella *Revue des Deux Mondes* (15 luglio 1891), *Miranda* avrebbe ottenuto un successo notevole, in parte per la sua grande grazie poetica e sentimentale, ma in parte anche per l'interessamento spiegato a favor dell'autore dal padre, membro della Camera dei Deputati, e quindi con vaste aderenze, non solo nel mondo della politica, ma anche in quello dell'arte, della stampa, e, perché no?, del *high-life*».

siamo mezze cose, che nelle incoerenze sta la chiave della vita nostra, che le due rappresentazioni, come le ha fatte il poeta, sono di tanto più vere; ma non c'è rimedio: perché nell'uomo, e inclusive nella donna, tali quali siamo, il negativo abbonda sempre: qui è condanna del pretto naturalismo, e quindi il bisogno d'un certo ideale. *Miranda*, in fondo, è un libro di critica: mi cavo il cappello a chi è riuscito di trarne poesia.³²

Pur nel suo gusto un po' attardato, il libricino di *Miranda* ha dunque altra consapevolezza rispetto al *Diario*, e pure un buon successo, riscuotendo probabilmente «più ammiratori nel pubblico che fra i *letterati*»³³. Meno convincente, per l'autore e per la critica, sembra essere *Valsolda*, raccolta di liriche allestita due anni dopo per i tipi di Brigola. I testi, composti questa volta su un quaderno di copertina verde chiaro³⁴, hanno per tema prevalente la confessione dell'io, trasfigurato con i modi tipici del paesaggista

³² Lettera di G. Capponi a M. Fogazzaro, pubblicata in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 51. Stralci della lettera di Capponi sono ripresi anche da Aldo Borlenghi, che chiosa: «È un'analisi dei tempi nuovi, sulla lezione della propria vita e del tempo ch'era stato il suo. [...] Ma Fogazzaro doveva già sentirsi orientato a un pubblico diverso, che cercava incanti generici e astratte suggestioni ideali. Amava tener aperta la ferita e contemplare il sanguinar delle passioni, e atteggiarsi intanto a esploratore della realtà umile: un atteggiamento letterario, compiaciuto, e che appariva predisposto a trasformarsi nella ambizione ad una pur generica guida spirituale» (A. BORLENGHI, *Nota introduttiva*, in A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, cit., pp. VIII-IX). Al padre Mariano, morto l'11 aprile 1887, lo scrittore dedica la seconda edizione, datata 1888, di *Miranda*; cfr. A. FOGAZZARO, *A mio padre*, in ID., *Poesie*, cit., pp. 11-12.

³³ È un'osservazione di Emilia Peruzzi; cfr. lettera di E. Peruzzi a M. Fogazzaro, 20 luglio 1874, in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 54, corsivo nel testo. Altro giudizio critico d'autore - negativo sull'opera ma non sul poeta - è quello di Francesco de Sanctis; cfr. a proposito la lettera di F. De Sanctis a M. Fogazzaro, 15 giugno 1874, ivi, pp. 52-53, mentre per la ricezione di *Miranda* presso la classe intellettuale dell'epoca, cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 114-123 ed anche A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, cit., pp. 9-10. Sul 'ritardo' di *Miranda* interverrà in seguito l'autore stesso, proprio nella seconda edizione, sopra menzionata, del poemetto: «Superfluo dire quanto ci sia, in *Miranda*, di ormai lontano nel tempo, di ormai caduto di moda, di ormai appassito. L'autore medesimo, ristampando, quattordici anni dopo, la lettera dedicatoria in testa al poemetto uscito in seconda edizione, aggiungeva a mo' di nota: «Questa lettera si riproduce nella prima edizione, quantunque scolorita dal tempo. Il racconto che segue vi ha qualche radice: e poiché esso pure va naturalmente perdendo il verde, l'autore ha deciso non si molesti con inutili strappi e sia lasciato appassire in pace» (P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 111).

³⁴ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 125: «Contemporaneamente a *Miranda*, e come *Albo valsoldese*, si veniva formando la raccolta di liriche, uscita col titolo di *Valsolda* nel '76, ma già compiuta dal settembre del '75. [...] Precedenti prosastici, abbozzi in versi più o meno lontani dalla forma ultima, entravano anche nel Quaderno giallo, altri in un quaderno di cui dobbiamo cominciare a tener conto e che diremo, dalla copertina d'un color d'erba stinto, Quaderno verde». Per il significato di *Valsolda* come momento di distacco dalle poetiche veriste, cfr. ivi, pp. 126-131.

sentimentale³⁵ nella realtà naturale circostante, cui però non sfuggono alcuni caratteristici abbozzi di sviluppo narrativo³⁶. I modelli di riferimento e i risultati raggiunti non mutano molto le coordinate di giudizio rispetto a due anni prima, tanto che forse il pregio maggiore della raccolta è quello di scoprire letterariamente la terra di Valsolda³⁷; e anche la ricezione critica e la fortuna di pubblico saranno decisamente meno cospicue di quelle di *Miranda*, che con tutti i suoi difetti toccherà comunque nel 1910 la ventiduesima edizione³⁸. Allora - più che soffermarci su una valutazione della sostanza poetica di *Valsolda*, per cui la critica fogazzariana ha già speso a suo tempo parole certamente condivisibili - conviene forse interrogarsi sul percorso editoriale della raccolta e, più in generale, sull'orientamento assunto dal Fogazzaro poeta. Il quale, rintracciando nell'espressione poetica il primo canale di intesa col proprio pubblico, sceglie, quando gli arridono le fortune romanzesche, di non disconoscere il primo impiego; anzi, la storia delle riedizioni e degli accrescimenti dei primi componimenti sono testimonianza di un

³⁵ Con osservazioni riassuntive sull'edizione delle *Poesie* del 1908 ma comunque estensibili anche a *Valsolda*, Ginetta Auzzas spiega: «Ma di tutte le suggestioni naturali è soprattutto quella lacustre a far vibrare le corde più delicate della musa fogazzariana. Il lago - presenza ossessiva e fatale in *Malombra* e in *Piccolo mondo antico* - nelle *Poesie* diviene suscitatore di tristezze indefinite. Nella sua apparenza spettrale sotto la coltre nebbiosa da cui è avviluppato, o dietro la plumbea cortina della pioggia insistente che ne confonde e offusca i contorni, seduce l'anima, l'incanta, la svuota, l'attrae verso i territori vaghi del sogno [...]. Più spesso, però, questo vivo amore, questa genuina simpatia per la natura appaiono sopraffatti, vuoi dalla maniera, cui sono imputabili i moduli lamentevoli alla maniera dell'Alardi, oppure l'accoglimento del registro passionale di un Prati o di un Carrer; vuoi dalle inquietudini interiori [...] che imprimono alle liriche un andamento in molti casi fiaccamente prosastico» (G. AUZZAS, *Per una nuova edizione delle poesie*, in *Antonio Fogazzaro*, Padova, cit., pp. 36-37).

³⁶ F. SPERA, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 514: «Poco aggiunge la raccolta poetica *Valsolda* (1875) [sic], dove riappare la vocazione lirico-narrativa di Fogazzaro, con numerosi microracconti e componimenti in forma di dialogo, che è un altro mezzo espressivo tipico del genere romanzesco»

³⁷ Si vedano a proposito i giudizi di A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, cit., pp. 2999-3000: «In *Valsolda* troviamo il Fogazzaro poeta della natura e del paesaggio [...] L'emozionalità e l'immediatezza espressiva caratterizzano le liriche in cui le immagini sono indeterminate nei contorni, vaporose e inafferrabili ed evidente è la tendenza all'evasione musicale che si troverà affermata in *Malombra*. La poetica del Fogazzaro in *Valsolda* è la poetica di un artista formatosi su modelli stranieri, dell'Europa romantica: per la prima volta troviamo in lui la poesia della montagna che avrà largo campo nella sua narrativa e che ci riconduce, appunto, all'ispirazione derivante da fremiti spirituali ma accoratamente dolorante» ed E. SORMANI, *Arte scienza e fede in Antonio Fogazzaro*, cit., p. 665: «Anche nelle liriche di *Valsolda* (1876) Fogazzaro faceva mostra di un gusto tardoromantico: sia nelle novelle in versi che nelle visioni serene o tempestose del suo paese d'anima. Ma l'aver usato, come l'autore stesso riconosceva nella *Prefazione*, "lo stile sussiegato e quello modesto a vicenda", determinava oscillazioni di linguaggio, che sortivano goffaggini [...]. In seguito Fogazzaro esercitò la sua ricerca di un linguaggio "medio" nell'ambito più opportuno del romanzo, riservando alla poesia le effusioni intime, ma senza conseguire risultati apprezzabili». Più secco il commento in G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 47: «Si può dire, nonostante il giovanile acerbo linguaggio e la mutuazione di temi romantici obsoleti, che c'è più Fogazzaro in *Miranda* che non in *Valsolda*, ove quei temi sono ripetuti senza partecipazione emotiva, in una prevalenza d'impegno descrittivo e in una molteplicità di scelte ritmiche e quali manifestano sì un letterato più maturo, ma una disposizione minore alla poesia».

³⁸ Anche la circostanza critica di maggior rilievo - una conferenza di Giacomo Zanella sulla recente raccolta, tenuta al Circolo Giuridico di Napoli il 2 maggio 1877 - si concedeva di sottolineare maggiormente le pecche del libro; per la ricezione di *Valsolda* e in generale della poesia fogazzariana, cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 131-134 e G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., pp. 34-40, pp. 145-150 e, per alcuni pareri dei contemporanei dello scrittore, pp. 224-234.

percorso abbastanza preciso³⁹. Fogazzaro ripubblica nel 1886, per l'editore Casanova di Torino e dopo il successo di pubblico del *Daniele Cortis*, il volume *Valsolda*, rivedendo, ritoccando, sopprimendo qui e là ed aggiungendo - come indicato dal nuovo sottotitolo, *Poesia dispersa* - altri testi prima sparsi. Le *Poesie scelte*, edite nel 1898 dal fido Galli⁴⁰, presentano, oltre a nuove correzioni, un'ulteriore evoluzione dell'assetto testuale: alla poesia dedicatoria *A color che mi amano* vengono aggiunte pure le sperimentazioni delle *Versioni dalla musica*, buona parte delle liriche de *Il mistero del poeta* e una sezione finale e riassuntiva che va sotto il titolo di *Ultimo ciclo*. Edizione che però rispecchia l'ultima volontà dell'autore è quella delle *Poesie* per Baldini & Castoldi del 1908, che raccoglie gran parte dell'esperienza in versi dell'autore, da *Miranda* fino agli ultimi componimenti di quell'anno stesso.

Da questo sguardo panoramico è allora possibile desumere un giudizio e una collocazione globale sul Fogazzaro poeta⁴¹, che nel corso degli anni rinuncia alla pubblicazione di nuove raccolte, recuperando e riallestendo le 'giovanili', tra rincorsa di dinamiche editoriali moderne e specifica concezione della poesia. Quest'ultima pare assecondare le necessità della battaglia ideale contro il materialismo positivista, cui Fogazzaro piega sovente la rilettura del proprio percorso artistico, rivendicando al contempo un ruolo ben definito per la propria arte; così infatti si esprime in una lettera alla Starbuck dell'aprile 1886, dopo aver ricevuto un parere positivo sulla seconda edizione di *Valsolda*:

Parliamo invece del successo di *Valsolda* perché Lei sarà forse curiosa di saperne qualche cosa. La «Nuova Antologia» ch'è la nostra «Revue des Deux Mondes» mi ha

³⁹ Per informazioni più dettagliate sulle edizioni delle poesie fogazzariane, cfr. G. AUZZAS, *Per una nuova edizione delle poesie*, cit., pp. 29-32 e relative note a piè di pagina, in particolare in merito alle scelte filologiche dell'edizione di Piero Nardi. Per alcune interessanti riflessioni su una nuova edizione dei versi fogazzariani, cfr. ivi, pp. 39-42, in partic. p. 41 sull'allestimento di un apparato diacronico delle varianti: «Perché delle opere minori - non sembri azzardato sostenerlo - non occorre conoscere tutto, serve piuttosto sapere in che modo e per quali vie arrivare, eventualmente, a disporre di tutto. Per questo, dunque, la nuova edizione dei versi del Fogazzaro (e qui s'intende, allora, di tutti i versi, e non soltanto quelli ascrivibili a P908 [l'edizione di *Poesie*, Baldini & Castoldi, 1908]) si avvantaggerà maggiormente della presenza di una *recensio* precisa ed esaustiva che di quella di un apparato irreprensibile ma prossimo al mero esercizio filologico» (corsivo nel testo).

⁴⁰ In realtà il volume è pubblicato nella seconda metà di novembre del 1897, ma con la data dell'anno successivo; cfr. P. NARDI, *Cronologia della vita e degli scritti di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 680.

⁴¹ G. AUZZAS, *Per una nuova edizione delle poesie*, cit., p. 33: «essa globalmente gravita ancora nell'orbita romantica. Romantica, infatti, è la concezione che vi emerge ella figura e del ruolo del poeta, personaggio d'eccezione, il Sacerdote dell'Ideale, il Maestro. Altrettanto di matrice romantica, meglio tardo-romantica, vi appare lo spiritualismo che costantemente informa i versi e che nella sostanza è riconducibile alle esperienze di un Prati e di una Aleardi, benché l'autore non trascuri un occhio rivolto anche verso i poeti popolari tedeschi, Heine, Hugo [...] ecco che i grandi temi della poesia del Fogazzaro sono allora quelli del mistero che appare circondarci, del dolore, della morte, la sequenza colpa-espiazione-redenzione, il contrasto nell'individuo dell'angelo con il bruto; le forme sono quelle dell'effusione sentimentale [...]. Quasi mai, però, al Fogazzaro riesce di definirsi un proprio linguaggio originale, salvo allorché egli si cimenta nella pittura di paesaggio».

dedicato un lungo articolo intitolato *Un poeta idealista* [articolo di Enrico Nencioni, «Nuova Antologia», 1° marzo 1886]. L'articolo mi ha fatto molto piacere perché riconosce ed apprezza appunto il carattere spiritualista dell'arte mia. Fino a ieri è l'arte naturalista che più ha dominato.

Mi consola e mi sorprende di vedere come una gran parte del pubblico accoglie favorevolmente i miei libri che paiono una sfida al naturalismo. [...] *Cortis* e *Valsolda* hanno avuto la fortuna di arrivare quando il pubblico era già stomacato dagli eccessi dell'altra scuola. Spero tuttavia che i miei futuri critici ricorderanno aver io pubblicato *Miranda* e la prima edizione di questa stessa *Valsolda* quando quella scuola era padrona del campo.⁴²

E anche quando egli stesso riconosce tra le righe che il proprio modello poetico non è più attuale, tuttavia non manca la rivendicazione quasi battagliera di una missione superiore affidata al verso. Scrivendo ad Agnese Blank, giovane protestante da instradare sulla via della conversione che ispirerà la figura dell'ultima protagonista fogazzariana in *Leila*, il poeta spiega:

Il mio volume [*Poesie* nell'edizione del 1908] non è sublime, oh no! Vi è chiusa molta poesia reale e non verbale, questo sì; ne ho la coscienza. E non credo che avrà moltissima fortuna perché in Italia la poesia verbale, l'arte del verso *che suona e non crea*, è molto più ammirata dell'altra.⁴³

L'opzione per una poesia di stampo contenutistico, che faccia affidamento su soluzioni formali consolidate e in certi passaggi superate e vetuste, è del resto tratto costante del Fogazzaro versificatore; alle scelte tendenzialmente narrative delle due pubblicazioni degli anni settanta si sostituiscono nel tempo le forme a carattere militante, spesso ospitate su rivista, attraverso componimenti quali *Samarith di Gaulan*, *Notte di Passione*, *Visione*, *Alla Verità*, *Il canto dell'angoscia e dell'orgoglio* e *Il canto dell'umiltà e della gioia*. Un'attività poetica che, pur diradandosi rispetto alle prime prove e soprattutto negli ultimi anni, diventa colonna di supporto alle idee e alle tesi sostenute dall'autore in un arco di tempo assai ampio. Non a caso, un biografo assai attento ai fatti intimi quale Gallarati Scotti conia per alcuni di questi testi l'etichetta di 'poesia religiosa'⁴⁴; e riguardo

⁴² Lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 2 aprile 1886, in *Lettere scelte*, p. 105. Il 28 marzo invece, sul «Fanfulla della Domenica» («ch'è il nostro miglior periodico settimanale letterario», specifica Fogazzaro nella stessa lettera), viene pubblicato un articolo di Giovanni Setti, «caldissimo di simpatia» (ibidem).

⁴³ Lettera di A. Fogazzaro ad A. Blank, 28 novembre 1908, ivi, p. 648. Corsivo nel testo.

⁴⁴ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 207: «Ma la fondamentale espressione che è nelle pagine intime, doveva trovare l'espressione del canto. Le migliori poesie religiose di quel periodo ne sono infatti interamente penetrate. La prima, che apre il nuovo ciclo, è il poemetto intitolato: *Samarith di Gaulan*. («Fanfulla della Domenica», 23 ottobre 1892). Seguono: *Notte di Passione* («Fanfulla della Domenica», 30 dicembre 1894) e *Visione* («Ora Presente», marzo-aprile 1895). Momenti di uno stato d'animo unico, che dà alla poesia fogazzariana una impronta nuova». Per una lettura dei tre testi, cfr. ivi, pp. 207-213.

al componimento *Alla verità*, comparso sulla «Rassegna Nazionale» del 1° novembre 1901, Fogazzaro stesso afferma, presentando la poesia alla marchesa Crispolti, che «non con l'intelletto perviene l'uomo al conoscimento della Verità essenziale, ma con l'amore»⁴⁵. Ed anche si collegano ai problemi confessionali che agitano il romanziere sul finire della sua carriera, e in particolare al momento della crisi del movimento modernista dopo le condanne vaticane: il recupero della «vecchia vena ostruita dei versi»⁴⁶ nei due 'canti', comparsi sulla «Nuova Antologia», rispettivamente il 1° maggio e il 1° settembre 1908, diventa confessione intima e patetica e, al tempo stesso, ansia di liberazione interiore⁴⁷. E se in queste ultime prove non permettono una rivalutazione del volume del 1908 né innovano i toni ormai canonici del Fogazzaro poeta, conviene considerare l'esperienza in verso del narratore vicentino secondo una diversa prospettiva, che ne precisi la collocazione rispetto all'impegno romanzesco, per cui lo scrittore pare senz'altro più dotato:

L'opera poetica del Fogazzaro, eccettuati sporadici bagliori, non sembra poter sfuggire a un giudizio restrittivo, sia in ordine alla collocazione nella storia della poesia italiana di fine Ottocento, sia in ordine a una gerarchia di valori che sia stabilita all'interno dell'opera dello scrittore vicentino considerata nel suo insieme. Tuttavia, va rilevato e sottolineato questo: anche se si tratta qui di periferia, questa periferia intrattiene con il centro - vale a dire con la maggiore opera narrativa - rapporti dinamici, presenta non trascurabili corrispondenze tematiche, quali, appunto, della suggestione esercitata dal paesaggio confidente, del richiamo dei sensi ammantato di brividi e tremori, della rinuncia eroica e sublime all'amore, dei tormentosi struggimenti che ne discendono⁴⁸

Una simile prospettiva critica sembra in effetti quella più acconcia ad una revisione dei giudizi consolidati sul Fogazzaro, e ad una sua collocazione nel quadro cultural-letterario

⁴⁵ Lettera di A. Fogazzaro a F. Cornero (marchesa Crispolti), 8 novembre 1901, in *Lettere scelte*, p. 457. Cfr. a proposito anche T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 287: «La sua poesia *Alla verità* è nata da questo suo contatto col dogmatismo morale e dalla sfiducia nella ragione che era seguita a quel primo incontro con questa corrente nuovissima. Essa è veramente una confessione poetica».

⁴⁶ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 7 aprile 1908, in *Lettere scelte*, p. 633. Qui aggiunge lo scrittore: «Il lavoro d'arte m'innalza sempre l'anima e i versi mi prendono e quindi mi tengono in alto, più del romanzo [*Leila*]» (ibidem).

⁴⁷ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 617: «E diciamo che, rinunciando all'azione dopo l'Enciclica [la *Pascendi Dominici gregis* dell'8 novembre 1907], il Fogazzaro tornava artista. [...] Gli scoramenti gli venivano forse più specialmente dal vedersi incompreso e rinnegato dai suoi compagni di battaglia di ieri, pei quali ormai era un vile. I risentimenti d'orgoglio, dal sapersi pur sempre bersaglio dell'ostilità degli ortodossi, pei quali restava, con quel suo tacere, un ambiguo e un sospetto. L'accoglienza fatta alle *Poesie* - edite da Baldini e Castoldi in elegante volume, rilegato sul modello offerto dall'editore Zanichelli con le *Poesie* del Carducci, del Panzacchi, dello Stecchetti - dovette ridargli invece fiducia di riimporsi come artista». Cfr. in merito anche T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 413-415.

⁴⁸ G. AUZZAS, *Per una nuova edizione delle poesie*, cit., pp. 37-38. Per una rapida bibliografia dei giudizi della critica sulla poesia fogazzariana cfr. *ivi*, p. 38n.

del suo tempo, senza pretese di recuperi fuori tempo massimo né altrettanto vani tentativi di gettare ulteriore discredito sulla produzione in versi del vicentino.

Tale impostazione, che vuole bilanciarsi tra valutazione e contestualizzazione, pare riconfermata anche da altre raccolte che raggruppano testi che, pur non facendo direttamente parte del *corpus* romanzesco, sono in più o meno stretta parentela con esso. Ad esempio, nei primi mesi del 1903 Fogazzaro raccoglie in volume per Baldini & Castoldi *Scene*, che riunisce tre opere teatrali cui l'autore ha lavorato nel biennio precedente: *El garofolo rosso*, *Il ritratto mascherato* e *Nadejde*⁴⁹. Se un primo contatto dello scrittore con le scene data già dai tempi del *Daniele Cortis*⁵⁰, Fogazzaro sperimenta per la prima volta il palco in quella «pillola drammatica, [...] tra il comico e il serio»⁵¹ che è *El garofolo rosso*, commedia amara in dialetto comparsa prima sulla «Lettura» diretta da Giuseppe Giacosa e poi rappresentata, per invito dell'Associazione lombarda dei giornalisti e le cure della Compagnia Zago, al Teatro Manzoni la sera del 9 febbraio 1902, giorno di domenica grassa⁵². L'opera, incentrata sulla figura meschina del sior Checo Busolo e sull'ex-moglie cieca di lui, la contessa Marieta moriente in ospizio, non raccoglie consensi entusiastici⁵³, sebbene forse permetta di gettare uno sguardo obliquo sulle intenzioni dello scrittore. Alla rappresentazione della grettezza morale di Busolo, che inganna donna Marieta unicamente per impossessarsi delle chiavi di un cassetto di famiglia e che simula poi il proprio dolore presso il letto di morte di lei, corrispondono alcune soluzioni tipiche del comico fogazzariano: il ricorso alla parola dialettale in senso macchiettistico, la ripresa storpiata di moduli veristi per la rappresentazione patetizzata

⁴⁹ Per una ricostruzione della parentesi teatrale, abbastanza infelice, cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 537-544, e T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 351-361. Cfr. anche la lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 10 luglio 1903, in *Lettere scelte*, pp. 509-510: «S'intende bene che ti sono molto grato di avere dato tanto tempo al mio libro; ma, premesso ciò, ti osservo che un articolo tuo nel "Corriere", anche solo di una sola colonna, gioverebbe al libro più che dieci pagine di Rivista. Il silenzio del "Corriere" mi assicurava di questo aiuto e non posso esser contento che tanto aiuto manchi. Il mio voto è dunque che tu tagli e tagli fino alla giusta misura ma che faccia parlare e parlare bene il giornale quotidiano più diffuso. E così farai veramente se vorrai compensare le povere *Scene* della loro mala fortuna teatrale».

⁵⁰ Lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 11 luglio 1886, ivi, p. III: «L'altro dì ebbi una bellissima lettera dalla signora Duse. Mi scrive esprimendo il desiderio che *Daniele Cortis* venga ridotto per il teatro. Io non potrei, io non vorrei farlo mai e non credo che un uomo d'ingegno possa accettare un compito simile. Se non lo fa l'autore, temo non lo voglia fare che un mestierante. Posso ingannarmi. Intanto risposi così alla signora Duse, la quale credo, del resto, che riuscirebbe una Elena *vera*» (corsivo nel testo).

⁵¹ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 9 novembre 1901, ivi, p. 458. Per alcuni dubbi dello scrittore sulla sua nuova carriera di autore per il teatro, cfr. la lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 12 dicembre 1901, ivi, p. 460: «Se fosse possibile cancellare dal manifesto il nome dell'autore, credo che accetterei. Sono molto esitante a comparire sulle scene italiane con una simile pillola drammatica e dubito poi anche dell'effetto».

⁵² P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 537-539.

⁵³ Per una possibile spiegazione del fallimento, cfr. T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 354: «Il pubblico seguì i primi tre quarti del brevissimo atto con curiosità e approvazione [...]. Ma alla fine della scena, quando si accorse che il sorriso era solo a fior d'acqua e che sotto v'era il torbido mondo tragico della malvagità umana e della morte nella sua realtà cruda, ebbe un brivido di ripugnanza. [...] Fu colto da un ribrezzo istintivo e di indignazione per il poeta, il cui solo nome prometteva uno spettacolo di bontà umana».

o paternalistica del mondo inferiore, l'ottica moralistica spesso connessa alla descrizione di personaggi mediocrementemente negativi. Benché in quei giorni lo scrittore si dica convinto che «quelle scenette» siano «troppo piccola cosa per affrontare con esse la prima volta, a viso aperto, il teatro»⁵⁴, egli non abbandona l'impegno preso con la *Neue Freie Press* di Vienna di consegnare qualcosa di suo⁵⁵, ma cambia completamente le coordinate rispetto alla prima prova. *Il ritratto mascherato*, in scena per poche sere al teatro Goldoni di Venezia per la compagnia di Irma Gramatica e poi comparso sulla «Lettura» di marzo, racconta infatti al vicenda della spirituale ed infelice Cecilia che, scoperta l'infedeltà dell'amato marito morto nella fede di Dio, lo perdona in nome di quell'«amore onnipotente» cui si allude pure nella dedica del dramma:

Soggiunsi che perdonare così era degno di un amore onnipotente e che l'amore umano, il femminile sopra tutti, era qualche volta portato a trapassar in certo modo il perdono con un errore sublime, a negar la offesa più flagrante o a giustificarla, a deificare l'amato, a odiare che gli apponesse una imperfezione, una colpa.⁵⁶

Ma se l'esito del *Garofolo* era stato insoddisfacente, la riedizione nel *Ritratto* del personaggio tipicamente fogazzariano di Cecilia Festi dell'eroina che affronta impavida un destino infelice - quasi come l'Elena Carré del *Daniele Cortis*, di cui si era appunto prospettata una riduzione per le scene⁵⁷ - è destinata ad un finale ancor più gramo:

L'esito fu invece anche più disastroso di quello del *Garofolo rosso*: il pubblico, che s'era ribellato al cinismo inaudito di Busolo, non volle saperne di Cecilie incredibilmente ideali; e fischiò e s'abbandonò alla più villana gazzarra, sebbene i giornali si sforzassero poi di mascherarla.⁵⁸

La parentesi teatrale è così destinata ad avere allora un'ultima appendice, non messa in scena: il bozzetto *Nadejde*, storia di una sventurata fanciulla di famiglia nobile e corrotta, che si suicida nel lago di Como ammalata da suggestioni mistiche e per salvare le anime dei dissoluti genitori. Pubblicata sull'«Almanacco Italiano» del 1903, l'opera in due atti chiude un breve periodo artistico, dagli esiti decisamente mediocri, che pare porsi però

⁵⁴ Lettera di A. Fogazzaro a P. Giacosa, 15 dicembre 1901, in *Lettere scelte*, p. 461.

⁵⁵ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 30 dicembre 1901, ivi, pp. 462-463: «E ora in fretta e furia Le dirò che in questi ultimi giorni ho scritto un altro drammino, *Il ritratto mascherato*. [...] Assediato, in passato, dalla *N. F. P.* mi compromisi con una mezza parola e adesso pago; se però il giornale viennese mi farà patti buoni; onesti intendo». L'opera comparirà poi sul numero del 20 marzo 1902.

⁵⁶ A. FOGAZZARO, *Alla signora Bice Mannelli*, in ID., *Scene*, Milano, Baldini & Castoldi, 1903, p. 68.

⁵⁷ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 355: «Qui il Fogazzaro rientrava nel suo mondo, descriveva uno di questi altissimi amori capaci di sacrifici eroici, una di quelle religiosità di elezione di cui egli solo aveva in Italia il segreto. Cecilia Festi è composta della sostanza delle donne amanti del Fogazzaro».

⁵⁸ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 541.

su una linea antitetica rispetto a quella delle poesie. In quel caso infatti Fogazzaro sembra aver chiaro come la riproposta di un modello poetico assai convenzionale sia funzionale al dialogo con il pubblico medio e alla perorazione della causa spiritualista⁵⁹; nel caso delle tre opere teatrali manca invece al narratore la capacità di tessere un dialogo sicuro e solido con l'uditorio, benché siano riproposti sulla pagina alcuni dei *topoi* più consolidati della propria narrativa. La difficoltà progettuale, che si riflette in opere dalla scarsa tenuta scenica e dal minimo riscontro di platea, traspare allora dalle motivazioni addotte per il fallimento della propria arte drammatica⁶⁰, oppure è evidente nell'incerto commento a posteriori su obiettivi ed esiti delle tre prove:

Non so se l'abnegazione con la quale rivendichi a te la responsabilità dei miei fiaschi teatrali basterà a farmi assolvere. Io stesso mi dico che avrei dovuto resistere. Soggiungo però subito che, se ho ceduto con qualche fatica per il *Garofolo*, non è stato così per il *Ritratto* nel successo del quale avevo fede e ch'era invece destinato a maggiore rovina.

[...] Quanto a *Nadejde* ti do ragione, in parte. Il suicidio di lei commove poco. Che sia logico e frutto di educazione, lo credo, ma la dimostrazione è scarsa.⁶¹

⁵⁹ Se può valere come riconoscimento di poeta, va ricordato che tra i primi ad occuparsi della poesia di Antonio Fogazzaro, oltre all'amico Filippo Crispolti (*Per le poesie di Antonio Fogazzaro*, «Fanfulla della Domenica», 26 dicembre 1897 e 2 gennaio 1898), vi furono anche due presenze di rilievo: Manara Valgimigli e Marino Moretti. Cfr. rispettivamente M. VALGIMIGLI, *L'arte poetica di Antonio Fogazzaro*, «Il Resto del Carlino», 24 gennaio 1898 e M. MORETTI, «Gazzetta dell'Emilia», 2 febbraio 1909. Per una bibliografia sulla poesia fogazzariana, cfr. A. BORLENGHI, *Bibliografia*, in A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, cit., p. XXIV.

⁶⁰ Significativo che Fogazzaro imputi le deficienze delle sue prove all'incapacità del pubblico di comprendere il suo intento di rappresentare una realtà infima, oppure all'assenza di un uditorio eletto per l'idealizzazione dei suoi personaggi; cfr. in merito al *Garofolo rosso*: «Un gran successo non è stato, perché il pubblico non gradì la tragica realtà dei costumi e degli egoismi che si sfogano intorno al cadavere della contessa Marieta, e che io vollì rappresentare perché caratteristici di quell'ambiente» (lettera di A. Fogazzaro ad Anna Fogazzaro, 13 febbraio 1902, in *Lettere scelte*, p. 468), e sul *Ritratto mascherato*: «Quando io lessi a Ina Franco, finita la lettura ella esclamò: "ah come è vera!", perché è appunto una delle *Cecilie*, rarissime, che pure il mondo ha. Altro che Cecilia non era da cercare nella commedia; ossia, era a cercarvi quella immagine della realtà che a me pare di trovarvi. Intorno a me su dice che se tu fossi venuto le cose sarebbero andate altrimenti e che, non venendo tu, avrei dovuto ritirare la commedia. [...] Se potessi avere un pubblico molto intellettuale mi terrei sicuro del fatto mio» (lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 28 febbraio 1902, ivi, pp. 471-472). Su *Nadejde*, invece, l'esplicito proposito dimostrativo e pedagogico della rappresentazione pare essere assai meno suavisivo che nelle pagine romanzesche: «Vedrò il Suo articolo su *Nadejde*. Non ho mai scritto niente con una così decisa intenzione di tesi: mostrare la falsità di certi spiritualismi e cristianesimi *aeriformi*. A maggio pubblicherò *Nadejde* (quando mai cedetti al Molmenti che me la fece dare al Bemporad per venire concitata così!) con gli altri due drammi e ciascuno avrà una prefazione, una dedica esplicativa, per così dire» (lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 14 gennaio 1903, ivi, p. 502. Corsivo nel testo). Nella citata prefazione a *Nadejde*, Fogazzaro spiega che la *pièce* vuol servire «per ammaestramento di buone persone pronte a giudicare alquanto più che a intendere, cui nella morte amara della giovinetta non si rivelò il palese male terribile che la uccise» (A. FOGAZZARO, *A suor Paola Ritter*, in ID., *Scene*, cit., p. 128).

⁶¹ Lettera a di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 17 settembre 1903, in *Lettere scelte*, p. 516.

Giusta pare allora l'osservazione di Nardi sulla fatale distanza, forse non del tutto percepita dall'autore, tra palcoscenico e romanzo:

Bisogna far i conti anche con quella «irresistibile sapienza dei luoghi», per cui chi pensi a un Fogazzaro teatrale non può non pensare a un Fogazzaro dimezzato. [...] Ebbene: «Alberi di carta e foglie foderate di tela appiccicata» potranno, per abilità di scenografi, creare il «quadro», ma non riusciranno mai a farsi specchio delle anime, a riempire e a interpretare i silenzi di queste.⁶²

Fogazzaro sfrutterà altrimenti in forma romanzesca i canali d'intesa che trascorrono dal tormento di un'anima eletta alla lacrima patetica, fino alla deformazione sarcastica. Tuttavia i tre testi scenici, pur nel loro esito decisamente mediocre, sembrano confermare anche un altro dato. Sostenuto dal successo dei romanzi, l'autore di *Piccolo mondo antico* apre progressivamente la propria fantasia non solo alla parola teatrale, ma pure a quella giornalistica o d'occasione, sperimentando canali alternativi del sistema letterario di quegli anni⁶³. A cavallo di secolo sono due i volumi che raccolgono le sue prose: le *Sonatine bizzarre*, edite dal catanese Giannotta nel 1899, quasi in contemporanea con i volumi più rilevanti dei *Discorsi* e delle *Ascensioni umane*, e, un paio di anni dopo, il volume delle *Minime* per Aliprandi di Milano, che seguono quasi a ruota l'edizione in volume di *Piccolo mondo moderno*. Entrambi titoli, tra professione di modestia e promessa d'innocua estrosità, non devono trarre in inganno, poiché i testi ivi raccolti contribuiscono comunque a definire, pur senza costituirne la parte più rilevante⁶⁴, la figura distintiva del letterato, che dialoga con lettori suoi consimili dal punto di vista socio-culturale trattando tematiche di vasto richiamo o di larga suggestione. Ma se l'eterogeneità di *Minime* ordina scritti che si distendono su un vasto arco cronologico - non trascurando interventi quali il nuovo *Préface* malombriano pubblicato sul «Figaro» del 17 marzo 1898 o l'intervento *In morte di Emilio Zola* comparso sul «Giornale d'Italia» del 2 ottobre 1902 - le *Sonatine* si concentrano attorno alla produzione più strettamente

⁶² P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 226. Nardi cita qui due espressioni contenute in una lettera di Eleonora Duse a Fogazzaro del 22 luglio 1886, e che egli riporta parzialmente alla pagina precedente.

⁶³ A suo modo esemplare di questo ruolo 'ufficiale' acquisito da Fogazzaro è la *Pregghiera per gli equipaggi della Regia Marina da guerra*, scritta per l'equipaggio della corazzata "Garibaldi" di Genova su richiesta di mons. Bonomelli e della contessa Eleonora Pallavicini Baracco, stampata dall'editore Marzi di Roma e poi confluita in A. FOGAZZARO, *Minime. Studi, discorsi, pensieri*, Milano, Baldini & Castoldi, 1908, pp. 277. La *Pregghiera* si può ora leggere in *Scene e prose varie*, p. 320.

⁶⁴ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 480: «Nel contempo raccoglieva, per l'Aliprandi di Milano, la più gran parte delle sue prose e prosette e liriche extravaganti, preparando così la prima edizione (1901) di *Minime*. *Discorsi* e *Sonatine bizzarre* avevano pure eco di stampa non piccola; onde l'incoraggiamento, per autore ed editori, a dare peso a tutto, raccogliendo fin le pagliuzze meno significanti». La prima edizione di *Minime*, come recitava il sottotitolo, raccoglieva *Studi, discorsi e nuove liriche*; in seguito, la sistemazione del proprio corpus poetico e il parallelo inserimento di nuovi testi porta all'edizione del 1908, per Baldini & Castoldi, che, sempre secondo il sottotitolo, ospita *Studi, discorsi, pensieri*.

giornalistica, cui s'aggiungono per completare il volume altri testi di origine varia. Fogazzaro, contattato da Giuseppe Giacosa, inizia la collaborazione con il «Corriere della Sera» il 15 e 16 luglio 1893, con le due puntate de *Il parere di Ulisse*, cui seguiranno, nei due mesi successivi, *Suonatina per orsi* (31 luglio), *La dottoressa Pascal* (1-2 settembre), *Il nostro secolo* (29-30 settembre), *La Nitàlia l'è brodéga* (9-10 novembre). L'intervallo tra la conclusione delle conferenze sull'evoluzione e la ripresa del lavoro a *Piccolo mondo antico*⁶⁵ è sfruttata per assecondare una richiesta pressante dell'amico Giuseppe, in predicato di assumere la direzione letteraria del quotidiano milanese:

Ho bisogno di te [...]. Ho in mente di fare un giornale interessante, elevato, variato e più letterario che non siano altri giornali politici italiani. A ciò mi serva l'imminente stagione in cui la politica tacerà. Tu devi aiutarmi in questo. [...] Impressioni di viaggio, varietà, ritratti, saggi morali, quanto l'osservazione della vita ti suggerisce. [...] Immagina di scrivermi ogni 10 giorni una lettera che mi racconti quello che segue in te e intorno a te. Non mettere la sordina a quella tua arguzia bonaria e sottile che vede e mostra le cose e gli uomini sotto un aspetto così sincero e originale.⁶⁶

Il suggerimento giacosiano, sebbene forse poco rispettato in seguito⁶⁷, è molto utile per focalizzare ragioni e significato delle 'sonatine' per il «Corriere». Da abile operatore culturale, l'autore di *Tristi amori* indica i punti salienti dell'operazione: al panorama tipologico eterogeneo («Impressioni di viaggio, varietà, ritratti, saggi morali, quanto l'osservazione della vita ti suggerisce») si associa una certa frequenza della scrittura; il tutto sotto una dominante stilistica che è quella ben addestrata del comico fogazzariano. A scorrere gli articoli per il «Corriere» si coglie come la dimensione giornalistica funzioni appunto quale terreno di prova e sperimentazione della *vis* sarcastica del narratore, in brevi scenette che ricalcano parallele soluzioni romanzesche di quell'arco cronologico. Così, ne *Il parere di Ulisse*, è messo inizialmente alla berlina «il nostro secolo democratico»⁶⁸, impersonato da alcune nobildonne venete che ad una serata musicale s'interrogano scandalizzate, in un italiano fortemente dialettale, sulla reale utilità del

⁶⁵ Lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 5 maggio 1894, in *Lettere scelte*, p. 310: «Per tua norma ti avverto che, veduto quanto mi scrivesti circa il *Corriere*, subito risolsi di non espormi a venir messo alla porta. Non mandai più nulla e verso la fine dell'anno scrissi che non mi mandassero più, nel 1894, il giornale perché circostanze personali mi impedivano di collaborarvi. Ieri ebbi dal Torelli una letterina cortese di rammarico e di ringraziamento alla quale subito risposi nello stesso tono e la cosa è finita. È anche bene perché proprio adesso mi mancherebbe il tempo».

⁶⁶ Lettera di G. Giacosa ad A. Fogazzaro, 29 giugno 1893, cit. in P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 379-380. Sul rapporto tra lo scrittore vicentino e l'autore piemontese, cfr. *ivi*, pp. 175-176.

⁶⁷ Per un riassunto della collaborazione alle pagine del «Corriere», cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 379-383.

⁶⁸ A. FOGAZZARO, *Il parere di Ulisse*, in *Scene e prose varie*, p. 125.

greco ai giorni nostri. La replica galante del narratore-protagonista⁶⁹ prelude al confronto tra lui e un dipinto di Ulisse, che si anima e parla sulle note di Edvard Grieg. La musica, che nelle *Versioni* di quegli anni ha un preciso compito di suscitare l'invenzione artistica, porta qui ad un finale di marca ironica: al 'parere' del signore di Itaca di abbandonare lo studio delle lettere greche lo scrittore vorrebbe ribattere, ma entrambi sono vittime del sonno per la noia di «un certo *Pascolo dell'innocenza*»⁷⁰ suonato a quattro mani da due signorine della buona società. L'invenzione divertita, questa volta sulla scorta di riferimenti letterari espliciti, è ben presente anche in *Suonatina per orsi*, dove lo scrittore confida al lettore «una sottile, profonda radice di simpatia per mastro Bruno, l'onesto mangiatore di miele»⁷¹. Goethe, Prosper Mérimée, Heine, Ibsen diventano precursori di una linea che avvicina letterariamente orsi e società umana, e che Fogazzaro recupera a scopi satirici. L'ammaestramento coatto di un orso per il circo, ricordato in un passo ibseniano, serve allora per una pungente considerazione sui compatrioti:

Gli orsi che ballano al nome della scienza e sopra tutto quelli che ballano al nome della Chiesa sono i più comuni, s'incontrano a ogni passo, ed è follia tentar di chetarli, cercar che ascoltino e che ragionino.⁷²

E l'autore stesso ammette di aver visto di persona esempi lampanti di conformismo indotto ed inculcato a forza, in particolar modo nelle sue vesti di conferenziere schierato a favore dell'evoluzionismo cattolico⁷³. Le note polemiche, sulla scia dell'impegno di divulgatore para-scientifico dei primi anni novanta, e lo spunto letterario sono riconfermati da *La dottoressa Pascal*, che in quel 1893 vuol esplicitamente confrontarsi col romanzo zoliano, *Il dottor Pascal*, che arriva a chiudere il ciclo più che ventennale de *I Rougon-Macquart*. Protagonista della minima scenetta, oltre ad un narratore in prima persona modellato da presso sulle fattezze dell'autore reale, è una coppia di sposini, con una scelta a chiasmo rispetto a quella del romanzo francese: lei già avanti con l'età, mentre lui, amico dello scrittore, «non tocca ancora la trentina»⁷⁴. In uno scenario alpino d'effetto, larga parte dell'articolo è occupata dalla discussione del metodo naturalista e dei

⁶⁹ Ivi, p. 126: «È più facile dirle, signorina, a cosa non serve. [...] non serve per nomi eleganti di vivande; non serve per fare all'amore se non in qualche rarissimo caso; non serve ad avere più facilmente posto in diplomazia; non si richiede sempre per insegnarlo nei licei e nelle università e molto meno per pubblicare traduzioni di Sofocle o d'Eschilo».

⁷⁰ Ivi, p. 129.

⁷¹ ID., *Suonatina per orsi*, ivi, p. 130.

⁷² Ivi, p. 133.

⁷³ Ivi, pp. 132-133: «Rammento io stesso che una volta, mentre tenevo in Napoli una conferenza sull'origine dell'uomo solo a udir nominare Darwin e le scimmie, alcuni, orsi, cui certo in passato era stata fatta una terribile paura col darwinismo materialista, si misero incontanente a ballare nella sala. Ripetei a Milano quella conferenza ed ecco che solo a udir nominare la Bibbia e la Chiesa, qualche orso [...] non poté ascoltar altro e si mise furiosamente a ballare».

⁷⁴ ID., *La dottoressa Pascal*, ivi, p. 135.

risvolti morali del libro di Zola, dove il medico Pascal, studioso della leggi d'ereditarietà, accetta come amante la giovane nipote Clotilde, da lui allevata. Al riconoscimento letterario non sfugge però la contestazione del metodo:

Emilio Zola è un grande maestro d'arte, si sa, e anche nel *Docteur Pascal* sono molte pagine ammirabili.

[...] Lo Zola ha qui messo fuori per bocca del dottor Pascal, forse più compiutamente che altrove, le idee che lo ispirano, una dimostrazione della legge di eredità nelle famiglie umane e una giustificazione positivista della vita. Ora, la prima non dimostra niente di nuovo, ed è della seconda che non bisognerebbe parlar qui davanti alle Alpi. [...] Egli ignora del tutto l'ideale religioso e la religione.⁷⁵

Strettamente intersecato con la contemporaneità e animato da vena aspramente polemica è pure *Il nostro secolo*, dove il tempo corrente viene impersonato da tale «conte X, di Milano», vecchio novantenne ed «atrabiliare terribile»⁷⁶. Gli incontri in società con il nobile e la sua fine infausta durante una gita su un ghiacciaio sono gli *exempla* per discutere dei mali del secolo decimonono, cui lo scrittore imputa un meschino materialismo, «spirante superbia, odio, cupidità, odori di profumeria e di putredini»⁷⁷. Gli stessi accenti ricorrono nell'ultimo brano che lo scrittore vicentino invia al «Corriere», il cui titolo dialettale, *La Nitàlia l'è brodèga*, allude alla 'sporcizia' dell'Italia presente⁷⁸. L'ambientazione in un castello presso Trento diventa non solo occasione per alcune descrizioni di paesaggio tipicamente fogazzariane, ma anche per un recupero, sullo sfondo degli «scandali bancari italiani»⁷⁹ della Banca Romana, dei temi dell'evoluzionismo spiritualista o della funzione sociale del cristianesimo in ottica antisocialista⁸⁰, tramite cui porre soluzione allo stato della nazione. Pur nella diversità degli esiti, i pezzi 'bizzarri' per

⁷⁵ Ivi, pp. 137-138. Sul rapporto tra i due scrittori, cfr. L. MORBIATO, *Zola e Fogazzaro: le soldat de la vérité e il cavaliere dello spirito*, in *Antonio Fogazzaro*, Padova, cit., pp. 51-86.

⁷⁶ A. FOGAZZARO, *Il nostro secolo*, in *Scene e prose varie*, pp. 140-141.

⁷⁷ Ivi, p. 145. La critica al cinico conte e al tempo presente è particolarmente forte in merito alla concezione d'amore: «Il nostro secolo, quando parla e scrive d'amore, è stupido come un giovinetto che vuol parere corrotto, o come un vecchio che vuol farsi credere gagliardo. [...] Mai non si è predicato così largamente un concetto dell'amore così basso come lo predica questo putrido carcame di secolo» (ivi, p. 142).

⁷⁸ ID., *La Nitàlia l'è brodèga*, ivi, p. 147.

⁷⁹ Ivi, p. 148.

⁸⁰ Ivi, p. 149: «Alle putrefazioni scandalose nell'alto corrisponde sempre il salire di una grande idea cristiana nel basso. [...] Adesso fermentano in Europa i germi di un'altra rivoluzione, ed è una grande idea cristiana di giustizia economica, non conosciuta ancora, che sta salendo»; sulla funzione dell'evoluzione dello spirito umano, p. 151: «Non conosco ideale che possa maggiormente appassionare lo spirito umano; perché io vi ho parlato di riforma sociale, ma tutto è da riformare per il regno di Dio, anche l'indirizzo della scienza e dell'arte».

il «Corriere» sono accomunati da quest'ottica di demistificazione ironica⁸¹ o di perorazione dei temi già noti del conferenziere, cui si confà la dimensione della scrittura giornalistica, soprattutto quando Fogazzaro riesce a dare breve ordito narrativo alle sue idee e progetti.

Tra anticipi e richiami a posteriori che si collegano con la maggior carriera narrativa, sembra dunque questa la caratteristica che attraversa esperienza poetica, apprendistato teatrale e parentesi giornalistica: la ricerca variegata di un dialogo ampio col pubblico medio, presso cui modulare il proprio impegno letterario ed ideale secondo canali volta per volta specifici e funzionali. E se certo i risultati non corrisponderanno sempre alle aspettative, è anche da questi dati minori che si può schizzare un quadro di Antonio Fogazzaro scrittore più sfaccettato di quanto comunemente si pensi.

I.1.2 *Il «problema critico» di Antonio Fogazzaro*

Se Fogazzaro è narratore di misura equilibrata, il quadro critico del discorso su di lui è invece alquanto combattuto, sempre diviso tra punte di militanza partigiana e sacche di oblio che sanno di irrevocabile condanna ideologica, quando non di disconoscimento di valore letterario. La battaglia delle idee, come abbiamo già visto per il caso editoriale de *Il Santo* e per le conferenze sull'evoluzione, si è insomma convertita spesso in un acceso dibattito che, tra i suoi effetti principali, ha avuto senza dubbio quello di polarizzare la ricezione dell'opera fogazzariana tra aperti sostenitori, in sintonia con il suo spiritualismo mistico o con la proposta di rinnovamento morale della società e dell'individuo, e acerrimi contestatori del 'cavaliere dello spirito', che non hanno perso occasione per sottolineare più volte la debolezza teorica del ragionamento fogazzariano, l'ambiguità delle scelte rappresentative, la mediocrità delle soluzioni stilistiche⁸². Ovvio che, in una prospettiva ormai distanziata, riprendere la discussione secondo una delle due scuole di pensiero sarebbe improduttivo ed inutile, tanto più che autorevoli pareri si sono stratificati nel tempo, dall'una e dell'altra parte della barricata. Opportuno piuttosto capire come tra i motivi di tale combattuto successo vi siano tanto ragioni interne all'operazione narrativa fogazzariana quanto motivazioni contestuali ed esterne: nel primo caso, le strutture romanzesche andranno valutate per ciò che sono, senza gravarle

⁸¹ L. MORBIATO, *Zola e Fogazzaro: le soldat de la vérité e il cavaliere dello spirito*, cit., p. 57: «Fogazzaro, per entrare in argomento, si serve di risorse retoriche di sicuro effetto, dalla favolistica popolare in *Sonatina per orsi*, all'apologo su un nobile decrepito fatto uguale al *Nostro secolo* [...], alle sentenze in vernacolo riportate in *La Nitàlia l'è brodéga*: ad uno spunto iniziale narrativo segue lo sviluppo del secondo termine della similitudine e, infine, una clausola tra la sentenza e il *witz*, o motto di spirito».

⁸² Fornisce un quadro della ricezione critica da *Miranda* fin quasi ai giorni nostri G. CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi*, Napoli, Loffredo, 2000, a cui si può aggiungere R. BERTACCHINI, *Rassegna fogazzariana*, «Studium», LXV (1969), nn. 8-9 e F. FINOTTI, *Dimenticare Fogazzaro. Rassegna fogazzariana 1970-1990*, «Lettere Italiane», XLII (1990), n. 3. Per altri contributi, cfr. G. CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi*, cit. p. 12n.

del peso del sistema di idee dell'autore, più o meno condivisibile ed accettabile; nel secondo caso, sarà bene evitare troppo drastiche deduzioni tra visione del mondo e prove inventive vere e proprie.

Il problema critico fogazzariano, che in parte ancora offusca l'ampio e variegato sistema di relazioni tra lo scrittore e il suo tempo e la sua effettiva contestualizzazione, ha del resto radice ben profonda nei giudizi dei contemporanei, forse perché «fin dall'inizio della sua attività» Fogazzaro «ottiene maggior favore presso i lettori che presso i critici»⁸³. Oltre alle recensioni che contribuiscono a costruirne la fama, l'impostazione dominante dei primi interventi riassuntivi sembra essere quella biografica: Sebastiano Rumor e Pompeo Molmenti sono tra i primi a interpretare - e a giudicare favorevolmente - l'opera fogazzariana come un riflesso dell'esistenza personale, mentre Ugo Ojetti, che poi dedicherà un colloquio a Fogazzaro nel suo *Alla scoperta dei letterati*, concentra l'attenzione sugli aspetti morali della poetica dell'autore⁸⁴. Questa linea trova poi un approdo nella *Vita* gallaratiana, che nel 1920 costituisce un primo ed imprescindibile punto di riferimento per gli studi fogazzariani. I paletti entro cui si muove il biografo-discepolo sono resi espliciti, sin dalla prima edizione, nella *Prefazione*, in cui figurano per l'appunto le linee forti di una determinata chiave di lettura:

La mia, più che una biografia critica, interessata all'esame di fatti esteriori, era secondo la natura del mio spirito [...] una interpretazione - ciò che non vuol dire invenzione fantastica o narrazione romanzata, ma approfondimento e scoperta di ciò che è più vero e segreto della storia interiore di un'anima. [...] la biografia del romanziere vicentino manca di quel forte profilo, di quei risalti d'avvenimenti storici che richiamano l'attenzione e le passioni del lettore. Ma esaminata nella drammaticità segreta, nella densità chiusa, nel suo contrasto soffocato tra la carne e lo spirito, essa non può che appassionare, come poche altre, dell'estremo periodo romantico in Italia; come una delle rare «confessioni» di vita patetica.⁸⁵

⁸³ Ivi, cit. p. 11. Cavallini poi aggiunge, con un equivoco tipico della critica fogazzariana: «In ciò è dato cogliere una dimostrazione evidente dei limiti intrinseci della sua arte, sia di poeta sia di narratore». Per la ricezione dell'opera attraverso le molte recensioni dell'epoca, cfr. A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, cit., pp. 5-19.

⁸⁴ Cfr. rispettivamente: S. RUMOR, *Antonio Fogazzaro, la sua vita, le sue opere, i suoi critici*, Milano, Baldini & Castoldi, 1896 (II edizione, ivi, 1912), P. MOLMENTI, *Antonio Fogazzaro. La sua vita e le sue opere*, Milano, Hoepli, 1900, O. OJETTI, *L'opera morale e artistica di Antonio Fogazzaro*, «Nuova Antologia», 1° maggio 1897.

⁸⁵ T. GALLARATI SCOTTI, *Prefazione*, in ID., *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. X. Più oltre, lo storico puntualizza sempre su questa linea anche le motivazioni difensive della sua iniziativa: «D'altra parte era mio dovere e mio compito di rendere per molti più chiara e libera da preconcetti e false interpretazioni la personalità morale e artistica di Antonio Fogazzaro. Se qualcuno poteva dubitare che certe sue opere peccassero di insincerità letteraria e certi suoi atteggiamenti fossero suggeriti da vanità mondana, in questo mio attento esame della sua vita integrale scoprirà come io abbia portato sicuri documenti per giudicare più equamente un uomo che non si adagiò mai nei suoi successi, e la cui coscienza fu sempre tormentata dalla ricerca della verità [...]. Anche ciò che noi possiamo trovare di incerto, di insufficiente, di contraddittorio in lui, nella sua opera, può condurci a una critica severa, non a una condanna, perché in fondo agli stessi suoi errori e alle stesse sue esitazioni vi è una luce di sincerità e di sofferenza che ci induce alla comprensione» (ivi, pp. XIV-XV).

La ricostruzione biografico-artistica poggia insomma sulle medesime e solide basi d'intesa tra Fogazzaro e il suo pubblico: la «storia interiore di un'anima» seguita dappresso con gli strumenti e le tecniche dell'immedesimazione patetica, che trovano supporto funzionale nel vasto epistolario, cui Gallarati Scotti, anche in relazione alla pubblicazione nel 1940 delle *Lettere scelte* per Mondadori, attinge a piene mani per sostenere la tesi dell'insufficienza di ogni interpretazione che prescindia da un approccio di questo genere⁸⁶. L'attenzione all'uomo attraversa in modo carsico gli studi che, dopo la biografia e l'edizione complessiva delle opere, si fanno più cospicui. Lo stesso Nardi organizza il suo studio, che accompagna l'edizione delle opere, secondo un principio biografico⁸⁷, pur particolarmente attento a definire gli aspetti diversi e distinti alla base dell'ispirazione del 'poeta dell'ideale'⁸⁸. Il tutto viene poi sostanziato, già in un primo intervento a fine degli anni Venti, da una scrupolosa ricerca d'archivio e dalla proposta interpretativa di un Fogazzaro indagatore attento della realtà, sulla scorta di un procedimento che traduce persone reali in personaggi di finzione e spinge più in là quel metodo naturalista contro cui l'autore aveva spesso polemizzato⁸⁹. A questa corrente d'interpretazione si ricollegano poi studi successivi, fra anni Sessanta e primi anni Settanta, che congiungono recupero e

⁸⁶ ID., *Prefazione*, in *Lettere scelte*, p. 13: «comprendevo bene che la più intera e luminosa figura dell'uomo non avrebbe potuto emergere che da una lettura, senza commenti, della corrispondenza in cui parlava da solo a solo. Tale convinzione veniva maturando con gli anni per l'accrescersi continuo e successivo dell'importante materiali inedito». Del resto, le stesse *Lettere scelte* possono costituire un romanzo a sé stante sulla storia psicologica del suo autore: «Altro criterio che ebbi presente nella scelta delle lettere è l'organicità per cui dalle lettere stesse potesse derivare quasi una narrazione autobiografica continuata. [...] Oggi in cui è tanto vivo il gusto dell'analisi psicologica, del frammento autobiografico tutto nervi e sostanza di cose vissute, questo Fogazzaro tormentatore di se stesso, sincero fino all'exasperazione, che si presenta nella sua nudità e povertà di flagellazione, ci può essere più vicino in certo senso che non il romanziere stesso, che si racconta attraverso gli altri con arte» (ivi, pp. 14-15).

⁸⁷ Esplicita in tal senso è la quadripartizione dell'ampio volume: *Antelucana*, sulla formazione personale e letteraria, *Aurora romantica*, da *Miranda* fino al primo romanzo, *La sua giornata*, che copre il periodo fino a *Piccolo mondo antico* e all'attività di conferenziere, e infine *Bagliori d'ocaso*, sulla parabola calante conclusa da *Leila*.

⁸⁸ P. NARDI, *Prefazione*, in ID., *Antonio Fogazzaro*, cit., p. II: «Pel momento, a specchiarsi in questo libro è venuto fuori un Fogazzaro spinto in sensi un po' più varii da esperienze non sempre ridotte a comune denominatore. Guardando per esempio al romanziere in confronto con le sue ispiratrici, l'immagine è quella di un artista tanto più padrone di sé, quanto meno irrigidito in un suo unico dramma umano. Certo, un'immagine così, ci fa trovar meno ostico il connubio, nell'uomo, del lirismo e dell'arguzia, e il suo riflesso in quel temperamento di patetico e di comico, ch'è forse la caratteristica dell'artista». Ricordiamo che questa *Prefazione* fu scritta per la prima edizione del volume nel 1938.

⁸⁹ ID., *Fogazzaro su documenti inediti*, Vicenza, Jacchia, 1930², ora in A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, cit., pp. 82-86: «E allora diciamo che il Fogazzaro ha allargato la sfera dell'indagine naturalistica e ha per tal via ampliato l'orizzonte della realtà capace di diventar oggetto di rappresentazione. Non s'è fermato agli involucri corporei; e dagli istinti partendo, è salito a esplorare quella superior regione dell'interiorità umana in cui il senso si trasforma in sentimento, e poi l'altra, dove i sentimenti appaiono sublimati dall'intelletto, e talora irraggianti dalla luce del trascendente. [...] Questo importa: ch'evocando a vita creature più degne di altre d'esser offerte a esemplari d'umanità, l'artista dia a noi l'illusione di camminare sul solido terreno del reale [...]. Siamo tuttora nell'ambito del naturalismo: il mondo intuito secondo l'interiorità dei personaggi. Ma l'illusione (perché non è che illusione) non sarebbe così perfetta, se all'interna spiritualità di questi non corrispondesse altrettanta spiritualità dell'autore».

aggiornamento della prospettiva biografico-documentaria⁹⁰ e nuove letture miranti a riscoprire e reinterpretare le diverse componenti culturali e formali dell'operazione fogazzariana, come nel caso dell'interessante lavoro di Giorgio De Rienzo⁹¹.

Se dunque la critica favorevole all'autore ne ha spesso sposato la causa idealistico-spirituale, o quanto meno si è sintonizzata sulla lunghezza d'onda della sua poetica, i critici avversari, sin a partire dalle recensioni dell'epoca, hanno puntato l'indice proprio sulla commistione indebita tra vita e letteratura, rimarcando, fin dalle citate letture crociane, la fallacia e l'imperizia con cui il momento della tesi ideologica si traduce all'interno delle strutture d'invenzione, inficiandone la compiutezza artistica. A segno della costante e sterile contrapposizione tra 'fogazzarismo' ed 'antifogazzarismo', è utile sottolineare la vicinanza cronologica tra interventi simpatetici e condanne senz'appello: dopo Croce è la volta della polemica, «rigorosa e acuta pur nella severità che la contraddistingue»⁹², di Eugenio Donadoni contro i limiti dell'arte di Fogazzaro, cui fanno da sponda, pur su posizioni estetico-ideologiche diverse, gli interventi parimenti militanti di Marinetti, Gramsci e del 'vociano' Boine, negli ultimi anni di vita del romanziere⁹³. E

⁹⁰ G. CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi*, cit., p. 48: «Sul versante biografico gli anni Settanta si aprono con il volume di Donatella e Leone Piccioni. L'intento degli autori, che dichiarano di essere mossi da "un atteggiamento d'amore" verso Fogazzaro, è di rimettere in discussione anche parecchi giudizi critici, non certo favorevoli, espressi sull'opera dello scrittore. Essi rivalutano la modernità di colui che considerano un "narratore di idee", aperto e coraggioso nonostante le contraddizioni inevitabili in un cattolico moderato teso alla ricerca di nuove indicazioni, pur mentre vive in un ambiente provinciale e intransigente». Il volume è D. e L. PICCIONI, *Antonio Fogazzaro*, Torino, UTET, 1970. Per il recupero di una tale prospettiva di studio, non sarà stata ininfluente la pubblicazione di O. MORRA, *Fogazzaro nel suo piccolo mondo*, Bologna, Cappelli, 1960; si veda pure il giudizio di Geno Pampaloni per cui «a conti fatti i critici più persuasivi di Antonio Fogazzaro sono stati i suoi biografi», (G. PAMPALONI, *Un moderno di retroguardia*, «Corriere della Sera», 12 maggio 1968, cit. in C. D. FONSECA, *Presentazione*, in *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. VII).

⁹¹ G. DE RIENZO, *Fogazzaro e l'esperienza della realtà*, Silva, Milano, 1967. Nella *Premessa*, De Rienzo fa prima il punto sullo stato degli studi (cfr. *ivi*, pp. 7-8: «Se volessimo infatti ripercorrere il cammino della storia della critica fogazzariana, [...] dovremmo concludere che della folta produzione, ben poche pagine è dato di enucleare, le quali si richiamano ad un vero esercizio interpretativo distaccato, non indugiantesi cioè in compiacimenti di curiosità biografiche o in velleità di polemici giudizi»), e poi spiega quale prospettiva adotterà nelle pagine a venire: «La verifica esercitata sull'opera di Fogazzaro, dalla critica stilistica e dalla critica sociologica, ha concordato nella pronuncia di un giudizio negativo. Ed è una condanna che non può non lasciarci perplessi, per la chiarezza con cui è stata espressa, e per l'autorità di chi l'ha proferita: e dico perplessi, per la calda "simpatia" con cui ci siamo accostati ai romanzi di Fogazzaro, "simpatia" che non sentiamo di rinnegare, ora, a libro chiuso» (*ivi*, p. 12).

⁹² G. CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi*, cit., p. 32. Si ricordi che la prima edizione del libro di Donadoni (E. DONADONI, *Antonio Fogazzaro*, cit.) è del 1913, dunque quasi in contemporanea con le prime uscite collettanee sull'autore (nel 1912 viene pubblicata la seconda edizione di S. RUMOR, *Antonio Fogazzaro, la sua vita, le sue opere, i suoi critici*, e l'anno successivo esce il volume, a cura della famiglia, *Per Antonio Fogazzaro*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1913) e in anticipo di qualche anno rispetto alla *Vita* di Gallarati Scotti.

⁹³ Per i giudizi di Marinetti e Gramsci cfr. E. GHIDETTI, *Antonio Fogazzaro*, in *I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da W. BINNI, vol. III, *Da Fogazzaro a Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, e G. BOINE, *Il peccato e le altre opere*, Parma, Guanda, 1971, pp. 418-420. Cavallini, ricordando l'intervento di Boine su «La Voce» del 17 agosto 1911, sottolinea comunque il riconoscimento di valore in termini di penetrazione psicologica e sociologica da parte di quest'ultimo: «Fogazzaro ha un suo mondo concreto di anime incerte tra religiose e sensuali (di torbide, di scomposte anime) che può dispiacere (mi spiace, mi ripugna) ma che è reale ed è nella vita, (dico nella vita di un certo ambiente ch'io conosco assai bene e diffuso molto oggi giorno)» (cit. anche in G. CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi*, cit., p. 33).

neanche gli studi di Momigliano e di Raffaello Viola, nella seconda metà degli anni Trenta, modificano sostanzialmente un panorama critico ormai definito⁹⁴. Ma le prospettive critiche più avverse per lo scrittore devono ancora arrivare: nel 1960, il già citato studio di Carlo Salinari sul decadentismo italiano suona come l'atto finale di una condanna - o di una silenziosa rimozione - della poetica del *pathos* fogazzariana. Inserita in una triade mitica insieme con D'Annunzio e Pascoli, a Fogazzaro è imputata la colpa di un presunto 'ritardo' assiologico rispetto al proprio tempo⁹⁵. Da qui una *vulgata* tanto improduttiva quanto di successo, che ha determinato un difficile recupero di modi, motivi, moventi dell'operazione narrativa fogazzariana, poi approfonditi - più in contributi singoli che in prospettive organiche - attraverso alcuni contributi di studio a partire dagli anni settanta fino a tempi più recenti, in cui allo stemperamento delle polemiche più accese corrisponde l'approfondimento di temi portanti, tecniche narrative e strategie romanzesche privilegiate⁹⁶.

Pare allora evidente che un recupero maturo e responsabile dell'esperienza artistica fogazzariana non possa più fondarsi né sull'empatia con la visione del mondo dello scrittore, magari illusoriamente sostenuta dalle tracce autobiografiche disseminate

⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 36-37; cfr. anche A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, cit., pp. 20-31.

⁹⁵ C. SALINARI, *Miti e coscienza*, cit., pp. 246-247: «tutta l'opera di Fogazzaro si trova fuori di chiave rispetto al tempo in cui si realizza e quindi risulta incapace di un'autentica *conoscenza* [corsivo nel testo], superata com'è dalle cose e irrimediabilmente in ritardo. Se il superuomo appariva velleitario, il santo ci appare anacronistico. E, a guardar bene, è da questa sfasatura che deriva quanto di inverosimile, di astratto, di eccessivo, troviamo nei romanzi fogazzariani. [...] Questa sfasatura spiega il successo del Fogazzaro negli ambienti borghesi e piccolo-borghesi, in ambienti, cioè, sempre in ritardo rispetto ai problemi reali, conservatori per natura e tendenti ad evadere dalle strette della realtà della realtà e della contemporaneità. Ma spiega anche come il Fogazzaro sia stato del tutto dimenticato nel Novecento. Perché ha una duplice colpa: di essere anacronistico e di esserlo pur avendo toccato alcuni problemi che urgevano nelle coscienze».

⁹⁶ Esaustiva in tal senso è la cernita in G. CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi*, cit., pp. 49-61, di cui varrà la pena ricordare qui almeno: S. RAMAT, *Fogazzaro e la tensione organica del personaggio*, «L'approdo letterario», XVI (1970), n. 50, ora in ID., *La pianta della poesia*, Firenze, Vallecchi, 1972; G. TELLINI, *L'avventura di "Malombra" e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 1973, la citata ripubblicazione delle *Ascensioni umane* a cura di Paolo Rossi, G. CAVALLINI, *La dinamica della narrativa di Fogazzaro*, cit.; R. CAVALLUZZI, *Fogazzaro: i romanzi. Contraddizione e forma di una passione azzurra*, Bari, Graphis, 2000. Assai interessante pure la produzione critica dei convegni e delle giornate di studio fogazzariane, tra anni Ottanta e anni Novanta (per i quali cfr. G. CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi*, cit., pp. 57-60, pp. 72-78 e pp. 82-85), così come la recente ma ampia pubblicazione degli epistolari dell'autore (oltre a quelli classici e agli altri già citati, si vedano tra gli altri: *Carteggio inedito Fogazzaro - Luisa Venini*, a cura di L. ROMANO, «L'osservatore politico letterario», a. 25, n. 9, settembre 1979; J. J. MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Geneve, Librairie Droz, 1980; A. FOGAZZARO, *Lettere a un fuoruscito*, a cura di T. FRANCO, Milano, Rosellina Archinto, 1988; *Carteggio Antonio Fogazzaro - Brizio Casciola (1904-1910)*, a cura di P. MARANGON, «Quaderni dell'Accademia Olimpica», n. 22, II, 1996; *Carteggio Antonio Fogazzaro - Paolo Lioty (1869-1909)*, a cura di O. JOVANE, «Quaderni dell'Accademia Olimpica», n. 22, III, 2000; *Carteggio Antonio Fogazzaro - Henri Bremond (1903-1910)*, a cura di F. RANZATO SANTIN, «Quaderni dell'Accademia Olimpica», n. 22, IV, 2000; *Carteggio Antonio Fogazzaro - Ellen Starbuck (1885-1910)*, a cura di L. MORBIATO, «Quaderni dell'Accademia Olimpica», n. 22, V, 2000; *Carteggio Antonio Fogazzaro - Romolo Murri (1905-1909)*, a cura di P. MARANGON, «Quaderni dell'Accademia Olimpica», n. 22, VII, 2004; *Carteggio Antonio Fogazzaro - Giuseppe Giacosa (1883-1904)*, a cura di O. PALMIERO, «Quaderni dell'Accademia Olimpica», n. 22, IX, 2010; *Carteggio Antonio Fogazzaro - Carl Muth (1903-1910)*, a cura di E. RAPONI, «Quaderni dell'Accademia Olimpica», n. 22, X, 2010.

copiosamente sulla pagina scritta⁹⁷, né d'altra parte su quel pregiudizio critico che ha fatto dell'autore più un bersaglio contro cui scagliarsi che un oggetto di studio da considerare il più obiettivamente possibile. A ciò non spingono solo motivazioni di deontologia critica, ma - diremmo - caratteristiche intrinseche del 'caso' Fogazzaro. Un'analisi il più completa ed argomentata possibile dell'inquietudine della sua scrittura non può disconoscere, da un lato, la poliedricità delle forme che questa assume nel corso del tempo (fatta salva, com'è ovvio la differenza talora evidente dei risultati puramente artistici), mentre dall'altro non deve distrarre il proprio *focus* dal punto sostanziale della questione. Conviene infatti mettere in luce, come dato di partenza e linea guida del presente studio, l'interazione costante tra sistema d'idee e procedimenti letterari, a cavallo tra scrittura d'invenzione e militanza estetico-culturale; aggiungendo che questa prospettiva non deve servire all'apologia o alla condanna, ma ad una più corretta interpretazione da verificare sull'intero arco della produzione narrativa. Del resto, questo atteggiamento non è nuovo nella critica fogazzariana, almeno in quella più avvertita: se in un intelligente articolo sul «Resto del Carlino» Lorenzo Giusso sa sintetizzare il «problema insoluto» di Fogazzaro⁹⁸, altri prima di lui hanno probabilmente individuato la strada più opportuna e confacente per affrontare questo narratore dei sentimenti e delle idee. Detto dei primi, pionieristici contributi di Gaetano Trombatore sul successo dei

⁹⁷ La questione dell'autobiografismo fogazzariano andrebbe in effetti impostata non tanto nella prospettiva - ormai un po' stantia - del rinvenimento di fonti e referenti più o meno concreti nella pagina scritta ma in quella, ben più decisiva a fini interpretativi, del nesso che può intercorrere, nella mentalità dell'autore, tra l'idealizzazione di certi luoghi e di certe figure e la ricorsività di alcune scelte narrative e descrittive. Elsa Sormani ha notato una particolare tendenza delle pagine private: «Come s'è detto, della biografia di Fogazzaro poco resta oscuro: l'abitudine di registrare in note intime e in confidenze epistolari, con la sensibilità di un sismografo, i minimi moti del suo animo, ha lasciato un ricco materiale per l'analisi della sua personalità. Materiale però singolarmente inerte, che non si compone nelle linee di un autoritratto; che apre sollecitare il tocco definitivo del biografo, a liberarne un'immagine plausibile. Materiale più di registrazione che di riflessione, nato da un atto rituale più che di conoscenza; confessione appunto, sincera e perfetta dal punto di vista sacramentale, ma pur piena di censure e di reticenze su un piano psicologico; onde quel che di elusivo, d'irrisolto e di ambiguo che emana dalle sue carte intime e anche dalle sue opere, specie ora che la problematica in esse dibattuta s'è spogliata dei pregi dell'attualità» (E. SORMANI, *Arte-scienza e fede in Antonio Fogazzaro*, cit., p. 658), mentre Aldo Borlenghi ha messo a fuoco una possibile strategia dietro al filtro autobiografico: «Tra l'81 e l'84 scrisse *Daniele Cortis*, che uscì nell'85; nell'88 *Il mistero del poeta*: libri tutti autobiografici [...] sebbene i particolari, minutamente annotati dai biografi (si tratta di una caratteristica dei romanzi del Fogazzaro), non portino altro contributo che alla descrizione di una ipersensibilità visionaria, astratta, che trae, da incontri reali, da affinità sentimentali con una od altra figura femminile, solo stimolo a fissare in casi e formule d'eccezione un'esperienza che si consuma nella fantasticheria e nel vagheggiamento: idealizzati, quanto più si muovono a ridosso dei sensi, si specchiano in questi. Qualcosa d'analogo, di parallelo, nei tentativi, degli stessi anni, di conciliare le esperienze spiritiche con il rispetto delle autorità religiose, e di portarsi, con la propria narrativa, anche nel campo della vita politica» (A. BORLENGHI, *Nota introduttiva*, in A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, cit., pp. IX-X).

⁹⁸ L. GIUSSO, *Fogazzaro*, cit., in A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, cit., p. 116: «L'opera del Fogazzaro (1842-1911) resta per la critica un problema insoluto». Ricordiamo che l'articolo di Giusso è del febbraio del 1942.

romanzi fogazzariani⁹⁹, particolarmente utile in quest'ottica è un conciso e denso intervento di Giuseppe Petronio, che nel 1934 limpidamente osserva:

Ad Antonio Fogazzaro è toccata la sorte d'ogni scrittore che la propria arte nutre prevalentemente dei problemi e delle ideologie del giorno: l'interesse dei lettori, in un primo momento, va appunto a quanto è in quei libri di attuale, e l'autore viene discusso e combattuto ed esaltato proprio per quella parte dell'opera sua che sarà più facilmente caduca. Svanito poi quest'interesse, eccitato da motivi estranei all'arte, la generazione seguente imprende a discuterne l'opera per quel tanto solo di sostanza esterna - di pensiero o di poesia - che possa trovarsi in essa, irrigidendosi in un atteggiamento critico tanto più intransigente e severo quanto più, prima, la valutazione critica era stata posposta a ragioni contingenti.¹⁰⁰

Insufficienti, alla piena comprensione dell'arte fogazzariana, sono allora le dettagliate ricostruzioni biografiche, che pure offrono un vasto panorama di materiale cui attingere; secondo Petronio, sfugge a questi studi la vera radice che dovrebbe innervare un'analisi seria e matura dello scrittore vicentino¹⁰¹. Se il critico sottolinea, come altri prima di lui, il 'peso' dell'apparato speculativo sul risultato finale delle fatiche dell'autore, tuttavia collega questi «severi travagli dello spirito»¹⁰² a una disposizione d'animo comune tanto alle suggestioni mistico-idealistiche quanto alla rappresentazione turbata delle passioni. Il manierismo fogazzariano, la sua «costruzione artificiosa e preordinata», non paga esclusivamente lo scotto della critica, ma è letto come manifestazione di una tensione endogena¹⁰³, la stessa che permette di arrivare ad una delle formulazioni più felici

⁹⁹ Si possono aggiungere qui gli altrettanto interessanti G. TROMBATORE, «Piccolo mondo antico» giudicato dai contemporanei (1895-1910), «Erethenia», nn. 1-2, 1934, e ID., *Le poesie del Fogazzaro giudicate dai suoi contemporanei*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, storia e filosofia», nn. 1-2, 1937, pp. 158-166.

¹⁰⁰ G. PETRONIO, *Il problema critico di Antonio Fogazzaro*, «Leonardo», dicembre 1934, ora in A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, cit., p. 89. Alle prime due 'generazioni' critiche, Petronio fa seguire una terza, cui spetterebbe «il giudicare con quella serenità che è possibile solo a chi è fuori della mischia e discute non più sulle idee - miti ormai tramontati -, ma sulla loro realizzazione artistica; non più sull'autore uomo di parte o uomo tra gli altri uomini, ma sull'autore pensatore ed artista, vivo in quell'atmosfera senza tempo e senza luogo in cui vivono solo l'arte e il pensiero» (ivi, pp. 89-90).

¹⁰¹ Cfr. ivi, p. 91: «le diverse ispirazioni e i diversi sentimenti o atteggiamenti del Fogazzaro vengono studiati ognuno per sé stante, mentre sarebbe interessante studiarli nel loro gioco complesso d'incontri e d'influenze reciproche [...] quello che a noi oggi maggiormente interesse è il definire chiaramente l'animo e la spiritualità dell'uomo per vedere poi sino a qual punto da quel suo tormento intimo, da quelle lotte e da quei tumulti passionali, da quei conflitti d'idee fiorisca quell'arte che sentiamo essere, sia pure episodicamente, in tante pagine sue».

¹⁰² Ivi, p. 92.

¹⁰³ Ivi, pp. 92-93: «una spiritualità alta e viva, un intimo e sincero tormento, un appassionamento più ancora per tutto ciò che è nella vita di nobile e di alto; [...]. E, con metodo prettamente romantico, il Fogazzaro non tenta di nascondere ciò: la sua partecipazione alle avventure dei suoi personaggi [...] è un caldo concordare o discordare con i suoi personaggi, un farli banditori e portavoce dei propri problemi, un calare in essi tanta parte di sé quanti pochi artisti hanno mai tentato. Lirismo dunque, o meglio afflato lirico, che è al centro di tutta l'opera del Fogazzaro».

dell'intero intervento, che prova a ricollegare disposizioni stilistiche eterogenee e *modus sentiendi* dell'autore reale:

Ma, accanto a questa ondata lirica, i suoi romanzi sono popolati di figure, alcune delle quali schizzate con una vena arguta d'umorismo in cui la maggior parte dei critici ha riconosciuto il meglio dell'opera sua. [...] E se è così, vi è la possibilità - e deve esserci - d'intendere la passionalità e l'umorismo dello scrittore come sgorganti da una medesima e fonte? È questo forse il problema fondamentale della critica fogazzariana e ad esso occorre rispondere per cogliere il centro vitale dello scrittore¹⁰⁴

I meriti degli apporti trombatoriani nella definizione dei motivi del successo di Fogazzaro, senza che a ciò si colleghi automaticamente una condanna discriminatoria e nella proposta del concetto di «musicalità» come fondamento della scrittura fogazzariana¹⁰⁵, sono riconosciuti dallo stesso Petronio, che ne suggerisce anzi un approfondimento per ricondurre ad unità ermeneutica «atteggiamenti così contrastanti, almeno nell'apparenza»¹⁰⁶. La chiusura dell'intervento sul «Leonardo» rimanda ancora alla necessità di oltrepassare le polemiche più superficiali, per concentrarsi invece sui problemi del metodo. E cioè:

cogliere la figura tutta intera dell'uomo e dell'artista per poter rileggere e giudicare a questa luce i romanzi, e trovare, dietro all'artificiosa impalcatura ideologica, le linee più profonde che spieghino il lirismo e l'umorismo, i personaggi eroici e quelli più umili, le pagine d'arte e le altre impacciate da problemi estravaganti. È impossibile insomma demolire il Fogazzaro, non dico spiritualmente ma neppure artisticamente; ma non si deve d'altra parte ridurre la vita e l'opera a quel solo conflitto tra spirito e carne che egli ha certo vissuto con tormentosa e

¹⁰⁴ Ivi, p. 93.

¹⁰⁵ Gaetano Trombatore utilizza diffusamente questo concetto già nei suoi primi interventi ad inizio anni Trenta su «Civiltà Moderna»; per una delle molte definizioni sulla «effusione di una vasta onda melodica», cfr. G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 41: «eliminare ogni precisione, ogni cura di concretezza, non sentir le cose in sé, ma come vanienti in una lor vaga aureola, questo è, per la piena realizzazione, il dogma infrangibile di quest'arte. Le figure umane, le immagini di paese hanno funzione di suscitare una sfumata magia, un incanto di natura melodica, e quando vogliono acquistare concretezza sono condannate a cadere quasi sempre nel falso; anche i tipi comici soggiacciono a questa legge e affiorano come note ora festose, ora di umana pietà, assolvendo il loro compito di commento e di interpunzione». Sul successo della narrativa fogazzariana, possono essere utili gli interventi raggruppati nella quinta sezione di *Antonio Fogazzaro*, Milano, cit.; rispettivamente: R. ROEDEL, *La fortuna di Fogazzaro in Svizzera*, pp. 451-466; L. PORTIER, *Antonio Fogazzaro in Francia*, pp. 477-487; B. M. BATTAGION e W. BOERNER, *Il successo di Fogazzaro in Germania*, pp. 488-503; R. CASARI, *Fogazzaro e il mondo russo*, pp. 504-514; L. VERSCININ, *Fogazzaro e il mondo russo (periodo sovietico)*, pp. 515-518.

¹⁰⁶ G. PETRONIO, *Il problema critico di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 94.

dolorosa passione, ma di cui troppo si è compiaciuto e che troppo ha voluto trasfondere nell'opera sua¹⁰⁷

Cruciale nella lettura programmatica di Petronio è allora l'identificazione di una matrice comune per le diverse esigenze espressive del Fogazzaro scrittore ed intellettuale; una ricerca di unità dialettica che permetta non tanto il giudizio secco ed immediato ma piuttosto sia la condizione necessaria e sufficiente per una nuova ricognizione critica. Anzi, in tal senso si potrebbe pure sviluppare le premesse qui riassunte, considerando - e il panorama fornito sopra del Fogazzaro pensatore ed intellettuale forse lo testimonia - che anche le occasioni in cui la parola dell'autore suona più vuota o compiaciuta sono determinanti per tessere il rapporto con l'uditorio medio. Riconoscere compresenti nella fantasia d'autore ragioni letterarie e motivazioni extra-estetiche non significa istituire *ipso facto* tra le due un regime di concorrenzialità interna, o peggio ingiungere la necessità della scelta. La retorica dell'inquietudine sarà per l'appunto orchestrata su una gamma tonale che utilizzerà - in maniera ora più convincente, ora meno - tutti gli strumenti a propria disposizione per *suadere* il lettore; e la collaborazione tra rilievi sociologici interni ed esterni, attenzione alla dimensione retorica dell'argomentazione ed analisi delle strategie di racconto dominanti sembra allora la chiave d'accesso migliore al narratore Antonio Fogazzaro.

1.1.3 *Docere, delectare, movere*

Torniamo allora all'*explicit*, a suo modo notevole, de *Il Santo* di quel 5 novembre 1905; come detto, il «bacio appassionato» tra Jeanne e Piero simboleggia pienamente l'intersezione tra dimensione dei sentimenti passionali e proposta di rinnovamento spirituale in melodrammatico congedo tra il protagonista e la donna amata, ricondotta in estremo sotto l'ala protettrice del Credo. Se ovviamente il vasto panorama di scrittura fogazzariano non deve indurre a pensare che tale commistione di anima e cuore avvenga solo in sede romanzesca, né deve spingere a sottovalutare la poliedricità delle soluzioni espressive dell'autore, ciononostante è nel campo prosa d'invenzione che Fogazzaro adotta i meccanismi più congeniali a diffondere il suo messaggio con una vasta eco. La centralità irrinunciabile del romanzo spiega parimenti perché conviene mettere a fuoco l'uso diversificato dei registri e degli stili narrativi che compongono l'amalgama della scrittura, e che influenzano - talora in maniera decisiva - il giudizio critico. Come non bisogna sovrapporre tormento personale e processo creativo, pur senza negare la matrice autobiografica di buona parte delle 'invenzioni' fogazzariane, così è improduttivo confondere indebitamente sistema di idee e dimensione dell'intimità, condannando in

¹⁰⁷ Ivi, p. 95.

ragione di questo - secondo un meccanismo critico che singolarmente accomuna sia gli apologeti sia i detrattori di Fogazzaro¹⁰⁸ - ora il maestro del sentimento ora il profeta delle idee. Questo connubio, che anima il paradigma ossessivamente ricorrente della lotta interiore tra desiderio e volontà, non è solo eredità personale ma nodo cruciale per l'intera interpretazione dello scrittore. Non prendere in considerazione 'come' e 'perché' funzioni tale strategia, anche nei suoi squilibri più evidenti e palesi, significa quindi tacere, più o meno volutamente, almeno metà del problema dell'inquietudine fogazzariana. Quest'inquietudine è infatti il propellente del patto fiduciario che si imposta con il pubblico; e la gestione dell'intesa con il lettore è il *trait d'union* tra un approccio tematico-sociologico al paradigma d'idee fogazzariano ed un'analisi più ravvicinata sulle tecniche narrative e sulle scelte stilistiche dei diversi romanzi.

Prendendo a prestito i termini cardinali della retorica persuasiva, potremmo identificare nel *docere et movere* il nucleo più profondo dell'atteggiamento di chi scrive: alla necessità di sostenere la propria causa ideale, si collega il ricorso alle tecniche della *delectatio* o a quelle più accese del *pathos*, volte entrambe ad assicurare l'assenso e l'immedesimazione di chi legge nelle vicende e nei turbamenti dell'eroe protagonista o degli altri personaggi¹⁰⁹. Se queste spinte sono già state individuate nel Fogazzaro divulgatore e 'cavaliere dello spirito', nel romanzo esse trovano un terreno ancor più fertile, in virtù dell'opzione prevalente per uno stile prosastico medio, che sia in sintonia con le risorse estetico-culturali del pubblico cui egli si rivolge preferenzialmente; la suggestività del messaggio, incarnata dal tormentato protagonista e dalla sua controparte femminile, si fa poi forte dell'assenso, esplicito od indiretto, che gli garantisce l'autorità narrante, onniscientemente collocata a tutela ideologica del proprio mondo di creazione.

¹⁰⁸ Si veda il giudizio dell'amico Gallarati Scotti sul *Santo*: «Egli ha voluto superare la sua stessa esperienza, trascendere la sfera delle passioni di cui aveva vissuto, tentare le vette battute dalla tempesta divina e in realtà è riuscito, come artista, minore di quando la sua ispirazione si era contenuta in limiti più modesti, di quando aveva creato non maestri ma fratelli della sua anima dolorosa. Il suo ardimento non è riuscito a segnare con un colpo di pollice il segno dell'immortalità sulla fronte del suo santo, forse perché vi erano difficoltà insormontabili che glie lo hanno impedito, senza che egli se ne rendesse conto. [...] quando dalla battaglia del senso e del dubbio egli deve passare alla battaglia delle idee, allora l'incapacità fondamentale di quel carattere all'azione si palesa tutta e l'autore non può superare la difficoltà fondamentale che sta nell'aver chiesto troppo a Piero Maironi, volendo dell'amante di Jeanne fare un maestro d'anime» (T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 411). Speculare il già ricordato giudizio di Salinari sull'essere «fuori di chiave» di tutta la letteratura fogazzariana, e sul conseguente «ritardo» ideologico dello scrittore. Per una critica alla proposta salinariana, cfr. G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 58-59.

¹⁰⁹ Per un profilo dell'arte del *persuadere* che raggruppi *docere*, *delectare* e *movere*, cfr. ovviamente H. LAUSBERG, *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Munchen, M. Hueber, 1960, §§ 256-259 e poi, più nel dettaglio, §§ 326-334. Sullo sfondo, la concezione di 'retorica della narrativa' come già l'intende Wayne Booth in un suo storico e decisivo studio: «la retorica della narrativa [...] è la tecnica narrativa non didascalica, intesa come arte di comunicare con i lettori, ovvero l'insieme di risorse retoriche di cui dispone lo scrittore di epica, di romanzi o di racconti quando cerca, più o meno consapevolmente, di imporre al lettore il mondo da lui immaginato» (W. C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. XIII; ed. or. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983²).

Se il commento diretto a pensieri, parole, opere ed omissioni dei suoi interpreti principali assume a volte i toni un po' stantii della predica morale o della tesi preconstituita, spesso la carta vincente è quella di calare uno sguardo intrusivo all'interno di turbate psicologie d'eccezione, in cui allestire il confronto conflittuale tra *eros* e dovere¹¹⁰. Allora, nel momento in cui il narratore rivela la comunanza etico-intellettuale con il proprio eroe di carta - con tutti gli effetti di rifrazione polifonica o di monofonia sintonica del caso - vengono chiamate in causa le diverse tecniche ch'egli utilizza per riprodurre sulla pagina il loro sistema d'idee; che è poi un altro modo per far filtrare più o meno sottilmente attraverso i congegni dell'invenzione un retroterra assiologico ben determinato. Di frequente, la dimensione morale del Super-Io instaura giochi d'antitesi con la più autentica natura sentimental-affettiva delle personalità elitarie di cui si raccontano le peripezie amorose: se l'ideale funge allora da schermo esorcizzante per le pulsioni erotiche, rimosse ed alluse al tempo stesso dall'autore, tuttavia da questa dialettica dipendono pure le pagine in cui è più vivida la rappresentazione dell'inquietudine, e in cui le dinamiche di 'attenzione' ed 'interesse' del lettore e della lettrice sono più efficacemente solleticate. Certo la divisione tra Bene e Male è statutariamente incontrovertibile, ed è pure lampante che il narratore si concentri preferibilmente sulle difficoltà operative dei personaggi positivi, con tutti i loro insolubili roveli e tedi indotti da una norma di vita ad uso e consumo di pochi. Da qui, la ricorrenza, talora di stampo appendicistico, di alcuni dei più collaudati *topoi* della narrazione fogazzariana: tra gli altri, la scepsi sentimental-patetica dell'io, la fiducia accordata ai personaggi apparentemente più deboli per sancirne poi il trionfo più inatteso, il pervasivo appello al volontario sacrificio delle passioni per un ideale etico superiore e trascendente. Tutti elementi che, modulando la distanza tra lettore e personaggio di romanzo, dimostrano l'efficacia retorica del progetto fogazzariano.

Unità di misura di quest'ultimo sono allora alcuni modalità costanti della narrazione, che, a quanto pare, si distendono sull'intero arco cronologico che va da *Malombra* a *Leila*; ad ordinare e gestire la comunicazione tra autore e lettore provvedono infatti tre grandi repertori narrativi, con individuano una serie di problemi distinti. In primo luogo questi repertori sono una sorta di schema mentale dell'autore, e permettono dunque di sondarne l'immaginario, alla ricerca delle cause e delle motivazioni della creazione narrativa. In secondo luogo, essi raggruppano al loro interno fasci di tendenze stilistiche e compositive che, ripresentandosi diacronicamente, si prestano ad un'analisi comparativa tra un

¹¹⁰ C. A. MADRIGNANI, *Il romanzo da Nievo a D'Annunzio*, cit., p. 534: «Si potrebbe pensare a un misticismo barocco, ma si tratta piuttosto di una forma di erotismo modernamente perverso, di una pratica di intensa passionalità che tanto più "brucia" e coinvolge quanto più è forzata a negarsi. [...] Non c'è da stupirsi se Verga e Fogazzaro hanno avuto opposta fortuna presso i loro contemporanei. Il pubblico italiano degli anni ottanta non era preparato a recepire la classica compattezza della narrazione materialistica di Verga con la sua problematica antropologica, mentre, stanco del manzonismo edulcorato, si sentiva coinvolto nella sensualità inibita e nobilitata di Fogazzaro».

romanzo e l'altro. Infine, questi tre settori costituiscono una gamma di procedimenti peculiarmente definibili all'interno dei singoli testi, ciascuno dei quali risulterà più o meno coerentemente costruito anche in relazione al dosaggio di questi diversi elementi. Le tre architravi dell'illusione romanzesca sono allora quella sentimentale, intesa a focalizzare la problematica amorosa in tutte le sue sfaccettature, quella patetica, volta a veicolare l'intesa con il pubblico secondo gli stratagemmi della lacrima, e quella melodrammatica, che s'incarica di dipingere manicheamente le più strenue contrapposizioni etico-morali del Fogazzaro romanziere. A ciò s'aggiunge, a lato ma non del tutto in second'ordine, il ricorso al comico, che consegna alcune delle pagine più felici del narratore vicentino. Parallelo ma non estraneo ad una visione del mondo 'ideale' e mistico-spiritualistica, il riso fogazzariano contamina a diversi livelli il disegno retorico dello scrittore dei 'piccoli mondi', soddisfacendo una serie di esigenze espressive funzionalmente collegate a quelle dei tre sistemi dominanti¹¹¹. Una volta calati nell'analisi dei singoli testi, questi 'repertori' fanno emergere alcuni assi coerenti per l'interpretazione e il confronto critico. In particolare, pur nella diversità tra sentimento, *pathos*, melodramma e comico, alcune sono le costanti che l'autore privilegia. Innanzitutto, spiccano certe situazioni ricorrenti, che diventano snodi privilegiati dell'intreccio, o componenti spesso irrinunciabili dello stesso: ad esempio, la 'missione' affidata al protagonista principale, spesso coniugante fede e passione; oppure, consustanziale ad essa, la necessità della 'confessione', da cui far trasparire la purezza del suo cuore, o ancora il senso del 'sacrificio', con cui concludere spesso amori ed itinerari terreni degli attori principali. A pregnante corollario, le scene patetico-sentimentali a due, che vedono sul palco la preminenza assoluta di eroe ed eroina principale; momenti in cui ha pieno dispiegamento la sensibilità soffusa ed ambivalente della scrittura fogazzariana. In alternativa, episodi individuali, in cui le reazioni soggettive hanno ancor più campo per manifestarsi sulla pagina. Peso minore - ma significato non banale - avranno gli inserti narrativi più brevi, delegati a dare consono spazio a figure minori, ora focalizzate dallo sguardo patetizzato del narratore, ora ingranaggi della demistificazione comica; né va sottovalutata la dominante melodrammatica spesso stesa su tutti gli intrecci fogazzariani, e spesso emblemizzata in scene di alto valore simbolico. Ma i 'repertori' non permettono di mettere a fuoco solo le ricorrenze narrative della prosa d'autore: essi individuano anche la ricchezza della caratterizzazione individuale dei personaggi di finzione. Qui, almeno per quanto riguarda la gamma che va dal sentimental-patetico al melodrammatico, diritto di maggioranza l'hanno gesti ed emozioni, che sono senza dubbio i canali privilegiati per presentare le figure principali sulla scena. Se il mondo dell'intimità è terreno elettivo per l'analisi di sé, anche qui rintracciamo una serie di

¹¹¹ Non a caso, Lausberg inserisce l'*urbanitas* e il *ridiculum* all'interno delle tecniche del *delectare*; cfr. H. LAUSBERG, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, cit., § 257.2a.

duttili costanti della rappresentazione: l'ingresso nelle menti d'eccezione sarà costantemente giostrato sui toni serio-drammatici, mentre altrettanto frequenti saranno alcune azioni sintomatiche degli eroi fogazzariani. Nel primo caso, l'ossessione amoroso-salvifica si traduce in un rapporto ambiguo con la sfera del corpo: in particolar modo per le protagoniste femminili, verrà messo in luce un codice allusivo e raffrenato attraverso cui riferirsi alla passione, che si concreta in referenti - gli occhi, le mani, i capelli, le labbra, il busto - che fanno al tempo stesso da rinvio e barriera all'*eros* conclamato. Più tipicamente, l'eroe maschile si caratterizza per volitività d'animo, spesso in collisione frontale con il giudizio del mondo: spesseggiano così le pose icastiche e battagliere del tribuno in dissidio con il mondo, o, più problematicamente, del 'giusto' che vede misconosciuto il proprio progetto esistenziale. Per l'uno e l'altro sesso, frequenti sono dunque gesti caratterizzanti, che occupano buona parte delle scelte di chi sta al centro degli eventi. Evidente la contrapposizione tra pubblico e privato, nell'antitesi talora evidente tra mosse esplicite in mezzo alla comunità umana e movenze più complesse quando ci si confronta con se stessi o con colui o colei che si ama. Alla teatralità paradigmatica e di forte presa sul pubblico di certe decisioni - il dovere politico di Cortis, la partenza di Franco per il fronte, la fuga eremitica di Benedetto, per fare degli esempi - rispondono gli atteggiamenti più complessi tenuti nelle relazioni personali, attentamente censite dal narratore onnisciente. Le angosce femminili che sfociano in pianti segreti, le ammissioni d'amore per via obliqua - massimamente con lo strumento epistolare -, gli atti mancati, i 'silenzi' che contornano spesso la vita intima di questi professionisti del *movere* sono tutti difetti e tare di una norma assiologica tanto eletta quanto programmaticamente succube di una serie notevole di squilibri interni.

I 'repertori' organizzano così, entro la cornice stilistica serio-drammatica di riferimento ma non senza l'appoggio della notazione comica, le basi della fondamentale sospensione d'incredulità, che sta alla base del disegno retorico fogazzariano e a cui richiamava con forza già l'*Avvenire* nel 1872. La pratica romanzesca scopre che l'illusione più convincente è quella del cuore: su questa linea, tra convenzione ed inquietudine, la direzione d'analisi deve essere quella che verifichi l'efficacia suasiva di tale procedimento argomentativo, spiegando perché certe soluzioni hanno successo mentre altre sono forse indici rivelatori di una comunicazione afasica ed incompiuta¹¹². Si impone cioè una rilettura del romanzo fogazzariano che privilegi da un lato le linee di continuità e di *longue durée*, ma che dall'altro sappia pure sottolineare le discordanze e le differenze di

¹¹² W. C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, cit., p. 120: «In breve, tutti i *clichés* sull'autosufficienza dell'oggetto naturale non sono, nella migliore delle ipotesi, che mezze verità. Sebbene alcuni personaggi siano in grado di esprimere da sé il loro messaggio, gestendo così una forma attenuata di retorica loro propria, nessuno di essi può farlo con la dovuta forza e chiarezza, finché l'autore esercita tutta la sua influenza per far vedere al lettore come sono veramente. L'autore non può decidere se servirsi dell'intensificazione retorica. Può solamente decidere quale tipo di retorica usare».

casi singoli rispetto al modello di riferimento. Questo perché, in una valutazione critica complessiva, saranno rilevanti tanto le spinte conservative quanto quelle innovative della proposta dell'autore; e del resto, ogni buona *ars retorica* sa battere sulle note più conosciute dal proprio pubblico ma anche proporre inedite scale tonali. In tutto ciò - sembra pure banale sostenerlo - il giudizio su Fogazzaro romanziere dovrà sempre essere una questione di rappresentazione romanzesca, e cioè di adeguatezza di procedimenti letterari alla finalità ideal-didascaliche del messaggio. O - per dirla con un termine di valutazione funzionale della retorica - una questione di *aptum*¹¹³. Così, l'insieme di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* della materia vede naturalmente nel destinatario il punto centrale della propria strategia; l'esplicito bifrontismo tra ideali e passioni viene adattato alle strutture della narrazione romanzescamente distesa, cui confidare l'onore e l'onere delle modalità di accordo assiologico e di negoziazione del patto narrativo sentimentale. È dunque il romanzo che si assume il compito di raccontare l'inquietudine della volontà, sia nelle sue parti più assertivamente dimostrative sia in quelle più implicite ed ambiguamente sfumate.

2. PER UNA TEORIA DEI SENTIMENTI

2.1 Fenomenologie dell'amore fogazzariano

Detto che le opere fogazzariane vengono esplicitamente costruite attorno ad un nodo amoroso, si tratta ora di capire in che modo il narratore faccia coesistere i diversi motivi

¹¹³ Lo stesso Lausberg tratta dell'*aptum* subito dopo aver discusso del *persuadere*; cfr. H. LAUSBERG, *Handbook of literary rhetoric*, cit., § 258: «*Aptum* [...] is the fitting together of all parts which make up the speech or are connected to it in some way: the parties' *utilitas* (cf. § 63), the participants in the speech (orator, speech topic, audience; cf. § 54), the *res et verba* (cf. § 225) the *verba* with the speaker and the audience, the five preparatory phases (cf. § 255) in the relation to one another and to the audience». Il concetto poi ritorna ai §§ 1055-1062, dove si discute anche di *aptum* e fattori interni o esterni al testo, § 1074 (gli errori in merito all'*aptum*), § 1190 (l'*aptum* in relazione con i livelli di mimesi), § 1224 (l'*aptum* e le reazioni del pubblico circa le trasgressioni etico-sociali dell'azione drammatica). Per comodità le citazioni estese sono tratte dall'edizione inglese (H. LAUSBERG, *Handbook of literary rhetoric*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998) condotta sulla seconda edizione tedesca (München, M. Hueber, 1973), ma i cui numeri di paragrafo sono comunque corrispondenti a quelli dell'edizione originale.

ascrivibili al repertorio del sentimentale¹¹⁴. La focalizzazione prevalente sull'individualità protagonista e sui suoi tormenti amorosi e spirituali è il riferimento rappresentativo di un sistema di pensiero che rintraccia nella vita intima il fulcro dell'esperienza più profonda ed autentica concessa all'uomo in terra. Eppure la teoria d'autore, modellata a partire dalle convinzioni di fede più salde ed incontrovertibili, si riflette in maniera assai screziata nelle diverse prove di scrittura, così che la fenomenologia dell'amore in individui fuori dal comune diviene strategia romanzesca duttilmente adattata agli interessi e alle necessità di una lunga carriera di narratore.

Primo punto da sottolineare, è che amore diventa pulsione ambivalente, che permette sia di sondare il mondo privato del singolo amante sia di illustrare la tensione trascendente della fede cattolica, con particolare riguardo per le figure maschili, quelle cioè in cui la *religio* come l'intende Fogazzaro alberga con maggiori certezze. Ad essere messi in campo, insomma, sono i più classici e tradizionali effetti di turbamento dell'io, preso tra due poli - l'*amor passionalis* e l'*amor spiritualis* - i quali, in realtà, presentano nel sistema d'idee dello scrittore non infrequenti punti di contatto. Il nesso, tipicamente decadente, di volontà e rifiuto è lampante, non a caso, in quelle opere che più insistono su questa dialettica manichea, sfruttata intensivamente ma sublimata in missione ora politica, ora artistica, ora addirittura salvifica. Lo spiega con puntualità un'opera pur particolare come *Il mistero del poeta*, nel momento in cui il legame spirituale tra Violet e il protagonista è finalmente dichiarato e manifesto:

Dal momento in cui mi scrisse «cedo», mai mai cosa alcuna mi fu più dolce che obbedire a un desiderio dell'amica mia, contrario al mio egoismo, ai desideri miei. Io spero di avere così amata tale creatura, avere così usato un tal dono di Dio il meno indegnamente possibile.

[...] Rimasto solo con Violet, me le accostai rapidamente. Ella si alzò in piedi, mi piegò, abbracciandomi, la testa sul petto. Né lei, né io potemmo proferire parola. Non avevamo più senso del mondo esteriore e neppure coscienza di esistere divisi.

[...] Presi il caro viso tra le mani, lo trassi a me senza rispondere, posai le labbra sulle sue labbra, mi si oscurarono gli occhi, mi parve di aspirar tutta l'aria, tutta la luce, tutta la vita del mondo.¹¹⁵

¹¹⁴ Sulla persistenza della tematica, si è già espressa in termini abbastanza netti la critica fogazzariana 'classica'; cfr. C. SALINARI, *Miti e coscienza*, cit., pp. 234-246 e A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, cit., pp. 3008-3009: «I personaggi fogazzariani, che amano guardarsi vivere, che amano contemplare i propri sentimenti, non soffrono vere passioni: in essi il romanticismo si estenua in languidi colori elegiaci e sentimentali e la tenera Arcadia dello spirito, sempre presente nella cultura e nella letteratura veneta come gentilezza, accordo di *pathos* e di buonsenso, prediligente le tinte smorzate, spegne la passione e accorda l'intensità del dolore in modulazioni musicali e sentimentali che lo attenuano in una cornice accogliente ed edulcorata. [...] Fogazzaro fu il poeta delle conciliazioni spirituali per cui non si ha il coraggio di chiamare il peccato con il suo nome ma si cerca di giustificarlo vedendo il suo contenuto non come un male e osservando gli effetti che esso produce: la tristezza è, così, la sua giustificazione».

¹¹⁵ *Il mistero del poeta*, pp. 212-214.

Questa confessione intima riesuma dai recessi della memoria soggettiva il momento decisivo del bacio sublime alla donna amata, indicando bene quale siano modi e forme dominanti del 'sentimentale' fogazzariano: all'accensione lirica fanno da supporto la ricorrenza di specifici *topoi* narrativi - spesso di derivazione romantica quando non addirittura cortese - e lo sfruttamento intensivo del mondo dell'interiorità, così che l'esperienza amorosa divenga scandaglio delle inquietudini dell'eroe e dell'eroina al centro degli eventi. La disamina delle psicologie protagonistiche si compone così di una serie di effetti di presenza e di assenza da parte del narratore. A fronte di un turbamento amoroso parcellizzato nelle sue minime manifestazioni e nelle sue movenze più impercettibili, la rimozione pare essere lo stratagemma cui ricorrere più di sovente. Il *Daniele Cortis*, romanzo 'parlamentare' del 1885¹¹⁶, viene appunto costruito su un meccanismo di confessione e speculare negazione dei puri sentimenti che intercorrono tra Daniele ed Elena. Al primo, che conforma il proprio agire ad una norma morale sopra la media risponde l'altra, la quale, facendo proprio il medesimo principio, sacrifica le passioni più sincere per il cugino. Gli ingranaggi del romanzo sentimentale si attivano nella quiete di Passo di Rovese, proprio quando la militanza politica, sfumata in una prospettiva di titanico fallimento, potrebbe lasciare libero campo ad un amore pieno tra gli *innupti coniuges*:

Elena si sentiva male nello staccarsi da lui; tanto male quanto non s'era sentita mai. Non si riconosceva più; le pareva di essere smossa ormai, nei suoi propositi, da una corrente che finirebbe col mandarli a fascio, col portarseli via. La sua coscienza parlava ancora, le diceva: «I momenti supremi son questi, sei in tempo di salvarti», ma un indistinto fuoco di amore, di sgomento, di rimorso, le faceva credere di aver già mosso il primo passo, se non altro con il pensiero, sopra una china dove non riuscirebbe a fermarsi.¹¹⁷

A non venir meno sono però le diverse prescrizioni socio-culturali e religiose cui i due si assoggettano per libera volontà e quasi desiderata coercizione. La pulsione amorosa viene rielaborata, con tutto l'annesso fascino di un 'sacrificio' ideale per una causa superiore:

«Perché?» diss'egli teneramente «Perché ti faccio male? Non voglio mica seppellirmi nell'accidia, lo sai bene. In politica, almeno per ora, colle mie idee, sono fuori posto. Sono nato trenta o quarant'anni troppo presto. Dico per la politica

¹¹⁶ Sulla tipologia del romanzo parlamentare nel cinquantennio postunitario, cfr. in particolare C. A. MADRIGNANI, *Rosso e nero a Montecitorio: il romanzo parlamentare (1861-1901)*, Firenze, Vallecchi, 1980.

¹¹⁷ *Daniele Cortis*, pp. 415-416.

militante. Ma c'è la scienza, c'è il libro. Non le abbandono mica, le mie idee. Solamente vedo che il nostro paese non è ancora maturo per esse e sarà molto bene che qualcuno aiuti a maturarlo facendogliele conoscere queste idee, discutendole bene nella teoria, prima di tentare la pratica. Io starò qui, studierò, scriverò, viaggerò anche; mi sarà necessario. E quello che scriverò lo discuteremo insieme, non è vero? Perché spero che ci passerai molto tempo a Passo di Rovese!»

Queste ultime parole Cortis le pronunciò a voce bassissima, quasi timidamente.¹¹⁸

Nel momento in cui il narratore mostra le massime capacità intrusive per mettere in chiaro l'eccellenza del cuore dei suoi protagonisti, egli pone una serie di vincoli non riscattabili alla loro potenziale felicità. Entro un circolo drammaticamente chiuso, l'evidenza del sentimento vale a sancire una netta discrepanza col 'senso', biologicamente inteso: la sentimentalità fogazzariana, rivoltata e sogguardata talora con indolente compiacimento, incede costantemente sull'argine del peccato carnale senza di fatto valicarlo, per sublimare quelle pulsioni erotiche cui mai i personaggi si concedono appieno. Più che di parzialità nel trattamento della problematica amorosa, potremmo parlare di una sua ambiguità, assai feconda nell'incontrare i favori del pubblico: l'assenza sostanziale di un'indagine sulla genesi e la natura del sentimento amoroso fa sì che esso, di fatto, esista solo in quanto assoluto e totale, quasi una sorta di dato trascendentale della coscienza e della psiche fogazzariana. In congegni che scandiscono le melodie del cuore, l'autore concede in realtà poco o pochissimo spazio alle dinamiche evolutive del sentimento, preferendo rappresentarne i momenti assoluti, quelli che sfuggono quasi completamente all'intendimento e alla comprensione del soggetto di cui si focalizzano i moti di spirito. Il sentimento è così un'oscillazione costante di anime inquiete e la rappresentazione della passione diventa così sfumata ed ambigua, scindendosi tra una ricerca di un amore sublime ed indicibile, il cui punto di vista privilegiato quasi collima con l'esperienza mistica, e con un godimento masochistico dell'impossibilità dell'amore terreno, mai pienamente goduto.

Si tratta di una ricorrenza strutturale, che possiamo ritrovare, soggetta ad opportuni criteri di *variatio* della sceneggiatura e nel montaggio, in molti intrecci fogazzariani. In *Malombra*, la complessa rielaborazione dell'immaginario tardo-romantico e le suggestioni dello spiritismo ci consegnano i ritratti dei due protagonisti, la tenebrosa Marina e il poeta misconosciuto Corrado, la cui unione è funestata dalla magica profezia di un'antenata di lei, Cecilia Varrega. In *Piccolo mondo antico*, l'unione matrimoniale di Franco e Luisa verrà messa in pericolo dal dissidio ideale e pratico in merito al testamento dei Maironi, sottratto ed occultata dalla perfida marchesa Orsola; nel dittico dei due romanzi

¹¹⁸ Ivi, pp. 380-381.

successivi, *Piccolo mondo moderno* e *Il Santo*, sarà in maniera ancor più evidente il destino di santità di Piero e frapporsi fra lui e la bellissima Jeanne. Pur in una indiscutibile attitudine dello scrittore a declinare sempre diversamente il tormento amoroso, non sfugge la linearità d'impianto dei suoi sette romanzi entro le coordinate di una poetica del cuore addestrata e ben calcolata. Un *plot* narrativo che, per quanto improbabile sul piano della credibilità, manovra con accortezza suggestiva l'immedesimazione di chi legge nelle figure protagonistiche, concedendo la giusta libertà tra piacere dell'intreccio, soddisfacimento della *suspense* e progetto di una nuova pedagogia sentimental-cattolica. La legittimazione e l'aggiornamento della problematica amorosa si realizzano così entro le volute di una forma-romanzo ancora tipicamente e tipologicamente ottocentesca, la quale assicura la coesione interna e la compattezza complessiva del prodotto fogazzariano e il suo accordo tanto con le norme e i modelli di genere quanto con la strumentazione critica del pubblico medio¹¹⁹.

Tuttavia, se il regime stilistico dell'amore rifugge da effetti polifonici, anche qui sussistono differenze e distinzioni significative. Punto cardinale, è la distinzione tra sesso maschile e femminilità, e tra le risorse proprie dell'uno e tipiche dell'altra. Da un lato le professioni della *vita activa*, come la politica e gli affari, sono appannaggio esclusivo degli uomini, mentre spesso la sfera delle relazioni private o semi-pubbliche vedono predominare le donne. Dall'altro, alla maggior compattezza dei tratti fisiopsichici virili propri del protagonista intellettuale od eroe, incline alla riflessione speculativa ma pur devoto alle ragioni della fede cattolica, fanno riscontro profili femminili più sfaccettati e problematici, ove l'amor d'altrui entra più spesso e più aspramente in conflitto con le norme della convenienza sociale o con la prassi di una fede che non sempre risuona nei loro animi con la stessa saldezza che mostra nelle controparti maschili. I ritratti del sesso forte sono insomma più omogeneamente delineati, da Corrado Silla a Massimo Alberti, secondi canoni superomistici, così che i valori suggeriti come basilari dall'autorità narrante abbiano difensori al di sopra di ogni sospetto. Non perciò sono personalità poco turbate; anzi, i protagonisti virili si corruciano nei loro roveli intimi secondo un sistema di antitesi - spesso manieratamente insolubili - di cui può ben essere effigie il comportamento masochista di Piero Maironi, quand'egli, autentico campione del «né

¹¹⁹ Secondo Carlo Madrignani, Fogazzaro «col *Cortis* offre al cattolico sabauda un programma politico bismarckiano di intervento critico ma attivo, e suggerisce le regole di un partito cattolico nell'Italia depretisiana. Ma il maggiore successo lo riscosse la maniera di narrare le storie amorose. Su questo terreno la letteratura cattolica, manzoniana o no, non aveva saputo superare i limiti della *pruderie* e del moralismo, in contrasto con il successo dell'audace psicologismo amoroso arrivato in Italia attraverso la dilagante narrativa francese. Fogazzaro corse ai ripari e volle aggiornare lo stile e gli argomenti del racconto sentimentale adeguandoli a un modello moderno, realistico e cattolico. Lo scandalo fu immediato, specie fra i molti rappresentanti del cattolicesimo conservatore che sulla tematica amorosa, o meglio sessuale, non ammettevano si potesse andare oltre il riserbo di Manzoni o il sentimentalismo di Carcano (*Fede e Bellezza* di Tommaseo era meglio dimenticarlo).» (C. A. MADRIGNANI, *Il romanzo da Nievo a D'Annunzio*, cit., p. 531).

volendo né disvolendo»¹²⁰, è indotto in tentazione dalla giovane e bella cameriera di palazzo Scremin:

Rimasto solo, il giovane si strinse i pugni alle tempie, li batté con impeto sul piano della consolle, ve li tenne per un momento, ansante, guardandosi nello specchio, interrogando, quasi, l'immagine di se stesso. [...] Passati alcuni secondi, gli occhi suoi poco a poco discesero fino al davanzale della finestra, fino all'ombra; si fermarono come smarriti in una visione. Egli pareva immaginare con la volontà sospesa, né consentendo né resistendo alle immaginazioni, alle cose che gli togliessero il respiro. Si scosse, si gettò bocconi, a terra figgendo il viso sul pavimento. Poi balzò i piedi, accese una candela e, snudatosi il braccio destro, lo tenne a più riprese, stringendo il pugno, sulla fiamma.¹²¹

L'inettitudine a vivere di Silla e la sua fine melodrammatica, la missione 'politica' assoluta di Daniele e il suo sacrificio d'amore, l'elegia in toni minori del patriota Franco o l'itinerario di fuga salvifica dal mondo di Benedetto danno per conto loro riprova di un fatto: la mascolinità, nei romanzi di Fogazzaro, si presenta come un problema basato su una contraddizione interna, da superare e risolvere. Pressoché ogni protagonista trova in se stesso il principale avversario e il più fedele alleato: e questo conflitto è determinante per chiarire le ragioni del loro agire e del loro stare al mondo, e per poter ricoprire il ruolo d'esemplarità cui paiono a priori eletti.

Se l'amore fogazzariano è innanzitutto pulsione naturale del soggetto, esso batte più soprattutto nei petti femminili. Le eroine fogazzariane sono sempre caratterizzate rispetto alla vita dei sensi e degli affetti piuttosto che in merito ad assilli di fede o ad interessi intellettuali; e, quando esse occupano la scena, il linguaggio privilegiato è di sovente quello dell'amore puro ed incontaminato o della sensualità torbida ma affascinante. Il turbinio dei sensi dev'essere però annullato in una verità più grande, che è quella della fede. Quasi tutte infatti, con l'aiuto cruciale dell'uomo amato, riescono a rielaborare il nucleo sentimentale che le tormenta proiettandolo in una - presunta - unità superiore, in una legge morale compenetrata dai valori della cattolicità.

¹²⁰ *Piccolo mondo moderno*, p. 36.

¹²¹ *Ivi*, p. 35.

La centralità della tematica sentimentale non ha però come suo unico corollario quello dello «stilismo del contenuto»¹²², o della già sottolineata rielaborazione sterile di un nodo problematico sempre identico a se stesso e, magari, indifferente all'autore stesso¹²³. La fenomenologia dell'eterno ritorno che pare soggiacere alle trame fogazzariane può invece essere intesa in altro modo: e cioè, come la condizione basilare del funzionamento delle strategie del *movere* e del *delectare* attraverso le strutture e i codici della comunicazione romanzesca. Il *mood* sentimentale, che vuole accomunare in un patto suadente autore, protagonisti di finzione e lettrice, diviene l'asse portante del testo degli interessi d'autore.

Se infatti la trama «costituisce il disegno segreto e la vera intenzione di ogni progetto letterario»¹²⁴, possiamo ben identificare nello sviluppo di una vicenda d'amore il tema su cui convogliare tensione dialogica con il pubblico leggente e volontà suadente del discorso autoriale. E le retoriche del *persuadere* amoroso insistono per l'appunto sul compimento di una parabola amorosa come accettazione tangibile ed evidente di una legge morale più profonda, secondo il vettore del «desiderio» di un finale romanzesco che corrobora il senso delle vicende narrate: ogni finale fogazzariano, pur nelle diversità irrevocabili tra opera e opera, chiamerà sempre in causa il nesso ambiguo tra passioni dell'individuo e loro legittimazione in missione ideale per il bene collettivo o sacrificio del cuore all'avvenire trascendente¹²⁵. Questa dinamica tra principio di piacere e pulsione alla rimozione si traduce in un meccanismo narrativo non del tutto banale: la dialettica tra iterazioni e variazioni, che struttura l'andamento canonico in 'nuclei' e 'satelliti' del testo

¹²² G. PIOVANO, *Antonio Fogazzaro esteta del sentimento e cantore elegiaco del proprio dramma interiore*, cit. in A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, cit., p. III.

¹²³ G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 27: «Ma nei romanzi di Fogazzaro, se è anche agevole segnalare aspirazioni, intenzioni e propositi, non è però possibile cogliere la presenza di un contenuto morale, politico o religioso profondamente e chiaramente sentito e rappresentato. [...] E tale indifferenza si potrebbe estenderla anche alla "favola", sempre uguale in tutti i romanzi e, si noti anche questo, perfino ai luoghi, che sono pur sempre laghi e monti»

¹²⁴ P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. VII (ed. or. *Reading for the plot. Design and intention in narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1984). Sempre nella Prefazione al suo studio, Brooks chiarisce: «Potremmo pensare alla trama come alla logica o forse alla sintassi di un certo tipo di discorso, un discorso che propina i propri sviluppi solo attraverso la sequenza temporale e la progressione. La narrativa è una delle grandi categorie o sistemi di comprensione a cui ricorriamo nei negoziati con il reale, e in particolare con i problemi della temporalità: i condizionamenti che l'uomo subisce da parte del tempo, la sua coscienza di esistere solo entro i limiti precisi fissati dalla morte. E le trame sono le principali forze ordinatrici di quei significati, che cerchiamo, attraverso una vera e propria battaglia, di strappare al tempo».

¹²⁵ Sul «desiderio» come vettore interno del testo cfr. *ivi*, p. 57: «Se è vero che il motore del racconto è il desiderio, un desiderio totalizzante, teso a elaborare unità significanti sempre più vaste, è anche vero che il significato si precisa definitivamente soltanto *alla fine*, e che il desiderio narrativo è in fondo desiderio *della fine*» (corsivi nel testo).

narrativo¹²⁶, non è solo il reticolo di una passione totale ed impossibile. Essa è anche una più sottile rete che organizza e distribuisce significati, valori ed «energie testuali» che in maniera sotterranea attivano i moti ambivalenti di fiducia ammirata e turbamento inquieto del lettore:

In tutte le sue manifestazioni letterarie, la ripetizione può in effetti fungere da legatura, una raccolta di energie testuali che consenta di controllarle sistemandole in una struttura utilizzabile all'interno dell'economia energetica del racconto [...]. Una struttura utilizzabile significa, a mio avviso, una forma percepibile come tale: ripetizioni, iterazioni, richiami, simmetrie, tutti i tipi di viaggi indietro nel testo, ritorni di e ritorni a, che ci permettono di collegare fra loro i vari momenti del testo stesso in termini di somiglianza e di sostituzione e non già di pura e semplice contiguità.¹²⁷

È a questo livello che la retorica persuasiva interagisce strettamente con le strutture del testo¹²⁸: la ricorrenza del tema e degli stereotipi del 'sentimentale', non potendo essere solo e soltanto una deriva autobiografica, diviene una norma di funzionamento dell'opera e della comunicazione letteraria. Il ritorno, talora ossessivo ed estenuato, dei crucci dell'io d'eccezione, dimidiato tra fede e amore, stimola l'immedesimazione nel protagonista proprio perché è propedeutico all'attingimento di un significato complessivo, al soddisfacimento del «desiderio» che guida atto di scrittura e atto di

¹²⁶ Per la definizione di 'nuclei' e 'satelliti' cfr. S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Nuova Pratiche editrice, 1998, pp. 52-54 (ed. or. *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*, London, Cornell University Press, 1978).

¹²⁷ P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., p. III. Nella proficua rilettura del paradigma freudiano e in particolar modo del saggio *Al di là del principio di piacere* che Brooks compie nel capitolo quarto del suo studio (cfr. ivi, p. 106: «Leggiamo dunque *Al di là del principio di piacere* (1920) in relazione intertestuale alle finzioni narrative e ai procedimenti di costruzione dell'intreccio quali ormai iniziano a profilarsi nel nostro discorso. Una lettura orientata in tal senso può acquistare una sua legittimità grazie al fatto che *Al di là del principio di piacere* costituisce per Freud una sorta di trama maestra»), è interessante sottolineare come al teorico della letteratura preme sottolineare la funzione insostituibile degli elementi che ordinano, che conferiscono forma e struttura testuale al materiale 'latente': «Le energie testuali, quelle cioè che suscitano attese e aspettative nella lettura, possono essere utilizzate dalla trama solo se delimitate e formalizzate: altrimenti non possono strutturate in una trama e condotte al punto di liberarsi in modo significativo, compito quest'ultimo del principio di piacere. Parlare di legatura in un testo letterario significa allora parlare di una qualunque delle formalizzazioni, ben visibili o seminasconde, che ci costringono a riconoscere l'uguale nel diverso, o l'emergere di un intreccio dal materiale della fabula. [...] I testi più efficaci, e comunque quelli più impegnativi, sono forse quelli che più subiscono differimento, che più strettamente vengono "legati", che suscitano più dolore» (cfr. ivi, p. III). Per altre osservazioni sul metodo freudiano in rapporto con le 'trame' letterarie, cfr. ivi, pp. 117-122.

¹²⁸ È sempre Lausberg a notare, in merito alle qualità dell'*aptum*, che: «For each Aristotelian *genus* (cf. § 61) the *utilitas* of each party results in two opposite primary emotions associated with pathos (cf. § 257.3). [...] The primary emotions of *spes* and *metus* (cf. §§ 1175, 1224) of the *genus deliberativum* are appropriate for the developing events of drama (tragedy and comedy) and of narrative poetry» (H. LAUSBERG, *Handbook of literary rhetoric*, cit., § 258).

lettura¹²⁹. La drammatizzazione dei moti del cuore poggia allora su una serie di tattiche e tecniche narrative di cui Fogazzaro si serve, talvolta con indubbia abilità, per descrivere la *felix culpa* dei suoi amori impossibili, imbrigliando le aspettative dell'uditorio in quella rete testuale che descrive le peripezie intime del protagonista. Questo sentimento - e l'assillo religioso ivi connesso - sono caratteristiche delle anime nobili nella misura in cui il loro travaglio esistenziale è focalizzato in modo volutamente ambivalente e quasi ossimorico, con quel «misto di raccapriccio e di piacere, con cui s'immagina una cosa terribile che non succederà mai»¹³⁰. L'estenuazione della passione impossibile assume ben presto sfumature decadentemente narcisistiche: nelle ossessioni amorose fogazzariane, tanto più è potenzialmente perfetto l'amore, quanto più cogenti e stringenti sono le prescrizioni sociali o gli impedimenti del sistema di valori invalso.

Sotto questa luce, il rapporto tra narratore e protagonista è determinante: se certo il primo gode di tutti i classici privilegi dell'onniscienza, che permettono l'innescio dell'analisi intima prolungata, tuttavia non si può riscontrare una gran distanza per quanto concerne le risorse etico-intellettuali ascrivibili al secondo. Il dialogo che ne scaturisce, se non proprio tra simili, è comunque tra interpreti di uno stesso mondo di idee e sentimenti, tra i quali insomma non si palesano dissonanze o divergenze nette e cospicue. Fatte le dovute eccezioni, in generale il profilo sostanzialmente eterodiegetico e poco identificato delle figure che presiedono alla narrazione non offusca l'intesa quasi amicale che corre tra queste e l'attore maschile eroicamente collocato al centro degli eventi. Anzi, il fatto che il narratore non palesi di frequente la propria presenza concreta all'interno delle vicende permette alla personalità virile di farsi portavoce nel senso più pieno delle idee d'autore. Nè, del resto, la fisionomia di tale narratore storna l'intesa tra il pubblico e la figura femminile principale. Pur «scettica» - attribuzione ricorrente per le eroine fogazzariane - la protagonista non perde quasi mai in vividezza di rappresentazione: chi narra non utilizza con loro i toni dell'obiezione morale o del dileggio sarcastico, come accadrà per altri personaggi minori, ma quelli del repertorio serio-drammatico, venato semmai d'una immalinconita compassione di sé. Condizionate dalla superiorità delle psichi principali risultano anche le dinamiche della focalizzazione. Se solo a chi possiede qualità al di sopra della norma è infatti concesso di essere soggetto agente o patente del sublime tormento d'amore, altrettanto elitario sarà il privilegio di

¹²⁹ P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., p. 154: «Il concetto di trama da cui sono partito [...] mi suggerisce ora di parlare del desiderio come strumento tematico della trama e motivazione fondamentale del suo svolgersi a livello di racconto e a livello di lettura. Se le trame sembrano implicare un investimento di desiderio e uno sforzo di imbrigliare fasci di energia, questo corrisponde da un lato a narrazioni orientate tematicamente verso l'ambizione, il possesso, il controllo sull'oggetto dell'eros e sul mondo, dall'altro a una certa esperienza di lettura, che è a sua volta un procedimento atto a coinvolgere il dominio e il possesso». Ovviamente, in relazione con il sistema di idee fogazzariano, «l'ambizione» e il «controllo sull'oggetto dell'eros» verranno declinati secondo le convinzioni cattoliche e spiritualistiche dell'autore reale e del suo narratore, senza che ciò invalidi - mi pare - il funzionamento di queste categorie.

¹³⁰ *Piccolo mondo moderno*, p. 270.

un'analisi attenta ed insistentemente prolungata sui turbamenti interiori¹³¹. Non che il narratore non ammetta talvolta errori e travisamenti del reale da parte dei suoi attori principali; tuttavia, con altrettanta forza asseverativa, egli illumina a pieno giorno solo alcune dimensioni di questa psiche soggettiva, connaturata allo *status* di casta borghese: l'amore e la fede cattolica *in primis*, e poi il senso dei legami affettivo-parentali e le pressioni del senso di dovere, secondo un procedimento tanto analitico quanto pregiudizialmente selettivo.

È dunque all'interno di alcune «situazioni narrative» ricorrenti che sono preferibilmente calati i legami tra narratore e personaggio principale¹³². Secondo un'opzione strutturalmente alquanto omogenea nell'arco trentennale della sua produzione, in Fogazzaro è l'oscillazione tra l'*authorial narrative situation* e la *figural narrative situation* a sfumare la gamma coloristica dei legami tra autore ed eroe. Nella prima sarà determinante la prospettiva, interna od esterna, attraverso cui gli eventi vengono presentati e narrati¹³³; nella seconda, prevalenti saranno i 'modi' con cui si può

¹³¹ W. C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, cit., p. 166: «Osservatori e narratori-attori, a prescindere dal fatto che siano o no consapevoli e attendibili, che siano isolati o ricevano conferme, che tendano a commentare o a tacere, possono godere del privilegio di sapere cose che non si potrebbero apprendere con mezzi strettamente naturali o limitandosi a deduzioni realistiche. il privilegio totale è l'onniscienza; ma vi sono molti tipi di privilegio e pochissimi narratori "onniscienti" sono autorizzati a conoscere o a rappresentare ciò che sanno i loro autori. [...] Il privilegio più importante è quello che consiste nel vedere dall'interno un altro personaggio, dato l'enorme potere che tale privilegio conferisce al narratore».

¹³² Per la definizione di «situazione narrativa», secondo le tre categorie assiali di *person*, *perspective*, e *mode*, cfr. F. K. STANZEL, *A theory of narrative*, translated by C. GOEDSCHE, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, (ed. or. *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979. La traduzione inglese è condotta sulla seconda edizione tedesca, rivista e corretta, del 1982) in partic. il cap. III *A new approach to the definition of the narrative situations*, pp. 46-78. Per una rappresentazione grafica del 'cerchio tipologico' alla base della proposta di Stanzel, cfr. *ivi*, p. XVI.

¹³³ È l'opposizione di *perspective* interna o esterna a determinare la situazione narrativa 'autorale'; cfr. *ivi*, pp. 111-112: «The opposition perspective distinguishes between internal and external perspective. Internal perspective prevails when the point of view from which the narrated world is perceived or represented is located in the main character or in the centre of events. Consequently internal perspective is found in the quasi-autobiographical form of first-person narration, in the epistolary novel, in autonomous interior monologue and where the figural narrative situation predominates in a narrative. External perspective prevails when the point of view from which the narrated world is perceived or represented is located outside the main character or at the periphery of events. [...] A reader can orient his image of the narrated events either according to an imaginary vantage point at the scene of the events, or from the voice of the authorial narrator which is still audible here. In the first case he imagines the fictional events from an internal perspective, in the second case from an external perspective».

rendere più o meno manifesta la mediazione (o *mediacy*) connaturata all'atto narrativo¹³⁴. Naturalmente, conta soprattutto la capacità da parte dell'autore di scegliere le tecniche più opportune per *suadere* il pubblico dal *continuum* dei possibili che gli si presenta di fronte. Anzi, se la distanza tra narratore e personaggio principale tende a ridursi in più circostanze, ancor più cruciali saranno le zone di contatto e i punti di passaggio tra i due poli¹³⁵. Lo sfruttamento intensivo della dimensione intima, sondata dall'empireo onnisciente o attraverso l'adozione del punto di vista e delle risorse etico-intellettuali proprie del singolo personaggio, è così coerente con la gamma di «interessi» che si vogliono attivare nel lettore¹³⁶.

Nel capitolo quarto del *Daniele Cortis*, con esplicita costruzione a specchio rispetto al capitolo precedente che esponeva *Le idee di Daniele Cortis*, sono allora le reazioni intime di Elena all'impossibile amore che le tormenta il cuore. Il contesto scenico è appunto quello di una camera privata, affacciata su un mondo di natura che pare alludere, quasi

¹³⁴ Qui invece l'asse discriminante è quello che tradizionalmente corre tra le procedure del *telling* e quelle dello *showing*, e cioè tra una narrazione chiaramente ascrivibile ad una figura ben delineata ed una che invece simula l'immediatezza della presentazione scenica degli eventi: «The opposition mode embraces the following two manifestation of mediacy, the generic characteristic or narration: overt mediacy of narration and that covert or dissimulated mediacy which produces the illusion of immediacy in the reader. During narration the pendulum constantly swings back and forth between these two poles. [...] The concepts reportorial narration or telling, abstraction and conceptualism have in common an oblique mode of perception and expression, which includes the aspects of compressed reports, summarizing abstraction and conceptualization. The concepts scenic presentation or showing, empathy and impressionism refer to a direct mode which includes the aspects of scenic presentation of the event *in actu*, concretization of the idea, and immediacy of the impression. [...] The epistemological difference between a story which is communicated by a teller-character and one which is presented by a reflector-character lies mainly in the fact that the teller-character is always aware that he is narrating, while the reflector character has non such awareness at all. [...] This point does not mean, of course, that the author does not apply strategy or rhetoric in constructing the narrative. This strategy is not part of the transmission process (the surface structure), but rather of the process of production (the genetic deep structure)» (ivi, pp. 141-147). Per la definizione - fondamentale nella teoria della narrativa di Stanzel - del concetto di 'mediazione' e le sue implicazioni, cfr. ivi, pp. 4-21, in partic. p. 4: «Whenever a piece of news is conveyed, whenever something is reported, there is a mediator - the voice of a narrator is audible. I term this phenomenon 'mediacy' (*Mittelbarkeit*). Mediacy is the generic characteristic which distinguishes narration from other forms of literary art».

¹³⁵ Particolarmente utile per tali questioni è D. COHN, *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, che, per i contesti narrativi di 'terza persona', propone una suddivisione in tre grandi settori: la *psycho-narration* (ivi, pp. 21-57), il *quoted monologue* (ivi, pp. 58-98) e il *narrated monologue* (ivi, pp. 99-140). Avremo modo di vedere come, nel romanzo foggazzariano, diversi saranno procedimenti e tecniche di ciascuno di essi.

¹³⁶ Wayne Booth è molto chiaro nel definire i «tipi di interesse letterario» - ovvero: «intellettuale o cognitivo», «qualitativo» e «pratico» - che modellano la ricezione e valutazione dell'opera (cfr. W. C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, cit., pp. 128-136). In particolare, in merito agli «interessi pratici», si precisa: «Molti eroi moderni conquistano la fedeltà del lettore perché la loro sensibilità estetica non si lascia soffocare o perché vivono intensamente, oppure, infine semplicemente perché sono vittime delle circostanze. Questo è davvero uno spostamento dell'enfasi, ma non si dovrebbe credere a ciò che si dice comunemente circa l'«inganno del *pathos*». La struttura narrativa e, di conseguenza, la sua apprensione estetica, è spesso basata su materiali pratici e di per sé apparentemente «non estetici» (ivi, p. 136).

antifrastricamente, alla pace edenica della vita provinciale¹³⁷. L'effetto, studiatamente foggazzariano, è quello di una contrapposizione tra felicità immaginata e struggente impossibilità di amare pienamente Daniele. Non a caso, a segnare il confine sfumato tra chi racconta e il personaggio, concorre una situazione a metà strada tra realtà e desiderio. Elena, appena destatasi, ha sognato l'amato, ma deve fare ora i conti con il principio di realtà:

Non avevan suonato il campanello e portato una lettera di Daniele? Non l'avevan posata sul tavolino? No, sul tavolino v'erano i suoi anelli, il suo braccialetto, il suo Chateaubriand aperto. Un sogno, un sogno, era stato un sogno. [...] Elena si sentì una gran voglia di piangere, Al primo svegliarsi era sempre così; poi il suo cuore si chiudeva sulla passione, e non s'apriva più, fino a sera, se non quando Elena, trovandosi sola, discendeva in sé avidamente, godeva toccarsi, foss'anche per un momento, quel fondo oscuro del cuore, sentirvi un fuoco di dolore e di vita.¹³⁸

La diagnosi di quel «fondo oscuro del cuore» e del suo «fuoco di dolore e di vita» è raggiunta per mezzo di procedimenti che lavorano in sincrono sulla pagina: i privilegi intrusivi del narratore onnisciente nella mente di un suo personaggio¹³⁹ («sentì una gran voglia di piangere [...] il suo cuore si chiudeva nella passione [...] discendeva in sé avidamente») fanno coppia con le movenze tipiche dell'indiretto libero, che mimano i pensieri, turbati dall'amore, della protagonista. La scelta non è indifferente, in quanto spesso, quando sulla pagina il tema è quello della pulsione sentimentale, chi racconta cede

¹³⁷ *Daniele Cortis*, p. 61: «Venne il giorno, venne il sole, venne il gaio vento del nord a scoter il fogliame dei pioppi lungo la strada maestra, a bisbigliar fra le rose che si arrampicano fino al graticolato metallico proteso, con una tenda, davanti alla finestra della baronessa Elena; le campane tintinnavano ancora».

¹³⁸ *Ivi*, pp. 61-62.

¹³⁹ D. COHN, *Transparent minds*, cit., pp. 56-57: «the novelist who wishes to portray the least conscious strata of psychic life is forced to do so by way of the most indirect and the most traditional of the available modes. [...] In this light psycho-narration may be regarded as the most direct, indeed the unique, path that leads to the sub-verbal depth of the mind». Anche Wayne Booth apre la sua discussione sulla 'retorica della letteratura' rimarcando la funzione imprescindibile dell'onniscienza come tratto distintivo della narrazione: «Uno degli artifici più palesi del narratore è quello che consiste nel penetrare al di sotto dell'azione per ottenere una visione attendibile della mente e del cuore del personaggio- Qualunque sia per noi il modo naturale di raccontare una storia, l'artificio è immancabilmente presente ogni volta che l'autore racconta qualcosa che nessuno, nella cosiddetta vita reale, avrebbe mai la possibilità di conoscere» (W. C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, cit., p. 4); e aggiunge: «Anche se eliminiamo tutti i giudizi espliciti di questo tipo, la presenza dell'autore sarà evidente ogni volta che egli si pone all'interno o all'esterno dell'animo di un personaggio, quando "varia il proprio punto di vista"» (*ivi*, p. 18).

il primo piano al personaggio principale, pur rimanendo mimetizzato alle sue spalle, in accordo, del resto, con le risorse proprie del *narrated monologue*¹⁴⁰:

Era come una dolce musica quella cameretta; troppo dolce! Le rose avevano un odore troppo molle, una grazia troppo delicata. Si soffriva, lì, si perdeva tutto il vigore dello spirito; bisognava esser felici per abitare un nido simile, non aver nell'anima quello che ci aveva lei e che si accordava tanto, in un certo doloroso momento, con l'ambiente. [...] Ah, la doveva, la poteva desiderare questa lettera? Lo amava nel suo segreto; da quanto tempo! Ma non avrebbe voluto, una volta, ch'egli pensasse molto a lei. Le bastava uno sguardo amichevole, una buona parola, ogni segno di quieta benevolenza. E solo quieta benevolenza voleva dimostrargli dal canto suo, accettando di amare e di soffrire in silenzio, con l'appassionata speranza di poter operare su questa via un po' di bene al mondo. [...] Ma adesso sapeva di essere amata, non dubitava di essere stata intesa da lui, adesso tutta l'anima sua era una dolcezza torbida, piena di dubbio e di tormento.¹⁴¹

Sono le tattiche del *movere* a condurre le reazioni del lettore; obiettivo è l'immedesimazione sentimentale nell'inquieta angoscia di amare di Elena. Il tema è prima messo a fuoco dalla diretta interessata, attraverso l'iterazione, tra esclamative passionali e domande retoriche senza risposta, delle tracce della passione proibita per Daniele¹⁴². Al «troppo dolce [...] troppo molle» sentimentalismo della protagonista subentra - senza che il registro stilistico muti sostanzialmente - l'analisi perspicace del narratore, che si riserva il compito di diagnosticare più in profondità il male della protagonista. È il punto di vista

¹⁴⁰ Dorrit Cohn, dopo una definizione che avvicina il *narrated monologue* a ciò che tradizionalmente s'intende per 'indiretto libero' (cfr. D. COHN, *Transparent minds*, cit., p. 100: «A transformation of figural thought-language of third-person is precisely what characterizes the technique for rendering consciousness [...] that I call the narrated monologue. It may be succinctly defined as the technique for rendering a character's thought in his own idiom while maintaining the third-person reference and the basic tense of narration»), spiega la posizione peculiare di questa tecnica in relazione a *psycho narration* e *quoted monologue*, con particolare attenzione per gli effetti che ne conseguono: «the narrated monologue holds a mid-position between quoted monologue and psycho-narration, rendering the content of figural mind more obliquely than the former, more directly than the latter. [...] when it borders psycho-narration, it takes on a more monologic quality and creates the impression of rendering thoughts explicitly formulated in the figural mind; when it borders on spoken or silent discourse, it takes on a more narratorial quality and creates the impression that the narrator is formulating his character's inarticulate feelings» (ivi, pp. 105-106). Sul passaggio tra una situazione narrativa 'autoriale' ed una 'figurale', cfr. F. K. STANZEL, *A theory of narrative*, cit., pp. 186-200.

¹⁴¹ *Daniele Cortis*, pp. 62-63.

¹⁴² A dimostrazione che il passo è ben costruito tra osservazioni del narratore e voce interna della protagonista, si veda come il tono patetizzato di quest'ultima è costante per il prosieguo della scena, in cui al *narrated monologue* si frammettono pure brandelli dei suoi pensieri: «Che dolce sogno nascondersi con lui, per sempre, in questa quiete pensosa! "No!" diss'ella a mezza voce "no, no, no!". [...] Guardò e non trovò più niente; neppure un segno di quel tempo felice le restava più. Folli allegrie, speranze fantastiche, malinconie amorose di un giorno, profondi dolori di un'ora, dov'erano andati? [...] Che anni per lei, quelli! Elena aperse il libro, si ripose in cammino, leggendo senza capir nulla, chiudendosi alle sciagurate memorie che l'assalivano» (ivi, pp. 66-68).

del narratore, superiore ma pur consonante con il travaglio di Elena, a definire il suo codice comportamentale, con efficace presa emotiva sul pubblico: rinunciare al legame terreno con «quieta benevolenza», accontentandosi di quei codici gestuali convenzionali (lo sguardo d'intesa, la «buona parola») che certificano lo *status* di un amore ossessivamente differito¹⁴³. L'exasperazione dei timori morali per un amore quasi incestuoso, al quale corrisponde però - con un piacere dell'antitesi e dell'ossimoro assai eloquente - l'autoanalisi narcisistica. Se l'anamnesi del narratore, in una lunga e prolungata descrizione interiore, mette in evidenza la necessaria reazione 'morale' alla passione irriflessa, Elena invece porta a verbalizzazione, o quantomeno a livello del flusso di pensiero, l'amore drammatico per Daniele.

L'anello che unisce due sistemi di valori per altro già assai contigui è l'assenza di esplicite clausole di dissonanza tra narratore ed eroina¹⁴⁴; se ipoteticamente il narratore cattolico - o l'autore implicito... - potrebbe contestare una situazione potenzialmente peccaminosa, egli preferisce muovere a comprensione per i traumi della rimozione e della denegazione di Elena. Il repertorio di immagini e di simboli che i due utilizzano per emblemizzare la spiritualizzazione dell'amore (e l'uguale e contraria pulsione alla sentimentalizzazione della fede) riconduce al registro dello sfumato, piuttosto che a quello delle secche contrapposizioni tonali. La «dolcezza torbida» che Elena ha nel cuore conosce così una duplice proiezione: la prima sul paesaggio, la seconda su un libro nelle sue mani. Quando la donna osserva il quadro naturale che splendidamente contorna la villa dei Carré, il registro somiglia molto a quello di altre descrizioni paesaggistiche d'autore, tanto che sarebbe difficile ascrivere senza ombra di dubbio i passi che seguono all'uno o all'altro sguardo immalinconito:

Elena guardò un momento dalla finestra attraverso il fogliame delle rose battute dal vento. le cime dei monti eran tutte vermiglie; un'ombra azzurrognola copriva i prati, le macchie, i bianchi viali del giardino, che alcuni contadini stavano rastrellando. [...] «Dodici ore ancora!» pensava Elena ferma sul ponticello di legno a guardar le acque ombrose del Rovese, a bere il vento vitale, odorante di prati alpini

¹⁴³ Non a caso, la prospettiva religiosa, che usualmente è l'altro lato della medaglia di tutti gli amori fogazzariani, entra qui in gioco, quasi prefigurando l'esito del romanzo nell'ottica del 'sacrificio' *in lumine Dei*: «Altrimenti, senza figli, divisa nell'anima dal marito, avrebbe attraversato la vita come un'ombra, mettendo forse intorno a sé un fugace ristoro su qualche afflitto, ma riportando a Dio, tremante come il servo del Vangelo, tanti inutili tesori sepolti nel suo cuore» (ivi, p. 63).

¹⁴⁴ D. COHN, *Transparent minds*, cit., p. 26: «In psychological novels, where a fictional consciousness holds center stage, there is considerable variation in the manner of narrating this consciousness. These variations range between two principal types: one is dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on a individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates; the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates». La Cohn, disquisendo qui di fenomeni *dissonance* e *consonance* della *psycho-narration*, rimanda appunto al passaggio tra situazione narrativa 'autorale' e situazione narrativa 'figurale' del sistema di Stanzel (cfr. *ibidem*, nota 10).

e di abeti. [...] Elena si avviò alla sinistra del Rovese, fra gli ontani che nascondono il fiume alle praterie. Qua il bosco è lambito dalla corrente; là un seno erboso della riva accoglie l'acqua che vi gira lenta, tornando indietro. [...] Sedette sopra un muricciolo dove moriva il bosco e la strada calava al fiume che spandeva al sole le sue ghiaie scoperte, i rivi brillanti.¹⁴⁵

Le tinte elegiaco-drammatiche insistono sul dato coloristico, tipico della sensibilità fogazzariana per luoghi e scenografie venete, ma, al tempo stesso, personalizzano la percezione dello spazio secondo l'ansia di Elena, che attende spasmodicamente l'arrivo di Daniele, o anche solo una sua notizia a mezzo di lettera. Frequenti sono così le immagini di stasi («ferma sul ponticello [...] l'acqua che vi gira lenta, tornando indietro [...] sedette sopra un muricciolo»), collegate al tormento inquieto che pare animare pure gli enti naturali («il fogliame delle rose battute dal vento [...] le acque ombrose del Rovese») fino al simbolismo più netto e scoperto («bere il vento vitale [...] moriva il bosco [...] le sue ghiaie scoperte, i rivi brillanti»). La *stylistic contagion* è solo il primo stratagemma della focalizzazione esclusiva¹⁴⁶: più stringente risulta però il richiamo ad un modello letterario sotteso, che scandisce sotterraneamente la vicenda dei due amanti d'eccezione. Elena è infatti lettrice appassionata di Chateaubriand, ed anzi «il suo Chateaubriand aperto»¹⁴⁷ è compagno fedele dell'intera scena, come una sorta di *vademecum*, da cui estrapolare lacerti che, a mo' didascalie, commentino il suo stato emotivo. Le *Mémoires d'Outre-tombe* «prestatele da Cortis»¹⁴⁸ assolvono per tal via ad una doppia funzione. Da un lato, definiscono la pratica di lettura di Elena, 'romantica' e sussultoria, interrotta forzatamente dal groppo del cuore e dalle «lagrime agli occhi»¹⁴⁹; dall'altro, rinserrano l'intesa tra personaggio, autore reale e pubblico alla ricerca di risarcimenti ideali. Elena

¹⁴⁵ Daniele Cortis, pp. 62-69. Pur rifacendosi ad un altro romanzo fogazzariano, tuttavia la osservazioni di Giuliano Gramigna su *Malombra*, partendo da un dato linguistico-stilistico, possono tornare qui utili: «Qui non è il linguaggio polivalente, neutro in apparenza ma capace di esprimere tutti i livelli del racconto, proprio a Manzoni [...]. Ma neppure ci sono il lessico e soprattutto la sintassi dell'altra soluzione antitetica, la verghiana, che unifica rigorosamente il discorso, tutto il discorso, nella mimesi interna di una realtà popolare [...]. *Malombra* esibisce un codice nobile, "poetico" pur con una certa sua domesticità, sia nella scelta dei vocaboli sia nella loro organizzazione: la coincidenza fra narrante astratto, onnisciente e i suoi personaggi è tanto più facile e direi quasi fatale in quanto essi sono tutti *anime belle*, gestori solo di grandi idealità, di passioni esemplari in bene o in male» (G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 22. Corsivo nel testo).

¹⁴⁶ D. COHN, *Transparent minds*, cit., p. 33: «Applied to the techniques for rendering consciousness, the phrase "stylistic contagion" can serve to designate places where psycho-narration verges on the narrated monologue, marking a kind of mid-point between the two techniques where a reporting syntax is maintained, but where the idiom is strongly affected (or infected) with the mental idiom of the mind it renders».

¹⁴⁷ Daniele Cortis, p. 61.

¹⁴⁸ Ivi, p. 63.

¹⁴⁹ Ivi, p. 64. E cfr. oltre: «Riprese ora la lettura; ma aveva il capo così torbido e infiammato, il petto così oppresso che non poté proseguire. [...] Riprese sospirando la via, aperse lo Chateaubriand alle ultime pagine, ben lontano dalle lettere della contessa di Caud, lesse un periodo o due su Bonaparte e richiuse il libro» (ivi, pp. 64-67).

legge le opere del padre del Romanticismo francese perché Cortis le ha confessato d'aver nutrito un'infatuazione adolescenziale per la contessa di Caud; la sovrimpressione del modello letterario sulle proprie tristi vicende è ovviamente immediata ed irresistibile, in una misura in cui la realtà è tanto più suadente quanto più si riveste delle fattezze dell'illusione letteraria:

ella ora cercava con gelosa cura nelle memorie del gran poeta ogni parola che le ricordasse la figura di sua sorella; voleva evocarne la bellezza piena di malinconia, lo spirito pieno di mistero e di genio, che si credeva superfluo sulla terra, e così difficile a conoscere, «tant il y a de diverses pensées dans ma tête», com'ella scriveva a Chateaubriand: «tant ma timidité et mon espèce de faiblesse extérieure sont en opposition avec ma force intérieure».¹⁵⁰

L'ispirazione letteraria, comune a personaggio di finzione ed autore reale, non solo rafforza l'accordo sentimentale con il pubblico, ma fornisce pure ad Elena, amante infelice, un termine di paragone tanto drammatico quanto nobilitante, in grado di spiegare con forza d'esempio la sua situazione. Il masochismo imitativo di Elena legge tra le righe dolori e gioie dell'amore impossibile¹⁵¹; e chi narra ripercorre assieme alla protagonista le righe dei *Mémoires* per rinvenirvi il nodo fondamentale dei rapporti tra lei e il cugino:

Le sue mani strinsero il libro, gli occhi vi si confissero; ella ne lesse alcune parole a caso per aggrapparvisi; per salvarsi da quelle immagini. Cadde su queste: «Il n'y a qu'un déplaisir auquel je crains de mourir difficilement, c'est de heurter en passant, sans le vouloir, la destinée de quelque autre». [...] Ebbe un assalto di scoramento mortale. Sempre questo dubbio, questo rimorso, quest'ombra nemica: nuocere a lui quand'anche una sola parola d'amore non corresse fra loro, essere un traviamiento ne' suoi affetti, un inciampo nella sua vita!¹⁵²

Ovviamente rimangono distinte caso per caso le qualità individuali dei singoli attori, ma costante l'esito cui pervengono le tecniche di cui il narratore si serve per auscultare un animo straordinario. Sempre nel *Daniele Cortis*, quando è il protagonista maschile a dover professare la legge della rinuncia, alla ricognizione torbida della sofferenza si sostituisce

¹⁵⁰ Ivi, p. 63.

¹⁵¹ Ivi, p. 64: «Questo fratello che Lucilla chiamava la miglior parte di se stessa e dono di Dio, non era egli mai stato un pericolo per lei? Quale inconscio sentimento la portava a Renato, quando, tra i boschi di Combourg, non viveva che dell'anima di lui, e, oppressa da tristezze senza nome, traduceva con esso il *Taedet animam meam* di Job, o scriveva quelle brevi prose liriche all'aurora o alla luna, così malinconiche e pure nel pensiero, così mollemente musicali nella parola? Elena si era posta, leggendo la lettera, in luogo della scrittrice; ella stessa diceva così a Daniele».

¹⁵² Ivi, pp. 68-69.

un afflato spiritualistico dalle movenze giustappositivo-asindetice, quasi modellate sulla 'parola' autoriale o addirittura su quella divina:

richiamò avidamente le parole «pregherò, sai, sei contento?» vi si immerse con febbrile piacere, esaltandosi nel pensiero di quell'amore sublime ch'era suo, nel pensiero che Dio li aveva presi, Elena e lui, per sempre, che gli erano più vicini, l'uno e l'altra, che la loro unione aveva ormai qualche cosa di santo e di eterno, per cui il dolore e la morte non la potrebbero sciogliere. Pensava così, ebbro di una felicità fiera e sicura da qualsiasi vicenda terrena, ciecamente convinto che Dio gli dicesse: «Tu hai l'anima sua avrai lei nell'altra vita. io volli questo frutto dell'amore che v'ispirai. Ora ch'ella parta, e tu, temprato da un valoroso fuoco, va, combatti, soffri ancora, sii nobile strumento, fra gli uomini, di verità e di giustizia».¹⁵³

La febbrile enfasi accumulativa dell'indiretto libero di Daniele, ormai consegnato alla sua missione politico-ideale, si distacca certo dai toni ombrati e a suo modo problematici con cui Elena ammetteva l'amore proibito per lui; tuttavia, anche in questa situazione, la declinazione ottativa non differisce molto dallo stile retoricamente acceso del messaggio superno ch'egli si sente risuonare nel petto.

Ma si faccia attenzione: le risorse intellettuali ed etiche del lettore sono chiamate in causa sia quando il legame con i personaggi è più potenzialmente sintonico, sia nei casi particolari in cui l'identificazione tra agente narrativo e prerogative morali dell'io leggente è provvisoriamente stornata. Tra personaggio e voce narrante vi sono allora vari gradi d'intesa e di comunanza, ma non viene mai meno una prerogativa fondamentale: e cioè che il progetto di scrittura assegna un compito decisivo al *focus* drammatico, piegandolo alle necessità e agli obiettivi del *persuadere* sentimentale. Senza addentrarci qui in una casistica analitica degli effetti d'onniscienza¹⁵⁴, preme comunque sottolineare che diversi sono i risultati che ne conseguono, non solo sul piano stilistico ma pure su quello della cooptazione del lettore nel proprio sistema di pensiero. In *Piccolo mondo antico*, alcuni snodi fondamentali della vicenda cadono proprio sul confine tra coscienza dei protagonisti e minuziosa indagine d'autore. Nel cruciale capitolo *Ore amare*, che precede la forzata partenza del protagonista per Torino, assistiamo al celebre litigio tutto

¹⁵³ Ivi, pp. 453-454.

¹⁵⁴ Ancora Dorrit Cohn precisa: «Our discussion up to this point suggests a relation of inverse proportion between authorial and figural minds: the more conspicuous and idiosyncratic the narrator, the less apt he is to reveal the depth of his characters' psyches or, for that matter, to create psyches that have depth to reveal. [...]» (D. COHN, *Transparent minds*, cit., p. 26). Tuttavia, la vicinanza tra le 'menti' autoriali e figurali non deve disconoscere il privilegio di base di ogni narratore onnisciente; infatti: «To some degree this superiority is implied in all psycho-narration, even where there is greater cohesion between the narrating and the figural consciousness. But the stronger the authorial cast, the more emphatic the cognitive privilege of the narrator. And this cognitive privilege enables him to manifest dimensions of fictional character that the latter is unwilling or unable to betray. Two such dimensions are of particular importance, the one leading to the exploration of psychic depth, the other to assessment of ethical worth» (ivi, p. 29).

giostrato sul botta e risposta di Franco e Luisa tra interrogative e punti di sospensione, frasi esclamative e verbi espressivamente connotati, che mette in crisi l'unità di coppia: più uno dei due si sforza di far valere le proprie ragioni, più si convince che l'altro sia in torto. Sul tavolo, oltre al problema di «giustizia» riguardante il testamento dei Maironi¹⁵⁵, la più penetrante questione della distanza tra i due sposi in materia etico-religiosa, che Franco riesce a sintetizzare in una dolorosa presa di coscienza: «Mai mai l'anima tua non è stata tutta con me»¹⁵⁶. L'insuperabile barriera linguistica tra i due ha però radici più profonde, che solo il narratore, ottimo regista dell'intera scena, riesce a cogliere. La rabbia civile di Luisa muove da un empito di sincerità¹⁵⁷; la legge morale di Franco, invece, da una reazione d'offesa nei confronti della donna amata:

Egli non voleva vedere in sua moglie che l'orgoglio, e la sua stessa collera gli era nata quasi tutta d'orgoglio, di amor proprio offeso, era una collera impura che gli offuscava la mente e il cuore. [...] Si buttò sul canapè, si diede tutto al suo dolore, alla sua collera, a una facile violenta difesa mentale di se stesso contro la moglie. Siccome Luisa si era levata, fosse pure con certi temperamenti, contro lui e contro Dio, gli faceva comodo di confondere in cuor suo la propria causa con quella dell'altro muto, terribile Offeso.¹⁵⁸

L'equilibrio su cui si regge la scena, tra dialogato e ricognizione intima del singolo personaggio, ha esiti rappresentativi più pregnanti di quelli della sintonia totale tra narratore ed attore romanzesco. Ad essere tematizzata, innanzitutto, è la questione dell'«orgoglio», tara intrinseca di due animi d'eccezione come quelli di Franco e Luisa, e che sfugge però alla coscienza di entrambi¹⁵⁹. In secondo luogo, è molto interessante osservare come la sintonia ideale tra narratore e coppia antagonista inverta qui la classica polarità tra la guida maschile ispirata dai valori dello spirito e un'attrice femminile più debole, che deve necessariamente introiettare le norme suggerite dal compagno. Qui invece è Franco a sbagliare maggiormente, e a non aver nemmeno percezione del torto che sta facendo a Luisa: con un'abilità psicologica e una duttilità narrativa considerevoli, se si tiene presente che sarà poi proprio il protagonista, dopo la tragedia di Ombretta, a divenire paradigma della visione cristiano-patriottica dell'autore.

¹⁵⁵ *Piccolo mondo antico*, p. 326: «Va bene» disse Franco parlando a se stesso. «Sarebbe vile, sarebbe schiava. Si ricorda Ella nemmeno più che domani vado via?» «Non andar via. Resta. Esegui la volontà del tuo povero nonno. Ricordati quello che mi hai raccontato sulla origine della sostanza Maironi. Restituisci tutto all'Ospitale Maggiore. Fa giustizia.» «No!» rispose Franco. «Chimere! Il fine non giustifica i mezzi. Il vero fine poi, per te, è colpire la nonna. Questa storia dell'Ospitale è il mezzo di giustificarlo.»

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 327.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 331: «Più Luisa procedeva nel definire ed esprimere le proprie idee, più si sentiva contenta di farlo, di esser finalmente sincera, di porsi con franchezza sopra un terreno proprio e fermo; più si spegneva dentro di lei ogni sdegno contro il marito, più le saliva nel cuore una tenera pietà di lui».

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 333.

¹⁵⁹ *Ibidem*: «Si la moglie che il marito avrebbero creduto poter essere accusati di tutto fuorché di orgoglio».

Le dinamiche della sintonia si articolano allora in base alle necessità di chi deve *persuadere* sulla scorta dei sentimenti; se gli sforzi del narratore sono finalizzati «per far sì che i personaggi siano giudicati da un determinato sistema di regole»¹⁶⁰, la gamma di scelte, giudizi, commenti d'autore insiste, con maggior o minor perspicuità, su un amore affatto particolare: quello drammatico. E quest'asimmetria rappresentativa fogazzariana è responsabile pure della condanna alla sofferenza cui - *naturaliter* - sono destinati coloro che hanno risorse superiori alla media.

2.1.2 *Dell'inquietudine, o tra confessione e silenzio*

Se di frequente il narratore si affida all'analisi onniscienziale per svelare la natura eletta dei suoi personaggi principali, in altre situazioni sono questi ultimi a prendere direttamente parola, nel tentativo di conciliare la differenza specifica che alberga nel loro animo con i criteri del mondo in cui vivono. Tuttavia, l'alternanza tra resoconti della voce narrante e scene dialogate non obbedisce solo ad una legge macrostrutturale della comunicazione romanzesca, ma risponde anche ad intime esigenze del patto sentimentalistico fogazzariano. Il punto di partenza è un dato abbastanza significativo: tutti i protagonisti, sia maschili sia femminili, si caratterizzano più per ciò che dicono o pensano, piuttosto che per ciò che concretamente fanno. Questo elemento tuttavia non indebolisce affatto la loro caratura esemplare, né scredita il loro compito di portavoce dell'autore reale. Piuttosto, si può notare come la stilizzazione della parola protagonista, nell'ampia gamma delle sue manifestazioni, riesca a definire, soprattutto nei casi più felici, una zona ambigua e problematica dei rapporti tra l'io e il mondo, in cui non sempre i cristallini ideali religiosi riescono a bilanciare le inquietudini della passione, o dove, viceversa, i tormenti dell'*eros* non hanno sempre vita facile alla luce dei condizionamenti cui vanno incontro.

In una rielaborazione del *topos* romantico del 'sentire di più' tipicamente ascritto alle figure d'*élite*¹⁶¹, a muovere Corrado, Daniele, Franco e Piero - così come le controparti femminili, pur nelle caratteristiche individuali che bisognerà riconoscere loro - è un intimo desiderio di comunicazione e di condivisione di un paradigma di distinzione soggettivo. La superiorità d'animo li estranea sì dalla massa, ma li obbliga al tempo stesso a non ritenersi avulsi dal gioco delle relazioni umane: l'esemplarità correrà sempre sul filo

¹⁶⁰ W. C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, cit., pp. 189-190.

¹⁶¹ A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, cit., p. 3024: «Il Fogazzaro visse tra l'ocaso romantico e il decadentismo e avvertì soprattutto le seduzioni di un'età di disagio religioso, morale e artistico, gli stati d'animo morbosi, disarmonici. Il compiacimento dell'isolamento, della solitudine spirituale, lo scavo del proprio tormento e, soprattutto, la necessità di affermare il valore del dolore quasi come necessità di lassitudine, di stanchezza ci portano verso il decadentismo che esteticamente si adorna delle proprie perplessità e dei propri mali».

dei difficili rapporti con un mondo che non sempre accetta serenamente la loro anormalità. E se tutti i protagonisti, a ben vedere, falliscono in più occasioni nel compito di aprirsi al mondo senza remore o paure, vale però il già richiamato principio della coesistenza delle antinomie: in questi casi, la costituzione integra e salda dell'io non è mai messa radicalmente in pericolo dai rapporti con il mondo, anche nelle situazioni in cui, confessando i propri vizi e le proprie virtù, il personaggio principale si espone maggiormente ai rischi delle reprimenda etiche o delle contraddizioni morali. È piuttosto da notare che, se l'ipocrisia degli attanti minori è sempre causa di un loro degradamento sulla scala del comico-grottesco, nei protagonisti fogazzariani la discrepanza e talora l'antitesi tra pensieri ed atti concreti diviene occasione per un'analisi serio-drammatico delle loro difficoltà a vivere serenamente, con opportuni effetti di rifrazione ombrata tra sistemi di valori non sempre perfettamente coincidenti.

Strumento principe cui il personaggio principale ricorre per definire la propria identità e per comunicare ad altri un'idea di sé pare essere quello della confessione protagonista¹⁶². Non si tratta solo della riedizione personale di uno dei capisaldi della dottrina cattolica, né di una tendenza alla monomania verbale degli attori principali; piuttosto, questi passi si pongono in un rapporto di dipendenza diretta con la parallela volontà di 'trasparenza' morale che sostanzia il profilo superumano dell'io d'eccezione. L'attitudine alla presa di parola è la prima prova della ricorrenza di questo fenomeno: chi è al centro degli eventi si assicura un canale d'intesa con il pubblico grazie alla frequenza con cui può esprimere il proprio mondo interiore, sentimentalmente connotato. Se certo contano anche le occasioni in cui questo canale si opacizza, il meccanismo narrativo della confessione ha comunque importanti conseguenze sia sul piano strutturale sia su quello della fisionomia stilistica del singolo testo. La confessione dell'io organizza la progressione d'intreccio attraverso alcune scene emblematiche, utilizzando in maniera privilegiata il monologo, orale o scritto, e la scena dialogata; anche in quest'ambito, significative sono le coincidenze tecnico-stilistiche tra la parola dell'autorità narrante e quella del protagonista.

Non è forse un caso che sia *Il Santo* il romanzo in cui è più frequente questo meccanismo: in una lettera scritta all'altezza del capitolo sesto, Benedetto confida a don

¹⁶² Come sottolinea anche Antonio Piromalli: «I personaggi del Fogazzaro sono degli affettivi puri i quali hanno bisogno di un affetto-idea, di sentirsi amati, di sentire l'amore colpa e di circondarlo di pietà. Essi si confessano, come faceva il Fogazzaro, spessissimo con gli altri. Ma di rado avviene che uno spirito forte ami la confessione e non sia obiettivo e, invece, riferisca tutto alla propria persona; è la letteratura del decadentismo quella che mostra la sofferenza» (A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, cit., p. 3025).

Clemente di sentirsi un «ipocrita», dato che la sua fede non è salda come vorrebbe¹⁶³. La confessione serve allora a mettere a fuoco - e non è la prima volta - la questione religiosa, e in particolar modo il cammino di fede che Piero vorrebbe intraprendere per sfuggire alle lusinghe del mondo. Lo stile di Benedetto, che talora ricorda quello del conferenziere sostenitore dei valori dell'avvenire, si muove così tra autocompatimento patetico ed echi scritturali a volte fittissimi:

Io so perché sono arido, io so perché Dio mi abbandona. Sempre quando Dio mi abbandona, quando tutte le sorgenti vive dell'anima mia inaridiscono e i germi vivi si disseccano e il mio cuore diventa un mare morto, io so perché.

[...] Mi sono detto: spiriti di nequizia, male volontà sapienti e forti che sono nell'aria, congiurano contro di me, contro la mia missione. Mi sono risposto: superbia, giù! E poi la prima idea mi riprese, ondeggiavi cieco in questa vicenda trista, ogni giorno, tutto il giorno. [...] Mi paragonai a un albero che ha il midollo divorato dai vermi, il legno consunto dalla putrefazione e vive per la corteccia, può dare foglie e fiori per lei, può dare ombra benefica. E poi mi dissi che questo era buono per gli uomini; ma davanti a Dio, davanti a Dio?¹⁶⁴

L'ansia con cui chi parla, macerandosi tra frustrazione ed ingiustificati timori di peccato, cerca di sfuggire alle pulsioni terrene che più ne seducono l'indole ancora umana, spiega il ricorso ai toni consueti del vittimismo fogazzariano, copiosamente riversati in inchiostro da Benedetto¹⁶⁵. Nell'imminenza del viaggio a Roma, centro compositivo del romanzo del 1905, Benedetto prova a giustificare, in una sintassi accalorata ed assertiva, il proprio comportamento. La confessione assume insomma i toni e gli intenti di una difesa d'ufficio del proprio operato; il dilemma è quello tra il tentato esorcismo della vita dei sensi e il desiderio sottaciuto di indugiarsi sempre, dando così voce alla passione ma

¹⁶³ *Il Santo*, p. 269: «Se mi sforzo di richiamare ogni mio pensiero nel pensiero della Divina Presenza, ogni mio sentimento in un atto di abbandono alla Divina Volontà, non ne ho che pena e scoramento, mi par di essere una bestia caduta sotto il carico, che a un primo colpo di frusta fa uno sforzo, ricade; a un secondo colpo, a un terzo, a un quarto trasalisce appena, neppure tenta di rialzarsi. Se apro il Vangelo o l'Imitazione, non vi trovo sapore. Se ripeto preghiere mi vince il tedio e ammutolisco. Se mi prostro sul pavimento, il pavimento mi gela». L'altra citazione è a p. 272.

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 270-272.

¹⁶⁵ Soccorrono la dolente 'punizione di se stesso' del protagonista uno stile sintatticamente spezzato invocante l'aiuto divino, e un simbolismo un po' facile che proietta sul fiume Aniene o in misteriosi tarli del corpo la propria tensione salvifica: «e allora mi torturai per la impotenza di fare quello che Dio avrebbe chiesto a me come cooperazione della mia volontà alla Sua: fuggire, fuggire. Dio è nella voce dell'Aniene che dalla sera della mia partenza da Jenne mi dice: "Roma, Roma, Roma"; e Dio è pure nella forza dei vermi invisibili che mi hanno roso le virtù vitali del corpo. E allora e allora e allora? Signore, ascolta il mio gemito che Ti domanda giustizia» (*ivi*, p. 272).

senza attingervi in maniera piena¹⁶⁶. Il motivo della dissimulata allusione alla passione corporea si riflette, nell'andamento retorico e manierato del passo, nella frequenza di appelli salvifici a chi, come don Clemente, non può intervenire. La stesura della lettera sembra così mimare il discorso mentale del 'santo', accesi in un monologo interiore ritmicamente scandito dal senso di colpa:

Io so perché sono arido, io so perché Dio mi abbandona, quando le sorgenti vive dell'anima mia inaridiscono e i germi vivi si disseccano e il mio cuore diventa un mare morto, io so perché. [...] È scesa la notte sul mio cammino, ho messo il piede nell'erba molle, la ho sentita, ho ritratto il piede ma non subito. [...] Ho sentito il male del mondo con il ribrezzo che se ne ritrae e non con il focoso dolore che lo affronta per strappargli le anime.¹⁶⁷

Lo stesso Fogazzaro ammette, in una corrispondenza privata, di aver aggiunto al suo romanzo questo breve capitoletto «perché certe interne agitazioni non possono trasparire dalle parole dette pubblicamente o quasi pubblicamente»¹⁶⁸; il tormento interiore serve infatti a dare sviluppo narrativo alla vicenda, in quanto è alla fine di questo confronto tra sé e sé che Benedetto capisce la necessità del viaggio apostolico verso la capitale:

Oh Aniene Aniene, come non ti stanchi di ruggirmi il tuo comando! Che io parta sul momento? [...] Ah tu sorridi delle mie tempeste, tu mi dici di partire, sì, ma di partire nobilmente, di annunciare che il Signore me lo comanda. [...] Ecco che il vento si allontana, pare chetarsi, contento. Sì, sì, sì, con lagrime. Domani, domattina, Lo annuncerò. E so a chi andrò in Roma.¹⁶⁹

Se il filtro retorico di questo passo non permette a Benedetto la totale sincerità sulle motivazioni del suo agire e se l'allusione a contenuti d'idee cari all'autore reale non consegna forse un quadro completo del mondo interiore del 'santo', in altre circostanze lo strumento della confessione si presta ad una maggiore dialettica psicologica. Tipico

¹⁶⁶ Ivi, p. 273: «Non posso, non debbo scrivere tutto, ma questo sì lo voglio scrivere: il Signore mi tende insidie e lacci! Caduto, mi deriderà! Perché è avvenuto che io scrivessi il passo latino sulla gente che vive in penitenza fra il Mar Morto e il deserto, “*sine pecunia, sine ulla femina, omni venere abdicata, socia palmarum*.” su quel pezzo di carta che recava sull'altra faccia parole di J. D., calde ancora del mio peccato antico e del suo, delle memorie più terribili?». Lo stesso motto latino, come confermano le altre due lettere di Jeanne e Noemi che compongono il capitolo *Tre lettere*, viene involontariamente riportato da Giovanni Selva su un biglietto che la protagonista vuol far recapitare all'amante perduto.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 270-271.

¹⁶⁸ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 23 maggio 1905, in *Lettere scelte*, p. 552.

¹⁶⁹ *Il Santo*, p. 274. A confinare ulteriormente questa confessione nella percezione del mondo di un mistico cattolico vale l'*explicit* della lettera di Benedetto, testualmente ricalcata sul *Pater*: «Oh luce, oh pace, oh sorgenti redivive dell'anima mia, oh mare morto che ti gonfi in una calda ondata! Sì, sì, sì con lagrime. Grazie, grazie. Gloria a Te, Padre nostro che sei nei cieli, sia santificato il nome Tuo, venga il regno Tuo, sia fatta la Tua volontà!» (ibidem).

personaggio animato da una missione superiore, spesso fraintesa da chi lo circonda, anche Daniele Cortis deve spiegare a chi lo circonda la legge morale che lo guida. Se, come detto, il capitolo terzo del romanzo, *Le idee di Daniele Cortis*, tratteggia il novello progetto politico del combattivo protagonista, l'ottavo - altrettanto emblematicamente intitolato *Sul campo* - si propone di illustrarlo più dettagliatamente. Ma non è solo occasione per rivolgere un appello al pubblico dell'epoca, sdegnato dal «presente periodo della vita politica nazionale, periodo poco prospero, a mio avviso, e poco promettente, periodo che bisogna pure attraversare alla meglio, augurando e preparando un altro ideale»¹⁷⁰; e neppure è semplice strumento per alludere ad un alquanto generico e venturo programma operativo dei cattolici nello Stato:

«Io desidero» ripigliò Cortis tranquillamente «la costituzione di un partito che abbia nel pensiero il luminoso ideale di cui vi ho parlato e che espressamente consenta, in ordine a quello, sulle necessità presenti. Io sono convinto che se si vuol preparare l'avvenimento di una democrazia sinceramente liberale, senza predominio di alcuna classe, ci vuol un potere politico abbastanza fermo per condurre un paese, giusta un concetto prestabilito, sopra e, se mai fosse necessario, anche contro i flutti delle maggioranze parlamentari: ci vogliono dei ministri convinti che la monarchia non è una irresponsabilità nelle nuvole, non è uno stemma coronato sul coperchio del meccanismo costituzionale, ma è una ruota maestra, se così posso dire, di questo meccanismo, una ruota responsabile davanti a Dio e alla storia e che si guasta ben presto, per una legge comune, se resta inoperosa.»¹⁷¹

L'intervento di Cortis di fronte agli elettori, suscitato dall'accusa d'essere clericale, serve a definire non solo un programma politico ma anche il suo animo nobile, quello cioè di un superuomo ingiustamente oppresso dalle circostanze, ma che sa replicare con forza

¹⁷⁰ *Daniele Cortis*, p. 152.

¹⁷¹ Ivi, p. 155-156. Spiega Mario Santoro: «L'esperienza di Cortis nel Parlamento ci richiama a quel tema dell'«antiparlamentarismo» che era già entrato nella letteratura di quegli anni, a specchio di un crescente malessere e di sfiducia diffuso nel paese dopo la deludente esperienza dei governi del dopo-unità. [...] Tuttavia l'antiparlamentarismo di Cortis non implica il rifiuto tout court dell'istituzione, quale fondamento di uno stato democratico, bensì investe la struttura presente dell'istituzione: di qui il suo evidente favore (e la sua implicita fiducia) per la svolta segnata dalla legge del suffragio allargato [...]. Certo il progetto rifletteva interessi, tradizioni, mentalità, esigenze della borghesia italiana soprattutto dall'angolazione della borghesia veneta: tra monarchia sabauda e monarchia papale, tra Cavour e Bismarck, tra Risorgimento e tradizione cattolica, tra paura del socialismo e istanze riformatrici» (M. SANTORO, *Introduzione* in A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, Milano, Garzanti, pp. XXVI-XXVII).

alle basse insinuazioni degli avversari¹⁷². La tensione oratoria, più vibrante di quella di Benedetto, insiste, attraverso una serie di tessute iterative, su un dato che ben rinvigorisce questa meritoria condizione di minoranza:

«Io ringrazio il mio incognito amico» disse Cortis, guardando anche lui da quella parte e ottenendo opportunamente dall'uditorio un riso blando, «io ringrazio il mio incognito amico che mi conforta con l'esempio a esprimere le convinzioni del mio cuore anche a costo di essere *vox clamantis in deserto*»¹⁷³

La battaglia utopica di Daniele si appoggia così, come in Benedetto, sulla messa in parola degli imprescindibili criteri morali che ne governano le azioni; alle immagini biblico-evangeliche utilizzate dal 'santo', fa riscontro qui lo stile retoricamente sorvegliato ma infuso d'idealità nobili del tribuno della plebe. Il punto è che, per garantire l'efficacia suasiva del suo messaggio, Cortis deve essere una *vox solitaria*; tutto l'episodio, quasi interamente occupato dal discorso del futuro parlamentare, è allora l'occasione migliore per allestire il confronto agonistico con l'uditorio, di fronte al quale far mostra, per mezzo della parola, della propria intima differenza¹⁷⁴. L'inquietudine di Cortis è il motore primo di questa confessione in pubblico, che lo porta addirittura a reagire ergendosi violentemente contro le volgarità d'un gruppo di avventori in un caffè romano¹⁷⁵. È però più rilevante, all'interno del meccanismo della confessione, notare come il lato pubblico sia doppiato da quello privato; alla volitiva battaglia dell'assemblea politica segue un breve ma incisivo 'stacco' del narratore, che sfuma in un indiretto libero capace di focalizzare un altro tormento, ben più difficile da fronteggiare:

¹⁷² *Daniele Cortis*, pp. 150-151: «V'era stato, a dir vero, qualche dissenso fra i colleghi dell'oratore sulla opportunità d'invitare all'adunanza l'onorevole candidato signor Cortis, che si sapeva poi anche lontano. Qualcuno aveva proposto di discutere e deliberare preliminarmente se il candidato dovesse limitarsi a dare spiegazioni o no. [...] Cortis si levò in piedi, cominciò a parlar lentamente, con voce misurata, in questo modo: "Signori! Io vi ringrazio e vi felicito di avermi accordata la parola. Che i miei nemici, per assalirmi, abbiano dovuto compiere un atto disonesto, né me ne dolgo, né me ne vanto; è una cosa naturale, e io lascerò volentieri nell'ombra, che ad essi giova, i loro atti e le loro persone"».

¹⁷³ Ivi, pp. 152-153.

¹⁷⁴ Ricorrenti in tutto il capitolo alcune clausole, che scandiscono il monologo cortisiano in maniera assai indicativa: «Sì onorevoli signori» riprese Cortis con forza, mentre i suoi amici lo guardavano pallidi e palpitanti [...]. Cortis si fermò un momento; quindi riprese abbassando e rallentando la voce [...]. Nessuno fiatava. Tutti gli occhi erano fissi in lui che rialzò subito la fronte e la voce [...]. Tutti zittirono e Cortis riprese la parola in mezzo a un silenzio pieno d'elettrico. [...] Un flutto agitò gli spettatori, levò in tutta la sala sussurri, fremiti, voci che cozzavano insieme. Cortis, puntati i pugni al banco, protese la persona in avanti come ad affrontare un urto nemico, lasciò cadere quel flutto e proseguì con voce ferma e sonora» (ivi, pp. 151-157).

¹⁷⁵ Ivi, p. 165: «Io sono uno» tuonò Cortis «che quando dice *no* a Lei e a cento come Lei, non c'è più da dire *si* a meno di sentirsi sul viso...» Non finì la frase, rovesciò d'un colpo, per farsi largo, sedie, tavolino, vassoio e tutto che c'era su, si piantò a fronte di colui con le braccia incrociate sul petto. La padrona strillò, i garzoni corsero; quegli altri, sbalorditi, sgomentati, non sapevano più in che mondo si fossero. Cortis, visto che colui né parlava, né si moveva, gittò la sua carta di visita ai garzoni che raccoglievano i cocci. «Pagherò tutto» diss'egli; «anche un bicchierino di rhum che porterete a questo signore». E uscì dal caffè».

Un quarto d'ora dopo correva nel calesse sulla via di Villascura, pensando ad Elena. Si sentiva male: sentiva una tormentosa inquietudine, un fastidio mortale di sé, della politica, dei nemici abbietti, degli amici stupidi, della collera mostrata a quelli, della tolleranza usata con questi. [...] Era il suo destino e anche il suo proposito; ma pure, un giorno d'amore! Dimenticar tutto per un giorno solo, disprezzare il mondo e unirsi, lei, la più bella, egli, il più forte! Fantasmi di felicità intensa gli attraversavano la mente. [...] Si vedeva là con Elena in una casa perduta fra i silenzi deserti. Elena non aveva quel suo solito sguardo pieno di tristezza occulta: era tanto felice di amarlo! Ora se la sentiva fra le braccia ridente e tremante come quelle acque pure, ora la cercava nel bosco, ed ella gli saltava incontro, gli posava il capo sul petto, gli diceva sottovoce: Sei felice? Io tanto.¹⁷⁶

Nel capitolo che segue, *Voci nel buio*, assistiamo ad una seconda confessione da parte del protagonista, di cui traluce ora l'intimità degli affetti. Saputo della partenza di Elena e del fatto che la cugina ha distrutto un biglietto che accompagnava la restituzione del libro di Chateaubriand, Daniele, «solo a sera tarda», scrive all'amata una lettera, in cui riesaminare tutti i fatti di quel «30 giugno 1881»¹⁷⁷. Il passaggio dalla *performance* orale al testo scritto non muta le capacità argomentative del protagonista, né lo stile della sua penna; Cortis, anche nella missiva privata, si conferma il decisionista erculeo che sa essere sprezzante verso gli avversari politici, accettando pure i rischi di una sconfitta ormai certa¹⁷⁸. Anche il ritorno della madre traditrice non offusca - almeno stando a quanto egli ammette qui - i suoi progetti e i suoi ideali:

Era meglio che mia madre fosse morta veramente. Non te ne dico altro. È ben difficile ch'io la riveda così presto. Provvederò a lei come devo, ma da lontano. Sai cosa me en resta nel cuore? La memoria di mio padre, ancora più alta e serena.¹⁷⁹

Piuttosto, sono altre le faccende che la ferma volontà di Cortis non riesce del tutto a risolvere, nonostante le sue convinzioni in materia¹⁸⁰. Malgrado la consapevolezza dell'amore di Elena per lui, Cortis non può che proporsi come superuomo del sacrificio, il

¹⁷⁶ Ivi, pp. 165-166.

¹⁷⁷ Ivi, p. 179.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 180-182: «Sono venuto via da Lugano a precipizio per la mia elezione che va a rotoli. [...] poi feci un discorso politico al circolo elettorale e offersi più tardi, al caffè, un indefinito numero di schiaffi; credo proprio non essere in debito con quegli eccellenti miei fratelli. [...] Calcolo di avere ancora nei nervi trentacinque anni di vita politica; dovessi perderne due alla porta della Camera, non sarebbe una rovina».

¹⁷⁹ Ivi, p. 180.

¹⁸⁰ Ivi, p. 179: «Potendo vincere, aveva il dovere di battersi. Ogni sentimento, fosse anche l'amore, scompariva sempre in lui senza lotta, davanti alla lucida e sicura visione di un dovere».

cui repertorio espressivo è quello della dolorosa e nobilitante accettazione della malignità del destino. Indicativo a tal proposito l'*incipit* della lettera-confessione alla cugina:

Credevo trovar te, la tua voce, il tuo cuore; ho trovato i tuoi ringraziamenti e i tuoi saluti. [...] Io, che sto scrivendo in questa grande stamberga vuota di Villascura, col cervello stanco e col cuore amaro, mi sento malgrado i tuoi carissimi ringraziamenti e saluti, l'anima tua qui, presso a me.¹⁸¹

Se la missiva può essere interpretata come un esame di coscienza personale, è da rilevare la presenza di un reticolo, disteso sopra ed intorno gli eventi più oggettivamente riportati sul foglio, che allude ai veri rapporti tra chi scrive e chi legge. La richiesta di informazioni e di giustificazioni sulla fuga improvvisa di Elena, cadenzata da frenetiche interrogative e da esclamazioni perentorie¹⁸², non è che la manifestazione superficiale di un'ansia più recondita. Daniele, da campione delle relazioni pubbliche si fa vittima mirabile delle sofferenze private, secondo le coordinate di una passione bruciante ma soffusa, cui si può accennare solo per via obliqua:

Ho colto stasera una rosa presso alla porta del tuo studio. La sua delicata bellezza, recisa e posata qui sopra un barbaro volume di Hansard, muore con una gravità mesta che ricorda te in certi momenti. Pensai, guardando il tuo studio, al tempo passato e a quello che avrebbe potuto essere. Noi vivremo fra le rose, Elena. È mai questa la sorte di anime come le nostre? Noi siamo temprati per la guerra e la tempesta, siamo armi in una mano ignota che non posa mai e non ci lascia posare, e come stringe!¹⁸³

La tematizzazione di un amore impossibile, cui è sottintesa qui e altrove la sfera sinonimica della «gravità mesta», ha allora maggior peso drammatico se giunge, oltre che da una diagnosi onnisciente, anche dalla prospettiva più ristretta - ma non per questo meno determinante a fini del *persuadere* fogazzariano - dell'eroe principale. Con il classico gioco di chiaroscuri di ogni analisi di sé, questa strategia dà rilievo strutturale,

¹⁸¹ Ivi, pp. 179-180.

¹⁸² Ivi, pp. 180-183: «Cosa avevi scritto nel biglietto che la zia raccolse nel tuo tavolino? Cosa hai creduto, Elena, di poter lacerare e cancellare? [...] Cos'hai fatto, Elena? [...] Dio mio, Elena, perché non ti ho trovata qui? Perché ti sei fatta scrupolo di lasciarmi una parola migliore? [...] Dunque rispondi! Se non lo fai presto e a lungo, verrò a chiederti delle spiegazioni ovunque tu sia».

¹⁸³ Ivi, p. 182. La contrapposizione, forse sin troppo studiata tra il volume di norme per la resocontazione parlamentare - l'Hansard, appunto - e la rosa, emblema-memoria di un amore impossibile (cfr. ivi, p. 179: «Nel passare davanti alla casina vestita di rose dove era lo studio di Elena, pensò a una sera di dodici anni addietro, ch'Elena era venuta dal prato al suo studio con un fiore rosso nei capelli, accesa in viso, dicendo: "Oh, Daniele, come ho corso!" e poi era corsa via ancora, gittando una risatina al vento. Ora il prato era deserto, lo studio chiuso, lei lontana. E lo amava, soffriva, era infelice. Cortis strappò una delle rose che fiorivano davanti alla porta dello studio»), illustra comunque l'antitesi quasi ossimorica tra desiderio e dovere che percorre tutto il romanzo.

non solo nel *Cortis*, al differimento e spesso alla rimozione delle dichiarazioni d'amore tra i due protagonisti dell'ingranaggio sentimentale. Qui, alla sorta di 'atto mancato' di Elena che lacera il suo biglietto, risponde specularmente la rimozione volontaria delle righe di Daniele, in cui la rosa da lui colta fa da tramite, pateticamente morituro, di tutto ciò che non si può ammettere esplicitamente:

Sai che la sera prima della mia partenza mi hai detto: "Scrivimi". Questa è la seconda volta che lo faccio, e se la santa inquisizione vedesse le mie lettere, non vi troverebbe che riprendere; non vi troverebbe una sola delle parole che posso aver dette a questa rosa moribonda, la quale non le ripeterà.¹⁸⁴

La comunicazione tra figure esemplari prende sempre corpo, allora, su un duplice canale: ad un superomismo a frequente carattere difensivo, di cui i protagonisti si fanno forti soprattutto nel confronto con la realtà pratico-fattuale, si sovrappone il piano sentimentale, spesso indice di malinconica ed immedicabile sofferenza o di nostalgia di ciò che non è stato. Infatti, se l'analisi delle motivazioni etico-morali spesso è trasparente, è la problematica amorosa a suscitare i turbamenti più difficilmente risolvibili da parte del singolo. La confessione dell'interiorità può allora rinvenire nella gamma comportamentale che va dalla professione di fede esplicita alla malcelata sofferenza fino al silenzio dubbioso o al blocco afasico vero e proprio una ricorrenza strutturale che dice molto sulle inquiete personalità al centro dei sette romanzi fogazzariani. Problema tanto più impellente quando a confrontarsi e a confessarsi reciprocamente saranno i due protagonisti della vicenda sentimentale. E, nel momento in cui il protagonista principale non riesce a governare - o, detto in altri termini, a rendere trasparente - il proprio conflitto interiore, è spesso la maschera dell'incomunicabilità a calare sul suo volto.

2.1.3 *Regressione romantica, turbamento decadente, visione salvifica*

Se la rappresentazione degli spazi è funzionalmente collegata con lo sguardo che li osserva - e con la situazione narrativa in cui tale rappresentazione viene calata¹⁸⁵ - dobbiamo riconoscere che il 'sentimentale' fogazzariano non definisce solo un'anima che ha singolari capacità nella vita dello spirito e degli affetti, ma pure un osservatore privilegiato della realtà circostante. La richiamata sintonia tra narratore e figure protagonistiche non si verifica cioè solo al livello dei valori trascendenti o della passione amorosa elettiva; né ha esclusivamente sede nella condivisione di un repertorio stilistico attraverso cui confessare i propri turbamenti. La funzione distintiva del cuore e delle sue

¹⁸⁴ Ivi, p. 183.

¹⁸⁵ Per delle note su questo rapporto, cfr. F. K. STANZEL, *A theory of narrative*, cit., pp. 115-122.

dinamiche mostra i propri effetti anche nelle relazioni con il mondo concreto: il legame tra personaggi e scenografia alle loro spalle o di fronte ai loro occhi, filtrato a diversi gradi di soggettivizzazione e di straniamento, contribuirà anch'esso a specificare la loro natura di predestinati all'inquietudine.

Anche qui, proviamo a definire una tipologia generale in cui incasellare alcuni atteggiamenti ricorrenti, in cui si fondono alcune costanti rappresentative e le scelte di lingua e stile che Fogazzaro adotta, con buona continuità, dal suo primo romanzo fino a *Leila*. Se, con continuità, è il mondo di provincia ad ospitare le vicende dell'intreccio, la maniera più classica per trasfigurare la realtà locale, nobilitandolo ed arricchendolo di rimandi al panorama socio-culturale del pubblico borghese, rimane quella di ascendenza romantica di contemplarla con l'occhio di un cultore o di una cultrice del sentimento, che vi proietta la propria tensione intima. In *Malombra*, è risaputo che l'Orrido ha un ruolo centrale nell'emergere dell'ossessione di Marina, che lì avrà la sua tragica fine; nel capitolo sesto della seconda parte, intitolato appunto *L'Orrido*, una gita di piacere fuori dal castello diventa occasione per trasporre nel mondo di Natura lo stato d'animo della protagonista. Della gola rocciosa dà nozione il narratore - con abbondanza di un'aggettivazione connotata verso un 'sublime' al modo dello *Sturm und Drang* - appena Marina e l'imbelle Nepo vi arrivano guidati dal buon Caronte¹⁸⁶. Se la *mixtura* di dramma e commedia è garantita dalle intenzioni diametralmente opposte dei due personaggi, sarà ovvio che è Marina a 'sentire' l'Orrido nella maniera più autentica, trasponendovi al tempo stesso la rabbia orgogliosa per l'addio di Silla e l'altrettanto rancorosa decisione di accettar la corte del cugino Salvador, com'ella ha testé spiegato ad un'attonita Edith. Il filtro con cui Marina osserva il tuffo delle acque, dalla prospettiva quasi aerea di «una assicella lunga e sottile gittata sopra i sassi sporgenti dell'acqua» è allora tutto fuorché un quadro distesamente pacifico di una meraviglia del creato; a sostenere lo sguardo della protagonista è piuttosto un'empatia che mira all'annullamento di sé nel trionfo scapigliato della Natura:

¹⁸⁶ *Malombra*, pp. 325-326: «L'Orrido sta a poche centinaia di metri dal paese. [...] Colà le acque blande ridono e chiacchierano correndo via tra la gaia innocenza dei boschi con certi brividi memori di passate paure. Di scogli non appariscono che strisce oblique a fior di terra, tappezzate di scuri muschi, di fiocchi d'erba, di ciclamini pomposi. Guardandolo in su dalle ghiaie si vedono a dritta e a manca disegnarsi sul cielo le due sponde come due colossali ondate di vette fronzute, due alte dighe vive, luccicanti al sole, di roveri, di faggi, di frassini, di sorbi che si rizzano gli uni dietro gli altri, si curvano in fuori per veder passare l'ondate allegre, agitano le braccia distese, plaudendo. [...] Non più sole, non più verde, non più riso d'acque: immani fauci di pietra vi si spalancano in viso e vi fermano con il ruggito sordo che n'esce, con il freddo alito umido che annera là in fondo la gola mostruosa. Il ruggito vien su dalle viscere profonde; l'acqua passa per la bocca degli scogli, grossa, cupa, ma silenziosa». Rilevanti nel passo, oltre all'umanizzazione dei referenti naturali, l'aspetto vividamente dinamico di questa *natura naturans* e la prevalenza della linea obliqua o bizzosamente curvata, nonché l'attenzione al dato fonico della cascata d'acqua, anch'esso orientato più al polo del disordine fascinoso di un «ruggito sordo» che a quello di una sinfonia finemente orchestrata.

Il torrente saltava giù allo scoperto per immani scaglioni, brillando al sole come una rete di file d'argento, a grandi maglie irregolari, piene di fragore, fra due scogliere protese in atto di chiudersi l'uno sull'altra, mezzo ignude, mezzo cenciose nei loro brandelli di bosco.¹⁸⁷

Indubbiamente, è un paesaggio 'sentimentalizzato' secondo leggi proprie del personaggio: prevale la legge dell'asimmetria, che sottolinea ulteriormente il fulgore potente e non privo di mistero dell'Orrido («immani scaglioni [...] a grandi maglie irregolari [...] in atto di chiudersi l'uno sull'altra»), che quasi decifrano il segreto dell'anima di Marina. Non a caso, la sua reazione all'episodio, in cui si promette in sposa a Nepo pur disprezzandolo, è condotta sui codici della comunicazione non verbale: convulsioni nevrotiche e un pianto diretto sulla spalla del proprio *alter ego* speculare, la sensibile e diafana Edith¹⁸⁸. Dall'accettazione silenziosa della profezia dell'antenata Cecilia dipende il fatalismo drammatico di questa scena, dove il dato spaziale traduce, con dovizia di descrizione, il fondo oscuro delle passioni umane, e la genesi stessa della vicenda di *Malombra* dalle curiosità e dagli interessi mistico-spiritualistici del Fogazzaro dei primi anni Ottanta. La chiusa del capitolo, centrata su un «sasso bianco» che «sapeva forse per quali angosce oscure un corpo e un'anima si fossero dibattuti insieme sopra i suoi fianchi duri, freddi, senza pietà»¹⁸⁹, spiega come - non solo in *Malombra* - la natura possa diventare, attraverso un uso talvolta abile di una focalizzazione scorciata, un buon tramite per la realtà dello spirito, secondo una tecnica di regressione, che dai particolari della realtà esterna ritorna alle cause scatenanti che stanno nella psiche individuale, quelle che in definitiva danno corpo all'intero intreccio¹⁹⁰.

Al recupero delle dinamiche romantiche della passione assoluta corrispondono anche, nel repertorio fogazzariano, altre tecniche più attenuate ed allusive, di gusto decadente e correlate all'*esprit de finesse* di eroi ed eroine fogazzariane. Piero Maironi è emblema di questa prerogativa percettiva, in cui si uniscono gusto estetico raffinato, capacità intrusiva del narratore e connotazione sentimentale *a parte subjecti*. Al monastero di Praglia, dove l'attende Jeanne per la fatale rivelazione della comune passione, Piero è il *focus* che conduce il nostro occhio:

¹⁸⁷ Ivi, p. 338.

¹⁸⁸ Ivi, p. 341: «ad un tratto abbracciò la sua compagna e proruppe in singhiozzi disperati. Singhiozzò, singhiozzò sull'omero sottile di Edith, stringendole convulsa le braccia, parlando con le labbra impresse nelle sue vesti, scotendo forte, a ogni tratto, la testa».

¹⁸⁹ Ivi, p. 345.

¹⁹⁰ Come nota anche Giuliano Gramigna: «Nel primo romanzo di Fogazzaro si definisce anche una funzione romanzesca del paesaggio, che non sarà né "poetica" né quella che felicemente parifica cose e persone in Piccolo mondo antico, ma piuttosto dinamica, legata cioè *tecnicamente* al procedere della narrazione, come un marchio non linguistico ma ideografico che preavvisa di un certo movimento, di un certo scatto del racconto» (G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 22. Corsivo nel testo).

Piero stette un pezzo a guardar il tremolare della pioggia fitta e minuta fuori dal portico, sull'erba folta, sul pozzo elegante del Cinquecento, sull'alto fianco del monastero imminente a sinistra con le sue piccole finestre archiacute, con i finestroni dello scalone interno del Settecento, con gli archettini tribolati delle cornici di terracotta. Stette a guardare, a origliare. Nessun passo, nessuna voce. Richiamò al cuore tutti i suoi propositi buoni e si avviò a sinistra verso una porta socchiusa. Laperse, ebbe una visione di arcate svelte, il senso di un pio, ammonitore, pensiero antico, di una severa bellezza casta.¹⁹¹

La descrizione, che indugia sul gioco delle proporzioni del monastero contemplato dallo sguardo panoramico e mobile che muove «dal portico» dell'edificio, sa trasporre bene in figurazione plastica la situazione emotiva di chi osserva. Il tormento di fede, cui si collega ovviamente il desiderio represso di vedere Jeanne¹⁹², conosce come una sosta di fronte alla massa architettonicamente equilibrata e pacifica del complesso religioso. L'attivazione del suo sistema percettivo («stette un pezzo a guardar [...] stette a guardare, a origliare [...] ebbe una visione»), in una situazione di pace naturale come resa vaga dalla «fitta e minuta» pioggia che cade, fa tutt'uno con la sensazione, quasi metafisica, di percepire «una severa bellezza casta» dalle pietre del monastero. L'adagio sui toni del tipico sfumato percettivo fogazzariano¹⁹³, è un *introibo* all'arrivo di Jeanne, che muta sensibilmente le coordinate entro cui lo sguardo di Piero è capace di muoversi. La donna, nel suo femminile ed elitario splendore, introduce il registro dell'antitesi o dell'ossimoro: Maironi la guarda con «il più mordente piacere», dacché gli occhi di lei «gli avean fatto doler di dolcezza tutta la persona»¹⁹⁴. La scena che segue, cui partecipa pure con funzione di controcanto ironico l'esteta Carlino Dessalle, riporta appunto il confronto sottilmente masochistico e sensualmente allusivo tra i due amanti eternamente separati¹⁹⁵; e ha i suoi riflessi non solo sull'animo ma pure sull'occhio di Piero:

¹⁹¹ *Piccolo mondo moderno*, pp. 88-89.

¹⁹² Ivi, p. 88: «Così, così Dio lo aiutava? Non era un irridere lui che si era proposto di interrogare la volontà nella pace del monastero e anche irridere un suo ministro, povero santo vecchio, che lo aveva consigliato di venirci? [...] Dio, come comportarsi nel primo incontro! Lasciar comprendere lo stato dell'animo suo, la risoluzione di allontanarsi, o coprirla, dissimulare? Sì, sì, dissimulare. Ma troppo no, sarebbe tradimento!».

¹⁹³ Guido Piovene descrive così lo scenario del romanzo: «il più dolce e angelico paesaggio del mondo. Qui non vi è rupe né selva: ma una valletta idillica, tra due onde di colli, aperta verso la pianura che sfuma in direzione di Venezia. [...] Davanti, sui colli di fronte, spicca il santuario dei Berini. Certo qui tutto porta alla mollezza, all'abbandono, né v'è paesaggio più privo di critica, più cedevole agli inviti della fantasia» (G. PIOVENE, *Fogazzaro e il paesaggio vicentino*, cit., p. 394).

¹⁹⁴ *Piccolo mondo moderno*, p. 90.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 90-91: «“Le piace la mia *toilette*?” diss'ella. “La ricorda?” E sorridendo ancora dischiuse un poco il mantello, mostrò lo squisito disegno del busto. Egli impallidì e rispose freddo che la ricordava. “Lo so, che la ricorda. Sono anche freddolosa, ma l'ho messa per questo. Dica, forse non Le sono mai tanto piaciuta, dopo, come quel giorno sul treno.” “Sa” diss'egli scherzando, “quando viaggio ho il cuore molto sensibile.” La giovane signora aggrottò le sopracciglia, mormorò: “Brutto!” e soggiunse subito: “Però mi trova bella? Molto bella, non è vero? Anche adesso?” Il giovane fece “oh, moltissimo!” con un inchino profondo».

Intanto Maironi contemplava non il doppio giro delle svelte arcate sotto la sopracciglia graziose delle cornici di terracotta, non la torre ascendente in atto di mediatrice fra il chiostro e il cielo, ma il disordine vivo e la foga, nel cortile, dell'erbe ubriache di primavera. Contemplava l'erbe, pieno il cuor torbido e dolente di quella offerta d'amore immenso, dell'idea che forse Dio non esisteva o almeno ch'era un Dio diverso da quello della fede cristiana, poiché di tante preghiere, penitenze e lotte lo remunerava permettendo che in un momento simile fosse tentato così.¹⁹⁶

Il passaggio dal registro della contemplazione statica a quello della passione turbata, assecondato dallo spostamento di sguardo dalle opere edili umane alle «erbe ubriache di primavera», definisce anche l'inquietudine religiosa del protagonista. L'ansia della decisione tra vita monastica e devozione ai sensi, nella quale Piero si dibatte irresolutamente per buona parte di *Piccolo mondo moderno*, connota infatti in senso drammatico l'ultima, manierata figurazione delle architetture claustrali, che si caricano di tutto il tormento mistico e sensuale di chi le osserva:

Quando [...] si trovò a fronte quel chiaror largo, quel quadrato severo di contrapposte arcate, il puteale nel mezzo, il tabernacololetto sull'angolo del refettorio, pieno di cielo sotto il pinnacolo, fra le quattro colonnine, lo Spirito del monastero lo fermò. Preso dal suo dramma, il giovane si era scordato di essere a Praglia. Riconobbe a un tratto il chiaror largo, il quadrato di arcate, il puteale nel mezzo, il tabernacololetto sull'angolo del refettorio. Trasalì, si arrestò. Era il posto della commozione inesplicabile, della presenza misteriosa, che due volte, a intervalli di anni, aveva sentito. Sul piano del cortile, sulle fronti delle arcate, un crescente lume di sole veniva più e più colorando le pietre austere come un'ascensione interna di vita, di senso, di parola. La prima volta lo Spirito del monastero aveva inebriato il giovinetto di desiderio, aveva la seconda percosso l'uomo di rimprovero; adesso lo respingeva da sé, muto.¹⁹⁷

Il gioco della luce diurna gettata sul ieratico «cortile pensile»¹⁹⁸ non disegna più una possibile sintonia con chi cerca una risposta trascendente al proprio dramma interiore; il silenzio del monastero, cui s'associano anche qui tinte drammatiche, è piuttosto spia, nelle sequenze binarie e ternarie («il posto della commozione inesplicabile, della presenza

¹⁹⁶ Ivi, pp. 98-99. Chiosa Guido Piovene commentando lo stesso passo: «Si dirà qui di passaggio come questa abbazia quattrocentesca [...] piena di cielo veneto, i chiostri gremiti di fiori ed ornati di palme, vive ancora oggi in un'aura fogazzariana; e v'è quel misto di austero e di voluttuoso, e quello scambio continuo tra i due, che mantiene i personaggi del romanziere in uno stato di ambiguo combattimento» (G. PIOVENE, *Fogazzaro e il paesaggio vicentino*, cit., pp. 394-395).

¹⁹⁷ *Piccolo mondo moderno*, p. 103.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

misteriosa [...] un'ascensione interna di vita, di senso, di parola»), di una *consolatio* religiosa che dal «quadrato severo» fa discendere quello «Spirito del monastero» da cui Piero, per ora, può solo essere escluso.

E spesso queste scelte descrittive svolgono una funzione precisa nel complesso del progetto narrativo, diventando spesso una tecnica privilegiata per l'analisi interiore. Ne sono un buon esempio - originale anche per la rara messa a fuoco di un contesto urbano¹⁹⁹, seppur pressoché deserto - le prime pagine de *Il Santo*, dove è descritta una passeggiata notturna di Jeanne, Noemi e di Carlino Dessalle per la città belga di Bruges, nel «malinconico incantesimo che ne eterna il sapore»²⁰⁰. Il dolore per la morte di don Flores e l'amore impossibile della donna per Piero si riverberano nel paesaggio notturno e decadente della città, che così si presenta ai nostri occhi:

Sedette presso la finestra contemplando di là da un ponte, di là da vette spoglie di alberi tondeggianti, fra casa e casa, il fantasma piramidale di una torre altissima velata di nebbioline azzurognole. Udiva scorrere pietosamente la vena limpida di Bach e pensava a don Giuseppe col malinconico senso di chi si allontana per sempre da una casa diletta, e vi torna con lo sguardo ogni momento, e ad una svolta del cammino ne vede sparire l'ultimo angolo, l'ultima finestra. La sua tristezza aveva una viva punta inquieta. [...] Ma si era veramente fatto frate? Jeanne pensò che la torre colossale di *Notre Dame* colla sua sottile punta saettata nel cielo, e le mura tristi del *Béguinage*, e il povero stagnante scuro *Lac d'amour*, e lo stesso silenzio solenne della città morta le significassero di sì, ma che sarebbe superstizioso di creder loro.²⁰¹

La descrizione è certo stilisticamente manierata, ma funzionale a riannodare le file con ciò che era successo alla fine di *Piccolo mondo moderno*, quando il personaggio di Jeanne era uscito di scena poco dopo l'inattesa conversione di Piero. In particolare, gli ambiti sensoriali della vista e dell'udito, che raffinatamente colgono nello scorcio dei tetti di Bruges e dei suoi monumenti un dolore inquieto e quasi sconsolato, riescono a fare

¹⁹⁹ Alla scarsità di quadri urbani, s'aggiunge la scarsa considerazione che il narratore mostra di averne quando li descrive attraverso i propri personaggi, criticando - spesso in maniera pregiudiziale - la corruzione insita negli ambienti cittadini, a fronte dei valori autentici del mondo provinciale. Così, ne *Il Santo*, il capitolo ambientato nella capitale è significativamente intitolato *Nel turbine del mondo*, mentre più drasticamente in *Leila* il protagonista si lascia andare ad una sconsolata confessione, quando a Milano è circondato da dicerie e malelingue sul proprio conto: «Camminava adagio, pensando a Velo, il silenzio dei castagneti e dei prati, il rumore profondo del Posina, pensando Leila e non volendo pensarla, sentendosi stringere l'anima fra le facce volgari delle case di destra e di sinistra come da una rigida morsa, soffrendo anche di mescolarsi alla gente. Nel suo desiderio di don Aurelio erano pure i ricordi della quiete di Lago, della piccola chiesa, della umile canonica. Le pietre dei sentieri solitari di Velo gli erano parse avere senso dell'anima sua. Nelle pietre delle vie di Milano sentiva uno spirito di ripulsione [...] coll'amara compiacenza di farsi male a sangue, di tentarsi e ritentarsi la ferita» (*Leila*, pp. 273-274).

²⁰⁰ *Il Santo*, p. 7.

²⁰¹ *Ivi*, pp. 21-23.

emergere, in chiusura di una breve sequenza seguita da stacco tipografico, quello che potremmo definire un nodo psichico-narrativo rivelatore. Jeanne dimostra di essere sostanzialmente un'anima innamorata e passionale, che s'interroga se Piero ha davvero deciso di 'uscire dal mondo'; la reazione non può che essere quella di una malinconia incurabile, che fa della donna, combattuta tra desiderio e speranza, l'eroina fogazzariana del sentimento. Il dubbio sulla sorte dell'amato, su cui è modellata tutta la prima parte dell'intreccio, mette in moto le sue risorse espressive; la sofferenza d'amore trapassa allora dai modi rappresentativi della focalizzazione ristretta fino ad un più esplicito ricorso all'onniscienza, che forse toglie qualcosa all'efficacia con cui questo stato d'animo si è finora riflesso sul paesaggio serale:

Ancora lo amava così e ancora, come in passato, lo giudicava col suo intelletto indipendente dal cuore: [...] Egli si era mostrato incapace di amare, incapace di agire, irresoluto, femminile nella mobilità dell'animo. Ecco, lo era stato fino all'ultimo, femminile; femminile, inetto ad esercitare alcuna critica virile sul suo isterismo mistico. Vi era forse in questo giudizio una sincerità imperfetta, un eccesso di acerbità voluto, un proposito vano di ribellione contro il prepotente, invincibile amore.²⁰²

La rabbia gelosa ed appassionata di Jeanne è poi pungolata dalle rivelazione dell'amica Noemi su quel frate di cui le ha parlato la sorella, Maria Selva; lo spasmo d'amore della protagonista è tanto più interessante per gli sviluppi della vicenda sentimentale se si considera che raggiunge il suo acme in prossimità della chiesa di Notre Dame. Jeanne proietta su questo luogo concreto la propria ansia, amaramente consapevole che è la fede cattolica a separarla davvero dall'amato²⁰³:

Erano nell'ombra della chiesa. Noemi ammirò che Jeanne, in preda a quell'emozione, se ne fosse accorta. «Per carità, non sappia niente! Per carità!» [...] Ah esser sola, esser sola nella sua camera! La vista della torre di *Notre Dame* saettante il cielo con la guglia affilata le fece male come la vista di un nemico vincitore e implacabile. Lo comprendeva bene adesso, si era illusa per tre anni di non avere più speranza. Come soffriva e si dibatteva la sua speranza creduta morta, come si ostinava a tempestarle nel cuore: no, no, no si era fatto frate, non è lui!

²⁰² Ivi, p. 22.

²⁰³ Va del resto ricordato che uno dei pregi principali di questo primo capitolo, occupato quasi per intero da questa scena notturna e 'drammatica', è la sua costruzione a contrappunto con la mania letteraria di Carlino Dessalle, che ispira la passeggiata per trovare materiale per un suo romanzo, intitolato - guarda caso - *Lac d'amour*. Basti sottolineare che, pur nella paradossalità di ciò ch'egli vorrebbe scrivere e nonostante i suoi atteggiamenti di vanità dandystica, Carlino proclama una verità cardinale del romanzo: «Io non posso dirvi adesso la sua tirata, l'ho in mente assai confusa, ma insomma il succo è questo che anche l'amore del cielo nasce sulla terra e che non vi matura mai» (ivi, p. 36).

[...] Il silenzio della notte, la tristezza della luna, la tristezza delle vie morte, un'aria gelida da che si era levata, consentivano con i pensieri amari.²⁰⁴

Se Benedetto vedrà nella vita religiosa il fulcro nodale della propria esistenza terrena, Jeanne non saprà disgiungere mai - pressoché fino all'ultima scena, anch'essa ambientata in una chiesa - il legame tra sensualità e scetticismo sulla vita futura, e si vedrà già da qui prefigurato un «destino di amore e di dolore»²⁰⁵.

E Benedetto è un buon esempio di come dal repertorio dolente di un amore che estenua le risorse vitali del soggetto si possa passare in determinate situazioni al registro della visione salvifica, animato dai contrasti tonali più vibrati del melodramma. La sofferenza interiore diventa qui il vettore lungo il quale la realtà fisica viene più espressamente straniata secondo un punto di vista nettamente soggettivo. Scena esemplare, quella della *Notte di tempeste* che coinvolge don Clemente e Benedetto, nel terzo capitolo de *Il Santo*. Il primo, appena staccatosi dal suo discepolo Benedetto, torna al monastero, sulle cui antiche mura getta uno sguardo malinconico che oscilla tra l'effusione elogiativa della forza imperitura della fede e la consapevolezza, sentita col cuore, della necessità della riforma religiosa. Il tono è letterariamente declinato, secondo una dominante tonalità mistica in cui si riflettono anche le prerogative culturali dell'autore reale:

Il chiostro e la torre si affermavano nella notte con maestà di potenza. Era proprio vero che stessero morendo? Nel lume delle stelle il monastero pareva più vivo che nel sole, grandeggiava in una mistica comunione di senso religioso con gli astri. Era vivo, era pregno di effluvi spirituali diversi, confusi in una persona unica, come le diverse pietre tagliate e scolpite a comporre la unità del suo corpo, come diversi pensieri e sentimenti in una coscienza umana. Le vetuste pietre, sature di anime commiste ad esse in amore, sature di desideri santi e di santo dolore, di gemiti e di preci, radiavano un che di oscuro, penetrante nel subcosciente. [...] Ma perché le pietre durassero vive, un continuo fiume di vita doveva pur trapassar per esse, un fiume di spiriti adoranti, contemplanti. Don Clemente sentì quasi rimorso dei pensieri volontariamente accolti in chiesa circa la decrepitezza del monastero, pensieri radicati nel suo giudizio personale, piacenti al suo amor proprio, quindi viziati di quella concupiscenza dello spirito che i suoi dilette Mistici gl'insegnavano a discernere e ad aborrire.²⁰⁶

²⁰⁴ Ivi, p.33.

²⁰⁵ Ivi, p. 40.

²⁰⁶ Ivi, pp. 109-110.

Il registro espressivo, trapassando dall'interrogativa retorica ad una descrizione assai attenta, tradisce - nell'umanizzazione e spiritualizzazione del luogo di fede, nella scelta dei simboli e delle immagini metaforiche che articolano il passo - la devozione pura e sincera di don Clemente, ma non arriva a toccare le punte drammatiche della scena in cui è Benedetto ad essere il protagonista. Non a caso, il religioso chiude la sequenza a lui dedicata con «un atto mentale di rinuncia»²⁰⁷ riguardo alle speranze rinnovatrici riposte in Benedetto, e si volge, in latino, alla provvidenza divina. Il 'santo' invece affronta la scena al Sacro Speco, dove si reca in meditazione, con altro piglio: egli, al centro della scena notturna, è sì animato «dal mistico foco»²⁰⁸ della fede religiosa, ma questa sua tensione intima scaturisce da un conflitto irrisolto con le sue pulsioni sessuali represses e rimosse. La Natura viene focalizzata, tramite il ricorso talora insistente ai *verba sentiendi*, nella sua essenza tentatrice e quasi maligna, per mezzo di immagini icastiche, fortemente caricate di senso:

Se avesse veduto intorno a sé fiammeggiare occhi diabolici nei fessi delle pietre, ne sarebbe stato meno certo. Sentiva in sé il vaporare di un veleno, sentiva un'assenza di amore, un'assenza di dolore, un tedio, un peso, l'aggravarsi di un assopimento mortale. Ricadde nello stupido ascoltare del fiume, fissi gli occhi senza sguardo al bosco nero del Francolano. [...] Si voltò con un faticoso sforzo a sedere, abbandonò le mani sui ciuffi dell'erba soffice, fra sasso e sasso, odorante. Chiuse gli occhi nella dolcezza di quel tocco morbido, dell'odor selvaggio, del riposo; [...] Silenzio; silenzio di tutte le cose fuorché del fiume. Il suo cuore gli si venne chetando. «Dio mio. Dio mio» mormorò, inorridito dal pericolo corso, dell'abisso intravisto.²⁰⁹

L'impianto del passo dà conto più di una dinamica psicologica (o psicotica) che di uno sguardo razionale, e l'effetto è quello perturbante del ritorno del 'rimosso'; le riprese e le ripetizioni a distanza battono difatti sulle aree semantiche della fede e di una sensualità fisica percepita ossimoricamente come piacere e peccato. La mediazione principale non è quella dell'occhio, quanto quella di quel «cuore» che, per un attimo soltanto, è andato all'immagine di Jeanne Dessalle, «pallida sotto l'ala obliqua di un cappello nero, piumato, che gli sorrideva con gli occhi umidi di lagrime»²¹⁰. Benedetto allo spazio della tentazione

²⁰⁷ Ivi, p. 110.

²⁰⁸ Ivi, p. 112.

²⁰⁹ Ivi, pp. 113-114.

²¹⁰ Ivi, p. 113.

sostituisce quello che è l'emblema della sua fede religiosa e della sua nuova vita²¹¹. Ma il mondo della sensualità fa ancora parte della sua identità, tanto che - con immagine desunta ancora una volta della sacre scritture - egli trasfigura il terrore per l'abisso peccaminoso che gli si spalancherebbe sotto i piedi con l'immagine di «Satana offrente a Cristo il regno del mondo»²¹². Il conflitto tra tentazione e fede è tale da portare ad una sorta di catarsi, in cui la scena naturale di Sacro Speco, che dovrebbe essere un ritiro dell'anima, si deforma alla stregua di una figurazione orrificica:

Si sentì punger la persona da miriadi di spilli, batter forte il cuore, annebbiar la mente. Quali viluppi di serpi gli si attorcigliavano ai piedi simulando la innocenza dell'erba? E qual demonio sinistro lo attendeva lì sotto, carponi sulla pietra, simulando un cespuglio per avventarglisi? Non lo aspettavano i demonii anche nel monastero? Non si annidavano negli occhi del torrione? Non avevano quegli occhi una fiamma nera? No, no, adesso non più; adesso lo fissavano semichiusi e beffardi. Il rombo dell'Aniene, questo? No, il ruggito dell'Abisso trionfante.²¹³

Si noti come la costruzione su interrogative voglia mimare lo sguardo allucinato del 'santo', intessendosi di verbi a connotazione espressive («annebbiar [...] si attorcigliavano [...] si annidavano») e di immagini di catastrofe imminente. La *visio* mistica si chiude coerentemente con lo svenimento di Benedetto, caduto in un sonno senza coscienza che prelude ad una nuova consapevolezza del proprio dovere²¹⁴. In chiusura del capitolo, una volta scampata la tentazione; Piero sente dentro di sé una forza, prima sconosciuta, tale da operare addirittura una sorta di miracolo sul povero Nazzareno Mercuri, a cui egli ha

²¹¹ Cfr. *ivi*, p. 114: «Trapassò con lo spirito l'ombre e i tetti, attrasse in sé la visione della chiesa, della lampada ardente, del Tabernacolo, del Sacramento, vi si affisse avido. Si raffigurò con uno sforzo i chiostri, le celle, le grandi croci presso i giacigli dei monaci, il volto serafico del suo Maestro addormentato. Durò nello sforzo quanto poté, reprimendosi dentro con angoscia un balenar frequente dell'obliquo cappello piumato e del viso pallido, fino a che i baleni gli si affiochirono, gli si perdettero giù nelle profondità inconse dell'anima».

²¹² *Ivi*, p. 116. Il fatto che quest'immagine sia preceduta da una 'visione' di se stesso che, «vero Vicario di Cristo» (*ibidem*), difende Castel Sant'Angelo da un esercito minaccioso per poi volgersi «ad affermare autorità sull'Orbe» (*ibidem*), spiega, oltre al carattere del cattolicesimo ne *Il Santo*, anche come tutto il passo sia drasticamente filtrato dal punto di vista soggettivo del protagonista, totalmente dedito alla propria 'missione' di salvezza.

²¹³ *Ivi*, p. 117.

²¹⁴ *Ivi*, pp. 117-118: «Benedetto levò al cielo il viso e le mani congiunte, adorando, come poté, con l'ultimo lume della offuscata coscienza, vacillò, allargò le braccia, afferrò l'aria, piegò lentamente all'indietro, stramazzone riverso sulla china, giacque senza moto. [...] L'anima dovette chiudersi nel contatto centrale con l'Essere senza tempo e senza spazio, perché Benedetto, al primo ritorno della coscienza, non ebbe senso né del luogo né dell'ora».

chiesto del latte²¹⁵. Sintomatico che la pace ritrovata di Benedetto, che all'Ospizio si coricherà con «al petto le braccia in croce», occupi uno sfondo paesaggistico ora idillicamente sereno, in cui la divina volontà sembra quasi manifestarsi disegnando un novello paradiso terrestre. E anche la figura di Jeanne non può ora che stimolare il «desiderio di operare fraternamente per lei»²¹⁶:

Il temporale era disceso verso Roma. Nel mormorio della pioggia senza vento, piana piana, nella voce grande dell'Aniene, nella riposata maestà dei monti, nell'odore selvaggio della pietraia umida, nello stesso proprio cuore, Benedetto sentiva un Divino confuso alla creatura, un'ascosa essenza di paradiso. Sentiva di fondersi con le anime delle cose come piccola voce in un coro immenso, di essere uno con la montagna odorante, con l'aria beata. E così sommerso nel mare della paradisiaca dolcezza, abbandonate le mani sulle ginocchia, socchiusi gli occhi, blandito dalla pioggia piana piana, [...] Incertezze, dubbi, ricordi della mistica Visione gli si disciolsero nel profondo abbandono alla Divina Volontà, che avrebbe disposto di lui a suo piacimento.²¹⁷

3. LA COMUNANZA PATETICA

3.1 Un'intesa didattica

Se allora l'atteggiamento sentimentale svolge un ruolo egemone nelle pagine di Fogazzaro, non meno degno di nota è l'apporto di moduli narrativo-descrittivi all'insegna del 'patetico', categoria che contribuisce anch'essa a definire patto di lettura e retorica del *persuadere*. Se nel caso precedente la centralità dell'amore come sentimento d'eccellenza è la linea di tendenza precipua, qui il termine rimanda alla capacità dell'opera d'arte di *commovēre*, di suscitare cioè una reazione empatica di fronte a quanto si legge; il *pathos* fogazzariano punta alla compartecipazione emotiva del lettore, non però descrivendo sotto i suoi occhi una serie di amori sublimi e impossibili, ma cercando piuttosto l'intesa sul terreno della *pietas*, della commozione per la virtù sofferente contemplata dalla lente del cuore.

²¹⁵ Ivi, pp. 122-123: «anni dopo, il vaccaro, Nazzareno Mercuri, soleva raccontare che mentre Benedetto lo stringeva fra le sue braccia non gli pareva esser lui; che il sangue gli era diventato prima tutto un gelo poi tutto un foco; che il core gli batteva forte forte come la prima volta che aveva ricevuto Cristo in Sacramento; che un gran dolor di capo statogli addosso due giorni gli era sfumato via; che allora egli aveva capito subito di trovarsi nelle braccia di un Santo da miracoli e gli era caduto ginocchioni ai piedi».

²¹⁶ Per le due citazioni, cfr. ivi, p. 123 e p. 120.

²¹⁷ Ivi, pp. 119-120.

Viene innanzitutto focalizzata una tematica in comune con le linee forti del patetico ottocentesco, e cara anche al Fogazzaro saggista: quella del dolore. La descrizione della sofferenza, soprattutto quella ingiusta che colpisce un personaggio positivo, spesso colto in una situazione di debolezza o minoranza, è stratagemma per garantirsi la reazione d'assenso del pubblico borghese, specialmente quando, dietro al patimento personale, chi narra sa definire anche un insieme di valori etico-morali in stretta condivisione con chi legge, e di cui il personaggio patetico fa da tramite più o meno consapevole:

Nella tragedia basso-mimetica la pietà e la paura non sono purificate nel piacere, ma vengono comunicate esternamente come sensazioni. [...] La parola che meglio di ogni altra definisce la tragedia basso-mimetica o domestica è forse "pathos", e pathos è in stretto rapporto con il riflesso del pianto suscitato da una sensazione. Il pathos presenta l'eroe isolato da una forma di debolezza che fa appello alla nostra simpatia poiché è al nostro stesso livello di esperienza.²¹⁸

Se abbiamo già visto che le sofferenze protagonistiche (e femminili *in primis*) sono un elemento caratterizzante della retorica persuasiva di Fogazzaro, nei suoi romanzi il *pathos* è però un modello compositivo che ritorna anche in altre circostanze e con altri referenti, individuando alcune dimensioni specifiche di dialogo con il lettore borghese. L'appello del *pathos* è innescato dal meccanismo mentale dell'ammirazione, che, alla compartecipazione alla sorte più o meno infelice di un personaggio, associa un riconoscimento di dignità umana e - elemento fondamentale - la condivisione di un dato sistema di valori. È qui che il *modus narrandi* patetico rinviene la sua dimensione più precisamente pedagogica. Determinante il fatto che esso non focalizzi solo i traumi dei protagonisti: se l'eroe fogazzariano assume, in certi casi e in alcune situazioni precise, toni che sono senza ombra di dubbio quelli della sofferenza commovente, tuttavia esempi altrettanto interessanti giungono dai momenti romanzeschi in cui le tecniche della lacrima o dell'intesa emozionale vedono cambiare i loro referenti, le situazioni tipiche e convenzionali, il contesto stilistico prevalente. *Topos* narrativo è allora quello che presenta alcune figure di riferimento, per lo più anziane o comunque in là con gli anni, che si fanno portatrici di una norma di vita ispirata ai valori di una religiosità meno tormentata, più naturale e serena, che si vuol trasmettere alle nuove generazioni. Da un lato la ritrattistica insisterà su tutte quelle qualità di autorità morale o di autorevolezza personale che ne fanno dei maestri, delle guide per i personaggi principali, non mancando al tempo stesso di evidenziarne, quando opportuno, aspetti di bonomia comica, o di futili ed ingenui dettagli comportamentali che, anziché screditarli, ne incrementano il fascino umano.

²¹⁸ N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969, p. 52 (ed. or. *Anatomy of criticism. Four essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957).

Dall'altro, il narratore assegnerà spesso a loro il ruolo di figure di primo piano in alcuni snodi narrativi cruciali, che orientano in maniera talvolta netta e perentoria non solo il loro destino e quello dei protagonisti, ma anche il senso complessivo dell'opera.

Ad esempio, in *Leila* il vecchio conte Marcello, in un momento tipico della sua vita, propone alla protagonista il matrimonio con il giovane Massimo, pensando che ciò possa giovare ad entrambi. La donna, orgogliosa e fiera, ovviamente rifiuta, contraddicendo un sentimento in lei nascente perché teme un intrigo alle proprie spalle. Il finale lieto della vicenda assicura a posteriori che quelle del buon Marcello erano parole di verità, in quanto fondate su una fede che lei ancora non aveva maturato. Ecco allora che i toni dell'intimità del sentimento riportano sulla pagina la dolcezza di un rapporto filiale inedito tra il vecchio Marcello e la giovane Leila in via di formazione:

Anche adesso le mani frementi di spirito toccavano il piano in un modo inimitabile, vi trasfondevano le amarezze interne del suonatore. Il pianto dell'antico poeta, il pianto dell'antico musicista le suonò pianto del vecchio solitario che tutto aveva perduto sulla terra, che sentiva intorno a sé un gelo di opposizioni.

[...] Lelia, assorta nel confuso agitarsi de' propri sentimenti, non aveva risposto al saluto inaspettatamente dolce. Si riscosse, trasalì, seguì pian piano il vecchio fino all'uscio, mormorò «papà» e quando egli si voltò, sorpreso, gli porse il viso, per un bacio.

Egli la baciò in fronte, lievemente, con una espressione di beatitudine. Le prese quindi una mano, dicendo: «Vieni, cara», la trasse con sé.²¹⁹

E si sa che Marcello muore, dopo una vita esemplare, prima di veder compiuto il suo desiderio di unire Leila e Massimo: convenzionale infatti, in molti romanzi fogazzariani, è la morte di queste guide, sovente collocata verso l'*explicit* della parabola narrativa, a sottolinearne ulteriormente il 'messaggio' etico ed esistenziale delle loro vite. Alla suggestione dell'amore spiritualizzato necessitano risorse non ordinarie; le figure del *pathos* sono invece esponenti di un'umanità media ma degna di ammirazione per bontà, rettitudine, ordine etico. Si tratta insomma di una esemplarità di altro tipo, più vicina alle coordinate comuni di vita del lettore medio; e differenti sembrano anche le emozioni suscitate dai nodi più patetici dell'intreccio, rispetto a quelli sentimentali.

All'immersione totalizzante nella vicenda amorosa - con tutte le sue difficoltà per gli obblighi socio-morali che essa implica - qui corrisponde, da un lato, la pena per il dolore altrui, ma dall'altro anche una torsione significativa del registro stilistico, che, alla luce delle convinzioni di fede dell'autore, si piega alla certezza di una rassicurante trascendenza che attende chi soffre giustamente in terra. Si veda la scena di *Piccolo mondo*

²¹⁹ *Leila*, pp. 233-235.

moderno in cui muore Elisa, la sfortunata moglie di Piero, reclusa da anni in un ospedale psichiatrico. Da lei, improvvisamente rinsavita sulla soglia del trapasso, giungono parole di perdono completo per il marito, di cui ella pure conosce l'infatuazione per Jeanne. Piero diventa una sorta di 'figliol prodigo' che viene instradato da Elisa ad una vita migliore²²⁰: è lei che assume qui le vesti della santa e che quasi muore per 'salvare' Piero da una vita dei sensi spossante e senza sbocchi, grazie al recupero, seppur estremo, di un sereno ma commovente clima familiare:

L'inferma accennò al marito di sedere presso il letto, dal lato opposto alla finestra, gli sorrise, gli stese la mano. Egli baciò la piccola mano di avorio, arida, calda, e la tenne fra le sue.

«Meglio, non è vero, cara?»

Ella porse le labbra nel disegno di un bacio e mormorò come se non avesse udito:

«Mi rincresce tanto, adesso, di non avere avuto un bambino». Piero protestò. Perché parlava così? Non sapeva che guarirebbe? Che i medici n'erano sicuri? L'inferma non rispose, gli accarezzò le mani, guardandole, e dopo un momento disse con voce appena intelligibile:

«Domani sera...»

«Cosa, domani sera?»

«Fra le sette e le nove» diss'ella.²²¹

Il fatalismo della scena, in cui Elisa quasi trasfigurata sembra essere consapevole del momento della fine, indugia sui particolari che più spingono a partecipare al pianto; ma la pietà è importante perché corrobora la riscoperta della fede attraverso il repertorio e la terminologia dell'affetto e della carità, come dimostra il fatto che Elisa verrà sepolta nella terra eletta valsoldese²²².

E infatti, tra le caratteristiche che fanno del *pathos* un altro dei canali principali dell'intesa con il pubblico fogazzariano, c'è la capacità di ritrarre serafici idilli locali, che, con simbolismo esplicito, allegano a precisi contesti spaziali i valori morali che lettore e narratore devono aver in comune. Se la Valsolda, dopo *Piccolo mondo antico*, diviene cuna dei momenti più autentici nelle vite dei personaggi di finzione, anche altrove è dato rintracciare degli Eden protetti che accolgono figure d'eccezione e maestri di vita. La

²²⁰ Tipico del *pathos* fogazzariano - sempre per suscitare l'intesa di un lettore con cui si condividono i precetti di fede - è la riscrittura talora palese di alcuni passaggi evangelici, o la sovrapposizione tra alcune vicende di Cristo e quelle dei suoi personaggi.

²²¹ *Piccolo mondo moderno*, pp. 381-382.

²²² Ivi, p. 391: «Piero giunse le mani, sbalordito. "In Valsolda? In Valsolda?" "In Valsolda, per due ragioni. Per il rimorso di non aver secondato il Suo affetto a quel paese, di aver mancato, in certo modo, anche verso la memoria de' suoi genitori che sono sepolti là; e poi perché dice di sentirsi ora tanto unita ad essi nel domandare al Signore una grande grazia. Sì, sì - m'ha detto - preghi Piero che mi lasci andar con loro..." La voce del vecchio discese a un soffio, a un lieve alito. "...come una figlia.»

differenza rispetto alle focali del sentimento è comunque percepibile: laddove la soggettivizzazione romantica proietta nel mondo circostante il turbamento dell'io, qui il mondo di natura è catalogato in base alle sue risorse di pace e serenità. Sono insomma microcosmi tendenzialmente isolati dal mondo, ma a cui narratore e personaggi romanzeschi sono intrinsecamente ed inscindibilmente legati dalle motivazioni del cuore.

3.1.1 *La necessità dei maestri*

Sono appunto i meccanismi della comunanza patetica a definire il ritratto del personaggio che fa da maestro: più anziano dei protagonisti e tendenzialmente solidale con loro, egli è spesso colto in un frangente esistenzialmente difficile - quello del morituro - affrontato però con la serenità che gli deriva o da un fede salda ed indubitabile (ed assai meno turbata di quella dei personaggi principali) oppure dalla consapevolezza di aver assolto la propria missione in terra, spesso aiutando la coppia al centro della scena. Altrettanto rilevante, seppur meno evidenziata dal narratore, è poi la funzione di sostituto del nucleo familiare, all'interno di sistemi dei personaggi in cui, per la maggior parte, le figure parentali sono clamorosamente assenti. Ma la condizione di orfani della gran parte dei protagonisti fogazzariani non fa che rinvigorire la suggestione patetica che circonda le figure-guida, e l'annessa funzione pedagogica ed esemplare ch'esse svolgono. Più nello specifico, sempre all'interno delle nuove relazioni che si creano tra due generazioni - il mondo 'antico' e quello 'moderno' - è assai indicativo che sia il *pathos* a costituire il più delle volte la norma relazionale tra protagonista sentimentale e personaggio-maestro, all'insegna di un'intesa modellata dalla compartecipazione degli affetti o delle emozioni, quando non sulla solidarietà amicale tra esponenti dello stesso sesso. La trasmissione di valori e saperi da due fasi distinte dell'esistenza privilegia in particolar modo la polarità maschile: è agli eroi protagonisti che i 'maestri' si rivolgono spesso per metter in atto il loro progetto educativo.

Già Corrado Silla, eroe romantico del primo romanzo fogazzariano, scopre nel segretario tedesco Steinegge un confidente sincero, nonché padre della pia e pura Edith; il loro legame nasce e si sviluppa a partire dalla stima per le reciproche sofferenze, e per la nobiltà d'animo che entrambi incarnano, evidente già da uno dei primi colloqui tra i due:

«Silla, ah, Silla, bene. Io spero che non scriverete mai sulle Vostre liste di proscrizione Andreas Gotthold Steinegge di Nassau, bandito dal suo collegio per aver troppo amato il vino, dalla sua famiglia per aver troppo amato le donne, dal suo paese per avere troppo amato la libertà. Sapete, caro signor Silla, l'ultima è stata la pazzia. Oh, adesso sarei *Kammerrath* a Nassau, come il fu Steinegge mio padre, o

colonnello come quella canaglia di mio fratello. Ma la libertà, *die Freiheit*, capite? È una parola pneumatica.

[...] Sentite, carissimo giovane, io potrò morire sulla strada come un cane, ma se stanotte mi dicessero: Steinegge, *alter Kerl*, vuoi servire domani la reazione, essere *Kammerrath* a Nassau, sedere al tuo focolare, vedere tua figlia che non vedi da dodici anni, io, vecchio pazzo, direi: «No, per Dio! Viva la libertà!». Diede un gran pugno sulla tavola, ansando, soffiando rumorosamente con le nari, a bocca chiusa. «Bravo!» esclamò Silla, commosso suo malgrado. «Vorrei essere un vecchio pazzo come Lei.»²²³

La commozione di Corrado testimonia di un personaggio che, pur conscio della propria differenza rispetto a un «vecchio pazzo», lo giudica con rispetto sincero e commosso, mediato dalla puntuale caratterizzazione genuinamente comica del segretario stesso. Ma se il personaggio-guida deve contribuire al percorso di maturazione dell'eroe e dell'eroina principale, va detto che in *Malombra* il meccanismo deve essere ancora perfezionato: Steinegge è più che altro un confidente ed un amico premuroso, che ospita l'intellettuale Silla a Milano dopo il suo allontanamento dal castello, ma non sa opporsi alla fine tragica che attende il poeta e Marina. A suo modo, è Edith - originalmente, una donna, come poi avverrà solo in *Leila* - a fare da figura di riferimento: ma non tanto per il protagonista, con cui il legame puro e spirituale è destinato ad interrompersi, quanto piuttosto per il padre Steinegge, che da lei viene riportato all'alveo rassicurante ed accogliente della fede cattolica.

In questo senso, il meccanismo della 'guida' è in continua evoluzione da un romanzo all'altro, tra abbozzi, realizzazioni più riuscite, sintomatiche assenze e saturazioni altrettanto indicative. Così, nel *Daniele Cortis* la figura del maestro è condizionata dal tipo di eroe che sta al centro della narrazione: al superomismo cortisiano corrisponde infatti l'esempio curioso ma a suo modo ammirevole dello zio Lao, che, pur non rispettando *in toto* le caratteristiche del maestro, tuttavia ne presenta un prima e non banale formulazione. Ipocondriaco, «adorabilmente idrofobo»²²⁴, burberamente caustico nei confronti di chi gli ruota attorno - *in primis*, lo scriteriato e volgare barone di Santa Giulia -, Lao è l'altra faccia della medaglia rispetto Cortis, piuttosto che un vero e proprio esempio per lui. A riprova di ciò, egli è l'unico che, definito attraverso ricorrenti stilemi scherzosamente buffi, sa contestare con quasi involontaria perfidia l'ideologia della rinuncia e del sacrificio dei due protagonisti. Può dunque rivestire un certo ruolo didattico poiché si fa portatore di un punto di vista che a volte è ben più razionale e fondato di quello di Daniele ed Elena. Egli è ad esempio abbastanza spiccio nel liquidare la cura del primo per la madre fedifraga, ed assai salace nell'augurarsi una divina

²²³ *Malombra*, pp. 22-23.

²²⁴ *Daniele Cortis*, p. 181.

illuminazione per il marito di lei²²⁵. Quando poi, già «fuori dai gangheri»²²⁶, pensa che può perdere l'amata nipote in partenza per l'estero, non si preoccupa di edulcorare la propria opinione sull'idealismo del dovere dei due giovani:

«Dimmi, cara te, se uno che ama ed è riamato sul serio pianterà mai l'amica per cedere ad un altro sentimento qualsiasi, a un dovere immaginario come quello lì? Che amore vuoi che sia? Se è amor vero, neanche il codice gli ha da resistere!»

«Oh!» fece Cortis, e voleva continuare, ma Lao gli ruppe la parola in bocca.

«Non fatemi teorie!» diss'egli. «Son vecchio e conosco il mondo. Cosa mi venite a contare? Non credo a certi eroismi. Storie! Sono poi anche eroismi balordi. Di tre persone ne potrebbero star bene due. Signor no, bisogna che l'eroe, questo imbecille, si sacrifichi per farle star male tutt'e tre; perché vi domando io, se non starà male l'amante, se non starà male la moglie e se non starà male anche il marito. Son cose contro natura che non possono riuscire a bene. Ma diavolo!»²²⁷

La critica di Lao, con la sua ruvida bontà d'animo, più che intaccare la condotta di vita di Daniele o portarlo a rivedere una legge morale solipsisticamente autodettata, serve allora a stemperare le punte più estreme della legge della rinuncia, secondo toni e temi che indulgono anche alle pose più gustosamente comiche del suo ritratto. Lao attiva nel lettore, così come in parte la contessa Tarquinia, le dinamiche dell'amore genitoriale, sincero e spassionato, che soffre alla vista dei turbamenti di due figli, reali o adottivi, quali Elena e Daniele. In parallelo con quelle della sublimità sentimentale, Lao presenta le ragioni di un altro tipo di affetto disinteressato, che vorrebbe il bene per i due protagonisti: la commozione nasce proprio nel momento in cui la spiritualizzazione dell'amore implica il rifiuto di questa possibilità di felicità terrena, che pure sembra più facilmente raggiungibile. Se lo zio Lao è coerentemente inserito nella macchina narrativa del *Daniele Cortis*, va notato anche che questa 'guida' non possiede però alcune caratteristiche tipiche: nel romanzo, la componente della sofferenza spetta soprattutto a Elena - che infatti assomma in sé una serie di caratteristiche patetiche - ed in più egli, pur

²²⁵ Ivi, p. 322: «Il conte Lao, assordato dal rumore dell'omnibus e delle carrozze con cui l'omnibus s'incrociava, maledì tutte le ruote di Roma e si chinò, stringendo gli occhi, verso il suo compagno. "Cosa?" diss'egli. Il senatore guardò fuori dall'omnibus fino a che quel fracasso fu passato e poi ripeté: "Vi sono delle altre cose. Sa che la madre di Cortis è qui?" "Daniele mi ha scritto che doveva venire" rispose il conte, "ma non sapevo che fosse già qui... Io gli ho risposto: Sei un asino. Senta, già; qualche bestia può avere il cuore così grande, ma un uomo, no."», e ivi, p. 328: «La voce d'Elena tremava nel proferir queste parole; un pallore mortale le scolorava il viso. Lao non capì. "Paura di che?" diss'egli. "Di qualche estrema..." Elena non poté compier la frase perché Lao la interruppe girando le braccia in aria. "Ma che il cielo lo illumini!" gridò. "Ma che si tiri una cannonata nella testa che non avrà mai fatto una più bella cosa in vita sua!". Questi indizi, rinvenibili sia nelle parole di zio Lao sia nelle descrizioni che ce ne dà il narratore, sono quelli che collocano questo personaggio a metà strada tra il *pathos* del maestro fogazzariano e il sorriso bonario del narratore

²²⁶ Ivi, p. 363.

²²⁷ Ivi, p. 410.

tra tutte le sue immaginarie patologie, non muore, come invece avviene per i canonici maestri fogazzariani.

In *Piccolo mondo antico*, lo zio Piero è invece una figura strategica per il messaggio su cui si regge l'opera: in lui si saldano l'immagine di una virilità serena e semplice, pragmatica e consapevole del proprio dovere e la rappresentazione idealizzata di un uomo del tempo antico, di cui il narratore fa riflettere il vigore paradigmatico. Piero è, da un lato, uomo alieno al sentimentalismo 'facile', alla lacrima svenevole, dacché il suo rustico principio di realtà, alla base anche di certe abitudini che inducono al sorriso di chi racconta, gli fa preferire un atteggiamento di marca ben più concreta. E va notato che quest'attenzione per le cose pratiche non comporta un abbassamento comico della sua persona, tale è il rispetto che egli trasmette: anche l'abitudine di sbuffare è segno del lavoro attivo, piuttosto che *tic* incondizionato come per il Puttini; e il dialetto, sulle sue labbra, non è solo nota di separazione linguistica ma soprattutto spontaneità d'espressione. Concretezza, per questo personaggio che di professione è ingegnere, vuol infatti dir tanto sincerità spassionata quanto fiducia incrollabile nei valori fondamentali della fede: amore per la vita, ma certezza che v'è qualcosa di ulteriore su cui fare affidamento²²⁸. La sua autorevolezza si basa anche su un dato biografico-cronologico e civile, e non solo moral-trascendente: egli è «dell'ottantacinque»²²⁹, come lui stesso afferma orgoglioso al sior Zacomo, che fatica a tenergli dietro per la viottola da Albogasio e Castello. Ha quindi all'incirca settant'anni, all'epoca dei fatti narrati. Franco è appunto della generazione successiva, quasi fosse suo figlio; e difatti lo zio fa tutore e schermo alle avversità della coppia, sostenendola economicamente contro la marchesa Maironi. Ma, all'interno della narrazione malinconica di un patriottismo quasi dimenticato nel tempo, Piero e Franco compongono la coppia ideale di nuovi italiani, che si tramandano i valori di patria tra la prima e la seconda stirpe risorgimentale, sullo sfondo della conquista in divenire dell'unità nazionale²³⁰. Lo zio Piero è in tal modo il più tipico abitante della valle minuta in cui è ambientato quasi tutto il romanzo: esponente del mondo antico, egli è al centro del sistema di relazioni tra protagonisti ed attanti dello scenario valsoldese, ma gode anche del rapporto privilegiato - e venato di *pathos*, data la fine tragica della bimba - con la

²²⁸ Al momento del primo congedo con Franco, il narratore ricorda ad esempio le parole dello zio Piero sulla morte: «Franco piangeva. Era una gran commozione di sentire lo zio parlar della sua morte così serenamente come di un affare qualsiasi da condur con giudizio e onestà; lo zio che discorrendo con gli amici pareva tanto attaccato alla vita, che diceva sempre: "Se se pò schivà quella tal crepada!"» (*Piccolo mondo antico*, p. 302).

²²⁹ Ivi, p. 63.

²³⁰ Anche il suo patriottismo pare ispirarsi ad un principio di concretezza etica: «"Questo dover infiocchiare la gente non è la più bella cosa del mondo" disse lo zio "ma insomma! - Io ti abbraccio adesso, neh, Franco, perché so che domani mattina parti per tempo e oggi difficilmente saremo soli. Dunque addio. Ti raccomando tutto da capo e non dimenticarti di me. Oh, un'altra cosa. Tu vai a Torino. Io, come impiegato, ho inteso servire il mio paese. Non ho cospirato, non vorrei cospirare neanche adesso, ma al mio paese ci ho sempre voluto bene. Insomma, salutami la bandiera tricolore. Ciao, neh!"» (ivi, p. 303).

nipotina Maria, con cui intesse una confidenza esclusiva, come Luisa stessa ammette scrivendo al marito:

Dopo pranzo egli e Maria fanno in loggia delle conversazioni senza fine, non più interrotte dal corso del Missipipi, oramai dimenticato. Lo zio le racconta tante vecchie cose che non ha mai raccontate neppure a me. Io non entro, allora, in loggia, perché credo che si apra più volentieri con la piccina sola. Si vogliono un gran bene e non si fanno mai o quasi mai baci né carezze, come se Maria fosse una persona grande.²³¹

Non è infatti un caso che, dopo la morte di Maria, sia lui ad incarnare, nel suo profilo nobilmente distrutto, la dolorosa accettazione del lutto e del disegno provvidenziale ad esso sotteso. L'umanità vera si palesa insomma nel momento più difficile, quando invece Luisa perde il lume della ragione, come il narratore sottolinea in uno stile scarno e sentenzioso, asciutto pur nella forza dell'elogio:

Tutti singhiozzavano, meno lo zio Piero. Seduto sul canapè dove prima stavano il Gilardoni ed Ester, pareva impietrato. Le chiacchiere del Toni Gall gli davan evidentemente noia, ma taceva. La sua nobile fisionomia era piuttosto solenne e grave che turbata. Pareva ch'egli vedesse davanti a sé l'ombra del Fato antico. Neppure domandava notizie; si capiva bene che non aveva speranza. E si capiva che il suo dolore era ben diverso da quelle chiassose nervosità passeggiere che gli si agitavano intorno. Era il dolore muto, composto, dell'uomo savio e forte.²³²

Emblematico di questo «uomo savio e forte» è allora il rifiuto delle convenzioni del patetico più immediato, quello della lacrima appunto. Il tratteggio partecipato ma pudico del legame tra la piccola Ombretta e lo zio fa di quest'ultimo il punto d'equilibrio dell'intero romanzo: egli è il riferimento principale per i due protagonisti, non solo per necessità pratiche di convivenza ma anche perché è per loro esempio di vita, nonché figura che più spicca tra le seconde file dell'ingranaggio narrativo. Il *pathos* che presiede al suo ritratto unisce insomma ideale di bontà confidente, saldezza di valori di patria e di fede e dignità nella sofferenza: un modello che salda l'etica alla pratica in misura ben più coerente ed elastica di quella di Franco o Luisa. Due i modi con cui lo zio Piero si fa maestro presso i protagonisti, e attraverso loro consegna un messaggio strategico all'uditorio borghese del tempo: l'affabulazione personale e la concreta pratica di vita. Conta infatti, anche considerando la prospettiva didattica in cui il patetico fogazzariano si iscrive, che la forza e la memorabilità del personaggio siano garantite in primo luogo

²³¹ Ivi, pp. 355-356.

²³² Ivi, p. 399.

da ciò che egli dice, e da come lo dice: talora trancianti, i suoi giudizi sul mondo sono sempre fondati sulla norma del buon senso. Altra tattica è quella per cui Piero è maestro *per exempla*: ogni volta che è in scena, lo vediamo indaffarato nei problemi quotidiani della *domus*, oppure attivo in qualche modo per garantire la serenità della vita di paese. A differenza di quasi tutti gli altri personaggi, i suoi comportamenti non sembrano mai tradire accidia, viltà d'animo, o poca accortezza d'azione. Quando la congiura della marchesa lo priva del suo lavoro - strettamente connotato in senso civile: «addetto all'Imperial R. Ufficio delle Pubbliche Costruzioni in Como»²³³ - oppure quando la vecchiaia gli toglie la vista da un occhio, non sentiamo mai venire da lui lamentele, commiserazioni o acri rimproveri; piuttosto, sempre una voglia di guardar al meglio con ottimismo. Il suo patrimonio d'esperienze e di valori umani andrebbe però sprecato se non si potesse trasmettere. Franco e soprattutto Luisa, senza il suo insegnamento, non avrebbero saputo dare un senso alla loro piccola storia personale, né di conseguenza operare fattivamente sul palcoscenico della grande Storia. Piero consiglia e conduce, provvede e sostiene; con forza salvifica, egli è l'esponente migliore della sua generazione, e il più saldo tramite per quella che viene. Il legame tra Franco e lo zio Piero si modula allora su un fondo di valori comuni condivisi, pur se con diverse pratiche di vita; anzi, la sincerità burbera dell'ingegnere può ben essere uno stimolo alle insicurezze del protagonista:

«Senti!» esclamò lo zio con l'accento vibrato e con la faccia spanta del galantomone che, soffocando in un viluppo di cautele e di dissimulazioni, vi mena dentro due gran gomitate, se ne disbriga e respira: «Vero che hai avuto torto d'irritar la nonna perché, cosa mai! bisogna rispettare i vecchi anche nei loro errori; capisco che le conseguenze saranno pessime; ma son più contento così e sarei più contento ancora se tu avessi già detto a tua nonna le cose chiare e tonde. Questo segreto, questo infingersi, questo nascondersi non mi sono mai piaciuti un corno. Cosa mai! L'onest'uomo quello che fa lo dice, alla papale. Tu vuoi ammogliarti contro la volontà della nonna. Bene, almeno non ingannarla!»²³⁴

Nel momento del saluto tra i due, lo zio Piero ha per il nipote parole sagge e profondamente intrise della mentalità popolarmente equilibrata, seppur filtrata da un personaggio borghese, del 'mondo antico':

²³³ Ivi, p. 39.

²³⁴ Ivi, pp. 68-69.

«Tu» riprese il vecchio «non mi hai udito fino ad ora, dirò così, approvare né disapprovare il tuo progetto. Forse avrò dubitato un poco che lo effettuassi. Adesso...»

Franco gli stese ambedue le mani. «Adesso» continuò lo zio, tenendoglile strette fra le proprie, «visto che sei fermo nella tua idea, ti dico: l'idea è buona, il bisogno c'è, va, lavora, il lavoro è una gran cosa. Dio ti faccia incominciar bene e poi perseverare, ch'è il più difficile. Ecco.»

[...] «È possibile che non ci vediamo più. Del resto ti domando io cosa ci faccio, oramai, a questo mondo. E per voi sarebbe meglio che me ne andassi. Forse a tua nonna dispiace che io vi abbia raccolti, forse le sarà più facile, poi, di riconciliarsi con voi. Perciò, posto che non ci vediamo più, ti prego, appena morto io, se le cose non saranno ancora accomodate, di fare qualche passo.»

Franco si alzò, abbracciò lo zio con le lagrime agli occhi.²³⁵

Con evidenza simbolica e tramite un parallelismo strutturale ad ampia voluta, l'improvvisa cesura del principio vitale causata dalla tragedia di Ombretta viene allora sanata, quando già risuona il «solenne rullo» conclusivo delle ultime pagine di romanzo, proprio dallo zio Piero; egli, a colloquio con la nuora timorosa per l'imminente ricongiungimento con Franco, prima si lascia sfuggire un desiderio profetico, che chiude poi il romanzo e dà il via alle vicende di santità del suo omonimo Piero Maironi:

«Sei stanco?»

«Niente affatto. Sto benone.»

«Però andrai a letto presto questa sera?»

Lo zio, distratto, non rispose. Invece dopo un poco escì a dire: «Sai cosa pensavo? Pensavo che dovrebbe capitare un'altra Maria».

Luisa, che gli era seduta accanto, si alzò di botto, fremente, e andò a guardar fuori dal finestrino in faccia, voltando le spalle allo zio. Questi non capì affatto, credette a un senso di imbarazzo e si addormentò nel suo angolo.²³⁶

Poi, come padre putativo ideale alla soglia di un 'nuovo mondo' tanto storico-civile quanto spiritual-religioso, saluta in prossimità dell'*explicit* romanzesco, che, nel romanzo del dolore e del riscatto familiare, non può che essere a lui dedicato:

I tamburi di Pallanza rullavano, rullavano la fine di un mondo, l'avvento di un altro. Nel grembo di Luisa spuntava un germe vitale preparato alle future battaglie dell'era nascente, ad altre gioie, ad altri dolori da quelli onde l'uomo del mondo antico usciva in pace, benedetto all'ultimo momento, senza saperlo, da quell'ignoto

²³⁵ Ivi, pp. 300-301.

²³⁶ Ivi, p. 505.

prete dell'Isola Bella, che mai, forse, non aveva detto le sante parole a un più degno.²³⁷

Il finale all'Isola Bella conclude con toni epici il compito del maestro Piero; i tre protagonisti si ritrovano assieme dopo un periodo di notevoli difficoltà, e tutti sono consapevoli dell'incombenza di una nuova e forse definitiva separazione. Alla fondamentale riscoperta dell'amore coniugale, che in più lascia a Luisa «un germe vitale preparato alle future battaglie dell'era nascente», fa simbolicamente da contraltare la morte del «caro, venerato vecchio, l'uomo savio, l'uomo giusto, il benefattore de' suoi»²³⁸, il quale ha compiuto la sua missione terrena con la riunificazione della famiglia. Il *pathos* che spira dall'ultima breve immagine dello zio Piero rimanda, in virtù di un'accorta calibratura narrativa, alla continuità degli affetti e del dolore umano, illustrando, pur tra le traversie della vita, il criterio cui obbedire per compiere il proprio dovere: la dignità del comportamento e della vita dello spirito.

Non mancano tuttavia, dopo lo zio Piero, altri personaggi che illustrano l'attitudine patetico-pedagogica delle 'guide' fogazzariane. In *Piccolo mondo moderno* don Flores assomma in sé una serie di caratteristiche proprie dell'ingegner Ribera, presentandone poi altre sue peculiari. Egli è in primo luogo il vecchio prete saggio e comprensivo, dallo sguardo rassicurante e paterno; dolcezza e gravità sono i campi semantici privilegiati tanto di un'iconografia rassicurante quanto dell'ambientazione in cui ha luogo il confronto con l'inquieto Piero Maironi²³⁹. Il fatto poi che il personaggio in questione sia un membro della chiesa non fa che intensificare esponenzialmente il suo ruolo di guida esemplare, ed è anzi indicativo che, dopo la battaglia ideale degli anni Novanta, il 'maestro' fogazzariano divenga di estrazione ecclesiale. Il commento autoriale, talora più esplicito che nel romanzo precedente, non lascia dubbi in merito al compito di don Giuseppe: ascoltare i dolori del giovane Piero ed indicare, a chi già in sé porta l'inclinazione alla fuga dal mondo, la strada giusta da percorrere. Si veda solo questo quadretto che, in *Piccolo mondo moderno*, ha don Flores per unico protagonista:

Don Giuseppe Flores pregava nella chiesina della sua villa, solo, immerso in una doppia visione. Gli avveniva spesso, sui sentieri del suo colle, di sostare meditando le profondità di Dio e insieme contemplando la bellezza magnifica e pia delle cose. Così adesso il suo pensiero si affissava nell'eternità santa, imminente, alta, oscura

²³⁷ Ivi, pp. 524-525.

²³⁸ Ivi, p. 524.

²³⁹ *Piccolo mondo moderno*, p. 52: «Per uno di quei sentieri Piero scorse calar il vecchio prete che cercava, don Giuseppe Flores, l'ultimo della sua famiglia, il solo signore della villa deserta, del poggio, dei bassi prati dove nel gran silenzio del mezzogiorno gurgugliavan tacchini, schiamazzavano anitre e oche, delle folte macchie di alberi esotici e nostrali che lì salivano i valloncelli e i dorsi del poggio fino al ciglio degli alti vigneti».

sopra la visione distesa della sua lunga vita arrovesciata per modo da mostrare la faccia interiore come la sola che valesse. [...] Ci vedeva infiniti torpori, miserie, inerzie e persino mollezze, egli, austero a sé circa i desideri del corpo quanto mite agli altri. Ci vedeva tracce di morti, affetti inutilmente dati a fantasmi d'illusione e svaniti con essi, e di altri affetti dati con troppo ardore a cose terrene, persino alla casa dove stava pregando, dall'obbedir fiacco al divino impulso, da compiacenze caduche del bene operato, se non viziose neppur virtuose. Vedeva tale la intera sua vita e non gliene veniva tristezza nella preghiera, ma tenero fervore.²⁴⁰

Il passo esemplifica quali risorse stilistiche siano messe in campo quando il discorso va a cadere sulla fede cattolica, che qui diviene il vettore principale attraverso cui caratterizzare il 'maestro' e la sua funzione: la scena, tutta retta dall'imperfetto narrativo²⁴¹, si dipana attraverso costrutti impliciti al gerundio («meditando [...] contemplando»), al participio passato («dati a fantasmi [...] svaniti con essi [...] dati con troppo ardore») o all'infinito («per modo da mostrare»), così da dare un'impressione di coesione e compattezza, di un accorto bilanciamento di principali e subordinate in un tessuto per altro poco incline alla frammentazione della frase. Prevale un andamento sintatticamente piano, con frequenza della giustapposizione, mediata dal punto fermo, di frasi con un unico verbo, scandite al loro interno dalla virgola, la quale crea elenchi che si susseguono l'un l'altro. Se l'aggettivazione risulta diffusa, in alcuni casi essa è addirittura copiosa: ciò avviene quando i referenti sono più chiaramente quelli del mondo di fede («nell'eternità santa, imminente, alta, oscura»). Anche la scelta lessicale è letterariamente controllata, mentre la gamma dei sostantivi palesa un netto favore per gli astratti e i traslati, secondo i canoni della riflessione religiosa di un uomo di chiesa. L'idea di unità che traspare da tutta la citazione è poi rinsaldata dai moduli iterativi, montati secondo la prospettiva intima dell'uomo, e dall'anafora del verbo di percezione («Ci vedeva [...] Ci vedeva [...] Ci vedeva [...] Vedeva»), i cui oggetti reggono a loro volta complementi in genitivo («tracce di morti [...] e di altri affetti [...] le perdute occasioni di opere buone») o in ablativo («dall'assenza del sacrificio [...] dall'obbedir fiacco [...] da compiacenze caduche»); questi fanno seguire una serie di dativi («a cose terrene [...] alla casa [...] agli alberi [...] ai fiori»), che ramificano ulteriormente le quattro frasi, senza complicarle eccessivamente dal punto di vista sintattico, ma dando invece l'idea di una sfumata complementarità delle parti. I quattro enunciati si susseguono difatti secondo un ordine che pone le due estremità più brevi ai lati, e concentra nei due emistichi centrali le due espressioni più lunghe. Le prime tre frasi insistono sulle debolezze del credente, e solo l'ultima apre uno spiraglio positivo («Vedeva tale la sua intera vita e non gliene veniva

²⁴⁰ *Piccolo mondo moderno*, pp. 201-202.

²⁴¹ Sulla funzione dell'imperfetto nei testi narrativi, cfr. H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978 (ed. or. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964).

tristezza nella preghiera, ma tenero fervore»), come confermato dal nesso, di sapore quasi ossimorico, di chiusura. Il «fervore» - che è pure uno dei requisiti principali della preghiera degli angeli cherubini... - è infatti «tenero», come se il buon parroco di provincia acquietasse le sue colpe esagerate nella consapevolezza, che gli deriva ovviamente dalla bontà del suo cuore:

Non ne vedeva il gran bene irradiato a tante anime per vie nascoste alla sua stessa coscienza, senza opere, senza espresse parole di consiglio e di ammaestramento, solo con l'aura dell'essere suo puro, umile, pieno di Dio. [...] era una intima gioia di affidarsi povero alla Misericordia Infinita, di sentire Iddio con tanto maggior tenerezza di amore quanto più si riconosceva indegno.²⁴²

Esce, dalla confessione intima di don Giuseppe, un ritratto ideale del cattolico fogazzariano, che vive una vita umile nella sua «chiesina»: la studiata mellifluidità sintattica del ragionamento sulla fede trova riscontro nel tono predicatorio che spira dal passo; il tono esortativo dell'indiretto libero si colora di tinte malinconiche e posate, gravi ma non dolentemente drammatiche nel loro distacco dalle cose terrene, e che fondono il *pathos* autoanalitico di un'anima eletta con la sua serena consapevolezza di un avvenire ultraterreno che sta dietro al mistero della morte²⁴³. E l'esperienza di santità intrapresa in chiusura di romanzo è la prova migliore che l'allievo ha superato il maestro, che il contenuto di verità della fede cattolica è stato trasmesso intatto alla nuova generazione.

In tal senso si potrebbe interpretare l'assenza del meccanismo della guida ne *Il Santo*: se già ne *Il mistero del poeta* il protagonista si dettava solipsisticamente la propria missione amoroso-letteraria, diventando una sorta di maestro di se stesso - stante il privilegio assegnato alla parola poetica disvelatrice - nel romanzo del 1905 accade qualcosa di simile. Alla luce di una particolare struttura d'intreccio, Benedetto è investito sia del ruolo protagonista sia di quello della 'guida' comprimaria. Il suo percorso di santità asseconda un disegno superiore ch'egli ha avuto in dote il giorno della visione, che riordina la sua esperienza mondana già dai tempi di *Piccolo mondo moderno*. Non che gli manchino, narratologicamente, i più classici aiutanti: ma essi sembrano significativamente inferiori rispetto al compito che li attenderebbe: non a caso, la riunione a casa Selva, alla ricerca di una guida per i rinnovatori modernisti, fallisce senza accorgersi che il nuovo campione della cattolicità era lì vicino. A riprova di ciò, al passaggio d'identità tra Piero e Benedetto

²⁴² *Piccolo mondo moderno*, pp. 201-202.

²⁴³ Ivi, p. 202: «erano pensieri della famiglia sua che intera lo aveva preceduto nel mistero, parte per manifeste leggi di natura, parte per occulte leggi di sventura. Anime austere, anime gaie, anime tranquille, anime ardenti, erano tutte passate sulla terra con la fiaccola della fede, tutte partite con il presidio soave di Cristo; e nella semplice chiesina modeste lapidi ne ricordavano i nomi. Don Giuseppe aveva amato i suoi del più vivido amore, li aveva piantati appena con qualche rara lagrima tutta santa di affetto della Divina Volontà».

si riplasma anche la funzione di guida patetica. La vita al monastero di Praglia, il rifugio a Jenne, la scelta di recarsi a Roma per difendersi dalle screditanti accuse dei nemici sono tutte tappe in successione che dimostrano che tocca al protagonista spendersi didatticamente - con una progressione d'intreccio di marca cristologica - per i propri discepoli. E non si tratta solo di coloro che lo seguono nell'eremitaggio; il 'santo' svolge questo inedito ruolo sia in relazione all'istituzione che vuol rinnovare sia soprattutto nei confronti di Jeanne, che appunto deve imparare vincere lo scetticismo per coronare *in caelis* il loro amore. Proprio nel momento in cui la 'guida' sembra straniarsi dalle strutture del testo, essa ricompare allora con le vecchie generalità: in una sorta di lungo martirio, dovuto ad una malattia tanto tormentante quanto misteriosa, Benedetto sconta le sofferenze patetiche di un nuovo calvario, fino a spirare in pace nell'ultima pagina del libro.

In *Leila* il meccanismo è ripreso e addirittura triplicato: Marcello, don Aurelio, donna Fedele compongono una triade che aiuta Massimo e la protagonista a coronare il loro sogno d'amore vincendo l'egoismo, ma al tempo stesso sono utili strumenti per esporre in vetrina il tentato ritorno dell'autore sui propri passi, nel rispetto del tradizionalismo cattolico dopo la condanna de *Il Santo* all'Indice. Quello del signor Marcello è il profilo canonico dell'uomo maturo, di rilevata posizione sociale, scontroso ma buono, tenace ed onesto; quasi una replica a distanza del conte Cesare di Malombra, che però il narratore connota in ottica più marcatamente patetica, quando già nel primo capitolo addita i segnali della morte che incombe su di lui²⁴⁴. In modo analogo, don Aurelio è come sottoposto ad un'apologia preventiva: egli non muore in corso di romanzo, ma già dall'inizio e circondato dall'aura illuminata di Dio, e la sua condizione di povertà

²⁴⁴ *Leila*, p. 11: «Dunque, Teresina aveva recato al padrone la corrispondenza, secondo il solito, nello studio. Proprio nel momento dell'entrarvi, lo aveva veduto piegare il capo, prima all'indietro e poi sulla spalla destra, chiudere gli occhi, aprirli stralunati, chiuderli daccapo e daccapo mostrarne il bianco», e p. 16: «Le sue labbra non si mossero; parlarono gli occhi gravi, solenni, riverenti. Egli toccava i settantadue anni come suo padre quando, una sera, questi era stato visto piegar il capo mentre conversava, stralunar gli occhi e riaversi, persuaso di aver dormito. [...] Cinque mesi dopo, il giusto pio vecchio era stato trovato morto nel suo letto, ardendogli a fianco la stessa lucerna di ottone che ardeva ora sul tavolo del figliuolo», e pp. 22-23: «Ogni giorno più mitemente paterno con essa, ogni giorno più declinante, nell'aspetto e nel portamento, vero l'ultima vecchiaia, ogni giorno più indifferente alle cose terrene, fuorché alla musica e, un poco, ai fiori, più raccolto nei pensieri delle cose eterne, egli aveva finito con ispirarle riverenza filiale, con farle spesso dimenticare i sentimenti provati al suo primo ingresso in casa Trento». È l'insistenza malinconica sul progressivo venir meno delle forze fisiche dell'uomo e sull'elevazione del suo spirito cristiano, a far dubitare dell'efficacia dello strumento della 'guida' nell'ultimo romanzo fogazzariano: si direbbe quasi che al narratore, per instaurare il patto fiduciario e patetico con chi lo legge, siano rimaste, all'altezza dell'ultimo romanzo, solo l'intransigenza della fede e l'assillo della morte.

materiale è presentata esplicitamente come modello di serenità evangelica e di apostolato cattolico²⁴⁵:

Massimo guardò l'amico, pensando esserne veduto; ma l'amico non lo vide. I suoi occhi mistici non parevano vedere le cose della terra. Il giovine lo trovò dimagrato e invecchiato dopo l'ultimo loro incontro. Era dimagrato, invecchiato e più illuminato, nel viso, di spirito.²⁴⁶

In una scena emblematica, è il parroco di campagna, vera *figura Christi* del romanzo, ad indicare a Massimo il senso della sua esistenza e la natura profonda della sua identità. Anche qui, il registro prevalente è ovviamente quello della commozione patetica, dato che la scena ha luogo nell'imminenza della partenza del prete da Lago, per volontà iniqua dei superiori da cui è perseguitato; «quel sant'uomo, vissuto fuori del mondo»²⁴⁷, domina e controlla l'acme dell'emozione, e affida al giovane discepolo una missione decisiva, dopo avergli cristianamente spiegato di pregare pure per i suoi nemici²⁴⁸:

Don Aurelio, invisibile al suo interlocutore, prese a parlargli sottovoce, colla gravità di un padre.

«Sono io, caro, che resto con te. Non te l'ho detto ma ho pregato tanto Iddio che ti donasse quello che ora ti sta donando, un amore forte, grande, pieno e santo. Tu non sei fatto per il celibato, tu sei fatto per una unione idealmente umana,

²⁴⁵ Rifulge infatti attraverso don Aurelio un modello di povertà francescana quale assicurazione della serenità terrena: «Il mansueto don Aurelio lasciò fare, contento che la Provvidenza disponesse di lui, contento di comunicare in Cristo con anime semplici, contento di conservarsi nella sua nativa povertà. E venne a Lago, solamente questo sapendo della sua nuova residenza, ch'era ben povera. [...] Don Aurelio venne incontro a Massimo sul pianerottolo della scala, gli tese le mani, le tenne un poco fra le proprie, guardandolo in silenzio e sorridendo. Poi lo introdusse in un povero studiolo pieno di luce, dal soffitto di graticci imbiancati, dall'impiantito di mattoni, dove non erano che una libreria, un tavolo di abete, poche seggiole impagliate, un seggiolone di cuoio sdrucito onde scappavano ciuffi di stoffa; e, sopra il seggiolone, un crocifisso di legno» (ivi, pp. 70-79).

²⁴⁶ Ivi, pp. 68-69.

²⁴⁷ Ivi, p. 185.

²⁴⁸ Cfr. ivi, p. 186: «E perché Massimo ebbe uno scatto d'ira contro i suoi presunti persecutori, gl'impose silenzio con impeto. "Credono di far bene. Vedi tu i loro cuori? Vedi tu le loro coscienze? Bisogna pregare per essi. Prometti!". Così dicendo, stese al giovane una mano che questi afferrò con ambedue le proprie, impresse delle sue labbra infuocate» e, con eco evangelica, p. 195: «Don Aurelio si ritirò nella sua camera da letto e, inginocchiato davanti al Crocifisso, pregò con affannoso impeto, quasi lottando contro un intimo nemico, per i due preti di Velo, per tutti quei Superiori che lo volevano avvilito, ramingo, affamato: "Padre Padre, credono di servir Te, credono di servir Te, perdona perdona!». La serena accettazione del proprio destino da parte di don Aurelio (cfr. ivi, p. 101: «Sì, sì, era vero, doveva lasciare la curazia dentro quindici giorni, sì. Ma non c'era da accusare nessuno. [...] A Lago sarebbe venuto un prete con famiglia: madre e sorella. Probabilmente si trattava di procurargli un pane, poveretto; mentre egli, solo soletto com'era... E si strinse nelle spalle come se per lui trovar pane fosse affare da nulla») e la sua ferma condanna del modernismo fanno di questo personaggio un altro nucleo di un autobiografismo ideale da parte di quel Fogazzaro condannato all'Indice nel 1906.

idealmente cristiana, idealmente bella. Tu sei fatto per avere una progenie forte e pura. La tradizione delle grandi famiglie devote eroicamente al Re è spenta.

Bisogna fondare famiglie devote eroicamente a Dio, dove la devozione a Dio si perpetui come un titolo di nobiltà, come il sentimento giusto, tradizionale della nobiltà. Tu ne devi fondare una. È il mio sogno. Era il sogno...»

La voce di don Aurelio discese a sussurrare un nome, tacque.

«Davvero?» fece Massimo.

«Sì, era il sogno, per te, del povero Benedetto». ²⁴⁹

La rivelazione di don Aurelio unisce *pathos* drammatico ed evidenza simbolica: le parole del vecchio prete stringono insieme attitudine profetica ed appello al pubblico elettivo, nell'unione di sorti di patria, corona, Chiesa in quell'istituto familiare che riconduce le tensioni solipsistico-anacoretiche del protagonista di *Piccolo mondo moderno* e de *Il Santo* sulla terra, facendole divenire funzionali ad un progetto di vita in mezzo agli altri. Il compimento della volontà di Dio e di quella di Benedetto si ha cioè nel momento in cui l'amore terreno da turbativa fascinosa del dovere - dolcissimo peso, s'intende, per il sistema di pensiero fogazzariano - diventa punto d'arrivo e giustificazione complessiva d'una esistenza.

Se questo compito è approvato da ciò che il parroco verga su un foglietto da dare a Leila quand'ella «avrà detto di sì»²⁵⁰, perno centrale di questo congegno è indubbiamente donna Fedele Vayla di Brea. Nobildonna del microcosmo provinciale in cui la storia è confinata, alla cura delle rose del suo villino - con un sottile ma significativo rimando all'analoga passione di Franco Maironi - affianca la lotta contro le ipocrisie e le mistificazioni del cappellano Emanuele, con «un'alterezza, con un'energia, con un fuoco che le ridarono quasi lo splendore della sua gioventù» e che giustificano la simpatia del narratore per lei²⁵¹. Donna Fedele sa usare l'arma dalla «dolcezza lievemente canzonatoria»²⁵², ma è intransigente sulle derive contemporanee della fede:

Ignara di modernismo e di antimodernismo, contenta di credere e vivere secondo la tradizione antica della sua pia famiglia, donna Fedele vedeva Massimo praticare, Leila praticare, non intendeva un dissidio religioso fra l'uno e l'altra. [...] «Che importa ciò?» diss'ella. «L'amore accomoderà queste cose molto facilmente.

²⁴⁹ Ivi, p. 190.

²⁵⁰ Ivi, p. 194. La scena, insomma, si chiude come impone il rito cattolico: alla predica del prete segue la sua benedizione ai futuri sposi, per mezzo di un biglietto (cfr. ibidem: «Permetta che un povero prete benedica il Suo amore nel nome dell'Amore infinito, al quale attinga vita perpetua»).

²⁵¹ Ivi, p. 171.

²⁵² Ivi, p. 208. Del resto, la forza di determinazione del personaggio traspare già dal suo *nomen-omen*, e dalla pratica del giardinaggio che l'accompagna fino alle ore ultime, quando, nella scena finale del romanzo, essa muore nel suo letto, «dove insieme alle rose appassite del villino rosseggiavano molte rose fresche della Valsolda» (ivi, p. 638).

Del resto, anche da me, che pure Le voglio bene, Ella non pretenderà mica del fanatismo per il suo Maestro. Mi pare che un Maestro lo abbiamo già da mille e novecent'anni e che quello basti.»²⁵³

D'altro canto, sempre all'interno di una caratterizzazione decisamente patetica, è anche ancella preziosa per il signor Marcello, verso il quale nutre «una specie di deferenza, cresciuta, per la sventura di lui, quasi a venerazione»²⁵⁴. L'esaltazione dell'amore casto ed illibato tra Marcello e donna Fedele li inserisce di diritto nella schiera delle figure ammirabili della narrativa fogazzariana; il loro amore è acquarellato in tinte elegiache e malinconiche, sia quando si incontrano per provare ad aiutare i due protagonisti²⁵⁵, sia quando donna Fedele si reca alla camera ardente dell'unico uomo da lei amato:

Lo contemplò con tristezza dolce e serena. la dolorosa sera della sua lunga giornata si era chiusa, egli stava col suo diletto. Se la sorte di lui e di lei fosse stata diversa, s'ell'avesse potuto diventare sua moglie, l'ora della separazione le sarebbe suonata terribile. Sospirò, quasi rimpiangendo che non fosse stata terribile. Chiuse gli occhi, lo vide giovine, ripensò il segreto amore di allora, così delizioso anche nelle sue inquietudini torbide e amare, ripensò in un baleno le ore di musica, le ore di conversazione, i momenti in cui più avevano parlato gli sguardi, in cui si erano quasi detto, velatamente, il loro amore, ragionando di racconti d'amore, di poesie d'amore, di drammi d'amore della vita reale. Avevano errato, allora, l'uno e l'altra, si erano troppo poco guardati da un gran pericolo.²⁵⁶

La capacità di vivere in prima persona la morale evangelica e la rinuncia alle passioni proiettano così sui due protagonisti la responsabilità dell'unione matrimoniale, e si legano ad altri due elementi, intimamente connessi al ruolo esemplare di donna Fedele nell'intreccio del romanzo. In primo luogo, ella incarna l'ultima di una lunga serie di figure sostitutive del nido familiare: se Marcello e don Aurelio si spartiscono il ruolo del genitore maschio, lei è indubbiamente la madre putativa di Leila. Tutto il romanzo può essere difatti letto prestando l'occhio al rapporto materno che va maturando tra le due donne in scena. Dapprima i toni sono quelli del 'botta-risposta', dello scontro frontale tra

²⁵³ Ivi, p. 209.

²⁵⁴ Ivi, p. 67.

²⁵⁵ Cfr. ivi, pp. 213-216: «Era nella voce dell'uno e dell'altra, quando si parlavano, un tono di affetto contenuto, riverente; da parte di lei quasi timido. [...] Era il primo ritorno, dopo lunghissimi anni, di una intimità contenuta sempre dentro i confini del dovere, ma conscia del dolce segreto chiuso nelle due anime. Il dolce segreto n'era evaporato col volgere del tempo. non ne restava che un'aura diffusa, appena sensibile nell'anima di lui, più viva in quella di lei. Ma ora tornava lenta e irrefrenabile l'onda del ricordare, molto dolce al cuore di donna Fedele, molto triste al cuore del signor Marcello, cui pareva essere in colpa di quella gioventù sfiorita senza nozze, senza maternità. E, per un momento eterno, nessuno dei due poté proferir parola».

²⁵⁶ Ivi, p. 260.

due visioni del mondo non antitetiche, ma certo dissimili. L'immatùrità della protagonista trova riscontro nella compassionevole pietà di chi, più esperta della vita, cerca premurosamente di consigliarla al meglio. La scena replica a distanza, all'interno del capitolo quarto, quella tra don Aurelio e il suo 'figlioccio' Massimo:

«Discorsi inutili» diss'ella vivacemente.

«Saranno inutili, ma bisogna che tu mi ascolti. Perché vuoi dare un tal dolore a quel povero vecchio?»

«Perché posso abbandonargli tutto, ma non la mia dignità.»

Donna Fedele alzò un poco la voce, ebbe un sorriso diverso dal solito, il sorriso che si ha quando si ribatte una parola offensiva e non si vuole aver l'aria di pigliarla in tragico.

[...] «Bambina bambina!»

«No, donna!» esclamò Leila. «E mi figuravo che Lei m'intendesse meglio!»

[...] «Povera Leila!» sospirò donna Fedele, senza collera, con pietà profonda.

«Oh no no, sa!» fece Leila, piano. «Niente "povera Leila!"»

Tacquero a lungo l'una e l'altra, guardando l'acqua fuggire con accorato lamento. Finalmente donna Fedele ripeté.

«Proprio povera Leila! E tu non sai» soggiunse «perché lo dico. Lo dico perché vedo nel tuo cuore».

«Lei non vede niente nel mio cuore.»

In questo negare donna Fedele sentì una confessione implicita. Attese ancora un poco e poi domandò alla fanciulla, con piglio risoluto, se le avessero riferito qualche cosa contro Alberti.

«Cosa vuole che mi abbiano riferito?» esclamò Leila, sdegnosa. «E cosa vuole che me ne importi?»

Questa volta donna Fedele scattò.

«Oh sì che te ne importa! Come puoi negarlo se ti irriti a quel modo contro di lui per questa calunnia stupida ch'egli sia venuto a caccia di una dote!»²⁵⁷

A dirimpetto stanno le pretese cocciute di Leila e la determinazione d'animo di donna Fedele; il problema di fondo, ancor più che smontare le false convinzioni della protagonista, è far sì che lei, 'scettica' come le altre donne fogazzariane, arrivi a credere in qualcosa. Nella fattispecie, Leila deve aver fiducia nell'amore disinteressato di Massimo, e deporre quella gelosia che è frutto del suo innato orgoglio. Se a questo obiettivo sono finalizzate le parole del personaggio-guida, notiamo tuttavia che l'interazione con il polo femminile, fogazzarianamente più bizzoso ed inquieto, è più complessa che nel caso precedente. Il lessico della bontà del cuore conquista Massimo nella misura in cui invece

²⁵⁷ Ivi, pp. 221-224.

urta la suscettibilità di Leila: ne guadagna l'efficacia della scena, che sviscera attraverso le battute in dialogo diretto i motivi della rabbia della protagonista, e se ne fa più sostanzioso l'itinerario di maturazione della giovane donna. Quest'ultima, parallelamente alla fede, scopre anche l'intesa femminile con l'anziana amica, e ne comprende le motivazioni sincere nei propri riguardi²⁵⁸. La scena, che precede il tentativo di suicidio, illustra così l'inizio di un cambiamento, che diviene definitivo quando donna Fedele invita Leila al viaggio in Valsolda, alla ricerca di Massimo:

Donna Fedele la pregò di suonarle qualche cosa. Così al buio? Sì, così al buio [...] Leila suonò una composizione del povero signor Marcello, l'unica sua, una barcarola scritta trent'anni addietro.

[...] «La conosce, vero, questa musica?» disse Leila.

La dolce voce rispose piano, dall'ombra:

«Oh sì.»

Quel piano, dolce "oh sì" disse alla fanciulla tante cose già vagamente pensate. Si alzò dal piano, andò verso l'angolo del salotto ond'era venuta la voce, si chinò su donna Fedele, le cercò le mani e senza proferir parole, glielie baciò, una dopo l'altra. Donna Fedele si concedette dolcemente a quei baci che dicevano: «Son donna e ti ho intesa». Avevano anche un secondo significato, ancora segreto.²⁵⁹

L'altra linea di forza del *pathos* lungo la quale si definisce il ruolo di guida di donna Fedele è ovviamente quella della sofferenza per il male che la tormenta. Il punto in cui si rivela meno produttiva che altrove la scelta di ricorrere al personaggio-guida si trova esattamente qui: l'esemplarità di donna Fedele si definisce nel contrasto tra la vitalità d'animo del personaggio e una paradossale fragilità fisica, che la porta a percorrere un'ennesima, straziante *via crucis* personale. Le ragioni stesse della malattia di donna Fedele non vengono mai chiarite, come se il suo sacrificio fosse condizione imprescindibile per poter aiutare cristianamente il prossimo: «soffriva, beata di soffrire, della coscienza di una vita tanto piena quanto non lo era mai stata»²⁶⁰. Anche nel suo caso, siamo nel terreno dell'agiografia: quella della morte di una santa, che nel momento estremo trasmette alla generazione che viene l'insegnamento più alto. La 'guida' conosce in donna Fedele la sua ultima formulazione non solo per ragioni strettamente biografiche, ma anche perché porta alle estreme conseguenze questo - e solo questo - tratto

²⁵⁸ Una scena importante in questo senso (cfr. *ivi*, pp. 365-374) è quella in cui donna Fedele, prossima a morire fa promettere a Leila che si prenderà cura della famiglia di un giovane, morto suicida anni prima per un amore infelice proprio per donna Fedele; alla 'confessione' di quest'ultima sul proprio itinerario di dolore corrisponde infatti l'assunzione di responsabilità della protagonista, primo passo per vincere il proprio orgoglio.

²⁵⁹ *Ivi*, pp. 327-328.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 368.

caratterizzante. Dallo zio Piero in poi il maestro patetico del protagonista principale assume sempre più esplicitamente qualità connesse con la trascendenza religiosa, e il suo messaggio esemplare viene così costretto entro confini ben più angusti dei precedenti.

3.1.2 *Microcosmi idillici*

Altra tecnica privilegiata della macchina narrativa fogazzariana è infatti quella di affidare le reazioni della commozione allo sfondo ambientale sulle quali le vicende del *pathos* sono proiettate. Già con il repertorio ‘sentimentale’ s’è visto che la presenza in scena dei protagonisti principali determina, a diversi livelli, la resa del mondo circostante; ed anche il ‘patetico’ fogazzariano produce una serie di condizionamenti assimilabili ai precedenti, pur nella loro specificità intrinseca. La focale della partecipazione emotiva non modifica il referente elettivo della provincia, che conferma il proprio *status* assiologico di collettore dei principi cardinali dell’estetica fogazzariana. Piuttosto, come accade anche per i maestri, siamo in presenza di una norma di alternanza, secondo cui, alla proiezione verso l’esterno delle ansie intime del soggetto, si sostituisce un punto di osservazione - ovviamente condiviso tra autorità narrante e personaggio patetico - inclinante all’affresco di un mondo provinciale e naturale malinconicamente sereno e bucolicamente nostalgico, che proietti e al tempo stesso trascenda, quasi con funzione lenitiva, la sofferenza di chi osserva. Se certo la critica autobiografica ha facilmente saputo rivenire in ville e giardini fogazzariani prove esplicite dell’annosa commistione tra vita e letteratura, il motivo profondo di alcuni costanti rappresentative pare in realtà risiedere altrove. Nel saggio dedicato a Zanella e comparso su «Ricordi» nel settembre del 1893, Fogazzaro, commentando il verso «sciolto sempre dignitosamente e correttamente elegante»²⁶¹ di *Domenico o le memorie della fanciullezza* (1871), formula una buona definizione di paesaggio sentimental-patetico:

Le scene campestri di questa odissea, il fondo piano e verde della valle quieta di Chiampo, le linee morbide e lievemente malinconiche dei colli, la montagna lontana che, levata al cielo, tutto domina, non solo parlano del poeta scomparso, ma ripetono pure oscuramente la particolare poesia che dissero silenziose al suo cuore, che il suo cuore palpitando raccolse e, dopo assiduo, intenso lavoro, palpitando ancora versò.²⁶²

Se la gamma attributiva di questo pur breve passo («valle quieta [...] linee morbide e lievemente malinconiche [...] particolare poesia») ben definisce il senso dell’operazione

²⁶¹ A. FOGAZZARO, *Giacomo Zanella*, in ID., *Discorsi*, p. 216.

²⁶² Ivi, p. 217

artistica che, «palpitando», corona un «intenso lavoro» e restituisce la natura più intima dei luoghi, altrettanto interessante è il catalogo di scenari che sembrano trapassare dai versi del maestro alle pagine di romanzo:

La natura nulla vi mostra di colossale, di pauroso o d'eroico; i composti eleganti colli hanno nei loro intimi valloncelli un'aria meditabonda; voce di mobili rivi, bocche silenziose di caverne, soffi tepidi che salgono talvolta dal cavo d'una sorgente profonda, movono la immaginazione²⁶³

L'umanizzazione del dato naturale («aria meditabonda; voce [...] bocche silenziose [...] soffi tepidi») viene inserita in un *ornatus* stilistico che, nel momento in cui suggerisce una linea di lettura del testo zanelliano, dà forma pure - in una sorta di definizione a posteriori, dacché l'intervento è del 1893 - a scelte di *medietas* che, rifiutando i canonici gigantismi romantici («nulla vi mostra di colossale, di pauroso o d'eroico»), si basano sulla composta armonia di un paesaggio in cui «la immaginazione» può convenientemente trasporre il *pathos* del cuore²⁶⁴. La pace idillica e l'intesa 'ingenua' tra l'uomo e una Natura quale mite ancella dei suoi pensieri è ciò che spicca quando il critico si confronta espressamente in prima persona con il proprio modello:

Quando io penso al mio paese nel tempo in cui Giacomo Zanella ebbe la sua educazione letteraria, ossia negli anni fra il '30 e il '40, mi viene in mente un arcipelago di qualche oceano veramente pacifico, una isoletta dove il sole mite, il molle clima, la terra diletta:

*Simili a sé gli abitator produce*²⁶⁵

A metà tra eco e citazione puntuale, il verso tassiano è un'ottima didascalia al patetico fogazzariano, proprio per la consonanza che questo punta a tessere tra individuo e realtà attorno a lui. All'interno di una medesima concezione dello spazio romanzesco come correlativo del sentimento e dell'anima, il cambiamento di prospettiva non ridisegna però la finalità persuasiva di questi quadri di paesaggio, ma la sostanzia descrivendo un mondo tanto minuto e ristretto quanto riparato e sicuro, in cui si possono moltiplicarsi le risposdenze tra senso di commozione intima e partecipazione del creato al dramma individuale. Il *locus* idillico, estraneo al divenire storico e alle tensioni della

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Il quadro si chiude appunto su una dialettica tra il mondo 'locale', contemplato attraverso le risorse dell'animo poetico, e un 'altrove' che sta oltre un confine non valicabile nell'immediato: «e se le vecchie rigonfie inferriate delle finestre di Giacomo, simili ad una vieta retorica, male gli lasciavan vedere un breve tratto di cielo, una valle angusta, poteva egli però con gli occhi e il desiderio e la fantasia salire dalla sua cameretta a quel gran faggio del Caverlero che spia sconfinati orizzonti» (ibidem).

²⁶⁵ Ivi, p. 218. Il rimando più o meno esplicito è alla *Gerusalemme Liberata*, I, 62, 5-6: «La terra molle, lieta e diletta | Simili a sé gli abitator produce».

contemporaneità reale, è allora una delle costanti del patetico, così che la suggestione emotiva che ad esso s'abbina fa da contraltare alla tensione romantica dell'io, di cui allenta le manifestazioni più nette. L'idillio, con il relativo cronotopo, presenta infatti una serie di elementi ricorrenti anche nella poetica fogazzariana:

La vita idillica e i suoi eventi sono inseparabili da questo concreto cantuccio spaziale, dove vissero i padri e i nonni e dove vivranno i figli e i nipoti. Questo piccolo mondo spaziale è limitato e autosufficiente, e non è legato sostanzialmente ad altri luoghi, al resto del mondo.

[...] Un'altra peculiarità dell'idillio è il suo rigoroso limitarsi soltanto a uno scarsissimo numero di realtà fondamentali della vita. L'amore, la nascita, il matrimonio, il lavoro, il mangiare e il bere, l'età: ecco le principali realtà della vita idillica.

[...] Infine, la terza peculiarità dell'idillio, strettamente legata alla prima, è l'unione della vita umana e della vita della natura, l'unità del loro ritmo, il comune linguaggio per i fenomeni della natura e gli eventi della vita umana.²⁶⁶

Se la minuta e partecipata adesione alla realtà quotidiana dello sfondo romanzesco è ovviamente certificata al meglio da *Piccolo mondo antico*, opera in cui la prospettiva idillica organizza su larga scala caratterizzazione dei personaggi e progressione d'intreccio, nel *Daniele Cortis* il luogo topico è Passo di Rovese, trasposizione letteraria del paese di Seghe di Velo, assai caro all'autore. La seconda parte del libro è appunto ambientata quasi interamente in questo mondo elettivo, secondo una costruzione speculare che chiude a cerchio l'intera parabola narrativa, bilanciando vita pubblica e vita parlamentare

²⁶⁶ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 372-373 (tit. or. *Formy vremeni i chronotopa v romane. Őcerki po istoričeskoj poetike*, 1937-1938, in *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», Moskva, 1975). Sempre a proposito dell'idillio si faccia caso ad una ulteriore precisazione di Bachtin: «Nell'idillio amoroso tutti i momenti da noi indicati sono espressi nel modo più debole. Alla convenzionalità, complicatezza e separazione sociale della vita privata qui si contrappone una semplicità di vita in seno alla natura, semplicità che è però puramente convenzionale; la vita qui è ridotta a un amore perfettamente sublimato» (ivi, p. 374). Per la nota definizione di 'cronotopo': «Chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente «tempospazio») l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi, ma non del tutto); a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio). Il cronotopo è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura (non ci occupiamo qui del cronotopo nelle altre sfere di cultura)» (ivi, p. 231).

dell'eroe²⁶⁷. Il *locus amoenus* di Velo d'Astico, che rinserra inizio e fine della narrazione, sfuma gli aspetti più drammatici della vicenda sentimentale in un paesaggio di chiara indole commovente. Nel capitolo ventesimo, *Occulto dramma*, ambientato nei luoghi della degenza del protagonista, tra Villa Carré e Villa Cortis, *l'incipit* dipinge il quadro della pace della natura, offerto agli occhi di un Cortis che non è più «l'uomo d'acciaio» della prima parte del romanzo:

Un filo d'erba non si moveva intorno al lago ovale di villa Cortis, non una fogliolina della sua corona di carpini. L'acqua, tutta bruna, sino a mezzo lago, nell'imminente Passo Grande, tutta chiara, al di là, di nuvole argentee, non faceva una crespa; e anch'esse le aride nuvole meridiane pendevano senza moto, temperavano la luce a quel sopore del lago, blandito dalla sommessa voce dell'acqua che v'entra e n' esce. Era un riposo pieno di vita occulta, un trepido silenzio pieno di aspettative. Se qualche fiato veniva dal mezzogiorno, tutti i fili d'erba intorno al lago, tutte le foglioline appena nate dei carpini se lo dicevano; l'acqua sola sapeva che non era ancora il gran vento meridiano del maggio, la gioia e la festa di tutti i boschi, di tutti i prati e di lei; l'acqua non faceva una crespa e subito quel fiato ne andava via, tutto posava, tutto taceva ancora.²⁶⁸

Il passo è costruito secondo un gioco studiato di riprese e parallelismi, che hanno la funzione di sfumare le ansie dei protagonisti. Il passo, strutturato in tre periodi di differente voluta, si apre allora su quattro referenti naturali («Un filo d'erba [...] una fogliolina [...] l'acqua [...] le aride nuvole meridiane») tutti caratterizzati da stasi e placida immobilità («non si moveva [...] non una fogliolina [...] non faceva una crespa [...] pendevano senza moto»). Questi elementi sono specularmente ripresi nel terzo ed ultimo periodo - con la minima *variatio* del passaggio dalla «nuvole antimeridiane» al «gran vento meridiano» -, anch'esso costruito per accumulo progressivo del dato visivo-paesaggistico («tutti i fili d'erba [...] tutte le foglioline [...] l'acqua sola»), ed anch'esso montato attorno ad una negazione, che rinvia ad un'idea di provvisoria immobilità («non era ancora il gran vento [...] tutto posava, tutto taceva ancora»). Il nucleo centrale del passo bilancia l'ampiezza degli altri periodi con la brevità di un commento autoriale che svela come

²⁶⁷ M. SANTORO, *Introduzione* in A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, Milano, Garzanti, 1988, p. XXXI: «Velo e Roma sono i due luoghi privilegiati dell'azione; periferiche, pur se segnate da specifiche funzioni, nel sistema narrativo, altre località, come Cefalù, dove si riduce Elena per qualche tempo in esilio volontario, e Lugano, la residenza della sventurata madre che irrompe pesantemente, con imprevisto colpo di scena, nella vita di Daniele. Velo, col suo piccolo mondo tra Villa Carré e Villa Cortis, con i suoi paesaggi e i suoi ricordi, è, per i personaggi principali del romanzo, il paese delle radici, il luogo della memoria, la patria dell'anima: a Velo si apre la storia d'amore (e, parallelamente, la storia della «carriera» politica di Daniele), e a Velo essa ha la sua malinconica e insieme esaltante conclusione».

²⁶⁸ *Daniele Cortis*, p. 379.

questo mondo apparentemente immobile ed in «silenzio» sia invece «pieno di aspettative» e pregno di «vita occulta».

Se la regressione idillica sembra acquietare Cortis dopo il fallimento politico²⁶⁹, i turbamenti dell'amore impossibile non sono del tutto svaporati. Non a caso, quello di Passo di Rovese è scenario per una tipica dichiarazione d'amore fogazzariana rinviata, e con interposto modello letterario²⁷⁰. La passione tra Daniele ed Elena non potrebbe chiedere luogo più adatto a manifestarsi, eppure entrambi non fanno che disconoscere, ancora una volta, il sogno della loro unione terrena. Lo spazio naturale non è quello del trionfo d'amore, né quello della proiezione del desiderio, quanto piuttosto quello dell'elegia della rinuncia. La stasi inquieta dello spazio protetto di Rovese definisce piuttosto una situazione di passaggio, che attiva con efficacia il *pathos* del lettore borghese nei confronti dei due protagonisti principali: l'eremo in cui Daniele ed Elena si sono rifugiati non costituisce solo una soluzione ai loro tormenti, ma apre la strada ad una nuova e superiore consapevolezza del legame spiritual-amoroso, venato appunto di una sfumatura di malinconica impossibilità, che è causa di una gratificante sofferenza²⁷¹. La Natura stessa si carica esplicitamente dell'ambivalenza, come in quest'altro quadro nello stesso capitolo:

Un gran vento freddo si era levato da settentrione e ruggiva negli abeti, infuriava negli arbusti, nel glicine avvolto al cipresso morto, nell'erba del prato, confondendo la sua voce a quella profonda del Rovese che veniva su da man destra, ripercossa dalle squallide scogliere nude del monte Barco. In fondo a Val di Rovese il cielo era puro. Una striscia di nitido sereno mostrava la neve e il sole sulle cime lontane di Val Posèna. La vetta del Passo Grande non aveva più nebbie; il profilo ne spiccava bruno sulle nuvole chiare che correvano a furia verso mezzogiorno; e là in faccia, tra

²⁶⁹ Ivi, pp. 379-380: «“Che quiete!” disse Cortis sottovoce. [...] “Per me son beato di esser fuori del mio mondo, e voglio starne fuori ancora”».

²⁷⁰ Ivi, p. 382: «Il suo viso grave e la sua voce esprimevano una meraviglia quasi dolente. “Hai paura di me?” proseguì. “Vuoi mandarmi via?” Ella si piegò tutta un momento verso di lui, portata da un impeto muto; le sue labbra segnarono l'atto di un bacio. Ripiegò tosto indietro. lo guardò ancora e poi aperse il libro con ammi tremanti, lo sfogliò anche lei avanti e indietro, a lungo. Finalmente porse a suo cugino il libro aperto, tenendovi l'indice sopra un punto dov'egli lesse “My little body is a-weary of this great world.”». Il rimando shakespeariano è a *Il mercante di Venezia*, atto I, scena II, 3.

²⁷¹ Va notato a proposito che, se Daniele pone come vincolo il senso categorico della sua missione (ivi, pp. 395-396: «“Non sai come t'amo, io. Non mi permetto un solo pensiero colpevole, sai, Elena, neppur uno! Ma dimmi, credi tu che io sia nato per quella bassa felicità che cercano i più? Io, vedi, ho bisogno di amare e anche di soffrire per quello che amo. Allora sono felice, allora mi sento come un fuoco di vita nell'anima, come una benedizione di Dio, sento tutta la mia dignità d'uomo, tutta la mia forza»), più fini ed ambigue risultano le giustificazioni di Elena: «Ah folle, imprudente cuore, cosa diceva mai? “Andrò” diceva; “ma se non andassi?” E batteva allora, batteva forte, forte, da spezzarsi, immaginando con violenza, contro una debole volontà renitente, la infinita gioia di viver vicino a lui, di saper che sarebbe così, tutta, tutta la vita. “No, no” disse ella sottovoce, ma pur pronunciando le parole, “partirò, partirò, debbo partire.” E soddisfatta così la coscienza, subito ritornava a quelle immaginazioni, parendole di poter accontentare almeno la fantasia, per un momento» (ivi, p. 398).

Val di Rovese e Val Posèna, le guglie del Corno Ducale avevano un chiarore rossastro, una certa luce serena.²⁷²

La scenografia naturale è abbastanza diversa da quella d'apertura: spiccano le scelte sostantivali ed aggettivali («gran vento freddo [...] cipresso morto [...] squallide scogliere nude») e i verbi di tenore icastico («ruggiva [...] infuriava [...] ripercossa»), che conferiscono spessore violentemente rabbioso agli elementi naturali. Strategica è allora la bipartizione tra un 'qui' percosso da questa furia e un 'là' dove tutto pare più quieto e rasserenato; a confermarlo concorrono in maniera evidente gli aggettivi che si susseguono nella seconda metà del passo, a creare un reticolo quasi sinonimico di termini ad accezione positiva («il cielo era puro [...] striscia di nitido sereno [...] nuvole chiare che correvano [...] un chiarore rossastro, una certa luce serena»). Si faccia attenzione, però: le due dimensioni non sono contrapposte l'una di fronte all'altra, ma si giustificano vicendevolmente, poiché i dolori dell'oggi devono assicurare la felicità ultraterrena del domani²⁷³. Il quadro idillico si caratterizza insomma per una equilibrata compenetrazione delle antitesi, conferendo all'elemento naturale la funzione di contrappunto catartico all'impossibile passione umana. Ma questa proiezione è, in definitiva, più potenziale che concreta: laddove Passo di Rovese offre ai due protagonisti un giardino sicuro per l'estenuante serie delle loro più o meno velate dichiarazioni d'amore, rimane tuttavia luogo simbolo della sublime rinuncia di entrambi.

Non è allora un caso che il rapporto etico-simbolico con il paesaggio assuma una declinazione specifica quando è un personaggio-guida, tipicamente patetico, a fare da elemento catalizzatore della descrizione. Ad esempio, in *Piccolo mondo moderno* il colloquio tra don Flores e la marchesa Scremin presenta molte caratteristiche di un quadretto paesistico librato tra suggestione del cuore e soffuso mistero religioso. Già il narratore, i cui intenti perorativi sono qui assai espliciti, fa appello ai sentimenti dei suoi lettori spiegando l'ineffabilità pudica dell'intesa tra i due anziani:

I due non scambiavano, quasi, parola; e appunto la sola musica potrebbe dire il loro silenzio pieno di senso, le comunicazioni non inconscie delle loro anime,

²⁷² Ivi, p. 397.

²⁷³ Il narratore del resto pare sempre attento a descrivere le inquietudini dei protagonisti secondo un'esplicita simbologia meteorologica; si veda questo faccia a faccia tra Daniele ed Elena, in cui i due stanno discutendo della madre di lui: «L'uomo d'acciaio non ebbe la forza di replicare: il pianto lo soffocava. Con tutto il suo vigor leonino, egli aveva spesso, nel dolore e nella gioia degl'impeti infantili, che passavano come nubi calde d'inverno. Ad Elena quelle lagrime rivelarono cosa egli temesse; ella si dolse di essere così ignorante, così tarda a comprendere certe depravazioni di cui aveva inteso parlare senza crederci mai interamente [...] Il basso oriente dove si toccano, fra montagna e montagna, il cielo e al sconfinata pianura veneta, luceva di cristallino sereno, ma una tenda pesante di nuvoloni copriva ancora la valle, gittava sulle tempie dei monti la sua ombra azzurro-nera; e i radi abeti austeri che a sommo della costa spiccavano sul cielo, parevano attendere la seconda tempesta» (ivi, pp. 40-41).

comunicazioni di pietà vicendevole, pensando la marchesa come il vecchio prete, con soave poesia di speranze, avesse preparato ai suoi cari, discesi poi nel sepolcro, tanta bellezza di cose; pensando don Giuseppe quanta bontà fosse nella donna addolorata e stanca [...]; blanditi l'una e l'altro, in pari tempo, nel cuore, da un'ultima dolcezza terrena, da un gentile compiacimento della bellezza, non ancora fatto straniero alle loro anime afflitte.²⁷⁴

L'intarsio psicologico del narratore è cruciale per l'atmosfera di tutto il passo, dato che definisce, quasi manualisticamente, i requisiti di un atteggiamento patetico pienamente foggazzariano, equilibrato in questa circostanza dal sorriso benevolo su alcune debolezze della Scremin medesima. «Pietà vicendevole» e «soave poesia di speranze», bellezza della natura ingentilita dall'attività umana, dolore segreto per la consueta sensazione di essere sulla soglia d'uscita della vita e consolazione di «un'ultima bellezza terrena»; l'effetto è quello di una tepida commozione che si riflette in un ambiente percorso dalla stessa intima inquietudine, «fra le macchie tutte bisbigli di frondi, rotti dalle note insistenti e gravi, dalla volate acute degli usignoli»²⁷⁵. «Qua xe belo» come dice, con la voce «soffocata»²⁷⁶ dal pianto sommerso, la buona Nene Scremin; la sintassi piana, arricchita però dall'aggettivazione connotante e dalla preminenza dello 'sfumato' pittorico, disegna per linee curve o dolcemente tremolanti un piccolo angolo campagnuolo fuori di mondo:

In quel momento un languido raggio di sole avvivò la scena pastorale, le acque inquiete, il gruppo di pioppi tremoli che le fiancheggia, il verde ovale della prateria cui l'obliquo poggio boscoso e una diga di alta verzura corrono a chiudere insieme in uno sfondo nero di abeti.²⁷⁷

La *delectatio* patetica si apre allora all'analisi psicologica, che, traducendo sulla pagina i desideri dell'umile prete, aumenta il tasso di rattenuta emotività:

Don Giuseppe non rispose, Contemplava. Quel posto del giardino era il suo prediletto. Aveva sognato un tempo giuochi e risa, nella prateria, di bambini del suo sangue, nipoti e pronipoti. Adesso, ammirando con la sua perenne freschezza di spirito i capricciosi amori della luce e del verde, ripensava il proprio testamento, fatto da pochi mesi, dopo lunghe incertezze e meditazioni, la villa e il podere

²⁷⁴ *Piccolo mondo moderno*, pp. 218.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 220.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 219.

diventati residenza e ricchezza di sei vecchi parroci della diocesi e di sei vecchi medici condotti della provincia, impotenti e bisognosi²⁷⁸

È la comunione di sensi ed affetti a gestire l'intesa e l'accordo del pubblico; con forza simbolica, anche il dolore di una madre si stempera in questo mondo di passioni sommesse ma degne comunque del rispetto di narratore e lettore:

Poco a poco la innocente pace del verde e delle acque solitarie, i sussurri miti degli alberi chetarono l'afflitta come in una casa ov'entrò la sventura, insconscia festività di bambini talvolta cheta, poco a poco, un amaro pianto.²⁷⁹

4. EFFETTI MELODRAMMATICI

4.1 Il 'melodrammatico' tra iper-genere e nuova identità

Fanno senza dubbio parte dell'atteggiamento melodrammatico le punte più tese ed estreme della strumentazione empatica - e cioè del *movere* - allestita da Fogazzaro. Se certo il termine 'melodramma' rimanda ad un modello stilistico-compositivo e, ancor più, ad un paradigma assiologico che attraversa trasversalmente più campi artistici scontando un radicato pregiudizio critico, va riconosciuto che la logica che informa questo iper-genere - quella di una «estetica dello stupore», come già chiarito a suo tempo²⁸⁰ - è anche, con i dovuti adattamenti e le necessarie precisazioni, un tratto saliente e distintivo di molti meccanismi narrativi fogazzariani.

Cruciale, anche in questo caso, mettere a fuoco le dinamiche che stringono nel patto di lettura romanzesco una gamma di pulsioni basilari ed irriflesse. Su tutti, è la congiunzione di paura ed entusiasmo ad articolare prevalentemente le trame melodrammatiche: se lacrime e speranza sono meccanismi empatici riscontrabili pure nell'ambito del sentimental-patetico, vige, come caratteristica spiccata del melodrammatico, la norma della polarizzazione morale manichea tra Bene e Male. I personaggi si suddividono così in persecutori e vittime: i primi incarnano la malvagità fine

²⁷⁸ Ibidem. Il culmine del *pathos* lo si raggiunge poco dopo, non appena la marchesa chiama in causa la figlia Elisa: «La marchesa soggiunse che per l'Elisa, se mai avesse a uscire di là, ci sarebbe voluto un soggiorno simile. Don Giuseppe s'infiammò subito, offerse villa e giardino con tanto fuoco che la marchesa, sorridendo fra le lagrime, gli prese un braccio al polso, glielo tenne stretto a lungo in silenzio, per fargli capire che lo ringraziava e insieme che non c'era da correr tanto con le speranze» (ivi, pp. 219-220).

²⁷⁹ Ivi, p. 220.

²⁸⁰ Per una fondamentale analisi del 'genere' melodramma cfr. P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. di D. FINK, Parma, Pratiche, 1985 (ed. or. *The melodramatic imagination*, Yale University Press, New Haven-London, 1976).

a se stessa, la quale opprime un'eroina femminile, che coniuga innocenza e virtù e che viene salvata, il più delle volte, da un giustiziere con cui autore e pubblico condividono implicitamente un insieme di sentimenti e di ideali. Ad orchestrare i legami tra queste tre figure fondamentali concorre la 'sventura', l'evento drammatico che il destino pone sulla strada delle figure positive; ma le sofferenze fisiche e morali che il cattivo reca per tal via servono soprattutto ad enfatizzare le reazioni di sorpresa e stupefazione per il modo, rocambolescamente appendicistico, attraverso il quale colpe e meriti vengono equamente ridistribuiti e l'ordine restaurato. È allora evidente sul piano del contenuto una *mixtura* di elementi fortemente caratterizzanti, che hanno il loro corrispettivo stilistico in una retorica accesa e altisonante, manieratamente eccessiva ed infittita di *topoi* altamente consolidati; da qui l'accezione peggiorativa del termine.

In realtà, l'interesse per le componenti melodrammatiche del romanzo fogazzariano sta proprio nella misura elastica con cui al rispetto di alcune convenzioni del genere risponde la capacità di rivisitarne altre con buona originalità. Lo stratagemma narrativo più utilizzato è quello di presentare un amore statutariamente impossibile ed irrealizzabile, definendo melodrammaticamente i vincoli che ostano al compimento della passione. Molti intrecci sentimentali, soprattutto nel caso del *Daniele Cortis* e di *Piccolo mondo moderno*, sono retti dal principio organizzatore delle sventure e delle persecuzioni che colpiscono i protagonisti; con l'accortezza, di tono più decadente e masochistico, che il più delle volte si tratta di impedimenti dovuti alla stessa virtù protagonista. Gli stilemi melodrammatici ne guadagnano allora in penetrazione psicologica, laddove le figure principali del genere si caratterizzano per un certa elementarità di reazioni individuali. Quando il Barone di Santa Giulia, minacciato dallo scandalo del fallimento e della condanna per appropriazione indebita, pensa al suicidio, Elena non sa tacitarsi la gioia impronunciabile dell'ipotetica libertà, ma contemporaneamente soffoca questo suo desiderio per quel senso del dovere che le impone di salvare il marito con un volontario martirio. L'enfasi melodrammatica riporta questa lotta ossimorica tra sentimenti e virtù con pensieri e parole della stessa protagonista:

«Felice no» rispose «Sarei felice se tutto questo fosse stato un cattivo sogno; ma pure!...»

Non sapeva bene come dire che le sarebbe stato tolto dal cuore un gran peso, un grande sgomento di non aver fatto, di non saper fare il possibile per impedire la sventura che l'avrebbe lasciata libera. [...] Le sue mani tremavano, le labbra erano serrate, convulse. Non la vedeva neppure, la piccola canna lucente; vedeva solo l'uomo che amava tanto, da cui si sapeva tanto amata, lo vedeva nel momento dell'ultimo addio, di un'angoscia senza nome.

«È quello che mi hai regalato tu da fidanzata» disse suo marito.²⁸¹

Poi, quando Lao acconsente a coprire il debito del barone e farlo emigrare negli Stati Uniti, il dissidio è ancora più forte, e ancora più represso:

Elena abbracciò suo zio con una repentina furia d'affetto e di spavento, lo baciò, lo ribaciò. [...] E lo baciava ancora, lo accarezzava smaniosamente, gli sorrideva con una tale mortale angoscia nel cuore. Se si tradisse, se fallisse un momento alla sua parte di attrice, potrebbe uccidere suo marito, restar libera.

Era una cosa orribile!²⁸²

Il simbolismo esplicito della scena e il *focus* ristretto su Elena danno perspicace trasparenza al dolore per il prossimo addio a Daniele proprio insistendo sul binomio finzione-sacrificio: la necessità di recitare una parte che non corrisponde affatto alle sue intime inclinazioni («vedeva solo l'uomo che amava tanto, da cui si sapeva tanto amata») diventa paradossalmente, attraverso ricorrenti simbologie nevrotico-mortuarie («un'angoscia senza nome [...] una tale mortale angoscia»), l'unica risorsa per salvarsi dalla felicità. «La sventura che l'avrebbe lasciata libera» è così una sorta di tipizzazione di una *lex* melodrammatica, su cui è costruito tutto il romanzo; scelta che però non vuole soddisfare solo il piacere patetico del piangere o la seduzione melodrammatica della sopraffazione degli innocenti. Il *climax* teatrale della scena («era una cosa orribile!») indica anche il nodo fondamentale del 'messaggio' rilanciato dall'ideal-spiritualista *in pectore* Fogazzaro: solo rinunciando all'amore lo si può realizzare a pieno.

Se così il motivo strutturale di una 'colpa' sentimentale che perfeziona gli amanti nella sofferenza e nell'impossibilità a realizzarsi esalta gli echi melodrammatici del *Daniele Cortis*, anche nel *Mistero del poeta* possiamo individuarne, attraverso l'originale costruzione in prima persona, elementi non secondari. Tra i toni dell'autocommiserazione patetica e quelli di un titanismo romantico ed un po' narciso, l'amore del poeta per Violet ha molto

²⁸¹ *Daniele Cortis*, pp. 355-357. Si noti come in questa scena è il barone a ricoprire il ruolo del persecutore dell'innocente, che funzionalmente abbina al masochismo del sacrificio di lei il soddisfacimento più ambiguo di una pulsione sadica e torturatrice: «Ah ma pure!» esclamò suo marito. «Vediamo un poco, moglie fedele» soggiunse lentamente, fissandola in viso. «Se vado, tu vieni con me?» Elena ricevette quel colpo nel petto e non vacillò. Era un terribile, inaspettato colpo, un terribile, inaspettato modo di porre alla prova la sua parola. Non vacillò, ma neppure rispose. Sentì qualche cosa in sé del soldato chiamato a morire, che ci va grave, in silenzio, col cuore ardente» (ivi, pp. 355-356).

²⁸² Ivi, pp. 363-364. La scena si chiude così con gli stilemi del *pathos* e del melodramma frammisti in quella che sembra essere precisa allusione a quella che dovrebbe essere la reazione emotiva alla lettura delle disgrazie della protagonista: «Elena se ne andò diritta nella propria camera [...] Era ancora quel dolore sordo al cuore, era ancora quella inerzia mortale della mente; ma più gravi di prima. Guardava la fiamma delle candele tremare ed ardere come le fiamme dei fanali nella via e le pareva di aver nel petto un peso di lagrime morte che non ne potessero ascendere. [...] Ed ecco, il più antico, il più caro, il grande abete triste che pareva stanco di secoli, aveva ceduto al destino, giaceva troncato dalla tempesta. Finalmente allora ella pianse nel sonno, si svegliò, pianse ancora, con sollievo, a torrenti» (ivi. p. 366).

del fatalismo melodrammatico: la sventurata miss Yves, che finalmente è sola con l'uomo che ama, muore per lo *choc* dell'incontro con un antico amante, vera e propria personificazione della Nemese. Al poeta, vittima di un destino ingiusto e grammo, non resta che la consolazione del verso e della scrittura, così che tutta l'opera si configuri come una sorta di tributo a posteriori a Violet, di chiaro valore salvifico:

Più volte dopo la sua morte ricordando ciò che quelle parole e quel tocco leggero, quell'alito caldo alla spalla mi avevano fatto sentire, pensai che Iddio separandoci così presto ne volesse preservare dall'acceciamento d'una passione troppo forte che, divorandomi intero, non avrebbe lasciato posto nel mio cuore ad altra creatura umana né forse a Dio stesso.²⁸³

Gli snodi melodrammatici di cui Fogazzaro si serve sono così, nelle occasioni in cui la macchina testuale è più finemente studiata, un'abile *summa* di alcuni motivi portanti dell'intreccio. Il principio cui l'autore obbedisce sembra essere quello di una raffinazione delle punte più estreme di questo genere popolare per intercettare, non senza ardimenti contenutistici, la sottile inquietudine del pubblico medio. Così, alla precisazione dello *status* socio-culturale del protagonista melodrammatico corrisponde l'arricchimento della sua vita interiore, per valorizzarne le dinamiche affettive; alla tracimante enfasi tonale fa riscontro uno stile che si modera in direzione sentimental-patetica; al recupero delle polarità morali del melodramma corrisponde una soluzione più puntualmente guidata dalle norme della *religio* degli spiriti eletti. Il melodrammatico fogazzariano, che quindi può scivolare anche nel repertorio tragico-fatalistico, resta uno strumento adatto a focalizzare gli esiti, più o meno masochistici, cui risolvono i personaggi d'eccezione; ed è il baluardo finale della cattolicità - consentaneo con l'ottica reazionario-conservativa del genere - a inquadrare vicende colme di lacrime e tormenti alla luce dell'avvenire superiore.

Nel *Daniele Cortis*, le due agnizioni che scandiscono la vicenda sono un classico esempio di questo modo di procedere: il protagonista prima scopre che la madre, per anni assente dalla sua vita, è ancora in vita, poi teme di intuire il profilo del suo vero padre nel marito della donna che ama. Il percorso di spiritualizzazione dell'amore di Cortis si sostanzia proprio in coincidenza di questi due eventi. A replicare a distanza la già ricordata dialettica tra *spes* e *metus* è una 'sventura' che Fogazzaro tinge di risonanze cattolico-trasendenti: il più addestrato appendicismo effettistico attiva il *Leitmotiv* della catarsi che, in una derivazione dalla tragedia, permette di congiungere in molti romanzi fogazzariani turbamenti della passione ed *hamartia* aristotelica, e cioè l'errore o la

²⁸³ *Il mistero del poeta*, p. 265.

manca da addebitare all'eroe come causa delle sue sfortune²⁸⁴. Se allora l'autore, nel suo disegno narrativo, muta in parte queste coordinate, attenuandone forse le tinte coloristiche e la tipica 'estetica dello stupore', tuttavia non ne rinnega la struttura concettuale di fondo. Tra normatività 'generica' e scelte personali, sembra questo un tratto forte della riedizione fogazzariana delle infrastrutture melodrammatiche: sfruttarne la capacità di coinvolgimento emotivo attraverso le risorse più smaliziate dell'appello agli istinti per poi innestarvi sopra la tipica inclinazione al *docere* spirituale.

4.1.1 *Suspense, coincidenze fatali e 'scene madri'*

Alcune sono le marche strutturali melodrammatiche che, rimandando al grande filone della feuilletonistica ottocentesca, vengono riprese nella narrativa fogazzariana di più largo successo per conquistare l'attenzione di quei lettori non sedotti in misura sufficiente né dal cavaliere dell'Ideale né dallo smalizzato maestro dei sentimenti. Particolarmente sfruttata è la *suspense* narrativa, soprattutto secondo un dosaggio minuto ed attento delle informazioni da parte del narratore onnisciente. Capace di penetrare nei più serrati reconditi dell'anima dei suoi protagonisti, quest'ultimo a volte si mostra singolarmente parco di dettagli a proposito di certi indizi basilari della vicenda che va raccontando. In *Piccolo mondo moderno* dal manicomio improvvisamente giunge al protagonista il biglietto, dalla grafia incerta, dove «la mano della Demente aveva scritto per isghembo e male a grossi caratteri: *s'ofro*». La scena, che si inserisce prepotentemente nella trama sentimentale con Jeanne, si chiude su toni cupi e sinistri, e che lasciano solo presagire il dramma a venire²⁸⁵. Il colloquio di Piero col medico, che reca infauste notizie sulla salute della moglie, è poi gestito secondo la focalizzazione su Jeanne; la resa drammatica dell'episodio ne guadagna in accoramento patetico:

S'interruppe, rialzò il capo un momento, stava per cingere con un braccio il collo dell'amato, ma egli lo impedì; qualcuno entrava. Jeanne si ricompose, il treno partì. Ella tacque, con gli occhi lagrimosi, fino alla prima stazione. Allora mormorò:
«Quello era il medico?»

²⁸⁴ Significativo che, se nella tragedia il protagonista è direttamente responsabile di una trasgressione dell'ordine, nel repertorio melodrammatico egli crede di esserlo; elemento questo che ben si attaglia alla mozione del *persuadere* fogazzariano.

²⁸⁵ «Sentimenti diversi di rimorso, di terrore, di speranza rea o conosciuta per tale, diverse immagini di possibili eventi che maturassero qualche strano dramma cozzavano in lui oscurandogli l'anima. Poco a poco, mirando sempre la terribile parola tanto amara piena di ombre idiote, egli si ricompose una cupa quiete nell'idea della probabile vittoria finale delle ombre, si disse e si ridisse ch'era questo il freddo giudizio della sua ragione e non la voce delle crudeli speranze. Il lume della candela smorì nei primi albori, dalle profondità del palazzo il vecchio orologio suonò le quattro, e ritornò il silenzio, il pauroso silenzio delle cose conscie». Per questa e la precedente citazione, *Piccolo mondo moderno*, pp. 167-168.

«Sì.»

«E cosa c'è di nuovo?»

«Qualche leggero, fugace segno di intelligenza da capo e lagrime, molte lagrime, mentre in passato non ha mai pianto; ma un grave deperimento fisico, progrediente»

La sommessa voce di Piero suonò accorata.

«Vorrei che guarisse, sa?» disse Jeanne. «Non mi creda cattiva!»²⁸⁶

La *suspense* stringe un'ampia parentesi narrativa: dal capitolo terzo, *Eclissi*, al sesto, *Vena di Fonte Alta*, le condizioni di salute di Elisa sullo sfondo fanno da contrappunto drammatico e patetico all'amore superiore tra Piero e Jeanne, per poi risolversi nella fuga dal mondo del protagonista, che lascia tutti *Senza traccia*, come recita l'ultima sezione del libro. Ma ad ispessire questo nodo drammatico c'è ovviamente la visione avuta da Piero Maironi al manicomio dove assiste la povera moglie. Il 'santo' la trascrive in un plico, ma, al momento di affidarla a don Flores, ne rimette l'apertura alla fine dei suoi giorni; il tono delle sue parole, tra il misticheggiante e il profetico, definisce la via futura che gli sarà dato percorrere solo nel romanzo a venire:

«Quello che m'appare oggi è che la visione sia soprannaturale in quanto si accorda con certe voci misteriose che mi hanno parlato di tempo in tempo, una volta; e in quanto mi addita una via di povertà, di penitenza e di preghiera. La credo anche soprannaturale in quanto mi addita un'azione futura, esterna. In quanto invece mi preannuncia dati avvenimenti, io non presumo niente, accetterò dalla mano di Dio quel ch'Egli vorrà. Ho però creduto debito mio di scriver la visione. Sta già in un plico suggellato ch'Ella custodirà perché si apra dopo la mia morte.»²⁸⁷

Il Santo, con continuità strutturale, fa credere al lettore per i primi due capitoli che dietro l'alto profilo morale di don Clemente si celi la personalità mondana di Piero; di più, il gioco è alimentato dal rischio ch'egli incontri la fatale Jeanne, concretissima memoria delle sue passioni terrene. L'intrico di false interpretazioni è svelato solo da quest'ultima che, gettandosi tra le braccia dell'amica Noemi, proclama che l'amato è in realtà «l'altro»²⁸⁸. Un tale tipo di *escamotage* è uno dei retaggi più evidenti dell'arte appendicistica, che Fogazzaro riplasma come elemento narrativamente decisivo nell'uno e nell'altro romanzo: il passaggio dalla vita dei sensi a quella dello spirito da parte di Piero Maironi è sempre costellata di indizi che attivano la curiosità del lettore, facendo della *quest for identity* del primo attore il fulcro di due opere evidentemente montate in un unico atto progettuale.

²⁸⁶ Ivi, p. 325.

²⁸⁷ Ivi, pp. 414-415.

²⁸⁸ *Il Santo*, p. 86.

Ma le tecniche per solleticare l'interesse del pubblico non si trovano solo nella parabola del 'santo'; un'opera particolare come *Il mistero del poeta* fa infatti delle rivelazioni progressive un elemento-base di costruzione del testo. L'intreccio accumula mistero su mistero, volendo svelare, come dichiarato nella lettera incipitaria dall'autore reale, la «parte occulta» della vita di un poeta «che militò non senza lode nelle lettere italiane ed è morto quasi repentinamente, pochi anni addietro»²⁸⁹; all'identità ignota della straniera che colpisce la fantasia del poeta, si accompagna la rivelazione di una comunanza spiritual-letteraria tra i due, poiché lei è stata fervida lettrice di *Luisa*, novella in versi del protagonista²⁹⁰. Una volta raggiuntala in terra di Germania, quest'ultimo affida le speranze di coronare il suo sogno d'amore alle confidenze ricevute da Luise, cugina di Violet, sulle reazioni dell'amata alla dichiarazione del poeta, e al tentativo di lui di fraporsi fra lei e il futuro marito. Se il melodrammatico fogazzariano ricorre allora ad una forzatura evidente dei dati di realtà - il postremo ma decisivo ritorno di coscienza di Elisa, il ritorno improvviso dal passato dell'uomo dalla «faccia stravolta da maniaco»²⁹¹ nel *Mistero* -, l'asse attorno cui sono preferenzialmente disposti i colpi di scena è quello del destino. In consonanza con una concezione del mondo che vede un preciso disegno trascendente oltre la realtà fattuale, Fogazzaro insiste ad inscrivere tutti gli eventi narrati, anche i più sensazionali, in una cornice di senso ampia ed articolata. Tuttavia, se ogni circostanza, in particolar modo quelle più dolorose, deve contribuire al dispiegamento di una verità superiore, è interessante osservare come alla tensione sospensiva per le sorti dei protagonisti contribuisca una particolare risorsa narrativa: quella del fraintendimento. Se da un lato ad essere male interpretate dai più sono le intenzioni esemplari dei protagonisti, dall'altro, anche i protagonisti stessi non si capiscono tra loro. Esplicite sono ne *Il Santo* le congetture dell'innamorata Jeanne sul saio indossato da Benedetto:

A Jeanne tornarono subitamente in cuore le parole dell'accattone: Benedetto, fatto monaco. Perché mai? Si sgomentò che le tornassero in cuore senza una ragione. Non avevano detto quei due ch'era una stoltezza e che l'accattone era uno scimunito? Sì, una stoltezza, lo capiva anche lei; sì, uno scimunito, era parso tale anche a lei; ma le parole stolte battevano e ribattevano al suo cuore, sinistre come

²⁸⁹ *Il mistero del poeta*, p. 7.

²⁹⁰ Ivi, p. 34: «Una profonda, deliziosa commozione impediva a me di parlare; ed ella era rimasta sorpresa di sentir così commossa la mia voce. - Vede che La conosco molto - riprese finalmente. - *Luisa* mi ha fatto pianger tanto. Non potevo credere che l'autore fosse un uomo. Ho saputo oggi da un signore italiano ch'era proprio Lei. Credevo che fosse una fanciulla, una Luisa. Oh, come desideravo di conoscerla! - Anch'io desideravo di conoscer Lei! Queste parole mi sfuggirono e tacqui subito. [...] Certo aveva trovate stupide o troppo ardite le mie ultime parole. Ne soffrivo e ne godevo insieme, parendomi di aver veduto un poco del suo sentimento»

²⁹¹ Ivi, p. 290.

maschere dalle facce assurde che battessero al vostro uscio in altro tempo che di carnevale»²⁹²

Anche *Leila* è opera spesso costruita come una specie di ‘commedia degli equivoci’ nella sfasatura tra ciò che i due innamorati si dicono e ciò che davvero pensano. Questa eredità è particolarmente evidente nella scena del commiato nel capitolo *Forbici*: Massimo, si rifiuta di dare a Leila la propria mano, che è sporca di lavoro; la donna ha una reazione d’indispettito orgoglio a quella che crede essere un’offesa esplicita²⁹³. Solo nell’*explicit* del romanzo la protagonista diviene consapevole del suo sentimento ed abbatte il suo orgoglio e il suo scetticismo, mentre Massimo tramuta il proprio turbamento religioso nella più accomodante iconografia patetica di un eremitaggio missionaristicamente volto al bene comune²⁹⁴. Tuttavia, l’*happy end* di *Leila* dà conto anche di un altro procedimento dell’autore, anch’esso di natura appendicistico-melodrammatica, con cui mobilitare le reazioni del pubblico: il più delle volte, ad un fraintendimento lampante corrisponde una coincidenza paradossale che scioglie i nodi dell’intreccio romanzesco. Siamo nel territorio dell’ortodossia melodrammatica: ad una sventura imperscrutabile contro i fautori del bene, corrisponde l’intervento provvidenziale di un *deus ex machina* risolutore, in una forzatura ancor più esplicita - e forse proprio per questo ancor più efficace - della sospensione di incredulità del lettore medio. Sebbene queste coincidenze paradossali, probabilmente per la necessità di sottolineare meglio il messaggio ‘militante’ delle tre opere, abbondino maggiormente dopo *Piccolo mondo antico*, tuttavia possiamo rivenire le tracce dell’ineluttabilità del fato anche su più larga scala, quando cioè il destino mostra i propri effetti in alcune ‘scene madri’ che concentrano, in un alto tasso di drammaticità teatrale, uno snodo fondamentale degli eventi.

²⁹² *Il Santo*, p. 163.

²⁹³ *Leila*, p. 240: «E da questa elevazione gli veniva una serenità grande a fronte di Lelia. Si sentiva più alto di lei, dei suoi giudizi ingiuriosi, più fermo nel nuovo proposito di considerare il suo periodo d’amore come un periodo di debolezza», e pp. 241-242: «“Non Le do la mano” diss’egli. “Non lo merita”. Lelia trasalì. “Dico la mia mano sudicia!” Il giovine sorrise mostrando la mano che aveva tenuto la spugna. Lelia [...] avrebbe pianto di rabbia, sicura com’era della intenzione insolente di lui, irritata con se stessa per aver sottolineata l’ingiuria con quel trasalire». L’episodio si chiude con il più classico disconoscimento dei propri sentimenti: «Lelia [...] aveva sperato che passasse oltre. Ebbero ambedue lo stesso pensiero: meglio fare ciò che farebbe un indifferente. [...] Massimo salutò, uscì dal cancello, si allontanò a gran passi, contento di sé, di essersi mostrato più disinvolto e più orgoglioso di lei, di averle parlato come se non avesse a rivederla mai più e gliene importasse meno che nulla» (ivi, p. 247).

²⁹⁴ Poco prima di incontrare Leila per una strada di campagna, Massimo confessa che «altro riposo non v’era per lui che il chiudersi tutto nelle sofferenze dei suoi poveri ammalati, identificarsi con essi» (ivi, p. 552). Da notare qui che la *professio fidei* di Massimo Alberti ha un tono meno radicale di quella di Piero, declinandosi nella figura del medico borghese che, un po’ paternalisticamente, soccorre alle umili disgrazie della plebe più semplice.

In *Malombra*, Silla è ricondotto al castello di *Malombra*, alla fine della parte terza del romanzo, dal precipitare delle condizioni di salute del conte Cesare²⁹⁵, mentre nel *Daniele Cortis* è l'intricato gioco dei rapporti e delle parentele in casa Carré a colpire per il suo tasso di accattivante improbabilità. L'impostazione in prima persona de *Il mistero del poeta* permette poi di esemplificare un nesso assai sintomatico tra la forte connotazione mistica dell'io narrante - e anche dell'io narrato - e quelle coincidenze, ai limiti dell'assurdo, che fanno progredire la vicenda. Il mondo, per tramite del culto elitario della letteratura, diviene una sorta di foresta di simboli, che solo l'uomo d'eccezione può decifrare e tradurre in creazione individuale: la coincidenza diviene strumento per verificare la propria passione mistica su una serie di 'prove' che volta a volta giungono attraverso simboli topici ed esplicite ricorrenze letterarie²⁹⁶. Alla luce di questa peculiarità distintiva, si può comprendere la norma costruttiva de *Il mistero del poeta* se si mettono a confronto due scene capitali dell'impianto narrativo: il matrimonio notturno tra il poeta e Violet e la scena conclusiva sul treno. I due episodi occupano, quasi per intero, il capitolo XLVI, che costituisce così il momento decisivo di tutta la vicenda²⁹⁷. L'unione nuziale corona l'amore con Violet, ma la sua rappresentazione è sintomaticamente scorciata, dominata piuttosto da quel clima di drammatica fatalità che conduce all'esito nefasto della morte della donna. La presenza dell'«ombra»²⁹⁸ del precedente fidanzato di Violet ricorre ossessivamente in queste pagine, a fungere da inquietante controparte all'avveramento dei sogni del poeta nel momento della promessa matrimoniale:

Incominciò il rito nuziale. Prima di rispondere in tedesco alla domanda del sacerdote risposi sì, in italiano, e mi pare aver udito dalle labbra di Violet un impercettibile sì. Eravamo un solo, ormai; un solo anche nella riverenza della cara

²⁹⁵ *Malombra*, p. 462: «Silla scrisse la ricevuta sotto un fanale vicino. L'altro se ne andò. Silla aperse il telegramma e lesse: "Il conte Cesare, gravemente infermo, desidera che Ella venga al Palazzo. M. di Malombra ne La prega. Domani alla 10 ant. Vi sarà un calesse alla Stazione"». Significativo che il biglietto sia firmato da «*Cecilia*» (ibidem).

²⁹⁶ Tra le molte citazioni che si potrebbero fare: «Il 12 dicembre mi arrivò da Napoli una lettera con l'indirizzo di pugno di Miss Yves. Conteneva la vetta d'una foglia di palma e una violetta bianca; nient'altro. Mi sentii mancare di gioia, appena ebbi la forza di baciare la lettera, il fiore, l'aria odorosa. [...] Era ancora così. Tutto era ritornato in un lampo, le fede in me stesso e la potenza. [...] Stetti nel Camposanto quattro ore ad ascoltare il silenzio mortale, a vedere ondeggiare nel vento le rose banksiane sulla torre in rovina dietro Shelley, a leggere e rileggere: *Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange*. Immaginai che i versi arcani incisi sulla tomba del poeta parlassero del mio amore» (*Il mistero del poeta*, pp. 76-81).

²⁹⁷ Il capitolo, significativamente, si chiude con le parole: «È finito, ho detto tutto» (ivi, p. 293), mentre col successivo si passa dal tempo del racconto al tempo di scrittura (ivi, p. 294: «L'ottobre cade e io scrivo quest'ultima pagina nel paesello sperduto tra le montagne»).

²⁹⁸ Ivi, p. 283.

lontana Italia, madre mia. [...] io diedi il braccio a mia moglie ed uscimmo. Dio mio, quanto felici!²⁹⁹

La gioia del momento si ammanta così di risonanze cupe, proprio se si presta attenzione alla serie di indizi, di una efficace forza paradossale, sulla presenza dell'«uomo di Bingen»³⁰⁰ e sul progressivo abbandono psicofisico di Violet. Il tutto è gestito secondo un abile rallentamento cronologico, che, in una concitazione da inseguimento poliziesco, scandisce quella che a tutti gli effetti pare una fuga disperata ed impossibile dal proprio destino. Oltre alla già citata ombra sinistra del rivale³⁰¹, l'episodio si regge così su una compiuta simbologia in cui la somatizzazione del trauma da parte di Violet, che la conduce poi a morte, è il rovescio della medaglia dell'amore tra lei ed il poeta. Se il capitolo si apre sugli spasmi nevrotici di lei, frequenti sono le notazioni che si susseguono sulla precarietà della sua salute:

Seguì un accesso nervoso che durò quasi tutta la notte. Ella fu assistita da un medico, dalla signora Emma e da una figlia dell'albergatore. Io vegliavo nella camera vicina.

[...] - L'ultima volta - riprese dopo un lungo silenzio - l'ultima volta che siamo soli da fidanzati. Ho avuto tanta paura di morire prima! Sai cosa ho scritto poco fa?

[...] Mi guardò, ansando in silenzio, con un viso sfigurato che mi fece terrore, mi si avventò al collo, mi cadde addosso. Il treno partì.³⁰²

Il treno, che marcia inesorabile mentre la tragedia si compie, è una sorta di correlativo di quel fato secondo cui è ordinata l'intera vicenda. Nella scena finale del romanzo, quest'amore totale ed irrealizzabile è simboleggiato dall'indissolubile intreccio delle mani della moritura attorno al collo del poeta. L'unione di tragedia e profezia connota, in una prospettiva di fatalità senza tempo, il legame tra i due:

La stretta delle sue mani al mio collo si veniva rallentando, ma non era tuttavia possibile disgiungerle. Allora mi alzai per coricarla sul sedile: la testa cadde lungo il mio braccio, le mani rimasero congiunte. Gridai singhiozzando inutilmente nel fragore del treno, chiamai con voce disperata Iddio, che solo poteva udirmi. [...] Le

²⁹⁹ Ivi, p. 286.

³⁰⁰ Ivi, p. 287.

³⁰¹ Ivi p. 281: «Non vi erano stelle né luna e nelle vie silenziose di Rudesheim faceva tutto buio che non potevo assolutamente vedere se qualcuno mi seguisse o mi precedesse. Di tratto in tratto mi fermavo istintivamente, stavo in ascolto. Non una voce, non un passo», p. 285: «Non si passò dall'Hôtel Krass; perciò non potei vedere se l'ombra scoperta da Steele ci fosse ancora», p. 288: «Un'ombra comparve allo sportello, fece atto di cacciar dentro la testa a guardare; i nostri due compagni furon pronti a farsi avanti dicendo: - Non c'è posto, non c'è posto».

³⁰² Ivi, pp. 274-291.

sue braccia inerti mi trattenevano ancora, ma pure incominciavo ad avere la terribile idea che morisse e mi sforzavo di gridare, di gridare sempre; non avevo più lena, non avevo più voce contro la stupida violenza del treno, cacciavo come un frenetico i pugni per arrestarlo. E le mani di lei non si disgiungevano.

[...] Il medico entrò [...] Io guardavo lui, trattenendo il respiro. Alzò le sopracciglia senza dir parola; quindi si provò di separar le mani tuttavia congiunte, ma lo supplicai, più con gli occhi che con la voce, di smettere.³⁰³

Il finale dell'opera non fa che presentarsi come la *summa* di questa paradossalità spiritualistico-romantica e come esito quasi naturale di tutti i colpi di scena susseguitisi in terra tedesca. Al destino dei due amanti separati dalla morte viene però conferita una sfumatura ambigua ed ancipite: il deliquio nevrotico e fatale di Violet è tanto certificazione tragica all'impossibilità dell'amore terreno quanto avveramento della profezia del Diletto, che assicura al poeta e alla sua donna l'unione indissolubile nei tempi e nella poesia.

Sempre secondo questa linea di fatalità paradossale, oltre alla scena conclusiva de *Il Santo*, si spiega anche in *Piccolo mondo moderno* la coincidenza tra l'estrema unzione di Elisa, che trapassa secondo con le pose della 'santa', e il ritorno alla fede di Piero; alla *visio* di lui corrisponde la citazione evangelica che compare ad effigie sulla medaglia che ora gli viene consegnata³⁰⁴:

Il sacramento è amministrato, il male precipita, l'inferma non parla più, la speranza terrena esce a capo chino dalle camere silenziose, le speranze celesti entrano solenni e soavi, annunciando col dito alle labbra un angelo vicino, spirando pace e mansueta riverenza alle cose.

[...] Don Giuseppe si china pure, giunge le ani, si rialza, dice con voce sommessa, devota come all'altare: «Non è morte. È lume di vita eterna».³⁰⁵

Ne *Il Santo* una 'scena madre' è sicuramente quella dell'incontro con il Papa, all'altezza del capitolo *Nel turbine del mondo*; l'episodio è guidato secondo un'attenta *suspense* notturna che, attorno alla sacralità del momento³⁰⁶, dipana acutamente stilemi da *gothic*

³⁰³ Ivi, pp. 291-293.

³⁰⁴ *Piccolo mondo moderno*, p. 401: «Sopra una faccia della medaglia si leggevano, in giro le parole di Cristo: VENITE AD ME OMNES / QUI LABORATIS ET ONERATI ESTIS / ET EGO REFICIAM VOS. Sull'altra era inciso, nel mezzo: REFECIT NOS ME / REDDIDIT TIBI / ET TE MIHI. Piero prese la medaglia e, leggendovi le parole di Cristo, mise una esclamazione, come nella sagrestia della chiesetta l'aveva messa don Giuseppe udendo da lui il caso che gli aveva posto sott'occhio quelle stesse parole».

³⁰⁵ Ivi, pp. 397-400.

³⁰⁶ *Il Santo*, pp. 304-305: «Il suo pensiero era fermo e vibrante in questo apice come nell'apice suo la saliente acqua viva della fontana. [...] Egli sentiva invece che la parola della Verità è parola di vita eterna; e raccolto un'ultima volta in se stesso, chiusi gli occhi, pregò intensamente, come da due giorni pregava, che lo Spirito gliela suscitasse, davanti al Papa, nel petto, gliela portasse alle labbra.»

novel: il labirinto che Benedetto e la sua guida attraversano è completamente buio e il prete stesso si dà misteriosamente alla fuga lasciando il protagonista a vagare da solo nei meandri del dedalo oscuro. Quindi, «nel tacito cuore del Vaticano immenso», Benedetto ha «un attacco di terrore sacro»³⁰⁷: per far fronte al pericolo, il protagonista si affida alla visione da cui ha preso avvio quel suo itinerario che ora giunge ad un incontro fatidico. Il collegamento tra momenti salienti del percorso di fede di Benedetto dimostra che la ricerca della stanza papale è una sorta di prova per il protagonista, determinante per sancirne il destino che lo attende e la sua diversità intrinseca di stampo mistico³⁰⁸. Questo impianto da *thrilling* prepara il colloquio con la massima autorità ecclesiastica, che, nei panni di una buona e serena «Figura Bianca»³⁰⁹, è descritta da un'angolazione idealizzata, di paterna, comprensiva e disarmante semplicità:

Se Benedetto non fosse stato assorto nel volto ascetico e benigno del papa, avrebbe, mentre il suo augusto interlocutore stava raccogliendo alcune carte sparse sul tavolino, girato lo sguardo non senza meraviglia per quella strana sala di ricevimento, un polveroso caos di vecchi quadri, div ecchi libri, di vecchi mobili, un'anticamera, si sarebbe detto, di qualche biblioteca, di qualche museo dove si fossero intraprese opere di riordino. Ma egli era assorto nel volto del Papa, nel magro, cereo volto, che aveva un'espressione ineffabile di purezza e di bontà. Si avvicinò, piegò il ginocchio, baciò la mano che il Santo Padre gli stese dicendo con gravità soave:

«*Non mihi, sed Petro*». ³¹⁰

È di fronte al «pudore verginale»³¹¹ di questo sant'uomo che Benedetto racconta ciò che ancora gli resta in memoria della sua visione; e il Papa non può che trovarne conferma nel famoso plico di don Flores, disserrato per l'occasione. La profezia messianica del «*Magister adest et vocat te*»³¹² si compie in una sorta di capovolgimento dei ruoli e della scena del Sinedrio: l'ex Piero, *alter Christus*, risponde alle interrogazioni di un padre benigno, che si rende conto, turbato, d'esser di fronte all'incarnazione di un nuovo

³⁰⁷ Ivi, p. 309.

³⁰⁸ Alla richiesta del Papa se conosceva la via per recarsi da lui, il protagonista risponde che «aveva visitato anni prima i musei vaticani, le logge e la Galleria lapidaria una sola volta, che alla logge non era salito dal Cortile di San Damaso, che non sapeva affatto dove avrebbe trovato il Sommo Pontefice» (ivi, p. 311). Del resto, Benedetto confessa che «nella Visione egli si era visto a colloquio col Papa. Questo non lo aveva potuto dimenticare mai. Bensì aveva dimenticato, e adesso glien'era tornata la memoria in un lampo, che lo guidava per il Vaticano al Papa uno spirito» (ivi, p. 309).

³⁰⁹ Ivi, p. 310.

³¹⁰ Ivi, p. 311.

³¹¹ Ivi, p. 317.

³¹² Ivi, p. 315.

profeta della Parola³¹³. Benedetto proclama la sua missione di redenzione dei tempi presenti in una riedizione della professione di fede di Cristo nell'episodio evangelico:

«Credi tu» diss'egli «avere veramente una missione?»

Benedetto rispose, con una espressione di fervore umile:

«Sì, lo credo.»

«E perché lo credi?»

«Santità, perché ciascuno viene al mondo con una missione scritta nella natura. Quand'anche non avessi avuto visione né altri segni straordinari, la mia natura ch'è religiosa mi imporrebbe il dovere di un'azione religiosa. Come posso dirlo? Ecco, lo dirò...» Qui la voce di Benedetto tremò di emozione «...come non l'ho detto a nessuno. Io credo, io so che Dio è il nostro Padre di tutti, ma io sento nella natura la Sua paternità. Quasi non è un dovere il mio, è un sentimento di figlio.»

«E credi avere il compito di esercitarla qui, adesso, un'azione religiosa?»

Benedetto giunse le mani come se implorasse già di venire ascoltato.

«Sì» diss'egli «anche qui, anche adesso».

Ciò detto, pose un ginocchio a terra tenendo sempre giunte le mani.³¹⁴

L'esposizione della dottrina riformista si chiude, in maniera esemplare e sempre secondo il tono serio-drammatico che domina tutta la scena, con la benedizione finale del pontefice, che, nella sua semplice umanità dà all'operato venturo di Benedetto una mozione d'assenso che viene direttamente dal cuore e dalla fede pura ed incontaminata:

Sua Santità prese tacendo una mano di Benedetto, la chiuse fra le sue, gli fece intendere con quella muta stretta sensi e consensi trattenuti dalla bocca prudente. La strinse la scosse, l'accarezzò, la strinse ancora, disse finalmente con voce soffocata:

«Prega per me, prega che il Signore m'illumini.»

Due lagrime brillavano nei belli occhi soavi di vecchio che mai si macchiò di un volontario pensiero impuro, di vecchio tutto dolcezza di carità. Benedetto non riuscì, per la commozione, a parlare.

[...] Benedetto s'inginocchiò. la voce del Papa suonò solenne nell'ombra:

«*Benedico te in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*»

Il Papa risalì rapidamente i cinque gradini, scomparve.³¹⁵

³¹³ Ivi, p. 317: «Il Pontefice lo guardò, attonito, ma non solamente attonito; anche un poco turbato, come se Benedetto gli avesse letto nell'anima. il viso gli si dipinse di un lieve rossore. [...] Il Pontefice tacque, ma il suo viso, le mani, la intera persona, tradivano una viva inquietudine. Egli si abbandonò finalmente sulla spalliera della seggiola, chinò il capo sul petto, stese le braccia al tavolino e appoggiatevi le amni, una presso l'altra, pensò.»

³¹⁴ Ivi, pp. 318-319

³¹⁵ Ivi, pp. 333-334.

In *Leila*, in parallelo con un diverso messaggio che si vuol mandare al proprio pubblico elettivo, è utile considerare come la scena dello ‘scioglimento’³¹⁶ sia tutta giostrata - con una presa narrativa nettamente superiore a quella di altri passi dell’opera - sul registro sentimentale delle reazioni fisiche irriflesse; può emergere così tutto lo sgomento tacito dei due amanti nel riconoscere e nel nominare quel «dolcissimo vero»³¹⁷ che fino ad ora l’orgoglio di entrambi aveva bloccato. Il *pathos* del momento si traduce in afasia espressa a piccoli gesti, a sguardi, a tremori della passione, che diventano limpidi sostituti della pulsione erotica:

Leila non rispose, si coprse il viso colle mani. Il giovine gliele afferrò, le sentì cedere, cedere, in un’onda di abbandono che parola umana non avrebbe potuto esprimere. A un tratto resistettero. Egli non ne intese il perché, trasalì di terrore. Leila guardò un attimo, ritraendo le mani, verso il sentiero dove passavano due guardie di finanza e un’ombra lievissima le sfiorò il viso.

[...] Massimo riafferrò le mani gelide. Cedevano, però certo con maggior ritegno che la prima volta, e gli occhi, esperti del pericolo, spiarono rapidamente il sentiero.

[...] Felice di una gioia di fuoco, ella era ritornata padrona di sé, mentre Massimo, preso da vertigini, non sapeva dirigersi.³¹⁸

L’abilità con cui Fogazzaro dipinge le minute reazioni e gli spasmi segreti dei due amanti è il tratto migliore del lungo romanzo sentimentale che Massimo e Leila hanno

³¹⁶ Si desume ovviamente la coppia terminologica di ‘scioglimento’ e ‘chiusa’ da B. EICHENBAUM, *Teoria della prosa* (ed. or. *O Genri i teorija novelly in Literatura. Teorija, kritika, polemika*, Leningrad, 1927) in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. TODOROV, Torino, Einaudi, 1968, p. 240.

³¹⁷ *Leila*, p. 556.

³¹⁸ *Ivi*, pp. 556-557.

inaugurato nelle prime pagine dell'opera³¹⁹, con quei bisticci ora risolti dalla vicendevoles confessione d'amore³²⁰.

In maniera solo per certi versi sorprendente, l'efficacia del trattamento melodrammatico degli eventi è tangibile anche là dove chi narra vuole programmaticamente smorzare toni, fatti e figure delle vicende. In *Piccolo mondo antico*, infatti, la scena cruciale in cui Maria annega nel lago è un ottimo esempio di come Fogazzaro utilizzi alcuni stereotipi del genere, inserendoli funzionalmente in un contesto bilanciato ed armonico. È il testamento dei Maironi a mettere in moto la scena: dapprima evocato, nella prospettiva allucinata di Teresa Rigey, nella lettera del «Carlin de Daas»³²¹, in seguito viene svelato dal di lui figlio, il prof. Gilardoni, a Franco, fresco sposo di Luisa, per diventare poi causa scatenante del dramma. Se è anche per tramite di questo trucco narrativo che il narratore comincia a definire il sistema di valori in base a cui leggere ed

³¹⁹ Costante però il registro dell'allusione un po' moralistica al buon costume borghese: «Sì, Massimo aveva detto "per sempre", aveva detto "sposa mia"; ma intanto? non si sarebbe preoccupata dell'indomani se non avesse capito che se ne preoccupava egli. Avrebbe preso alloggio a Dasio, senz'altro. Non le importavano i discorsi della gente, le importava non fare, non dire cosa che a lui paresse sbagliata, non commettere una sola mancanza di tatto. [...] Dentro il villaggio ella diventò, per lui, più cauta di lui, non si voltò a guardarlo fin quasi alla soglia dell'albergo, dove, non potendone più, gli gittò un lampo degli occhi desiderosi. [...] Aveva domandato la mano di una ricca ereditiera senza pensare alla sua ricchezza. Lo si poteva sospettare di avere attirata Leila in Valsolda per imporsi quindi a suo padre come marito. N'era inorridito a segno da chiedersi se piuttosto che soggiacere a un tale sospetto non fosse da sacrificare la felicità» (*Leila*, pp. 564-567)

³²⁰ Si può notare che la cornice paesaggistica in cui i due sono inseriti acquista caratteristiche idilliche proprio quando trionfa l'amore di Massimo e Leila. Se «il tempo era grigio, malinconico il rombo» (ivi, pp. 553-554) lungo la strada per Muzzaglio - incidentalmente: già culla dell'amore di Franco e Luisa - è poi questo lo scenario che si offre ai nostri occhi: «Partirono nel sole e nel vento. Si era levata una "breva" gagliarda che aveva cambiato faccia al cielo e alla terra. Il sereno rompeva da ogni parte. I pascoli dei Rancò, i castagneti di Drano, le ignude creste taglienti risplendevano, il fogliame umido batteva e luccicava intorno ai due che, lasciata la via di Puria là dove la ragazza dell'albergo era discesa a parlare con Lelia, si erano messi per lo stretto sentiero affogato nel verde, che, di ripiano in ripiano, per sassi e acquitrini, per campicelli e ripide coste erbose, salta e si perde nel morbido grembo del vallone, dove cantano e girano verso mezzodi le acque discese dal Passo Stretto» (ivi, pp. 572-573).

³²¹ *Piccolo mondo antico*, p. 77. In più, oltre alla morte topica dello zio Piero in chiusura di romanzo, la stessa «sciara Teresa de Castell» (ivi, p. 116) spira all'indomani del matrimonio tra la figlia e Franco, poco dopo essersi raccomandata agli sposi con queste parole: «"Vien qua" diss'ella "Vi ho accolto così male, poveri figlioli, quando siete ritornati dalla chiesa. Sai, m'era venuto uno de' miei accessi; lo avete ben capito. Adesso mi sento tanto benino, tanto in pace, Signore, Vi ringrazio. Mi pare d'aver messa la casa in ordine, d'aver spento il fuoco, d'aver dette un po' di orazioni e di andar a dormire, tutta bella contenta; ma non così presto, sai, caro, non così subito. Ti lascio la mia Luisa, caro, ti lascio lo zio Piero; so che li amerai tanto, vero? Ricordati anche di me, però. Ah Signore, come mi rincresce di non vedere i vostri figli! Quello sì. Hai da far loro un bacio per la povera nonna, tutti i giorni. E adesso va, figlio mio; ritorni alle cinque e mezzo, non è vero? Sì, addio, va"» (ivi, p. 85).

interpretare l'opera nel suo complesso³²², è altrettanto significativo, nell'ordito melodrammatico sotterraneo che attraversa il romanzo valsoldese, che sarà il sacrificio di Ombretta a riunire paradossalmente, sotto le ombre del dolore genitoriale, la coppia protagonista. All'origine dell'episodio nefasto c'è uno sfasamento tra la volontà sincera di Luisa di aver giustizia e le conseguenze drammatiche che tale desiderio, trasformatosi in ansia di vendetta³²³, causa. Quella di Luisa sarebbe l'*hamartia* che sta alla base del meccanismo melodrammatico; e alla rottura dell'ordine naturale del mondo concorrono altri piccoli episodi, che si rubricano anch'essi sotto l'etichetta della fatalità. Innanzitutto, la scena è innestata dalla «gran frittata» fatta dalla Peppina Bianconi che, andata in cerca di uova al palazzotto della marchesa, ne ritorna raccontando alla protagonista le male parole di quella a proposito «“de quel car belee, de quel car ratin, de quel car strafoi!”»³²⁴ che è Maria. Poi arriva l'innocente delazione della buona Pasotti, che confessa tremebonda il pranzo che, il giorno successivo, deve tenersi in casa sua, alla presenza della Marchesa: Luisa ne approfitta, mentre il suo progetto germina, per avere ragguagli precisi sull'orario e il percorso tenuto dalla suocera, e la Pasotti regala a Maria la barchetta con cui questa giocherà tragicamente al lago³²⁵. La deriva rabbiosa di Luisa verso l'idea di vendetta è ben messa in luce con un efficace commistione tra intervento morale del narratore ed indiretto libero della donna:

Luisa guardava laggiù con una espressione di contentezza fiera. Ah signor Pasotti, se il vostro pranzo è una vendetta, l'avete pensata male!

La sua risoluzione era presa. Glielo offriva il destino questo incontro con la vecchia canaglia! Non ebbe un dubbio né uno scrupolo. La passione da tanto tempo concepita, accarezzata e covata, aveva accumulato in lei quella forza che, quando è piena, trasforma di colpo il pensiero in atto, per modo che ne par tolta la

³²² Non è un caso che il primo, icastico ritratto delle inquietudini della protagonista si abbia mentre quest'ultima veglia il letto funebre della madre: «Ella aveva desiderato che si differisse [il funerale] il più possibile e voleva star con la mamma fino all'ultimo. Vi era nella sua sottile persona una indomita vigoria, eguale a ben altre prove. Per lei la mamma era tutta lì su quel lettuccio, tra i fiori. Non pensava che una parte di lei fosse altrove, non la cercava per la finestra di ponente nelle stelline che tremolavano sopra i monti di Carona. Pensava soltanto che la mamma cara, vissuta per tanti anni per lei sola, non d'altro sollecita in terra che della felicità sua, dormirebbe fra poche ore e per sempre sotto i grandi noci di Looch, nella solitudine ombrosa dove tace il piccolo cimitero di Castello, mentre ella si godrebbe la vita, il sole, l'amore. [...] Si mise a recitar macchinalmente dei *Pater*, degli *Ave* e dei *Requiem*, senza provarne soddisfazione alcuna, sentendo anzi una segreta contrarietà, uno sgradito disseccarsi del dolore» (ivi, p. 133).

³²³ Ivi, p. 375: «Luisa si alzò, si voltò a guardar verso Cressogno stringendo il pugno. “Almeno uno scudiscio!” pensò. “Almeno frustarla!”».

³²⁴ Ivi, p. 374.

³²⁵ Si noti che questo drammatico particolare è poi sottolineato, con ulteriore sfumatura drammatica, dai discorsi del professore e dell'ingegnere che, il giorno successivo, discutono dell'opportunità di costruire una piccola darsena per le imbarcazioni; Ombretta, curiosa come sempre, vorrebbe giocare con il suo giocattolo in camera, «ma nel catino non c'era acqua e la piccina ritornò in sala, mogia mogia, e non andò più dallo zio» (ivi, p. 385).

responsabilità dell'agente e n'è invece solamente risospinta più indietro, ad un primo interno moto di consenso alla tentazione.

Sì, l'indomani, o allo sbarco, o sulla Calcinera, o sul sagrato dell'Annunciata ell'affronterebbe la marchesa, con disprezzo, le romperebbe la guerra in faccia, la consiglierebbe di guardarsi perché si volevano adoperare contro di lei tutte le legittime armi.³²⁶

Il giorno successivo, il 28 settembre 1855, Luisa si reca in visita dal prof. Gilardoni e ottiene di poter avere le carte testamentarie che proverebbero la mendacia dell'odiata marchesa. Resta il problema della cura di Maria, che non può essere affidata né all'anziana Cia né allo zio, ormai cieco da un occhio, né tanto meno alla Veronica, in tresca con una guardia di finanza e licenziata a decorrere dal 1 ottobre³²⁷. Per aumentare la tensione narrativa, l'approssimarsi all'incontro fatale è scandito da precise notazioni cronologiche, dall'una meno un quarto fin circa alle tre del pomeriggio, e dallo scatenarsi di un temporale allusivamente simbolico³²⁸. A ciò s'aggiunge la resa vivida dell'ossessione rabbiosa di Luisa, nell'attesa da parte del lettore di una catastrofe di cui siamo già stati sibillinamente avvertiti col telegramma dello zio Piero a Franco. Lo sguardo del narratore onnisciente indugia brevemente sulla protagonista che colloquia col buon Beniamino Gilardoni; con tecnica raffinata, chi racconta lascia solo intravedere l'inquietudine che monta, notando una serie di elementi che quasi tradiscono l'esito infausto di quella giornata:

Luisa discorreva con la sua calza tra le mani, sferruzzando sempre, con un'apparenza di tranquillità ilare che non riusciva a coprire del tutto la sovreccitazione interna, predisposta dal giorno prima, cresciuta con l'insonnia, crescente a misura che si avvicina il momento di partire. Nello stesso tono

³²⁶ Ivi, pp. 379-380.

³²⁷ Ivi, p. 376: «Le premeva di esser a casa, non potendo far conto per la custodia di Maria né sullo zio né sulla Cia e fidandosi poco della servetta licenziata. Trovò la Maria sul sagrato, sola, e sgridò la Veronica», e p. 389: «Dopo cento passi le venne in mente che non aveva avvertito la Veronica della sua partenza, che non le aveva detto di chiuder le finestre nella camera da letto e di badare a Maria. Penso di mandarglielo a dire da Ismaele. Egli era già scomparso dietro la svolta del Camposanto. Si sentì nel cuore un impulso a tornare indietro ma non c'era tempo».

³²⁸ Rischiando forse di sovrinterpretare il testo, si può aggiungere che il 28 settembre 1855 era un venerdì, e Maria muore all'incirca attorno alle tre postmeridiane. Si tratterebbe di una di quelle figurazioni cristologiche di cui Fogazzaro si dimostra assai prodigo; un'altra prova a carico potrebbe essere il moto prolettico sul «momento supremo» e sul «voler misterioso di Dio» a p. 388, mentre Ombretta è, guarda caso, intenta a pregare. A confermare un gusto quasi mistico del narratore fogazzariano per le coincidenze simboliche, Piero Maironi, ritrovate delle lettere della madre, ricorda che lei e suo padre si erano finalmente riappacificati in una data non trascurabile: «Il "giorno felice" era il 15 ottobre 1859. Le anime di mio padre e di mia madre si erano ricongiunte nella stessa fede, in un atto sincero di culto, nel giorno di S. Teresa, onomastico della povera nonna Rigey. Mio padre si sentiva meglio, speranze fallaci rinascevano in lui e intorno a lui; le sue parole sono soavissime e vi ho parte anch'io che stavo per nascere» (*Piccolo mondo moderno*, p. 313).

scherzoso della sua voce vibrava una corda insolita. Ne' suoi capelli, sempre corretti, era un'ombra di disordine, come il tocco di un lieve soffio che le avesse sfiorata la fronte.³²⁹

Questi indizi - inizialmente minuscoli e quasi impercettibili («la sovraccitazione interna [...] una corda insolita [...] un'ombra di disordine») ma dai quali nasce larga parte della *suspense* dell'intero episodio - hanno un significato fondamentale: tutti danno conto di una rottura, forse insanabile, tra il personaggio e la realtà circostante. Il punto di vista di Luisa è, prima della tragedia, sicuro ed affidabile, a volte ben più di quello di Franco: la giustizia sta dalla sua parte in merito al testamento, e se la vediamo talora in difficoltà in quanto donna 'scettica', ciò non fa che avvalorare la ricchezza della sua personalità. Ora colei che per tutta la vicenda ha rappresentato le istanze del *logos* architetta un piano, studiato nei minimi dettagli, assolutamente razionale e forse quasi condivisibile, per vendicarsi della perversità della marchesa; eppure commette un errore fatale. Luisa non sa più interpretare efficacemente quella stessa realtà di cui vorrebbe servirsi strumentalmente; come gli altri personaggi non si accorgono del suo stato di alterazione emotiva, così lei non coglie gli indizi che prefigurano la sua sventura³³⁰. Il dover lasciare Maria sola, il temporale che monta e si scatena proprio mentre arriva la portatina della marchesa, e soprattutto la violazione della *lex* evangelica per soddisfare il proprio orgoglio non vengono interpretati dalla protagonista con quella perspicacia che le è solita: tanto Luisa è lucida nello scandagliare i motivi del proprio scetticismo, quanto è resa cieca da quella stessa radice che ne innerva i pensieri, così che quelli che sarebbero segnali del destino diventano invece semplici impedimenti pratici. Nel momento in cui ella vuole esaltare la propria orgogliosa indipendenza di ragionamento rispetto al marito³³¹, si vede drammaticamente punita da un fato inesorabile. Con scelta coerente, tutta la scena è narrata secondo la prospettiva di lei, così che alla consapevolezza del lettore della catastrofe imminente faccia riscontro lo straniamento maniaco di Luisa, in un'acme che giunge al culmine della tensione sul sagrato della chiesa. La sintassi del passo che, dopo l'«accento di strazio»³³², la richiama alla realtà, sembra mimare la concitazione disperata del ritorno a casa, nella camera da letto; lo sguardo del narratore si attiene qui ad una

³²⁹ *Piccolo mondo antico*, p. 384.

³³⁰ Non a caso, a puntellare tutto l'episodio è la sfera semantica della fretta e dell'ansia di Luisa, che si tormenta nell'attesa della nemica; cfr. *ivi*, pp. 386-387: «Luisa, che ormai durava fatica a star ferma, uscì per la terza volta sulla terrazza, guardò col cannocchiale. Il cuore le diede un balzo; la gondola spuntava al Tenton. Etano le due e un quarto».

³³¹ *Ivi*, p. 380: «Se Franco aveva promesso qualche cosa, ella non aveva promesso niente. Rientrò in loggia, si mise a discorrere con lo zio, a scherzare con Maria, più allegramente che non avesse fatto da molti mesi. Più tardi scrisse un biglietto all'amico avvocato V. pregandolo di venire appena gli fosse possibile. Voleva sapere da lui come avrebbe potuto usare delle carte possedute dal Gilardoni».

³³² *Ivi*, p. 393.

referenzialità cupa, concedendosi solo un accenno, sommessamente ma fatale, alla sorte segnata della piccola:

La povera dolce Ombretta posava nuda sul letto cogli occhi semiaperti e la bocca pure semiaperta. Il viso era leggermente roseo, le labbra nerastre, il corpo di una lividezza cadaverica.³³³

Si lavora qui più in sottrazione che in accumulo: la tragedia, che rimane significativamente non narrata, è sempre e solo allusa dai convenuti in casa, presso il letto di morte; questi pudicamente si rivolgono solo sguardi rassegnati, consapevoli, ben più della madre, dell'ineluttabilità della morte³³⁴. Quella che segue è una sorta di liturgia senza speranza, che segue gli atti finali del dramma con secchezza espressiva notevole, nella pioggia incessante:

Passarono le cinque. Il tempo durando piovoso, la luce mancava. Alle cinque e mezzo si udì finalmente la voce di Luisa. Fu uno strido acuto, inenarrabile, che agghiacciò il sangue nelle vene di tutti. [...] Poi, nel lamento monotono che la pioggia minuta e fitta metteva a tutte le finestre aperte, il silenzio della casa parve divenuto più sepolcrale.³³⁵

Il pregio maggiore di tutto l'episodio è che mai il narratore afferma che la morte di Maria è un'esplicita 'punizione' per le colpe di Luisa; egli, piuttosto, è abile nel gestire le reazioni dei lettori, partecipando in maniera discreta al dolore della donna. Il repertorio del silenzio - che, antifrasticamente, definisce proprio uno dei passi più melodrammatici e commoventi del romanzo - ha in tal senso una duplice funzione: da un lato sottolinea con forza la scissione completa, quasi nevrotica, tra Luisa e la realtà, ma dall'altro, più sottilmente, sfuma un'indefinibile sintonia tra chi narra e la protagonista principale. Ne risultano, originalmente, effetti di icasticità drammatica, soprattutto per la disarmante freddezza con cui Luisa narra al marito l'accaduto:

«Vieni» gli rispose sua moglie, «ti racconterò tutto.»

Lo fece sedere sulla dormeuse, a piè del letto matrimoniale. Egli la voleva accanto a sé. Ella gli fe' segno di no, di non insistere, di tacere, d'aspettare, e sedette a terra presso la sua creatura, incominciò il racconto doloroso con voce piana, eguale, indifferente, quasi, al dramma che diceva, con voce simile a quella della

³³³ Ivi, pp. 395-396.

³³⁴ Ivi, p. 397: «Nel corridoio e sulle scale la gente discuteva il fatto, il come, il dove. Quando passò Ester tutti le domandarono: "E così? E così?". Ester fece un gesto sconsolato, passò senza rispondere. Poi le discussioni ricominciarono a mezza voce».

³³⁵ Ivi, pp. 399-400.

sorda Pasotti, che pareva venire da un mondo lontano. [...] Quand'ebbe finito s'inginocchiò a baciare la sua morta e le sussurrò: «Il tuo papà ha in mente che t'ho uccisa io, adesso, ma non è vero, sai, non è vero».

[...] Egli pure, allora, la baciò sui capelli. Poi gli sussurrò: «Rispondimi».

«Tu sei buono» rispose Luisa con voce accorata e debole, «tu hai pietà di me ma non pensi quello che tu dici. Tu devi pensare che la causa della sua morte sono io, che se avessi seguito i tuoi sentimenti, le tue idee, non sarei uscita di casa, e se non uscivo di casa non succedeva niente, Maria sarebbe viva».³³⁶

Ma ben si capisce che queste parole nascondono inconfessabili sensi di colpa che conducono la donna, del tutto estranea alla realtà che la circonda - «Non sento più niente. Sono un sasso»³³⁷, confessa -, addirittura all'idea del suicidio nel lago. Anche a tal proposito, il narratore, non dà giudizi morali di sorta, ma è scrupolosamente attento, in una sintassi asciuttamente paratattica, a dare rilievo credibilmente umano alle cupe angosce di lei:

Giunta sul sagrato andò ad affacciarsi al parapetto, guardò giù il lago addormentato nell'ombra. Stette lì alquanto lasciando andar il pensiero per la sua china. Posò i gomiti sul parapetto, si piegò, si appoggiò il viso alle mani sempre guardando l'acqua, l'acqua che aveva preso Maria. Il suo pensiero veniva pigliando una forma precisa non dentro a lei ma laggiù nell'acqua. Ella lo considerò. Morire, finire. Lo conosceva, lo aveva veduto ancora questo pensiero guardando nell'acqua così, molto tempo addietro, prima di cominciare le evocazioni col professore. poi era scomparso. Adesso ritornava. Era un pensiero dolce e pietoso, pieno di riposo e di abbandono, pieno di pace. Faceva bene di starlo a guardare poiché anche la fede negli spiriti era perduta. Morire, finire.³³⁸

Il melodramma fogazzariano conosce qui la sua formulazione più matura: il *topos* della persecuzione dell'innocenza, impersonata da Maria, è portato fino all'estremo del sacrificio, mentre l'eroina sofferente è colei che, per una *hamartia* involontaria dettata da pur ragionevoli pretese di giustizia, si vede costretta a pagare un prezzo altissimo, da espiare quasi con la morte stessa. Eppure tutto l'episodio risulta bilanciato, anche dal punto di vista stilistico, in modo finemente ambiguo ed ambivalente tra la trasgressione dell'ordine da parte di Luisa e il fatto che, proprio da un dramma terribile frutto di coincidenze paradossali, il destino può assegnare, nella luce della Provvidenza che chiude l'opera, un nuovo e più profondo 'senso' alle esistenze di Franco e Luisa.

³³⁶ Ivi, pp. 420-421.

³³⁷ Ivi, p. 451.

³³⁸ Ivi, p. 493.

5. QUATTRO MODI DI RIDERE

5.1 Il controcanto comico

Se il registro serio-drammatico conosce un'ampia ed estesa formulazione, non diversamente lo sguardo comico del narratore sulla realtà mostra una notevole varietà di modi, di orientamenti e di gradazioni³³⁹. Il riso fogazzariano non è infatti meno complesso della serietà argomentativa o dell'enfasi sentimental-patetica: semplicemente esso seleziona in modo quasi del tutto diverso i propri referenti, soddisfacendo altre necessità del disegno retorico dell'autore. Per riconsiderare e rivalutare opportunamente il ruolo e la funzione del comico da *Malombra* a *Leila* - intendendolo non solo come estemporanea concessione alla propria fantasia ma invece come specifico controcanto rispetto ai toni dominanti del sentimental-patetico, da valutare nei pregi e difetti suoi propri³⁴⁰ - conviene innanzitutto focalizzarne una serie di caratteristiche peculiari. Posto che all'interno di ogni patto di lettura le reazioni di familiarizzazione o di distanziamento critico rispetto ai personaggi di finzione sono gestite anche attraverso il repertorio del riso, va rilevato che, in taluni casi, è questo registro ad aver maggior spazio rispetto ad altri modi espressivi che il narratore più convenzionalmente maneggia. In secondo luogo, bisogna ammettere che la differenziazione interna dei modi di ridere obbedisce a leggi e procedure stilistiche non meno articolate di quelle che regolamentano i meccanismi dell'immedesimazione sentimentale, dell'intesa patetica o dell'enfasi melodrammatica. In

³³⁹ Non a caso, Gaetano Trombatore, per spiegare che «l'opera del Fogazzaro non riesce a esaurirsi interamente nel circolo della musicalità», affermava: «Realismo e musicalità, che sono i due termini dialettici della sua fantasia, dividono i suoi romanzi in due zone ideali, e talora perfino materiali; [...]. Il realismo è anzitutto la fonte vivace del comico, e come tale genera non pure il pittoresco uso del dialetto e di certi particolari impasti di lingua e di dialetto; ma situazioni esilaranti, rapide istantanee caricaturali, tutte le macchiette e i personaggi di secondo piano con il loro ambiente» (G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., pp. 73-76). L'importanza del comico è individuata da Fogazzaro anche in relazione con il modello zanelliano (A. FOGAZZARO, *Giacomo Zanella*, in *Discorsi*, p. 234: «Col mondo letterario e poetico portò in sé un intero mondo comico a cui diede pure, con la viva parola, una forma passeggera d'arte. Era un mago, l'ho detto; [...] da far bene intendere quale artista del comico e del ridicolo egli avrebbe potuto diventare senza gli impedimenti del suo abito, della sua coscienza e fors'anche di una forma letteraria troppo composta e adorna, troppo poco vivace») e la propensione al riso viene ricordata dallo stesso Gallarati Scotti (T. GALLARATI SCOTTI, *Prefazione*, in *Lettere scelte*, p. 18: «Ma anche nelle lettera sapeva sorridere. Poiché il sorriso era il suo segreto, il sorso di acqua pura che lo rinfrescava e lo ringiovaniva. Come nella conversazione familiare, serena e calda di affetti, anche nella corrispondenza l'ilarità piacevole e bonaria non gli veniva meno. Gli sgorgava spontanea dalla stessa complessità della vita, quasi un segno di bontà nativa e di acuta esperienza delle miserie umane»).

³⁴⁰ Si vedano in merito le osservazioni di Petrocchi su *Piccolo mondo antico*: «L'affresco dell'aristocrazia austriacante [...], la minuziosa rappresentazione del mondo borghese affaristico, gretto, opportunistico, gli squarci aperti sulla vita popolare, sono elementi assai diffusi, persin troppo insistiti del romanzo; se ci rendono edotti dell'impegno realistico fogazzariano [...] questi ritratti dal vero non acquistano la completezza artistica, la finalizzazione morale, l'identità letteraria del mondo popolare e dei personaggi minori dei Promessi Sposi, ai quali ambiziosamente Fogazzaro ha voluto ispirarsi e che ha tentato di emulare» (G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 55).

ultima istanza, sul piano di una valutazione degli effetti e dei risultati artistici del progetto autoriale, non minore pare il ruolo svolto da questi elementi: la memorabilità di certe figure schizzate icasticamente colle tinta del riso contribuirà non poco al successo di pubblico del narratore vicentino.

Per offrire allora una panoramica complessiva della strumentazione comico-ironica fogazzariana, proviamo ad organizzarla in quattro raggruppamenti, sufficientemente coerenti al loro interno e disponibili al confronto critico incrociato. Avremo una prima tipologia, che è quella dell'ironia consapevole da parte del narratore su figure culturalmente elette, affini magari alla sua sensibilità ma di cui si mettono in evidenza, con modi raffinati e sottili, le piccole manie estetiche, o gli scompensi derivanti da una vita aristocraticamente superiore ma non priva di tare significative. In questo gruppo, l'inclinazione dell'autore implicito e della voce narrante è comunque quella di una convergenza simpatetica, pur non priva di punte di pungente ironia, ai difetti altrui; la rappresentazione insiste, a mo' di didascalia, su difetti o *tics* comportamentali, che fanno tutt'uno con il fascino che promana da vite non ordinarie. Una seconda serie è quella emblemizzata da un sorriso, bonario e carico di stima, per le figure d'umanità media, e per le loro comprensibilissime idiosincrasie, le loro abitudini un po' buffe e un po' maniacali, i loro piccoli difetti che il più delle volte tralucono da un gesto o da una parola. È l'area più ampia ed accogliente, e al tempo stesso quella più duttile; e da parte del narratore non vi è tanto un sentimento di consonanza intellettuale quanto piuttosto l'adesione etica sulla base di valori ritenuti esemplari, come il senso dell'onestà, la rettitudine morale, la saviezza dell'età. Anche la messa in rilievo di difetti in sé ingenui ed innocui nutre il naturale rispetto di chi narra - ed implicitamente di chi legge - per queste figure. Un terzo livello è invece quello di una sugosa messa in risalto del costume e della mentalità distorta che definisce i comportamenti di alcuni personaggi. Ad essere colpite sono spesso alcune 'macchiette' comiche, il cui compito è soprattutto quello di stemperare la drammaticità degli eventi principali; a distinguerle è in quasi tutti i casi il dialetto, che, messo in bocca a questi figuranti, rivela la loro identità di attori da commedia buffa. Ultima zona quella in cui la deformazione del riso tocca gli estremi del sarcasmo e del grottesco, segnando indelebilmente coloro che sono talmente stolidi da aver perso un minimo lume di carità, o che, peggio ancora, operano deliberatamente per il male. Se i toni sono talvolta drastici - tanto che l'effetto non è più quello dell'ilarità gioviale ma del sogghigno di disprezzo per le bassezze etiche di certi individui, fino alla reazione di disgusto - va pure detto che l'asprezza della critica colpisce sempre il singolo, e quasi mai tocca il problema di fondo, esistenziale ed antropologico, del male nel mondo: i 'cattivi' fogazzariani sono per lo più colti in atti di mediocrità losca, ma la constatazione del fallimento dei progetti meschini che li guidavano soddisfa sempre un

nostro caustico istinto di rivalsa, che li abbassa ulteriormente nella scala della nostra considerazione.

In questo sistema, i più dinamici sono i due livelli centrali, che spesso, a seconda delle situazioni, si scambiano pure alcune figure paradigmatiche. La prima area è invece più statica ed isolata dalle altre, proprio perché costruita a partire da un'identità socio-culturale che ammette poche eccezioni di sorta. Sorprendono invece alcune dinamiche nell'ultimo settore: si può notare che i personaggi del male, pur nell'incontrovertibile denigrazione morale di cui sono oggetto, mantengono a volte un loro segreto fascino, cui spesso è associata una funzione non indifferente o secondaria nel sistema d'intreccio delle singole opere. E non a caso è qui che l'atteggiamento comico prende spesso pieghe stilistiche che esulano da quelle tipiche del riso: la necessità di un giudizio incontrovertibile su queste figure spinge il narratore ad utilizzare toni che spesso consuevano con quelli serio-drammatici di altre pagine.

A fronte di ritratti protagonisti costruiti analiticamente per accumulo ed amalgama di tasselli eterogenei, il criterio descrittivo del 'comico' pare assai più sommario: l'autore delinea le figure di contorno della narrazione collocandole spesso in posizione fissa rispetto agli attori principali, non annettendo cioè loro il diritto ad evolvere e a mutare di pari passo con gli eventi romanzeschi. La caratterizzazione di questi agenti di secondo piano si basa il più delle volte sul ritorno di pochi elementi identificanti, che marchiano in modo netto e talvolta perentorio queste sbazzate personalità. Anche gli strumenti dell'indagine intima, applicati estensivamente ai personaggi d'eccezione, restringono quasi del tutto il loro operato; tutti i personaggi che muovono al riso lo fanno per ciò che dicono o per come si comportano, piuttosto che per minuziosa auscultazione dei loro pensieri e sentimenti. Interessante, infine, l'aspetto linguistico, attraverso l'uso di un dialetto o di un italiano più o meno regionalizzato che distingue l'*excursus* stilistico

fogazzariano dai repertorio seri fino a quelli della comicità³⁴¹. In un insieme testuale non propenso né alle punte dell'espressionismo linguistico né alla riproduzione filologicamente garantita della parlata popolare, è comunque da rilevare la gamma di effetti - ora di enfasi ironica, ora di distorsione comica - che il dialetto sortisce rispetto al registro dominante, fondato su ufficialità della lingua nazionale e convenzioni stilistiche serio-drammatiche condivise da narratore e protagonisti principali.

5.1.1 *Ironia 'di classe': manie estetiche e divertissement colto*

Se i modi dell'ironia sull'intellettualità brillante e sull'aristocrazia raffinata sono certo i meno diffusi nelle pagine dei sette romanzi, essi presentano comunque alcune formulazioni assai efficaci. Un primo esempio l'abbiamo dalla scena al monastero di Praglia, proprio quella di *Piccolo mondo moderno* in cui il tormento del protagonista e l'amore d'eccezione con Jeanne vengono analiticamente descritti dal narratore. Mentre i due protagonisti si scambiano frasi d'intesa, secondo i codici di un raffinato differimento del piacere, Carlino lascia andare una bislacca ma puntuale profezia sul destino di Piero,

³⁴¹ Se, in generale, in tutti i romanzi la presenza del dialetto obbedisce a questa dinamica, va però detto che, proprio nelle opere più riuscite, esso si presta a soluzioni poliedriche: «Al realismo romantico di *Malombra* non è estraneo l'uso del dialetto portato da lunga tradizione veneta che lo aveva reso efficacissimo dalla letteratura pavana al Goldoni e ai poeti realistici del secondo Ottocento nell'esprimere l'umile vita quotidiana del popolo del mercato, delle strade, del salotto. [...] Ma in *Malombra* il dialetto ha funzione di contrappunto artistico, di orchestrazione realistica e non solamente macchietistica» (A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, cit., p. 3006). Di diverso avviso Gramigna: «Chiara dunque che in questo primo Fogazzaro il dialetto resta ancora esterno, distintivo di eccentricità, dato di colore, comunque categorialmente separato come grado, se non inferiore, "divertente", dal linguaggio romanzesco; né si configura come evasione verso mezzi espressivi agrammaticali, per dirla con il Devoto. Proprio il contrario, per esempio, di ciò che accadrà in *Piccolo mondo antico*, dove il dialetto diventa una fibra della sostanza di linguaggio e di realtà propria del libro» (G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 23). Le osservazioni di Giacomo Devoto (G. DEVOTO, *Dal «Piccolo mondo moderno», «Letteratura»,* gennaio-marzo 1942, pp. 3-16 e *Dal «Piccolo mondo antico», «Annali del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti»,* 1942, pp. 49-58, poi entrambi in ID., *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950, con il titolo *Dai «Piccoli mondi» del Fogazzaro*, pp. 90-126) sono ancora relevantissime, soprattutto in relazione al romanzo del 1895. Cruciali anche le note di Enrico Testa sullo 'stile semplice' del romanzo, che ben inquadrano il senso dell'operazione fogazzariana: «*Piccolo mondo antico* presenta dunque, quali aspetti di rilievo sul piano dell'oralità scritta, un impiego serio e drammatico del dialetto e dell'italiano parlato e un'apertura notevole a documentare forme intermedie della realtà linguistica (con in prima fila gli esiti di italiano regionale). La presenza di questi fenomeni [...] non determina però (quindici anni dopo i *Malavoglia* e nove anni prima del *Fu Mattia Pascal*) un equilibrio radicalmente nuovo tra lingua letteraria e lingua d'uso. [...] gli episodi di parlato-scritto, ora chiaramente subalterni alla lingua letteraria (i dialetti dei comprimari) ora in dinamica relazione con essa (l'italiano parlato di alcuni personaggi dal tenore drammatico) appaiono pur sempre in veste di entità verbali assoggettate dal narratore ad un processo di confinamento coincidente con la certificazione della loro distanza e con il giudizio metalinguistico nei loro confronti. E questo per più motivi: per l'istituzionale e non-manzoniana separatezza che permane tra essi e il cotesto autoriale; per la dominante stilistica che ne fa segni esclusivi del "dire" di certi personaggi; per la loro natura di dati verbali dallo statuto pari a quello di altri, siano quest'ultimi la parodistica raffigurazione dei dialetti, la dizione colloquiale-letteraria del narratore o il sostenuto lirismo del protagonista» (E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 112-113).

esaltato da un «*coup de foudre*» per l'architettura del monastero; si crea così un gioco di echi e di rimandi tra l'amore di Jeanne e Piero e le ossessioni estetico-letterarie di Carlino, in cui la logica del doppio senso crea una sorta di antifona ironica alla problematica del cuore³⁴². Le citazioni latine che istoriano i marmi del monastero sono così sentimental-drammatiche se intese come didascalie del legame tra i protagonisti, ma anche stranianti note a piè di pagina che la voce di Carlino appone all'intero episodio:

Era Carlino Dessalle che si estasiava così sull'entrata del cortile, alle spalle di Piero. «Caro Maironi» diss'egli «senta quest'idea. Praglia è il sogno d'un vecchione vergine e santo che ha cenato di olive e di melagrani e si è addormentato al suono di un preludio di Bach, non però come vi addormentereste voi. Oserei anche dire che ha bevuto acqua sterilizzata» [...]. Ma Dessalle protestò che mai non avrebbe posto piede in una di quelle celle senza farsi precedere da una eccellentissima soluzione di sublimato corrosivo al quattro per mille. «Temo particolarmente i microbi frateschi» diss'egli [...]. «Udite questo, come è bello per un pozzo!» gridò Carlino dall'altro capo della sala. «*Exercita purior!*» [...] «E questa, e questa?» gridò Dessalle. «Una sirena. *Dulcedine perdit!*»,³⁴³

Un'altra occasione di abile *divertissement* del narratore nel presentare figure a lui apparentate per intimo sentimento della cultura e dell'arte è senza dubbio quella del ricevimento alla villa Dessalle dove, nelle sale «dipinte a buon fresco dal Tiepolo in onore di Omero, di Virgilio, dell'Ariosto e del Tasso»³⁴⁴, si riunisce un anticonvenzionale circolo aristocratico-culturale. Qui l'ironia d'autore reagisce rispetto ai toni del *pathos*; Jeanne si sta appunto abbandonando alle sue solite amare riflessioni aspettando il ritorno di Piero³⁴⁵, quand'irrompono cinque scapestrati:

Non era Maironi, era Carlino arrivato in carrozza con quattro amici, l'elegante deputato Berardini, il grande violoncellista Lazzaro Chieco, l'allegro pittore

³⁴² Si veda come il gusto architettonico di Carlino venga tradotto dal suo particolarissimo idioletto di esteta un po' vano, dietro cui si celerebbe la figura di Carlo Placci: «Capite, basta uno sguardo. La torre merlata e quella divina loggetta che vi si porge lassù - già voi nemmeno l'avete vista! - come un saluto del genio dell'abbazia, il quale non ha potuto partire coi frati; e quella bruna chiesa quattrocentesca, [...] la massiccia - lasciate, vocabolo mio! - la massiccia toscana di questo zoccolo e di questa chiesa così legata con la toscanità di questo colle che di barbaro ci ha solamente la calotta di selva selvaggia sopra gli oliveti, ma è tanto composto del suo movimento, tanto schivo di ogni attitudine maleducata, tanto serio, vero?, e fatto per la meditazione, con quelle piccole processioni fraticellesche di cipressetti, molto *bornés* ma semplici e pii, tale insomma, questo colle, che si vede nel suo corpo alto e grosso una devota umiltà verso la chiesa che gli sta sotto e che pure grandeggia e lo signoreggia» (*Piccolo mondo moderno*, pp. 95-96).

³⁴³ Ivi, pp. 94-112.

³⁴⁴ Ivi, p. 174.

³⁴⁵ Cfr. il suo tono, ivi, pp. 170-171: «Era in quel punto divenuta schiava dell'Ineluttabile. Ineluttabile l'amore, ineluttabili erano i dolori che esso avrebbe arrecato ad altre creature umane e che non le ispiravano, quindi, rimorso ma solamente pietà. Sotto l'ebbrezza di Maironi che scendeva col baio di lei sulle labbra si veniva raccogliendo silenziosamente, non avvertito, un lievito amaro».

veneziano Fusarin e un tal Fanelli, senese, critico d'arte e di letteratura, giovanissimo, libertino, sfacciato come un monello di Firenze. [...] Chi si fece avanti per primo con il cappello in mano e a braccia aperte fu Chieco. «Divina signora, non badate a questi grattaformaggi che non sono degni della vostra attenzione. Io solo, Lazzaro Chieco, violoncellista di camera, anzi anticamera di Padre Eterno, lo sono!»³⁴⁶

Se quelli di Chieco sono gli atteggiamenti di un'elegante galanteria d'artista³⁴⁷, anche gli altri personaggi vengono caratterizzati per un vezzo specifico, da cui muove sempre l'intonazione ironica e brillante che li presenta come degli originali e scanzonati burloni, che si divertono ad intessere smalzati giochi di società e di cuore. Carlino è un ipocondriaco raffinatissimo, mentre il Berardini simula disgusto per la sceneggiata degli amici; Fanelli ostenta il suo dottissimo 'sentire':

Carlino saliva lo scalone della terrazza a ritroso, pian piano. «Scusate, scusate!» diss'egli. «Aspettate! Mi hanno insegnato a Venezia questa cosa magnifica, che fa bene ai polmoni di salire le scale così. È delizioso!».

[...] Intanto Berardini pregava Jeanne di non confonderlo con quei farabutti: egli non aveva bevuto, a cena, che acqua; essi...! E fece il gesto ipocrita della simulata ignoranza.

[...] Successe uno strepito perché Berardini e Chieco erano pazzi di ammirazione per gli affreschi, mentre Fanelli sentenziava, freddo e sarcastico, dietro la caramella, faceva il difficile, notava le scorrezioni scandalose del disegno.³⁴⁸

Da par suo, il Fusarin - forse uno dei personaggi minori fogazzariani meglio riusciti, per vividezza di tocco rapido e puntuale - è un caustico intellettuale che si esprime in salace dialetto veneto-veneziano³⁴⁹. Proprio l'attenzione al dato linguistico ed espressivo dei nostri conviviali ci permette di capire come funziona il modo ironico. Ad un primo livello, il linguaggio che essi stessi usano per prendersi in giro tra loro è assai vicino a quello del narratore; ed anche quando usano il dialetto, questo è una moda intellettuale e non un indice della loro esclusione socio-culturale. Il narratore quasi partecipa a questo disinvolto atteggiamento: egli non condanna la superficialità dei suoi personaggi, ma

³⁴⁶ Ivi, pp. 171-172. Come è risaputo la figura del maestro Chieco è modellata su quella del virtuoso Gaetano Braga, amico personale di Fogazzaro, e compare già nel racconto *Il fiasco del mastro Chieco* pubblicato sulla «Nuova Antologia» il 16 luglio 1885.

³⁴⁷ Ivi, p. 173: «Io sono venuto perché vostro fratello mi ha detto che tiene un *clavecin*, antico, bonissimo; e perché voglio vedere se io posso innamorarmi di Voi e se Voi potete non innamorarmi di me».

³⁴⁸ Ivi, pp. 172-174.

³⁴⁹ Ivi, pp. 174-175: «Cossa galo, El diga, sor piavolo? El me lassa star sto poro vecio che a fato sti speggasi, sala! El se contenta di scriv settesento articoli a la settimana, co quele game suggestive, in malora, co quel maledeto color che canta e co sete oto “vibrante di modernità”, El diga! Ti ti la ga co Tiepolo perché el fasea i zenoci grossi e mi la go co Domenedio che te ga fato el muso roto!».

costruisce piuttosto un sottile controcanto al tedio amoroso di Jeanne. Per questa ragione, secondo le convenzioni ironiche, il linguaggio viene argutamente capovolto: il corteggiamento di Fanelli, Fusarin e Berardini alla bella Jeanne si chiude su una frase in cui un gioco di parole fa pronunciare a uno dei tre una sorta di allusione antifrastica alla sofferenza della donna³⁵⁰:

«Lamer?» dice Fanelli, ficcando il naso nel dialogo. «Il l'est toujours, N'en goûtez pas!» E una risatina.³⁵¹

In contrasto evidente con i salaci e dialettali commenti di chi si raccoglie «sotto le finestre di Calipso», richiamato dalla musica del violoncello³⁵², l'ironia di questo tipo gioca così su ciò che dicono e non dicono i personaggi, come testimonia indirettamente la chiusa dell'episodio quando l'allegra brigata si trasferisce in un'altra stanza³⁵³.

L'efficacia di queste stilizzazioni non deve però trarre in inganno sulla effettiva estensione dei procedimenti ironici nel romanzo fogazzariano: essi si limitano prevalentemente ad una 'classe' ben identificata: quello nobiliar-intellettuale, di cui l'autore doveva riuscire a cogliere più dappresso alcune storture tipiche, presentandole poi al proprio pubblico velate da un tono giocoso ed appuntito, ma non certo indirizzato alla critica salacemente feroce di un'abitudine di vita da condannarsi. Del resto, la ridotta estensione di questi procedimenti - che ovviamente non possono intaccare i profili eletti delle figure principale, se non in rarissimi casi - si verifica anche considerando che restano spesso invariati i bersagli sui quali indirizzare il motto di spirito. È sempre Carlino Dessalle a consegnarci una delle pagine migliori dello *humour* fogazzariano nel momento

³⁵⁰ La brillantezza galante dei tre è sottolineata dal presente storico, che sembra essere artificio tipico in Fogazzaro per queste scene, e dal gusto dalla citazione latina, anch'essa antifrastica, incastrata nella breve scenetta: «Jeanne sospira, Fusarin ritrova in sé *veteris vestigia flammae*, si attende di accarezzarle, di soppiatto, una mano, onde Jeanne si alza e va, con lievissimo sorriso traditore, a voltar le pagine a suo fratello. Fanelli indovina e guarda maliziosamente Fusarin che si butta sul davanzale di una finestra e incensa le stelle con il suo manilla. Berardini fiuta un intrigo, incontra due volte, per caso, i begli occhi di Jeanne, palpita, sogna un'avventura casanoviana. Jeanne sente il proprio fascino, ne gode per lui al quale idealmente appartiene» (ivi, p. 176).

³⁵¹ Ivi, p. 177.

³⁵² Ivi, pp. 178-179: «“Ciò ti, colo storto” disse il giardiniere all'ortolano, finita la gavotta di Bach, “ti che te frui i banchi de le ciese e che te ghe credi a l'inferno, sti sciori che gode el bon tempo tuto el dì e tuta la note, disito che i ghe vada o che no i ghe vada a l'inferno?” “Va là, mato! Cossa vètu a tirar fora?” rispose l'ortolano, e sua moglie soggiunse: “Lassèlo stare el me omo che l'è un bon omo. Vardé de no andarghe vu, a l'inferno.” “Mi? Ghe andaria volentira, vardè vu, per vederli andar a rosto lori. I fa compagno de le mosche, sti maledeti, che co xe qua novembre, le fa el demonio sui veri quando che ghe bate el sole. I sa che i la ga curta e i ghe dà dentro a più non posso”».

³⁵³ È difatti l'ellissi galante a chiudere la scena, quando Chieco arrischia un ultimo approccio amoroso tra italiano e dialetto: «Mentre gli altri ridevano col reo Carlino, egli prese Jeanne a parte, le disse qualche cosa di tanto arrischiato che Jeanne fece un atto di vivo sdegno. “Niente, niente, niente!” si mise a gridare buffonescamente lo sfrontato uomo. “Dirò come il mio barcaiuolo - de Venessia - quando gli domande se vuol piovere: ‘Gnente, gnente! La montagna vorave ma el mar no la intende!’” E tutta la brigata passò ridendo nella sala d'Ifigenia» (ivi, p. 178).

in cui si riaffaccia sul proscenio de *Il Santo*. In apertura egli recita la parte di uno scrittore di romanzi in crisi d'ispirazione, che convince la sorella e l'amica Noemi a prestarsi ad una strampalata gita notturna per Bruges, per trovare il tocco letterario adatto a certe scene di un libro cui sta lavorando. La *vis* ironica del brano sta nel fatto che quello di cui i tre personaggi discutono punzecchiandosi a vicenda è né più né meno che un tipico intrigo fogazzariano. Infatti, «il suo romanzo poggiava sopra un caso curioso di contagio spirituale»³⁵⁴; in una sorta di *mise en abyme* della trama stessa dell'opera, esso racconta la vicenda di un prete, novantenne, che ama spiritualmente una giovane fanciulla, la quale gli fa riscoprire il senso profondo della sua religione:

Qui doveva seguire un'analisi minuta e lunga dei successivi stati di coscienza di questo vecchio, che aspettava la morte di giorno in giorno con lo sgomento di uno scolaro il quale attenda nell'anticamera della scuola il suo turno di esame e non si trovi più in testa niente.

[...] Drama di follia più, drama di follia meno, protestantesimo e cattolicesimo erano la stessa cosa. Dunque il vecchio prete ritroverebbe la sua fede antica nel contatto di quella semplice e sicura di lei.

[...] Una influenza mistica del sesso conduce il vecchio a ricercare un'armonia di anime con la fanciulla.³⁵⁵

Carlino è qui il prototipo dello scrittore decadente di sentimenti raffinati ed evocativi paesaggi, il cui diletterantismo letterario viene contornato da un'incurabile ipocondria e dalle altre manie tipiche sue, del vestiario e dei gusti musicali³⁵⁶; ma il divertimento ironico del narratore va oltre, dato che, come già rilevato, i moduli del riso sono affiancati e fatti reagire con quelli del dramma sentimentale di Jeanne, che si cruccia per il destino dell'amato Piero. La paradossalità del romanzo di Carlino tocca vette di comico 'involontario' per come egli ce lo descrive, sulla falsariga - distorta ma riconoscibilissima - di quello che potrebbe essere un romanzo fogazzariano sull'amor spirituale tra un prototipo di santo e una eroina redenta:

Il suo desiderio era d'invecchiare ancora il prete e dargliene novanta degli anni, farne una specie di essere intermedio fra l'uomo e lo spirito, che avesse negli occhi

³⁵⁴ *Il Santo*, p. 16.

³⁵⁵ Ivi, pp. 16-18.

³⁵⁶ Ivi, pp. 15-16: «Carlino entrò, fasciato il collo di seta bianca, brontolando contro il *Lac d'amour* che infine era una grandissima corbellatura, e infettava poi anche l'aria di piccole creature odiose, velenose per le sue tonsille. [...] Queste parole venute presto presto dopo l'apparizione di una certa disordinata piuma sopra un cappello detestabile e dopo una certa frase molto borghesemente ammirativa su quel povero diavolo noioso di Mendelssohn, lo avevano salvato *à jamais*. [...] Lo sapeva l'esofago dell'autore che ci aveva lì due personaggi incapaci di scendere e di risalire, uno grasso e buono, l'altro sottile e pungente, similissimo alla signorina d'Arxel. Gli pareva di aver inghiottito insieme un fico e un'ape».

le profondità nebulose delle cose eterne imminenti. E la signorina avrebbe nel sangue quella misteriosa inclinazione ai vecchi, non rarissima nel suo sesso, ch'è il vero stigma della nobiltà femminile, per il quale la donna si distingue dalla femmina. [...] L'ultima scena, di bellezza ineffabile, sarebbe una passeggiata notturna, al chiaro di luna, del prete e della giovine per le vie di Bruges, dove le loro anime si aprirebbero a confidenze quasi di amanti, a sogni quasi di profeti. [...] la rivelazione vaga di una sessualità delle loro anime, di un avvenire di amore nella stella Fomalhaut.³⁵⁷

Ma la trama posticcia di Carlino è anche l'altra faccia di medaglia dell'incoercibile forza delle passioni; nel corso della spedizione poetica per la città belga la contraddizione tra l'amore drammatico di Jeanne per un uomo che forse s'è fatto monaco e l'ingenua mania scrittoria del fratello fanno del primo capitolo de *Il Santo* un ottimo esempio dell'ironia fogazzariana. «Debbo vestirmi da prete?»³⁵⁸ è per l'appunto l'antifrastica domanda della protagonista, che poi confessa all'amica Noemi le sue ansie intime; e Carlino usa lo stesso repertorio serio-drammatico della sorella per render però conto ironicamente del dissidio che agiterebbe il suo protagonista di finzione³⁵⁹:

«Il vecchio si lascerà andare quasi a delle confessioni. Confesserà col petto ansante, colla parola accesa, di aver sentito, non particolari inclinazioni a persone, né inclinazioni da doversene vergognare, ma un'aspirazione intellettuale e morale a congiungersi con una femminilità incorporea che fosse complemento dell'essere suo incorporeo, restandone però insieme tanto divisa da poter intercedere amore fra l'una e l'altro.

[...] Il vecchio e la fanciulla guarderebbero silenziosi la stellina tremolare nel *Lac d'amour* e tanti movimenti segreti dei loro pensieri metterebbero capo a quest'idea: forse, oltre le nuvole della Terra, là, in quel mondo lontano!»³⁶⁰

Non va allora disconosciuta la funzione strutturale di una figura emblematica come quella di Carlino: se certo la serie divertita di questi casi clinici d'*élite* non può - né vuole

³⁵⁷ Ivi, pp. 18-19.

³⁵⁸ Ivi, p. 20.

³⁵⁹ Proprio per questo colpisce l'acredine e il profilo stravolto, quasi da *bobémien*, malato di tisi, di Carlino quando litiga con Jeanne per il suo lento ma progressivo avvicinamento, tramite Benedetto, alla fede cattolica; cfr. ivi, p. 302: «Sotto la usuale tolleranza cortese del suo linguaggio, la benevolenza che mostrava pure a non pochi ecclesiastici, si nascondeva una vera e propria fobia antireligiosa. L'idea che sua sorella potesse un giorno accostarsi ai preti, alla fede, alle pratiche, gli faceva perdere il lume degli occhi» e p. 414: «Allora Carlino diede in escandescenze, le afferrò i polsi, la scosse a segno da farle male. Doveva assolutamente partire! [...] Guai a lei se non la rompesse con quel pazzo! Guai a lei se gli sacrificasse le sue idee, se si lasciasse conquistare dalla superstizione, dal bigottismo, dalla religione dei preti! Non l'avrebbe mai più guardata in faccia. L'avrebbe rinnegata per sorella, da libero pensatore come voleva vivere e morire. No no, troncane, troncane, Napoli, Palermo, l'Africa, se occorresse!».

³⁶⁰ Ivi, pp. 36-37.

- contestare i valori di base dell'operazione narrativa, tuttavia è sintomatico che questo sia uno dei pochi ambiti in cui l'assiologia religiosa è sospesa, ed anche la logica dell'amore assoluto ma irrealizzato viene temporaneamente accantonata. Allora, il tocco divertito del narratore dipende forse anche dal fatto che queste figure sono quasi del tutto avulse dal suo disegno retorico, in quanto propongono un rovesciamento - più formale che sostanziale, più nel territorio del gioco innocente che in quello della critica avvertita - dei valori incarnati dai protagonisti. E forse proprio per questo quest'ironia arguta riesce a dire spesso più di quanto vorrebbe.

5.1.2 *Il sorriso del rispetto: le figure della 'medietas'*

Come detto, altra categoria è quella caratterizzata dalla bonarietà del sorriso sulle figure mediane della narrazione. Alla base di quest'atteggiamento c'è profonda stima che il narratore ha e che vuole infondere nel proprio pubblico per questa specie d'eroi modesti, facendone una sorta di modello esistenziale diverso - ma non opposto od alternativo - rispetto a quello, tanto ammirabile quanto difficile, ricoperto dalle figure protagonistiche. L'effetto della dipintura comica è allora quello di avvicinare questi personaggi alla nostra comune esperienza di vita, piuttosto che di distanziarli in una luce critica o peggiorativa. Se il primo settore è sostanzialmente alieno da coloriture morali, qui la radice di un giudizio positivo sui diversi attori toccati dal sorriso del narratore risiede appunto nelle loro qualità etiche. Al tempo stesso, il quadro della rappresentazione si allarga dal punto di vista sociologico, inglobando in sé aristocratici, esponenti delle professioni borghesi, uomini del clero: una parte non indifferente del panorama sociale dei 'piccoli mondi' fogazzariani. I toni passano dall'acutezza ironica a quelli più quotidiani della messa in luce di piccoli difetti e minute tare di un'umanità più comune e più comprensibile; mentre le accensioni comico-sarcastiche non trovano ancora spazio.

Spesso sono 'vittime' dei procedimenti del sorriso figure cui spetta il compito di far da guida ai personaggi principali: il profilo etico dello zio Piero si sostanzia anche attraverso alcuni suoi atteggiamenti alquanto originali, così come la concretezza salace dello zio Lao nel *Daniele Cortis* non potrebbe fare a meno della sua burbera misantropia ed ipocondria

parossistica³⁶¹. Più frequente, ciononostante, che ad essere efficace corollario all'*aristokratia* protagonista siano personaggi che non si definiscono per eccezione d'animo od altezza di spirito di fede, ma per comuni pregi e normali deficienze; al turgore sentimentale delle trame, all'evidenza melodrammatica dell'intreccio, essi rispondono secondo una dialettica tra serietà e comicità, che pure si inserisce nella retorica del *delectare* la classe media. Indicativo, a tal proposito, che il narratore affidi a queste figure maggior spazio nella sintassi narrativa; e non solo per mezzo di descrizioni psico-attitudinali più estese, ma affidando loro una non indifferente funzione nella progressione dell'intreccio. Benché il loro ruolo sia senza incertezze quello dei comprimari, a volte accade che essi abbiano compiti articolati e significativi nella tessitura delle vicende. Il loro *habitat* preferito resta comunque la scenetta breve, l'inserito discreto tra le 'scene madri' dominate dalle personalità di spicco. L'effetto di realtà, in queste minute finestre di dialogo con il pubblico medio, è coordinato all'ottica del piccolo o del curioso, non certo del ridicolo o dell'insignificante.

A testimonianza che tali soluzioni rappresentano una costante della scrittura fogazzariana, possiamo rintracciarne esempi significativi sin dalla prima fatica romanzesca: in *Malombra*, è Andreas Steinegge a toccare il gusto fantastico e un po' scapigliato del narratore e di Corrado Silla. La lunga presentazione accordatagli nelle prime pagine del capitolo *In un paese sconosciuto* ne precisa, a fianco dei tratti di autorità etica, anche quelli di eccentricità fisica e comportamentale:

Il signor segretario mostrava di essere sui cinquant'anni. Due occhietti azzurrognoli gli fiammeggiavano nel viso rugoso e giallastro fra due liste di capelli non più fulvi e non ancora grigi. Portava la barba intiera che gli durava infuocata, Il pelo e il viso, la rigida rapidità degli atti, certe consonanti pietrificate e certe vocali profonde che gli uscivan di bocca come d'un burrone, lo scoprivano tosto per tedesco. Anche il taglio antiquato e la nitidezza dell'abito nero, i solini inflessibili, il candido sparato della camicia eran da tedesco e da gentiluomo. Se non che, strana cosa, a' polsi il gentiluomo finiva. Le mani erano grandi, fosche, sparse di cicatrici, con la pelle avvizzita e screpolata sul dosso, callosa nel palmo, Vi erano incise lunghe ore di sole, di gelo, di lavoro faticoso.

³⁶¹ Lo zio Lao, pur saggio per l'età ed incline al sentimentalismo verso la giovane nipote, è del resto l'unico capace di formulare un giudizio netto sull'infido marito di Elena: «Assalì sua nipote con una furia di domande. Non si potrebbe far questo? Non si potrebbe far quello? Il signor barone non potrebbe andarsene solo, nel santo nome di Dio! a Roma e anche più in là? [...] Visto che non c'era di spuntarla, s'arrabbiò, si ricacciò sotto le coperte, e, voltato il viso al muro, gridò a sua nipote che andasse via, che andasse pur subito a farsi benedire, che non gliene importava nientissimo, che andasse a Roma o in Sicilia o in Africa o dove diavolo voleva lei, e che non stesse a tornare per un gran pezzo» (*Daniele Cortis*, pp. 78-79). E già abbastanza esplicito era stato prima: «“Senti” diss'egli curvandosela a forza sul petto, “hai una gran canaglia di marito.” Le chinò le labbra sui capelli e disse sottovoce: “Lo accoppo, io.”» (ivi, p. 26).

[...] Era un viso brutto e gaio, ridicolo e geniale, sfavillante di vita: un laberinto di rughe sottili sottili che si contraevano, si spianavano intorno a due occhietti chiari, ora aperti e gravi, ora stretti, per ilarità o per collera o per dolore, in due scintille, sempre vivacissimi.³⁶²

La ritrattistica di Steinegge viene organizzata proprio dalla commistione quasi bislacca di termini in rapporto di non completa antinomia ma sicuramente di ardua convivenza, di cui l'ambivalenza tra modi urbani e tratti popolareschi è solo quella che più salta all'occhio dell'acculturata voce narrante. Il lessico connotato del quadro («gli fiammeggiavano nel viso rugoso [...] barba intiera che gli durava infuocata [...] certe consonanti pietrificate e certe vocali profonde [...] un viso brutto e gaio, ridicolo e geniale [...] due occhietti chiari, ora aperti e gravi, ora stretti, per ilarità o per collera o per dolore») definisce per il patriota Steinegge un'originalità sua propria, certo distinta da quella del poeta misconosciuto e dell'ammaliante spiritista al centro degli eventi. Si tratta, come si capisce, di un «laberinto», di un'antitesi che rimane interna al sistema di valori del romanzo, e che anzi concorre a veicolarne il 'messaggio'³⁶³; ma Gotthold Steinegge non è solo un tassello divertente a piè d'una vicenda di anime. Egli è anche protagonista di una storia nella storia: il ricongiungimento con la figlia perduta Edith, che sorprendentemente torna al castello d'Ormengo, dà il via alla conversione religiosa del burbero ma amorevole genitore, ripresa con toni serenamente idillici e faceti che contrastano con quelli foschi e drammatici su cui si chiude la relazione tra Silla e Marina.

Il rilievo strutturale che hanno i personaggi di cui è lecito sorridere è confermato dall'efficacia icastica che certe loro descrizioni raggiungono quando adottano una prospettiva 'bassa', come nel caso del Gilardoni, innocuo professore di *Piccolo mondo antico*:

Il Gilardoni era in veste da camera e pantofole, aveva in testa una specie di turbante ed esalava un forte odore di canfora. Pareva un turco, un Gilardoni bey; ma la faccia magra e giallognola che sorrideva sotto il turbante nulla aveva di turchesco. Contornata d'una barbetta rossastra, fiorita pomposamente, nel mezzo, d'un bel nasone bitorzoluto e vermiglio, luceva per due begli occhi azzurri, molto giovanili, pieni d'ingenua bontà e di poesia. [...] Gli spiegò strada facendo che s'era applicato

³⁶² *Malombra*, pp. 17-18.

³⁶³ L. BALDACCI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. XVI: «Di contro a questo registro tragico è fortissimo in *Malombra* il registro comico. Che è tutto l'opposto della comicità realistica. È un irrealismo bozzettistico col quale si tenta di accostarsi a mondi sociali che fundamentalmente non interessano lo scrittore [...]. Il registro comico prevede poi dei personaggi in condominio, come quello di Steinegge che, di fuori, è uno stereotipo macchiettistico, per ingenerare una matta simpatia nel lettore, e di dentro è un personaggio drammatico con la sua brava evoluzione spirituale che finisce per collocarlo nel registro dell'ideologia religiosa. Anzi la comicità è un'astuzia dello scrittore perché il motivo edificatorio risulti più assimilabile».

sulla testa delle compresse d'acqua sedativa, *secundum* Raspail, per una minaccia di emicrania. Egli era un apostolo di Raspail e aveva convertito anche Franco, molto soggetto alle infiammazioni di gola, dalle sanguisughe alla sigaretta di canfora.³⁶⁴

Il timido professore muove al riso nelle sue innocue velleità scientifico-intellettuali, ma non si può dire che la sua natura stia tutta qui racchiusa; è lo stesso Franco, quando ricorda la corte del Gilardoni alla signora Teresa, a dirci che «la testa del professore non valeva gran cosa e che il cuore era d'oro»³⁶⁵. Proprio l'amore mobilita e rivela le risorse esistenziali dell'umanista, che, al di là della faccenda 'seria' del testamento Maironi di cui è pure ingranaggio fondamentale, acquista un suo diritto di presenza sul palcoscenico ridotto di una innocente storia d'amore valsoldese. L'aspetto comico della vicenda, che risponde ai toni castamente sofferti del dissidio tra Franco e Luisa, è che Gilardoni si innamora, inizialmente non ricambiato, della 'bella' del paese, Ester Bianchi. Il professore, pur maldestro corteggiatore, non perde un accento d'umanità autentica e concreta, che lo sguardo del narratore si diverte a contemplare dall'alto, scrutando i suoi pensieri un po' confusi:

Ella era così diversa nello spirito e nel corpo dalla signora Teresa, la sua persona vigorosa nelle forme della grazia più squisita suggeriva l'idea di un amore così lontano da quell'altro, che al professore pareva di poterle volere bene senza offendere la santa immagine della madre di Luisa. Infatti egli santificò sempre maggiormente questa immagine, la spinse in su verso il cielo, tanto in su che qualche nuvola cominciò a passare tra lui e lei; prima eran cirri, adesso eran cumuli e stava per giungere uno strato definitivo. Egli era più timido ancora con donna Ester che non lo fosse stato con la signora Teresa. Aveva del resto un inconscio bisogno di amare senza speranza per potersi poi compiangere, per la voluttà di un doppio intenerimento, verso una bella creatura e verso se stesso. E la sua timidezza era pur contenta di possedere una scusa in quella gran differenza d'età e di aspetto.³⁶⁶

Alla similitudine comica delle nubi che si addensano sul vecchio amore impossibile segue la notazione psicologica penetrante, che rivela un lato inedito del buon uomo, temperando il *pathos* nei suoi confronti con una più spigliata nota onniscienziale sui rischi ch'egli va correndo³⁶⁷. Un tal tipo di corteggiatore muove sì la signorina Ester al

³⁶⁴ *Piccolo mondo antico*, pp. 91-92.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 91.

³⁶⁶ *Ivi*, p. 259.

³⁶⁷ *Ibidem*: «Però col non far alcuna difesa contro gli occhi maliziosi, i folti capelli biondi, il sottile collo di neve, col bersi e ribersi nel cuore la voce fresca, il riso d'argento, l'uomo si metteva in pericolo di cuocere intollerabilmente».

riso, ma le suscita anche un qual certo recondito piacere, che prelude alla sua capitolazione ma che permette anche di schizzare originalmente un figurino femminile in cui bellezza ed inquietudine, per una volta, non vanno di pari passo³⁶⁸. E quando, «dàlli e dàlli» il professore «ha fatto un po' di breccia»³⁶⁹ nel cuore dell'amata, è il repertorio del comico-buffo a sottolineare quei dati fisici di lui che più spiacciono all'Ester, come Luisa spiega in una delle lettere che invia al marito a Torino:

Sulle prime, te ne ricordi? lo chiamava valsoldesemente el vecc, el veggion, el zücca pelada, l'oreggiàt, el nasòn, el barbarostì. Quando s'accorse della simpatia di lui un sentimento di gratitudine le fece smettere questi titoli, senza riconciliarla però né con il cranio lucido né con le orecchie a ventaglio né col pelo rossiccio né col naso fiorito dell'adoratore. Adesso dei primi tre guai non si parla più; su questi tre punti l'amico ha vinto la battaglia e può portarli in trionfo. [...] «Mi l'è quel nas!» diceva Ester stamattina e rideva rideva, si nascondeva il bel visetto brillante.³⁷⁰

Il ricorso al dialetto non disconosce alcuni dati sostanziali: il prof. Gilardoni, pur in una sua certa inconcludenza³⁷¹, è sicuramente uomo retto da principi etico-morali saldissimi, ed Ester Bianchi accetterà infine, nella sua bontà d'animo, il «naso scandaloso»³⁷² dell'improbabile corteggiatore. La loro *medietas* ha così un risvolto ulteriore rispetto a quello più superficiale del riso: essi sono una coppia normale, che vive sinceramente, ma senza turbamenti eccessivi, il sentimento che l'unisce. A differenza di Franco e Luisa, i disaccordi interni non minano pregiudizialmente la stabilità della relazione; la fede religiosa non li divide, ma li distingue, per di più con singolare

³⁶⁸ Ivi, pp. 259-260: «Ester, che a ventisette anni ne mostrava venti salvo che nella morbidezza delle movenze e in una certa occulta, deliziosa scienza degli occhi, non aveva desiderato di pescare quell'amante rispettabile ma lo sentiva preso e se ne compiaceva, stimandolo un grande ingegno, un sapientone. Che egli osasse parlarle d'amore, ch'ella potesse sposare quella sapienza giallognola, rugosa e secca, neppure le veniva in mente; ma neanche avrebbe voluto spegnere un focherello così discreto che faceva onore a lei e, probabilmente, piacere a lui. S'ella ne rideva qualche volta con Luisa, non era però mai la prima a ridere e soggiungeva subito: "Povero signor Gilardoni! Povero professore!"». Nello stesso capitolo, un goffo tentativo di Gilardoni di esternare i propri sentimenti viene commentato così dai due protagonisti: «Franco aveva una gran voglia di ridere; Luisa disse scherzando: "Lasci fare a me, lasci fare a me che farò il punch e la pace e tutto; e Lei, un'altra volta, non sia un seduttore così terribile!". Il povero professore per poco non si inginocchiò a baciarle uno scarpino» (ivi, p. 268).

³⁶⁹ Ivi, p. 360.

³⁷⁰ Ibidem.

³⁷¹ Ivi, pp. 360-361: «Quel semplice uomo mi confidò poco fa, forse perché lo ripetessi a Ester, che ha sempre bevuto solamente acqua anche in gioventù e che il rossore e il turgore del suo naso dipendono da frequenti sofferenze viscerali. Ho paura che questo nuovo aspetto delle cose non migliori la situazione. [...] Egli le ha scritto trenta pagine di confessione generale, vuotandosi proprio il cuore e rivoltandone la fodera, per modo da intenerire un croato. Io lo aiutai presso Ester che deciderà entro due giorni e vuole che la risposta gli sia fatta da me. Io poi capisco che la letteratura del professore le mette soggezione e che ha gran timore di fare sbaglietti di ortografia. Buon segno!».

³⁷² Ivi, p. 360.

inversione tra tipica fede maschile e altrettanto tipico scetticismo femminile. Come scrive ancora Luisa, in una lettera di poco successiva:

Il professore ed Ester si vedono in casa nostra, oramai come fidanzati. Quelli son felici, almeno. Ella va in chiesa, egli non ci va, e né l'uno né l'altro si danno pensiero di ciò più che del colore diverso de' loro capelli. E così fanno novecentonovantanove sposi su mille, credo!³⁷³

L'ingenua, umile felicità di Beniamino, che giubila ma si strugge per l'amore di Ester³⁷⁴, non serve solo da contraltare 'basso' alla dolorosa separazione, per forza di contingenza e volontà di destino, della coppia protagonista; la sottotrama 'rosa' valsoldese arriva qui ad un più profondo significato architettonico, dato che il coronamento felice della piccola vicenda sentimentale prelude alla tragedia di Ombretta. Per antitesi radicale, il repertorio comico non fa che dare risalto alla fatalità irreversibile su cui è costruito l'episodio di Maria. È infatti la stessa Luisa, ormai risolta a mettere in pratica il proprio progetto di rivalsa, ad ingannare il buon Gilardoni, promettendogli un'opportunità per il suo «basin»³⁷⁵ in cambio delle note carte testamentarie dei Maironi.

Il fatto che il sorriso narratorio gestisca qui il patto fiduciario con i lettori in maniera più articolata rispetto al primo settore dell'ironia è comprovato da altre scene, in cui personaggi mediani, osservati da un'ottica disincantata ma non affatto negativa, occupano un ruolo cruciale nella successione degli eventi, oppure manifestano, proprio in virtù del loro ridevole costume di vita, un'interiorità dotata di un suo recondito interesse. Sempre in *Piccolo mondo antico*, è uno dei personaggi meglio stilizzati a coniugare nota di ridicolo ed omaggio sentito del narratore. È il caso esemplare della soffiata che giunge a Franco sulle trame che si ordiscono alle sue spalle, in apertura del capitolo *Con i guanti*: grazie al Giacomo Panighèt, don Giuseppe e la serva Maria vengono a sapere che «l'aria di Lugano è molto migliore di quella di Oria»³⁷⁶, ma è la Barborin, moglie sottomessa dell'iniquo Pasotti, ad agire. La donna - sordomuta in un dialogo necessariamente muto con i due suggeritori, dato che siamo a Palazzo Maironi - si intende, grossomodo, con il prete e la Maria; poi corre trafelata a casa di Franco, per avvertirlo. Il narratore evidenzia la fisicità buffa dell'episodio, nonché il turbinio di pensieri che necessariamente si agitano in una mente semplice ma onesta come quella della Barborin:

³⁷³ Ivi, p. 372.

³⁷⁴ Ivi, pp. 381-382: «Dopo il sì di Ester l'uomo era trasfigurato. Pareva molto più giovane di prima. Il colore giallognolo della sua pelle, irradiato da una rosea luce interiore, era scomparso quasi del tutto, non si vedeva più che sul cranio dove Luisa si attendeva che tornassero a spuntare, un giorno o l'altro, i capelli. [...] Nella sua umiltà egli era felice di venir accettato per un sentimento di stima. Pensare ch'Ester potesse amarlo d'amore gli pareva una presunzione ridicola. Per questo temeva sempre di sbagliare, con lei, di offenderla. Un dubbio che lo tormentava era questo: sarebbe o non sarebbe da arrischiare un bacio?».

³⁷⁵ Ivi, p. 383.

³⁷⁶ Ivi, p. 206.

Appena la sorda ebbe letto incominciò una bizzarra, indescrivibile azione muta di tutti e tre. La Maria e don Giuseppe rappresentavano a furia di gesti e di occhiacci la loro sorpresa e il loro terrore; la Pasotti, tra sgomenta e smarrita, li guardava a bocca aperta, col foglio in mano, come se avesse capito; in fatto capiva solamente che la lettera doveva essere spaventosa.

[...] Ella sgusciò loro di mano e si mise a trottare scuotendo il suo alto cappellone, trascinando per terra la sua vecchia sottana grigia, verso Oria, dove arrivò tutta scalmanata, con la testa piena di gendarmi, di perquisizioni, d'arresti, di terrori e di pianti.³⁷⁷

Nell'uso della *psycho narration* su un personaggio secondario e comico, gli elementi che emergono compongono quasi una vicenda di forte sapore appendicistico («la testa piena di gendarmi, di perquisizioni, d'arresti, di terrore e di pianti»), come se chi narra delegasse alle deboli risorse logico-razionali di una sua attrice minore la proiezione immaginifica delle punte più estreme del proprio meccanismo narrativo, presentandole per di più nella prospettiva divertita del travisamento di una parte di realtà. Eppure, lo stesso narratore non può mancare di segnare il significato più ampio del gesto: l'intrigo criminale da parte del potere nobiliare, che occupa tutta la prima parte del romanzo, si inceppa per un ingranaggio fallace e probo, quale quello di Barbara Pasotti. Il difetto fisico che la separa dal mondo può certo spingerci al sorriso, ma la sua gestualità rivela un affetto sincero³⁷⁸; tutt'altra cosa rispetto all'infido marito, che anzi contava proprio su di lei per godersi l'effetto dei suoi tranelli³⁷⁹.

Il rilievo non banale di personaggi positivamente comici nelle strutture d'intreccio fogazzariane è provato anche da passaggi in cui quasi si rielaborano tecniche e procedimenti tipici del sentimental-patetico. È il caso, ad esempio, della 'confessione' protagonista, che, in certi romanzi, viene riprodotta da un soggetto non di primissimo rango per quanto concerne le risorse individuali ed intime, sortendo effetti di riadattamento in chiave umoristica. Nel quarto capitolo di *Piccolo mondo moderno*, è la marchesa Scremin a farsi protagonista di un 'colloquio-confessione' con don Flores. La nobildonna si reca dal parroco per chiederne il sostegno in merito ad un non meglio definito piano per favorire l'economia domestica, distogliere Zaneto dall'ossessione della

³⁷⁷ Ivi, pp. 206-207.

³⁷⁸ Ivi, p. 210: «Con suo grande stupore, la Pasotti, invece di uscire, chiuse la porta e si mise a fargli una mimica concitata, affatto inintelligibile, accompagnandola di sospiri tronchi e di stralunamenti d'occhi: dopo di che si levò di tasca una lettera e gliela porse».

³⁷⁹ Ivi, p. 205: «Il maligno uomo si preparava un divertimento squisito; dire al signor Giacomo e a don Giuseppe che sua moglie desiderava rimediare al mal fatto e metter pace, farli trovare tutti e tre insieme a casa sua, star a ascoltare dietro un uscio la deliziosa scena che seguirebbe fra il signor Giacomo irritato, don Giuseppe atterrito, la Barborin addolorata e sorda. Ma il disegno fallì perché sua moglie non poté stare alle mosse e corse al "Palazz" a giustificarsi».

carriera politica e, *dulcis in fundo*, salvare il protagonista dalla grinfie sensuali che Jeanne stenderebbe sul povero Maironi. Il sintesi, il piano segreto della marchesa è quello di favorire il trasferimento degli Scremin a Brescia, con la scusa di amministrare i possedimenti di Piero *in loco*, acconsentendo addirittura a versare nelle casse del marito i propri beni personali³⁸⁰. Predomina, nella contaminazione tra italiano e dialetto veneto, discorso diretto e parola riportata, la focale ironica, che alla serietà angustata della marchesa fa corrispondere l'imbarazzo, timido e sempre ben mascherato, del prete³⁸¹. Con abile scelta narrativa, il disegno della marchesa ci viene illustrato dalla sua «parlantina disordinata e nervosa»³⁸², che fa di lei una maestra indiscussa dell'*ars dicendi* della preterizione e della reticenza. Così, quel silenzio che nella confessione protagonista segna pause drammatiche, qui si fa più che altro motivo di un divertito *sketch* con don Giuseppe, che spesso non riesce a raccapezzarsi in questa tortuosa e labirintica argomentazione:

«Ho anche pensato» soggiunse con infiniti stenti, «sì... non so... ecco, sì, tante cose... tante piccole cose... tanti piccoli mezzi... sì, non so... m'intenda, don Giuseppe!»

«Sì, sì, eh sì» fece don Giuseppe che non aveva inteso niente, cercando di indovinare o almeno di aiutare con una spinta spirituale.

«Ecco, questo!» ricominciò la vecchia signora; e si pose a dire e non dire, nel suo inimitabile stile, le fini trame ordite da lei intorno al genero, finora invano, per tirarne quindi a sé tutte le fila e staccarlo dalla Dessalle.

[...] Nel dire e non dire, a modo suo, tante sottili fila di artifici santi, le ingarbugliò siffattamente che ad un certo punto don Giuseppe non aveva capito nulla ed ella stessa vi si era avviluppata dentro a segno da togliere al suo interlocutore ogni speranza che potesse uscirne. Ella continuò invece senza scomporsi il suo discorso rotto e oscuro peggio che mai, annaspando, annaspando, spremendosi dalla gola parole che cozzavano insieme, ferma in qualche idea recondita della sua mente, cui pure voleva dire e non dire. [...] La marchesa venne a questa conclusione tanto più paurosa quanto più inattesa: «Capisce, don Giuseppe, quel che intendo?»

³⁸⁰ *Piccolo mondo moderno*, p. 213: «Annaspò un bel pezzo intorno ai suoi beni extradotali che aveva gelosamente e quasi avaramente amministrati a parte per amore della figliuola, perché non andassero, come elle disse a don Giuseppe, “nel caldieron”, nel caldaione Scremin tutto screpolato di debiti. Era una sostanza ragguardevole e finora la brava marchesa non aveva mai voluto aiutare a saldar il caldaione né con un soldo né con una firma».

³⁸¹ Ivi, pp. 203-204: «La vecchia signora, nobilmente vestita di nero, un po' più magra, un po' più rugosa e cerea del solito, si affrettava sugli scalini faticosi per ossequio al vecchio prete che alla sua volta, per ossequio a lei, si affrettava alla discesa malfida. Don Giuseppe non osava né ringraziare né mostrar letizia per una visita ch'era presuntuoso attribuire a una semplice cortesia e non temerario, pur troppo, attribuire a qualche cagione poco lieta».

³⁸² Ivi, p. 204.

«Eh!» diss'egli, nella sua riverenza; e tacque. Poiché il silenzio si prolungava, riprese imbarazzato: «Ecco, forse, tutto no».³⁸³

Donna Scremin è - potremmo dire - l'emblema di quella buona società del piccolo mondo moderno che, tra norme moraleggianti forse sorpassate e pretese di mantenere un proprio ruolo sociale, si trova ad «annaspire» nella confusione dei propri intenti, tra il sacro degli «artifici santi» e la profanità dei conti di fine mese³⁸⁴. La sintonia tra narratore e protagonista si dissemina ora in più minuti effetti di contrasti tonali tra due voci e due punti di vista, di cui l'alternanza della marchesa tra lingua nazionale e lingua sua autoctona è solo la marca più evidente; in realtà, chi osserva la scena dall'alto intesse un più sottile dialogo - di secondo grado - con i propri lettori. Ad essere evidente è che la dama si rifà a schemi mentali un po' arcaici, appunto da 'piccolo mondo' che subisce lo scotto della sopraggiunta modernità sentimentale³⁸⁵. E tuttavia, questi meccanismi indotti non sono a parere di chi narra automaticamente deprezzabili, anche perché consentono, tra le difficoltà di un'eloquenza «scarsa e grossa»³⁸⁶, di portare in superficie un'altra dimensione dell'io della marchesa. La zoppicante confessione di quest'ultima muove al riso benevolo³⁸⁷, ma è incorniciata da lacrime materne: quelle che pudicamente la donna si lascia sfuggire quando il pensiero va all'Elisa, la figlia da anni in un letto di manicomio e con nulle speranze di salvezza. Il turbamento di Nene Scremin si fa palese quando le sue poco coordinate parole riguardano non le preoccupazioni e le necessità pratiche, ma gli affetti di genitrice. Ella può certo sbagliare quando cerca di operare un po' goffamente per il bene di tutti, ma il narratore ci assicura che la sua innata bontà d'animo non può essere messa in discussione. All'apertura di scena, già il tono si eleva quando si tocca l'argomento:

³⁸³ Ivi, pp. 207-210.

³⁸⁴ Ivi, p. 210: «La marchesa ricominciò paziente, stavolta molto meno nebulosa, il suo dire e non dire. «Ecco, mi no so. Lu ga in mente sto Senato. Una fissazion, ghe digo mi. Metemo che i lo fazza, che non credo. Cossa vien fora? Spese.»».

³⁸⁵ Ivi, p. 206: «Devota religiosamente al marito dal dì delle nozze professava nel cuore il più duro disprezzo delle colpe d'amore, non avendone conosciuta mai la tentazione, non avendo saputo mai, neppure al tempo della sua florida giovinezza, che fosse immaginazione. Al suo sesso era più severa e severissimamente giudicava Jeanne benché non con parole, ché ne la tratteneva un alto senso di dignità signorile. nel nominarla, nell'alludere a lei, si faceva tetra in viso e la sua voce si coloriva della stessa ombra; niente altro. Agli uomini era meno severa perché, secondo una delle sue massime piuttosto ferree che auree, li credeva tutti per lo meno altrettanto sedotti quanto seduttori, non ammetteva che alla vera virtù femminile alcuno ponesse assedio».

³⁸⁶ Ivi, p. 211.

³⁸⁷ Si veda la sua confusione sui nomi della servitù: «Nell'alzarsi insieme a don Giuseppe, nel disporsi a una passeggiata in giardino, la marchesa pregò il domestico di avvertire Giacomo e stimò di aver così trasmesso a Giacomo l'ordine di attaccare. «Giacomo?» disse fra sé il rurale. «Sarà il cocchiere. Avvertirlo di che? Ci penserà lui.» E se ne andò con la intenzione lodevole di riferirgli tal quale il messaggio della sua padrona. Ma Giacomo non era il cocchiere che aveva condotto la marchesa Nene a villa Flores, era il nome di un defunto cocchiere antico di villa Scremin, l'emblematico nome col quale la marchesa chiamava imperturbata, nove volte su dieci, piacesse o non piacesse loro i Beppi, i Toni, i Tita venuti poi, il Checco attuale» (ivi, p. 217).

Allora toccò a don Giuseppe di parlare, di chieder notizie del marchese, e poi, con voce sommessa, esitante, anche dell'altra persona per la quale aveva celebrato pochi giorni prima, in Duomo.

Una tristezza quieta comparve sul viso squallido della povera vecchia. «Ma!...» diss'ella. «Ecco!...» Non soggiunse parola e, durante il silenzio lungo che seguì, due lagrime le spuntarono negli occhi. Don Giuseppe sospirò accorato e chinò il viso riverente davanti alla grandezza recondita di quella creatura umile dalle parole incomposte, che celava il suo inesorabile dolore, curva e mansueta sotto l'impero amaro della Divina Volontà.

«Sofferenze, don Giuseppe» diss'ella finalmente. «Ecco... sì, già, sofferenze; e nessun vantaggio... Ma già, quasi quasi...» Tacque e gli occhi le brillarono ancora di pianto. Don Giuseppe credette intendere il suo pensiero; ella non desiderava, quasi, che sua figlia guarisse, che sapesse, che vedesse.³⁸⁸

Anche la chiusura della scena insiste, con equilibrio tra comico e drammatico, sul dolore di donna Nene: prima è lei a confessare il legame indissolubile con la figlia³⁸⁹, poi è la figura autorevole di don Giuseppe a trovare, quasi con il tramite di una voce metaletteraria, quella che forse è l'immagine giusta per questo personaggio:

Rimasto solo, il vecchio prete ricordò che un amico suo, poeta, parlando un giorno con lui della marchesa Nene, l'aveva rassomigliata a un cartoccino di gemme come ne tengono i gioiellieri, a un gruppetto di sassolini preziosi, chiusi in un pezzo di vecchio quaderno da scuola strappato a caso, rabescato di storti caratteri puerili senza senso; e anche a un ordine mirabile di cavità sotterranee disposte per qualche occulto lavoro sapiente e benefico sotto il disordine di vecchi culture mezzo abbandonate.³⁹⁰

La dimensione del sorriso benevolo conferma insomma l'operatività, anche in certi settori del comico, del criterio che ordina l'ottica del narratore: sono le scelte morali a definire la personalità individuale e, di conseguenza, il trattamento che il narratore riserverà a ciascuno. E ad intensificare i toni del riso provvede appunto l'indurimento del

³⁸⁸ Ivi, pp. 204-205.

³⁸⁹ Ivi, p. 220-221: «La pregò, un po' a caso, ad aver cura della propria salute. "Ghe n'ò tanta!" gli rispose: e soggiunse con insolita energia che non voleva morire, proprio no. Oh povera grama creatura, sarebbe stata beata di riposare nella morte, poiché credeva in Dio! Ma se la sua cara uscisse? Chi la proteggerebbe, chi la difenderebbe contro colei? Che saprebbe fare Zaneto? Non c'era che la sua mamma per assisterla, e la sua mamma doveva, voleva vivere. [...] Prima di salire in carrozza ella raccomandò alle preghiere di don Giuseppe la sua figliola. "El me creda, don Giuseppe, Piero no la ga mai conossuda"».

³⁹⁰ Ivi, pp. 221-222.

giudizio etico sul comportamento di chi non riesce a riaffermare il motto secondo cui *in medio stat virtus*; la conseguenza sarà una più vigorosa reprimenda comica.

5.1.3 *La risata comica*

Meno condiscendente ai difetti e ai crucci dei personaggi pare allora il terzo modo del riso fogazzariano, che poggia invece sulla messa in ridicolo, talora caustica, di alcune figure minori, le cui scelte etiche e morali paiono discutibili al narratore, o la cui visione del mondo è più deformata e parziale. Ad essere colpiti da questo trattamento sono gli esponenti del potere politico e nobiliare, coloro che lo servono o coloro che appartengono agli strati più bassi dell'organo sociale: difetto proprio di tutti è una mentalità intrinsecamente tarata dalle più usurate norme della convenienza sociale e dagli *habitus* patrizi più sclerotizzati, oppure dominata da convenzioni ed atteggiamenti assai frusti e sempliciotteschi, e tutto sommato un po' stolidi. Anche qui il dialetto concorre più o meno esplicitamente a definire la loro caratura etica. E di nuovo Fogazzaro ottiene un'apprezzabile pluralità di risultati con le sue dipinture comico-morali; rilevante, innanzitutto, la presenza di ritratti individuali, ottenuti soprattutto per brevi inserti narrativi - della misura della scenetta o dello scambio di battute di dialogo - nel filone principale delle vicende. Come dimostra la continuità della tecnica rappresentativa concentrata sul singolo, siamo ancora vicini al settore del sorriso, se non che questi personaggi non sembrano avere in sé quelle qualità etiche riposte che prima giustificavano la loro assoluzione. Più scorciata ne risulta anche la caratterizzazione, che ora insiste su tratti morfo-comportamentali più esterni, di cui si può ridere con maggior immediatezza e con minor preoccupazione di far torto ad un'anima a suo modo bella. Nel *Daniele Cortis*, una delle prime figure che compare agli occhi del lettore è proprio di questo tipo: don Bortolo, alticcio, legge un poemetto satirico sulle elezioni³⁹¹ nel mezzo di un ritrovo assai movimentato dai Carré³⁹², che contrasta con la presenza sulla scena di Elena e l'ingresso, di lì a poco, dell'idealista Daniele. Ma è nel quadro locale valsoldese

³⁹¹ *Daniele Cortis*, pp. 10-11 «Don Bortolo, riscaldato da parecchie tazzette, come le chiamava, continuò a declamare una satira anonima, la descrizione di un battibecco fra certi consiglieri comunali intorno a un sindaco che dava ragione a tutti: *El sindaco tasea col collo storto / E po infin l'à concluso: a no ghì torto*. Scoppiarono risate in tutti i toni. «Bella, bellissima, arcibellissima» esclamò indispettito il dottor Grigiolo, «ma, caro cappellano benedetto, non vedo poi la necessità di rompere i timpani al prossimo. Capisce bene, di là ci sono tante signore e proprio la contessa pregherebbe...» «Le femmine?» rispose don Bortolo. «Perché non ne sanno fare del chiasso, le femmine!» [...] «Venga qua» esclamò l'incorreggibile don Bortolo, «venga qua, dottore, non stia a combattere colle femmine e beva pure una tazzetta con noi. Cosa mi conta del conte Lao? Non La capisce che la sua camera è dall'altra parte? Non la sa che il conte Lao sta meglio di lei e di me? Non La sa che è matto?»».

³⁹² Ivi, p. 14: «I preti non si erano mossi dal loro salotto, strepitavano peggio di prima, quasi per soverchiar la voce dei tuoni e del vento che ruggiva rabbioso intorno ai canti della casa, sbatteva, al secondo piano, usci ed imposte, schiacciava a terra le *vegellie*, i *philadelphus* frenetici del giardino».

che certi procedimenti del comico sortiscono gli effetti più felici. Giacomo Puttini è figurina che percorre la piccola valle in mezzo ad avventure più grandi di lui, rispetto alle quali emerge la sua inadeguatezza; una macchietta comica che soddisfa spesso il piacere di allestire piccole scenette come questa, in cui ovviamente si gioca a tarocchi:

Fra Pasotti e Pedraglio, due terribili motteggiatori, il povero signor Giacomo ebbe una mezz'ora amara, piena di tribolazioni. Non gli lasciavano un momento di pace. - Come va, sior Zacom? - Mal, mal. - Sior Zacom, non ci sono frati che passeggiano in pantofole? - Gnanca uno. - E il toro? Come sta il toro, sior Zacom? - La tasa, la tasa. - Maledetto, eh, quel toro, sior Zacom? - Maledetissimo, sì signor. - E la servente, sior Zacom? «Zitto!» esclamò Pasotti a questa impertinente domanda di Pedraglio. «Abbiate prudenza. A questo riguardo il signor Zacom ha dei dispiaceri da parte di certi indiscreti.» «Lassemo star, Controllore gentilissimo, lassemo star» interruppe il signor Giacomo contorcendosi tutto, e l'ingegnere lo esortò a mandar i due seccatori al diavolo. «Come, sior Zacom» riprese Pasotti, imperterrito «non è un indiscreto quel piccolo sacerdote?» «Mi ghe digo aseno» fremette il signor Giacomo.³⁹³

Se i due lo torturano in italiano, il Puttini cerca, pur senza scampo, un rifugio nel dialetto. In questo caso, la parlata regionale non distingue il personaggio per autenticità d'appartenenza al 'mondo antico' né per genuinità d'espressione rurale; piuttosto, diventa l'emblema di un rapporto obliquo e precario con la realtà, da cui il povero «sior Zacom» si sente continuamente oppresso. Nel suo desiderio di quieto vivere, Puttini manifesta linguisticamente questa inattitudine che lo segna come una tara, puntualmente colta dall'occhio canzonatorio del narratore

La luna trascinava i suoi splendori per il lago verso le acque di ponente; il giuoco finì e il signor Giacomo si dispose a far accendere il suo lanternino, malgrado le esclamazioni di Pasotti. «Il lume, sior Zacom? È matto? Il lume con questa luna?» «Per servirla» rispose il signor Giacomo. «Prima che xe quel maledeto Pomodoro da passar; e po, cossa vorla, adesso, la luna! La diga che la xe la luna d'agosto, anca; perché siben che semo de setembre, la luna xe d'agosto. Ben! una volta, sì signor, le lune d'agosto le gera lunazze, tanto fate, come fondi di tina; adesso le xe lunete, buzarete... no, no, no».³⁹⁴

Tuttavia, in questo caso la ritrattistica non è feroce: il comico Puttini serve anche ad introdurre, alleggerendola, la questione politica, che stringe le sorti patriottiche della

³⁹³ *Piccolo mondo antico*, pp. 191-220.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 194.

Valsolda con quelle della *Realpolitik* europea. Egli, che è pur primo deputato politico della Valsolda, si trova suo malgrado incastrato in una discussione tipicamente risorgimentale a casa Maironi tra Franco, il Controllore Pasotti e l'I.R. Biancòn³⁹⁵:

Il signor Giacomo batté gli occhietti e, palpatesi alquanto le ginocchia, rispose: «Ma, signor Commissario riveritissimo, de Russia né de Franza né de Inghilterra o me intendo e no me intrigo. Lasso che i se la despàta. Ma mi, ghe digo la verità, me fa pecà el poro can del Papuzza. Lu xe quieto come un polesin e questi ghe fà momò: lu no ciama agiuto e quei core in zinquanta a giutarlo, e intanto i ghe xe adosso tuti, e magna che te magna, el poro Papuza, sia ch'el vinza, sia ch'el perda, el me resta in camisa»³⁹⁶

Se il suo quasi onomatopeico dialetto è un ottimo ingrediente comico, bisogna riconoscere che l'intervento del mite Giacomo, «uomo pacifico e semi-libero pensatore»³⁹⁷, non è tuttavia banale. La «papuzza», o babbuccia, è il sostituto iconico che il sior Zacomo ha trovato per la Turchia, che rischia di rimanere in maniche di camicia nello spietato gioco della guerra e della Storia; e quello di questo personaggio, che ignora di principio «de Russia [...] de Franza [...] de Inghilterra», non è un proto-pacifismo che si oppone ai valori risorgimentali, quanto piuttosto un'onestà morale, la quale nulla ha a che fare con l'intelligenza, ma che gli permette di vedere, con un senso popolare delle cose, torti e soprusi che magari ai più sfuggono³⁹⁸. Il narratore può al massimo imputare al Puttini la pavidità d'animo da novello don Abbondio, che gli impedisce di operare attivamente, come Franco, l'avvocato V. o Pedraglio, per l'unità nazionale. Più secco il giudizio verso coloro che sono invece attivamente collusi, moralmente e praticamente, con il potere oppressivo. A cadere sotto una luce più apertamente critica sono infatti i controllori politici austriaci, la cui mediocrità morale si traduce anche qui in un efficace

³⁹⁵ Ivi, p. 208: «Franco stava in una poltrona, muto, ingrugnato quale chi sta in casa altrui e sente un puzzo che non può convenientemente fuggire né maledire. Si discorreva della campagna di Crimea e il Commissario magnificava il piano degli alleati di attaccare il colosso in un punto vitale per le sue ambizioni, parlava della barbarie russa e persino dell'Autocrata in modo da far rabbrivire Franco per il timore di un'alleanza anglo-franco-austriaca e da far strabiliare il Carlascia che aveva le idee del 1849 e vedeva nello Czar un grosso amicone di casa».

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ Ivi, p. 209.

³⁹⁸ In questa stessa scena, il Biancòn, a conferma che non sempre l'abito fa il monaco tra i personaggi 'medianti', avvisa Franco delle trame che gli si tessono alle spalle: «Nel passar dalla sala nel giardinetto. il Commissario prese familiarmente il braccio di Franco e gli disse all'orecchio: "Ha ragione, sa, dell'ingratitude, ma certe cose noi impiegati non le possiamo dire". Franco, a cui il tocco della Imperial Regia mano bruciava, fu sorpreso di questa uscita. Se colui avesse avuto una faccia più italiana, gli avrebbe creduto; con quella faccia calmucca non gli credette e lasciò cader il discorso. Lo ripigliò l'altro, sottovoce, affacciandosi alla ringhiera verso il lago e fingendo guardar il *figus repens* che veste la muraglia. "Si guardi anche Lei" diss'egli, "da certe parole. C'è delle bestie che possono interpretar male." E accennò col capo al Ricevitore» (ivi, pp. 209-210).

ed icastico quadretto denigratorio; sintomatica l'apertura della parte seconda del romanzo, con il capitolo *Pescatori*:

Il Dottor Francesco Zérboli, I. R. Commissario di Porlezza, approdò alla I. R. Ricevitoria di Oria il 10 settembre 1854, proprio quando un sole veramente imperiale e regio sormontava il bastione poderoso del Galbiga, sfolgorava la rosea casetta della Ricevitoria, gli oleandri e i fagioli della signora Peppina Bianconi, chiamando, secondo i regolamenti, all'ufficio il signor Carlo Bianconi suo marito, quel tale Ricevitore cui la musica manoscritta puzzava di cospirazione.³⁹⁹

Gli stilemi del romanzo storico vengo da subito straniati dal commento narratorio; tra la precisione spazio-temporale dell'ambientazione e l'individuazione dei personaggi tramite le carte d'identità sociali si frammette il tono caustico di chi racconta («un sole veramente imperiale e regio [...] la musica manoscritta puzzava di cospirazione»), il quale poi si concentra sulle due figure dello Zérboli e del Carlascia. «I due non si rassomigliavano proprio che nella nudità austriaca del mento»⁴⁰⁰: il Bianconi, difatti, è un ottuso sottoposto del potere austriaco, per il quale le colpe di Franco sono la barbetta da liberale e l'aver alla finestra «un gelsomino in un vaso di legno rosso»⁴⁰¹. Cedendogli la parola, il narratore mette alla berlina il suo italiano venato di regionalismi e spesso proclive al dialetto⁴⁰², che diviene una delle prove della sua sostanziale inadeguatezza a svolgere un compito di repressione ipocrita, per il quale il povero Biancón non pare avere nemmeno le necessarie risorse d'intelletto. Quando questo cerca di fregiarsi di qualche merito presso il superiore in grado, viene clamorosamente sbugiardato, prima dalla moglie, che afferma di fronte allo Zérboli che purtroppo non può comprare il caffè in terre svizzere, poi dal nipote, che pur di nome imperiale, pare avere interessi abbastanza difformi da ciò che lo zio gli fa molto diligentemente dire⁴⁰³. Il commento finale sul personaggio è quello del Cüstant, finissimo pescatore della Valsolda, che, vedendo il buon

³⁹⁹ Ivi, p. 143.

⁴⁰⁰ Ibidem.

⁴⁰¹ Ivi, p. 147. Per l'altro capo d'accusa, si veda ivi, p. 145: «Malintesionato sempre, questo si sapeva» ricominciò l'eloquente Ricevitore «e adesso anche si vede. Si è messo a portare quella barba, sa, quella mosca, quella moschetta, quel pisso, quella porcheria...».

⁴⁰² Cfr. il giudizio su Luisa ivi, pp. 145-146: «Lei? Lei lei lei lei... lei l'è ona gattamorgna ma se la cascia foera i ong l'è pesg de lü; peggio! [...] I bagàj s'i tira dree tücc. È magari buona, in carnevale, di fare i magatelli per loro. Sa, i burattini. E in pari tempo è un accidente che suona il cembalo, che sa il francese e il tedesco. Io per mia disgrassia non lo so, il tedesco, e sono andato da lei così delle volte per farmi spiegare certe carte tedesche che capitano in ufficio».

⁴⁰³ Ivi, pp. 148-152: «El sür Commissari! Come goo mai piase de vedèll! El sarà magari minga tant bon el caffè, però l'è el prim! La bolgira l'è de minga podè tœul a Lügen!» [...] «Mio nipote. Figlio d'una mia sorella maritata a Bergamo con un I. R. portiere della Delagassione. Ha l'onore di chiamarsi Francesco Giuseppe, per desiderio mio; ma capisce bene, per il dovuto rispetto, questo non può essere il nome solito» «Soa mader la ghe dis Rati e so pader el ghe dis Ratù, ch'el se figura!» [...] «Ch'el tasa, sür Commissari» saltò fuori da capo la Peppina «che stamattina el baloss el m'ha mangiaa foera mès el süccher de la süccherera!».

Bianconi gabbato da una tinca di lago in quella che doveva essere una riposante prova di pesca con rimandi politici, chiosa: «Minga pràtich!»⁴⁰⁴. Se il repertorio comico-macchiettistico, sostenuto dalla riproduzione del dialetto sulle labbra dei personaggi, si attaglia perfettamente a stigmatizzare il ‘senso comune’ del Bianconi, per l’ipocrisia pervicace dello Zérboli conosce una formulazione più aspra e deformante nel punto di vista di chi ce lo descrive da fuori:

Lo Zérboli, vestito di nero e inguantato, era piccolo e tozzo, portava due baffetti biondi appiccicati alla faccia giallognola, bucata da due scintille d’occhietti sarcastici e sprezzanti. Aveva i capelli piantati così basso sulla fronte ch’era solito raderne una lista, restandogliene spesso un’ombra, quasi di bestialità.⁴⁰⁵

Siamo quasi al confine con i sarcasmi grotteschi dell’ultima zona del comico; l’acredine del narratore per la grettezza morale del personaggio non riporta sulla pagina le storpiature dialettali della sua parlata - ché il commissario di Porlezza, anzi, «parlava un italiano nasale, modulato alla trentina, con facile cortesia»⁴⁰⁶ - ma ricorre piuttosto, da un lato, al giudizio esplicito sulla sua volgarità e, dall’altro, all’eco del linguaggio burocratico-amministrativo, a fini quasi grotteschi:

Il commissario, posando la tazza vuota, disse alla buona signora che sarebbe poi andato a vedere i suoi fiori, e questa galanteria parve l’atto di chi, al caffè, butta e fa suonar la moneta sul vassoio perché il tavoleggiante lo pigli e se ne vada.

[...] Il Commissario rifletté un poco e poi, con una faccia nebulosa, con gli occhi al soffitto, con certe parole sconnesse che parevano frammenti d’oracolo, fece intendere che l’ingegnere Ribera, un I.R. impiegato, favorito recentemente dall’I.R. Governo di una promozione in loco, avrebbe dovuto esercitare sui nipoti una influenza migliore. Quindi con altre domande e con altre osservazioni che

⁴⁰⁴ Ivi, p. 160. Per i ragionamenti connessi alla pesca di lago, il volgare Zérboli suggeriva un’analogia tra il pescatori, l’esca e la preda e l’Austria, la Lombardia e il Piemonte; chi narra descrive le elucubrazioni del Ricevitore (cfr. ivi, p. 156: «Il Biancòn ci aveva fatto una gran risata e spesso, mettendosi a pescare, si ruminava, per il proprio innocente piacere, la graziosa similitudine, da cui gli nascevano per solito altri sottili e profondi pensamenti politici. Quella mattina il lago era quieto, propizio per le contemplazioni») e, pur riconoscendone l’ingenuità d’animo che lo porta da un lato a male agire, sottolinea ulteriormente la sua comicità; cfr. ivi, pp. 156-157: «Il Biancòn aveva, a sua insaputa, una discreta dose di mansuetudine in un doppio fondo che Iddio gli aveva fatto nel cuore senza avvertirnelo. Il mondo del resto se ne poté accorgere nel 1859 quando il caro pesciatello si mangiò il boccone di Lombardia con l’amo e il filo e la bacchetta e il Commissario e tutto quanto; e il Biancòn, rassegnato, si mise a piantar cavoli nazionali e costituzionali a Precotto. Malgrado questa occulta mansuetudine, posando la bacchetta e pensando che si trattava di pescare quel povero ingegnere Ribera, egli provò una singolare compiacenza non nel cuore, non nel cervello né in alcuno dei soliti sensi, ma in un suo particolare senso, puramente I. e R. Davvero, egli non aveva coscienza di sé come di un organismo distinto dall’organismo governativo austriaco. [...] Il suo vero Iddio era l’Imperatore; rispettava quello del cielo come un alleato di quello di Vienna».

⁴⁰⁵ Ivi, p. 143.

⁴⁰⁶ Ibidem.

concernevano specialmente le presenti debolezze dell'ingegnere, insinuò al Bianconi che le sue attenzioni paterne dovevano rivolgersi con particolare segretezza e delicatezza all'I.R. collega, onde illuminare, occorrendo, la Superiorità circa tolleranze che sarebbero scandalose.⁴⁰⁷

Si tratta della dimostrazione di come, anche in questo terzo settore, le modalità del riso e del giudizio del lettore siano variegata e modellata volta a volta: se il Bianconi è certo colluso col potere della repressione, egli tuttavia è colpito da una carica comica più evidente ma meno pungente di quella dello Zérboli, la cui meschinità morale viene ritratta invece con toni più cupi e senza possibilità d'appello. L'effetto è quello di un efficace contrasto tonale rispetto al dramma familiare al centro del romanzo, proprio perché storia principale e vicende secondarie non possono andare slegate l'una dalle altre. Così, tutta la scena comico-sarcastica del capitolo *Pescatori* può chiudersi su una considerazione del narratore, che, rilanciando la *suspense* narrativa, lascia sulle vicende un'ombra di inquietudine incombente:

Intanto la tinca ritorna alle native alghe profonde, malconcia ma libera come il suo simile, il Piemonte, dopo Novara; ed è dubbio se al povero ingegnere in capo toccherà la stessa fortuna.⁴⁰⁸

Il ritratto individuale, fisionomico-linguistico, non è tuttavia il solo dispositivo con cui abbassare la materia del racconto; in altre situazioni il narratore opta per rappresentazioni di gruppo, più o meno coralmemente allargate, per colpire gli stereotipi socio-comportamentali di una classe intera. In *Piccolo mondo moderno* è infatti la dimensione della politica locale quella attraverso cui si focalizzano con più pregnanza e con i migliori risultati certe storture di quel mondo aristocratico-borghese di provincia meglio conosciuto da Fogazzaro. Il passaggio al panorama ampio fa sì che mutino alcune coordinate di riferimento: hanno campo aperto le tecniche del comico di situazione, tra paradosso ridicolo e satira discreta. Prendiamo il capitolo d'avvio; o meglio, i primi due sottocapitoli di *Ab ovo*: vi è raffigurato - con una *vis* descrittiva che per certi tratti ricorda alcune delle più riuscite pagine di *Malombra*, quelle della calata al castello della contessa

⁴⁰⁷ Ivi, pp. 148-149.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 160.

Fosca e del contino Nepo⁴⁰⁹ - il mondo, per l'appunto 'piccolo', dell'amministrazione provinciale, tra gli immobili privilegi nobiliari e le sue beghe notarili. A fronte del formulario serio-drammatico della vicenda dolorosa di Piero, che non compare ancora in scena, a prevalere qui è un intento scherzosamente divertito, che focalizza l'insensatezza di certa burocrazia ufficiale e di quei giochi politici che, un po' velleiteramente, si tessono nella provincia veneta. L'apertura del quadro è già di per sé indicativa: la marchesa «Nene Scremin stava spolverando ella stessa, in abito di ricevimento e con un viso arcigno, il suo salotto»⁴¹⁰; lo spazio privilegiato dell'interno aristocratico viene subito contaminato dalla parlata dialettale della nobildonna, sorpresa a rimbrottare il domestico Federico. Il problema cruciale è quello di un uovo, scomparso dalla cucina in tempo di Quaresima. La scena, da teatro di commedia, vede rapide e veloci uscite di scena dei servitori del palazzo, alla ricerca dell'ovo incriminato⁴¹¹: l'*incipit* romanzesco, che sembrava alludere ad una ricostruzione preliminare degli eventi, diviene un controcanto alla piccineria morale dei frequentatori della mediocre corte degli Scremin. Ed anche questa buffa e rocambolesca *quête* d'esordio si arresta momentaneamente per una serie di obblighi di etichetta, e cioè le visite nel giorno del «natalizio della padrona di casa»⁴¹². Il quadro sconsolante che ne risulta intreccia le voci dei personaggi con il loro livello sociale, e un loro più o meno accentuato profilo comico-sarcastico. Alle «tre o quattro vecchiette dignitosamente composte nel decoro delle loro maniere cerimoniose e della loro seta» fanno seguito «alcune dame e un paio di cavalieri», che rendono i loro omaggi

⁴⁰⁹ Anche senza prendere in considerazione la resa assai efficace non solo della parlata veneta ma anche della mentalità gretta ma saporosa dei Salvador, si può ricordare come il narratore, presentandoceli, sappia ben distinguere la genuinità un po' chissosa del contessa dalla vacuità del figlio smidollato: «Non era colpa della contessa Fosca se suo padre, dopo essere stato *sbrodegger*, aveva venduto ai veneziani e alla terraferma uno sterminio di baccalà. Quando il conte Alvise VI Salvador si degnò di sposarla, i suoi concittadini le infissero il nomignolo di contessa Baccalà. Ella sapeva tuttavia liberarsene presto per la sua bonarietà disinvolta, per la franchezza con la quale parlava della propria origine, per la sua schietta e allegra ignoranza. [...] Sua Eccellenza Nepo assodava la sua riputazione in collegio. Aveva memoria prodigiosa, parola assai facile; non era sfornito d'ingegno, se ne attribuiva con l'aiuto dei maestri e dei compagni adulatori, moltissimo. [...] il credito di Nepo si sdruscì rapidamente da ogni parte; il suo perpetuo occhialetto, le fogge esagerate degli abiti, il portamento effeminato, la vanità ridicola, gli *stomeghezzi*, le taccagnerie male nascoste, furono liberamente derise; i suoi amici si confidarono il gran dubbio che sapesse pochino pochino, e quando uno diceva "talento, però" un altro rispondeva "ehu, memoria". Nepo Salvador diventò il conte *Piavola*» (*Malombra*, pp. 233-236).

⁴¹⁰ *Piccolo mondo moderno*, p. 11. La giustapposizione di registro comico e registro serio come marca strutturale del romanzo è ricordata anche da Anna Dolfi, in un'introduzione al libro, sulla scorta di uno schema compositivo di mano dello stesso Fogazzaro; cfr. A. DOLFI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo moderno*, Milano, Mondadori, 1984, p. 35.

⁴¹¹ *Piccolo mondo moderno*, pp. 10-11: «Questo fu il principio di un dramma. Cos'era accaduto dell'uovo? Silenzio. Possibile che qualcuno l'avesse mangiato? Che si fosse dimenticata la quaresima? [...] Nessuno aveva reso l'uovo, né la guattera, né il cocchiere, né la cameriera. La marchesa andò in cerca del fattore che di solito dopo mezzogiorno pigliava un caffè in cucina. "Galo visto un ovo?" "Un ovo, signora?". Il povero fattore, non potendo negare di aver veduto un uovo durante la sua carriera mortale e non osando affermarlo in quel momento, rimase a bocca aperta». Significativo il commento di uno dei personaggi minori: «"Per un ovo!" fremeva il cocchiere, seccatissimo di aver fatto tante scale per niente "e i tien carrozza e cavài, sti fioi de cani!"» (ivi, p. 11).

⁴¹² Ivi, p. 13.

ad una «vecchia signora, che non viveva abbastanza nel mondo per poterle parlare di cose mondane né abbastanza fuori di esso per poterla piantare del tutto»⁴¹³. Il narratore mette in scena il quadro meschino e noioso delle parentele patrizie e dei legami della buona società vicentina stilizzando voci e punti di vista dei diversi personaggi. Questo 'coro' eterogeneo ed abbastanza ipocrita disegna, in quella che è un'apertura di romanzo sostanzialmente statica, uno sfondo su cui far risaltare la figura del protagonista, che s'affaccia solo alla fine del passo:

Un buon giovine, ma un po' strano anche lui, sapete. Il sangue non è acqua, dicono che sua madre sia stata una testa calda, e suo padre: *bébéoli!* Buono, però! Ecco, un santo davvero. Una fede, una carità! E devoto alla causa! Clericale proprio di quei convinti, capite: perché, *inter nos*, anche fra i nostri della zizzania ce n'è! C'è chi tira a far chiasso, a farsi un nome un'influenza. Pochi, ma ce n'è! Quello lì no; eh, quello lì! E talento. Talento grande.⁴¹⁴

Se le considerazioni di Don Serafino, «un prete bonario, assai curioso e ambizioso cronista»⁴¹⁵, rimangono sulla soglia del pettegolezzo facondo per ingannare il tempo, altri attori di questa prima scena sono focalizzati più causticamente. Oltre al caso delle vecchie ed innocue amiche della Scremin⁴¹⁶, vengono colpiti dalla penna del narratore gli esponenti del potere statale o della piccola nobiltà di provincia. Il primo caso è quello del rigido prefetto dall'accento fiorentino, ma da poco trapiantato in terre venete; il secondo quello della «dama politicante» e del «cavaliere di spirito», ospiti abituali del salotto Scremin. Il ritratto è, se non senza appello, certo poco lusinghiero, e va a colpire, ad esempio, le meschine macchinazioni dell'uomo dello Stato, che sembra però poco allenato ai tranelli della buona società di provincia:

Il commendatore Prefetto, un buon toscano, amante del quieto vivere, venuto da un mese appena nella sua modesta sede veneta, era stato presentato alla marchesa da suo marito, in ferrovia, e ora veniva per la visita d'obbligo, ben contento di blandire il marchese Zaneto, di servirsi delle sue velleità senatoriali per staccarlo poco a poco da partito clericale.

[...] Dopo un mese di residenza nel suo minuscolo principato egli s'era fitto in capo che tutti i nobili vi fossero, fra loro, poter del mondo, almeno «hugini!».

⁴¹³ Ivi, pp. 13-15.

⁴¹⁴ Ivi, p. 32.

⁴¹⁵ Ivi, p. 23.

⁴¹⁶ Ivi, pp. 13-14: «Dopo aver lamentato, tutte a una voce, la fortunatissima recrudescenza di freddo che alimentava i languenti colloqui dei salotti cittadini, la più ardita arrischiò una parolina: "El ga avudo una bela sodisfazione, to genero, i me ga dito. L'è tanto bon, po, poreto!". Le altre vecchiette, preso animo, gracidarono con le loro fesse voci untuose: "Eh quel che xe, po! - Tanto bon, tuti no fa che dire. - Se consolemo tanto"».

Immaginava con terrore le loro affinità e parentele come un garbuglio inestricabile, un'arruffata matassa che a tirarne un poco il menomo filo vien tutta addosso. Perciò non s'attentava mai a parlar di nobili con altri nobili senza infiniti riguardi e cerimonie.⁴¹⁷

Ad essere criticate sono pure le malelingue dei due aristocratici, che, permeati invece della mentalità corriva di quel 'piccolo mondo' assai distante dalla Valsolda, risultano essere gli esempi più calzanti dell'ipocrisia aristocratica⁴¹⁸. Quella che sembra vigere negli scambi linguistici presso la marchesa Nene è insomma una parola camuffata, che discende direttamente da quel conformismo atavico ed immutabile della classe agiata che il narratore si diverte a stilizzare criticamente, mettendone in scena le «tenui trame da commedia»⁴¹⁹. Si instaurano così rimandi tra la voce dei personaggi e il commento, a volte implicito ed ironico, del narratore: se già l'espressione *ab ovo* rimanda ad una doppia interpretazione, spesso chi contempla questo quadro dall'alto decide di contrappuntare le parole dei suoi personaggi. Il fatto che il cavaliere abbia in antipatia Piero già dice molto della sua onestà intellettuale, tanto che il gioco della maldicenza gli si ritorce pure contro⁴²⁰; le chiacchiere sui Dessalle e sui «picchenicche» da parte dei «buoni botoli borghesi»⁴²¹ rivelano la loro angusta visione del mondo, che si esprime in una certa rusticità linguistica segnalata dall'uso privilegiato del dialetto⁴²². Anche il marchese

⁴¹⁷ Ivi, pp. 15-17.

⁴¹⁸ Ivi, pp. 17-18: «Tanto la dama politicante quanto il cavaliere di spirito possedevano una scienza minuta di tutti gli Scremin e persino dei loro domestici, dal famoso Federico ch'era stato licenziato dal Vescovo per causa di certa piacente pollivendola, sino alla guattera, cugina della bella Matilde di casa X, tanto cara al padrone. Sapevano quanto la vecchia marchesa spendeva il mese nello zucchero e nel caffè, e a quale altezza favolosa giungevano le calze del marchese. Avrebbero potuto dire al Prefetto la completa biografia del nuovo consigliere, ornata di un ritratto cui non sarebbe mancato un pelo. Forse gli sarebbero soltanto mancate certe ombre recondite nell'occhio, inafferrabili dal loro intelletto e di pochissimo conto per l'amministrazione provinciale».

⁴¹⁹ Ivi, p. 22.

⁴²⁰ Ivi, pp. 19-20: «Quanto a Maironi, né il cavaliere né la dama lo potevano soffrire, e dopo servito il Prefetto si sfogarono sul nuovo consigliere, un antipatico, un baciapile, un orso, uno strambo, un ambizioso coperto che probabilmente sapeva collocare le sue beneficenze a frutto. Il cavaliere neppure voleva credere alla santità di un uomo giovane, da quattro anni ammogliato e non ammogliato. Povero cavaliere, povera dama, essi pure sarebbero rimasti male se, due minuti dopo saliti in carrozza, avessero udito il capitano Reggini di Nizza cavalleria, famoso cinico, affrontar sotto gli ippocastani il Prefetto, suo compaesano, a questo modo: "O che ci faceva Lei, commendatore mio, fra quella vecchia scatola e quel coperchio? Per causa Sua non combaciavano!"».

⁴²¹ Ivi, p. 23. Cfr. ivi, pp. 28-29: «Abramo? Cossa vienlo fora con Abramo questo qua, adesso?» "Sì" rispondeva colui: "Abramo e Rebecca, no, e Sara, cossa xela!". Poiché i Dessalle si erano fatti conoscere come fratello e sorella, s'insinuava benignamente che qualche Faraone avrebbe forse potuto dire una cosa diversa. [...] "Una santa!" brontolò l'uomo acido con un ghigno pieno di reticenze». Il fatto che spesso questi personaggi usino un formulario biblico-religioso non fa che accrescere la deformazione cui li sottopone l'occhio giudicante del narratore.

⁴²² Ivi, p. 25: «E il prete continua: "I promotori, disperati, non sanno a che santo votarsi. Però, adesso vi dirò come stamattina tutto pareva accomodato per modo che alle tre una Commissione andò a villa Diedo per invitare i signori Dessià." "Dessalle!" interruppe qualcuno. "Va ben, va ben, de sal, de pevere, de quel che i xe"».

Zaneto, il 'colpevole' della sottrazione dell'uovo, viene toccato dallo sguardo critico di chi scrive, che si premura di metter in luce tutte le contraddizioni tra l'ipercorrettismo della sua condotta esteriore - dacché egli ha mire senatorie - e un quadro morale ed intimo un po' più ombrato ed ambiguo⁴²³.

Tuttavia, la critica non è radicale, e non solo perché Fogazzaro non può permettersi toni acidamente risolutivi contro il mondo cui pure appartiene e che i suoi lettori possono liberamente sognare. Piuttosto, bisogna tener presente che in scena ci sono solo e sempre personaggi minori, che poco gioco hanno nello sviluppo della trama, e che quasi si salvano dalla condanna definitiva proprio grazie alla loro superficialità. Coloro che affollano la scena in questo *excursus* iniziale, con veloci ingressi ed uscite dal palco, sembrano in effetti personaggi d'operetta: sono schiavi della vanità sociale, che li costringe sempre a recitare una parte assegnata e non modificabile, separandoli di fatto, nelle loro mania quasi ossessiva di un'etichetta ipocrita, del mondo reale che li circonda⁴²⁴. Il buon costume dell'espressione prevale in loro sulla mondezzezza etica, ma, se essi sono certamente discutibili dal punto di vista morale, trascorrono comunque presto fuori dal nucleo narrativo, non potendo perciò essere dei veri ostacoli alle parabole, esemplari nella sventura, degli eroi principali.

5.1.4 *Il sarcasmo grottesco: i rappresentanti del male*

Ciò che davvero differenzia i personaggi colpiti dalle punte più acuminate e meno condiscendenti del riso fogazzariano è la loro abiezione morale, il desiderio pervicace di fare di un'inclinazione meschina del proprio animo uno strumento per agire *erga omnes*

⁴²³ Ivi, pp. 20-28: «Il marito, molto superiore a lei di cultura e molto inferiore d'animo, largamente fornito di ambizioni a lei sconosciute, sapeva camminar bene certe mobili vie delle nuvole e anche certe vie sotterranee, certe gallerie elicoidali che potevano condurre piano piano su qualche cima dominatrice il suo carico di desideri e di scrupoli, ma non era mai riuscito ad impraticarsi delle vie comuni dove il volgo cammina spedito, anzi non sapeva raccapezzarsi in casa propria dove camminava spedita sua moglie. [...] Il buonuomo, che avrebbe avuto una spiccat inclinazione a mettersi con i farisei e a lapidar l'adultera, non usava altrettanto rigore che per le espressioni poco esatte in materia di fede. Quando non si trattava di malcostume né di dogmi lasciava correre. Guardingo egli stesso in ogni sua parola, pareva quasi compiacersi che gli altri non lo fossero altrettanto. [...] il marchese Zaneto, con la sua coscienza tutta intrisa dell'uovo illegittimo preso per distrazione in cucina, colse il tempo in cui gli altri, infervorati dalla disputa per in nasi Dessalle, non badavano a loro, si accostò alla sua sposa, si mise a farle delle moine contrite che la seccarono».

⁴²⁴ Un esempio acconco è quello offerto, in apertura del capitolo *Eclissi*, dal convito clericale in casa Zàupa, ove ancora aleggia «la freschezza del 1815» (ivi, p. 123); qui la vicenda paradossale dei pantaloni filettati di *bleu* del Ciotti Çeóla, mischiandosi a quella della sfiducia al sindaco Piero Maironi, si colora dei toni del linguaggio della convenienze politiche e del dialetto colloquiale, e diventa una sorta di satiresca commedia buffa. Non a caso, il Quaiotto, uno dei più stupidi tra i personaggi riuniti, riunisce farsescamente in sé due generi del discorso: «L'oratore, temendo che si sorrisse, temendo che lo sdegno dell'uditorio non riuscisse adeguato al suo desiderio e al misfatto del sindaco, balzo in piedi [...] gesticolando come un barbiere in tragedia» (ivi, p. 142).

con malignità talvolta perfida, e in particolar modo contro gli attori principali. Se l'occupazione dei buoni cittadini di Vicenza sono i nasi dei Dessalle oppure i *pick-nicks* d'alto lignaggio, qui il repertorio del grottesco segna indelebilmente chi, con la sua condotta, opera attivamente per il male ed è tra le cause del dolore nel mondo. Per quanto queste figure siano condannabili, la loro importanza nell'impianto narrativo fogazzariano - e nell'impianto di valori attraverso cui si orientano le reazioni dei lettori - non è affatto trascurabile: spesso sono proprio loro a dimostrarsi come i personaggi più attivi, soprattutto a fronte dei turbamenti della volontà dei protagonisti principali. In più bisogna notare che, pur irrevocabilmente confinate al livello più basso della scala del comico, anche in questo settore le differenziazioni interne non mancano, poiché in certi casi la voce narrante si mostra, se non certo sodale, almeno scrupolosamente attenta nella ricognizione degli strati psichici che istigano a delinquere o tramite cui i colpevoli cercano di giustificare le proprie azioni.

La più facile ed immediata tra le tecniche di quest'ultima fascia è quella della stereotipia grottesca, che consegna al lettore un ritratto intensificato di tono, in cui è evidente da che parte stia il giusto e dove invece l'errore. Tipico il comportamento artefatto ed affettato della madre di Cortis, la sua «eloquenza di vecchia ballerina»⁴²⁵ che conosce modi antitetici a quelli dell'eroina della sofferenza, Elena. Il narratore mima il modo enfatico e svenevole con cui la donna è usa esprimersi, rendendo palese la sua teatrale inaffidabilità e la sua melodrammatica ipocrisia:

Ella gli fece un lungo racconto sentimentale, bagnando nelle lagrime le sue vecchi frasi perché potessero parer fresche.

La sua purificazione aveva cominciato il giorno stesso del meritato castigo. Il dolore, i santi propositi, la speranza, sì anche la speranza, non l'avevano lasciata mai più. Uscendo dal tetto domestico aveva invocata la compassione di pietosi parenti, n'era stata raccolta. Ma quella vita era troppo molle di agi e di affetti; così ne espiava! Per questo aveva abbandonate le care creature cui volesse Iddio rendere misericordia per misericordia! La signora Cortis insistette molto su questo particolare, temendo di certa calunniosa voce secondo la quale quelle care creatura l'avrebbero spinta. dopo tre mesi di prova, fuori dei loro agi e dei loro affetti. Dio le aveva suggerito: Tu sai dipingere. Allora si era rivolta all'arte e le aveva detto: Salvami!

[...] Allora, sentendosi venir meno nella lotta durata oltre venticinque anni, vedendo accostarsi in fondo a una tenebra di miseria l'ultimo suo giorno, aveva chiesto a Dio se il calice amaro non fosse finalmente vuoto, se prima di morire non potrebbe vedere suo figlio.⁴²⁶

⁴²⁵ *Daniele Cortis*, p. 283.

⁴²⁶ *Ivi*, pp. 123-125.

Il manierismo di questo «lungo racconto sentimentale» non dista molto, stilisticamente parlando, dai tormenti di Daniele ed Elena, ma l'atteggiamento del narratore è esattamente antitetico: ella è null'altro che una sfiorita *femme fatale* d'appendice, come si vedrà anche al capezzale del figlio⁴²⁷. I toni della condanna morale possono sottolineare altrove casi e figure di mediocre meschinità, il cui accento comico è dato dalla messa in rilievo delle difficoltà di chi agisce perversamente: il tutto, a divertire e assicurare il lettore sull'innocua banalità degli antagonisti degli eroi principali. È il caso, in *Leila*, di tutte le figure che cercano di ostacolare il legame tra Massimo e la protagonista, osteggiando l'operato di donna Fedele e delle altre 'guide', don Flores e il signor Marcello. Il Momi e il Molesin, cercando di ingannarsi l'un l'altro, svelano allora tutta l'ipocrisia reticente delle loro conversazioni⁴²⁸; don Tita, don Emanuele e della Bettina, mascherando più o meno ingenuamente dietro i precetti evangelici le loro reali intenzioni, non risultano meno colpevoli. Il capitolo terzo, *Trame*, è quasi interamente dedicato a questo trio, ed è duplicato a distanza dall'ottavo, *Sante alleanze*, in cui ad essere specularmente in scena sono il Momi, il Molesin e la Gorlago, e dal decimo, *Ingiuoco*, dove i cospiratori don Emanuele e Francesco Molesin si accordano sul destino di Leila; le forze del male si rivedono poi in *Una goccia di sangue paterno*, capitolo quattordicesimo. Ma il narratore scandagliando queste personalità prave, le coglie spesso in scacco, le espone ad un riso, ora acre ora più leggero, che colpisce non solo i personaggi ma l'insuccesso dei loro piani criminosi. La coloritura a tinte forti di alcune psicologie moralmente deformate si salda così immediatamente con una degradazione salace, come quando don Tita, don Emanuele e la signora Bettina sono introdotti in scena:

Nessuno dei tre udì, per fortuna, due liberi pensatori dire fra loro venendo al
Municipio verso la strada di Seghe:

«Quelo, ciò, xe un terno!»

«Ciò, el Padre, el Figlio e la Spirita Santa»⁴²⁹

⁴²⁷ Ivi, p. 368-369: «La signora non poté tuttavia stare zitta: augurò a suo figlio, con voce grave e compunta, una cosa ben difficile, una cosa impossibile; che altri affetti potessero sostituire presso di lui l'affetto di sua madre! Soggiunse, congedandosi, che sentiva il dovere di perdonare a quanti le avevano fatto del male, anche ai crudeli che l'avevano esclusa dal cuore di suo figlio. Sapeva bene da chi veniva il colpo, e pregava il cielo che volesse aprir gli occhi a suo figlio sui pericoli di certe amicizie equivoche. Pur troppo non erano più equivoche per nessuno, a Roma, le sue amicizie».

⁴²⁸ *Leila*, pp. 349-350: «“Caro Momi” diss'egli, posando una mano sulla spalla dell'amico e articolando lentamente le parole per farne sentire il doppio fondo, “go paura che i carateri, digo i carateri, de so fiola e de sta siora qua no i se convegna.” “Aho, parcossa?” “Gnente.” “Aho aho! O'l d'un!” Il sior Momi, pratico di doppi fondi e solito renderli innocui colle sue risate cretine, vi aggiungeva, nei casi più gravi, questo “òl d'un!” , questo ridente e smozzicato “fiol d'un can!” , giocoso insulto ammirativo di una malizia canagliasca».

⁴²⁹ Ivi, p. 132.

La caratterizzazione dei due funzionari del culto è poi accurata ed estesa, proseguendo per più pagine sia a livello esteriore che intimo; l'attenzione del narratore è provata dal fatto che i due, pur accomunati a mezzo della stessa immagine⁴³⁰, dimostrano in realtà una complessità psicologica a prima vista non sospettabile. In don Tita il dato fisico sembra infatti celare una natura affatto diversa:

Don Tita, aitante nella persona, rubicondo, ilare la faccia, grossa come le sue facezie, lucente gli occhi, malgrado una pietà sincera, di astuzia terrestre più che di desideri celesti, era trascurato assai nel vestire, sprezzatore, quanto a pulizia, degli scrupoli, bonario e semplice di modi, talvolta rude.

[...] Tutto molle e tepido, alla superficie, di bonarietà, di condiscendenze verbali, di facili piacevolezze, egli aveva un nocciuolo freddo e duro di coscienza religiosa, irrigidita nella forma impressale da maestri antiquati, dominata dai doveri di carattere intellettuale, dallo zelo per la tradizione, per le lettere della Legge, per l'autorità della Gerarchia. Era una coscienza convinta, fusa colla volontà di compiere il dovere religioso dappertutto e sempre, a qualunque patto.⁴³¹

In don Emanuele, la 'forma' esteriore è invece più diretta tramite della sfaccettatura caratteriale⁴³²; ma ciò che davvero accomuna i due personaggi, che del resto vengono colti per quasi tutto il romanzo nella loro dimensione di coppia atipica di uomini di Chiesa, è che entrambi non sanno svincolarsi da questi tratti idiosincratici, che tanto li caratterizzano quanto li imbrigliano in schemi mentali precostituiti, e che storpiano il messaggio evangelico di cui essi sarebbero apostoli. Entrambi tramano così contro i protagonisti positivi ma spesso si ritrovano silenziosamente l'uno contro l'altro. Il *modus vivendi* dei tre è infatti conformato alla norma dell'egoismo o dell'amor proprio, come la

⁴³⁰ Ivi, p. 137: «Erano ambedue, in sostanza, dello stesso minerale; ma l'arciprete andava raschiato forte prima di trovarvi la roccia elementare, mentre il cappellano era invece un levigato monolito»

⁴³¹ Ivi, p. 133-135.

⁴³² Ivi, pp. 133-139: «Nel giovine don Emanuele, alto e smilzo, si vedeva il virgulto prelatizio. La faccia era di asceta: fronte alta sotto un sottile arco perfetto di capelli biondastri; gote magre; occhiaie molto cave, ombrate di folti sopraccigli, occhi cerulei chiari, dalle pupille misteriose, annacquati, nelle iridi, di mansuetudine, aperti alla luce e chiusi all'anima come finestre dipinte. Nel portamento, nel gesto, era una precoce dignità, un senso precoce della misura. E così nel linguaggio tutto era studio e cautela. [...] Chiamato a servire la Chiesa si sentiva veramente; e si era persuaso, ragionando con se stesso, che la nascita e le aderenze lo predisponessero provvidenzialmente a salire in dignità e in potenza per il servizio della Chiesa [...] Il suo Dio era una specie di Nonno infinito, santo e terribile. E la Chiesa per lui, era la sola Gerarchia, era un po' la casa del nonno, dove preti e frati venivano sempre accolti come essere celesti, superiori all'umanità».

Bettina esemplifica al meglio⁴³³. Servendosi di quest'ultima, i due preti tessono un intrigo che al narratore pare una palese stortura del loro compito. Anziché operare per il bene di due ipotetici peccatori, essi provano a separarli, a cacciare don Aurelio, a screditare donna Fedele:

Intanto don Emanuele pensava con animo grato al visibile favore della Provvidenza per le mire sue e dell'arciprete. In fatto né l'uno né l'altro aveva mirato a fare della signora Bettina uno strumento diretto e unico della stessa Provvidenza. Molto soddisfatti di possedere un'arma contro l'amico don Aurelio, il famigerato Alberti, avevano ideato che la signora Bettina confidasse alla sua fantesca il "potàcio" dell'Alberti con la signora maritata di Milano, nella fiducia che la fantesca, della quale conoscevano l'amicizia con quella cuoca, l'avrebbe confidato a costei e che costei l'avrebbe riferito alla cameriera. Ed ecco che la fiducia diventava certezza; il tubo ideato esisteva già, lavorava già per la condotta di segreti aeriformi dell'identica specie.⁴³⁴

Si capisce così che il sarcasmo della loro rappresentazione poggia su una scelta precisa da parte del narratore; la meschinità dei suoi personaggi sta proprio nel loro mancato ossequio, in atti e parole, alla legge cristiana, che il narratore pone invece a fondamento dell'intesa col suo lettore, tanto più in un'opera di 'revisione' com'è *Leila*. I personaggi negativi di *Leila* sono insomma quasi sempre oggetto di uno scherno che non è tanto prossimo al riso, quanto alla commiserazione moralistica della loro sorte infelice e peccaminosa. Le parentesi comiche, in cui spesso fa la sua comparsa il dialetto, attivano allora meccanismi di rivalsa contro questi individui abietti. Essi soddisfano la basilare pulsione nel lettore a che i malvagi, secondo un codice comportamentale di matrice religiosa, scontino le loro pene. Le «trame» dei figuranti del peccato non hanno successo: con un divertimento spassoso, la voce narrante ci informa anzi di tutti i problemi che

⁴³³ Ivi, pp. 141-142: «Anche la sua ferventissima pietà aveva un fondamentale carattere d'indipendenza dal prossimo. La buona signora Bettina desiderava e pregava, per la gloria di Dio, che il prossimo buono si conservasse tale, che il prossimo cattivo si convertisse, ma poi non voleva per casa né l'uno né l'altro; non voleva brighe. All'anima sua ci pensava lei; gli altri dovevano pensare alla loro. Quando soccorreva i poveri la sua mano sinistra non lo sapeva, ma non lo sapeva neppure il suo cuore. [...] venne così trasformando i propri focherelli terrestri in un fuoco unico, nominalmente amor di Dio, realmente desiderio della salute propria».

⁴³⁴ Ivi, p. 153.

questi ultimi, più che ai protagonisti principali, causano a se stessi⁴³⁵. Il rapporto utilitaristico tra il Momi e il Molesin è quello tra due affaristi biechi e mediocri, pronti sempre a garantirsi un tornaconto personale⁴³⁶. Il commento esplicito del narratore distribuisce così sulla pagina una patina di colore moraleggiante: vengono messi in luce le mediocri abitudini del male, quasi a suggerire che non può esservi grandezza nell'operare contro la legge, umana o divina che sia. Viene allora in mente l'icastico quadretto del Momi, vilmente untuoso nei confronti della figlia ereditiera, ed aiutato nei suoi intrighi non dalla sua scaltrezza ma da un provvido omaggio di natura⁴³⁷; oppure si può ricordare lo «zelo sacerdotale» con cui don Emanuele ammantava il proprio risentimento verso donna Fedele:

⁴³⁵ Emblematica a tal proposito l'ultima parte del capitolo decimo, *In giuoco*, dove si contrappongono le angustie pratiche di casa Camin ai dolori di Massimo, Leila e donna Fedele, che aprono il capitolo successivo: «C'è la Gorlago che strepita come una bestia. Pare che corrano anche dei pugni. Tutta la compagnia, cuoca, custode, moglie del custode, Giovanni, si precipita allo spettacolo. Entrano, in punta di piedi, nella sala del biliardo, Odonò la Gorlago che strilla il proprio panegirico: "La de savè che mi" questo e "che mi" quello, il sior Momi che sbraita: "Zitto, tasi, andemo, basta!" Molesin che geme: "Ma sì, benedeta, lo so, benedeta!" [...] La cosa è andata a questo modo, Quando la Gorlago ha messo l'orecchio all'uscio dello studio, il padrone nuovo e il dottor Molesin stavano parlando di lei. Il padrone nuovo ne faceva gli elogi. Si capisce che, dopo, il dottor Molesin ne deve aver detto male. Allora lei dev'essere saltata dentro a fare il diavolo. Giovanni, che si era allontanato mentre discorreva il padrone, ritornando l'aveva udita gridare: "Mi? Mi? Mandamm via? Mandamm via mi?"» (ivi, pp. 396-397).

⁴³⁶ Ivi, pp. 342-343: « Il dottor Molesin aveva un interesse speciale per gli affari dell'amico Momi e Momi era pieno di riguardi per l'amico Checco. Il sior Momi aveva trovato modo di mangiar quattrini, con mille pasticci, a una quantità di gente e d'ingolfarsi, in pari tempo, nei debiti. Un bel giorno, dichiarando di non poterli pagare, aveva offerto ai creditori il venti per cento. I creditori, riunitisi e consultatisi, si erano rivolti, per la tutela dei loro interessi, a Molesin. [...] Costui, che avendo studiato leggi per due anni e assai frequentate le preture si faceva passare per dottore in giurisprudenza, accettò l'incarico a patto di prelevare il trenta per cento sul sovrappiù che gli riuscisse di spremere da Momi oltre la sua proposta. Momi, invitato a trattare con lui, non seppe di questo patto e credette di potersi guadagnare l'avversario con l'offerta di un buon regalo se la proposta venisse accettata. Molesin, convinto che l'amico avesse quattrini nascosti, pieno di speranza nell'attesa eredità di Lelia, la quale, venuta in possesso degli averi Trento, vorrebbe certo salvar l'onore del suo nome, fece lo scrupoloso. lo fece mollemente perché gli sorrideva l'idea di condurre le cose in modo da pigliarsi tutti e due gli zuccherini. Il sior Momi, dal canto suo, non dubitò un momento che quegli onesti scrupoli non si potessero tradurre in cifre». Il narratore sottolinea spesso come anche tra i due uomini di chiesa corra una sotterranea rivalità; cfr. su don Tita ivi, pp. 136-137: «Ne subiva l'ascendente, non si sentiva, con lui, interamente a suo agio. Lo reputava una cima perché sapeva il tedesco. Era tuttavia convinto di predicar meglio di lui. Si compiacceva, nel suo amor proprio, di averlo per cappellano; e tante volte gli veniva in mente, mal suo grado, che, partito don Emanuele, in canonica si respirerebbe meglio», mentre su don Emanuele, cfr. ivi, p. 145: «E don Emanuele, rientrando prontamente nel suo guscio freddo di compostezza prelatizia, parlò, ben sicuro di non guastare, come l'arciprete avrebbe fatto, certa delicata macchina messa in moto, forse con poco utile del prossimo, ma indubbiamente, secondo il cappellano, per molta gloria di Dio. Egli si credeva più accorto dell'arciprete per la grammatica di finzze che aveva studiata; ma s'ingannava».

⁴³⁷ Ivi, p. 381-382: «"Ben ben ben ben ben" fece il docile genitore, continuando lo sdruciolone nel dialetto dall'italiano usato sempre con la figliuola, dopo il collegio. Avrebbe voluto prender congedo con un altro bacio ma non osò. Il suo parlare impacciato e tronco, i suoi goffi "aho aho", i suoi irrigidimenti davanti a persone di riguardo erano veramente fenomeni di timidezza nervosa, altro dono, prezioso quanto il viso cretino, che serviva come un grosso colore di verginale innocenza sopra le linee fini dei suoi disegni. Anche la superiorità intellettuale e morale, il contegno altero della figliuola gli mettevano soggezione».

un livore ch'egli giustificava nella propria coscienza col cambiargli nome, col chiamarlo zelo sacerdotale, doveroso zelo contro una persona della quale si conoscevano biasimevoli indipendenze, in materia religiosa e morale, dall'Autorità ecclesiastica, che aveva permesso un ballo di contadini nel suo giardino, che si arrogava di leggere e spiegare il Vangelo ai suoi dipendenti, che si era legata di tanta amicizia con un prete sospetto come don Aurelio, che proteggeva un modernista facinoroso come il giovane Alberti.⁴³⁸

Se in *Leila* lo squilibrio tra sostenitori del bene e attori del male è abbastanza evidente proprio per l'esplicita ottusità dei secondi, altrove il narratore, se non modifica affatto la sua sanzione di condanna etica verso i personaggi negativi, riesce tuttavia a darne una rappresentazione più complessa, organizzando più duttilmente l'antitesi rispetto al polo ideale dei protagonisti d'eccezione e conferendo spazi di vita propria anche a chi dissente dall'ideologia dominante dell'opera. Per i rappresentanti del male, anzi, il comico tracima spesso dai suoi confini più canonici: 'bassa' rimane, dal punto di vista morale da cui il narratore contempla questi personaggi, la materia di cui si parla, spesso il dettato assume tonalità serio-drammatiche o di severa rampogna etica. Il meccanismo attivato non è affatto banale, dato che insiste sulla dialettica di attrattiva e ripulsa per le figure malvagie: nella misura in cui vengono presentate azioni contrarie alla morale cattolica o all'ideale del sacrificio delle passioni, il narratore non si esime da un giudizio più o meno esplicito, ma al tempo stesso fa percepire tra le righe un interesse sotterraneo per queste figure perverse. Questo perché la fascinazione del male è produttivo strumento per la retorica del *docere* e del *delectare*: i quadri di vita perturbanti permettono la contemplazione del male senza esservi direttamente coinvolti, per giunta indagando più gli effetti che le cause di un atteggiamento maligno. Subentra qui un riso più amaro, a finalità critica, che contempla le bassezze dell'animo umano con un sentimento di rammarico e compatimento, ma anche con attenzione alle dinamiche proprie di questi personaggi, con tecniche inedite per unire marca morale denigratoria e tributo non partecipato alla loro perversità.

Un caso è quello del barone di Santa Giulia nel *Daniele Cortis*, individuo certo infimo ed abietto, ma che è utile incarnazione di un punto di vista completamente alternativo ed opposto a quello dei due protagonisti. Di lui, il narratore sottolinea la volgarità violenta e belluina, soprattutto nei litigi con la moglie Elena sulla questione dei soldi scialacquati al

⁴³⁸ Ivi, pp. 387-388.

tavolo da gioco⁴³⁹. Il fatto che egli sia caratterizzato da boria ed arroganza fa senza dubbio risplendere la bontà caritatevole della moglie, disposta a sacrificarsi per un marito di tal risma; eppure, il barone non è tutto qui. Il narratore onnisciente gli riconosce «una sua sincerità soldatesca» che, pur nell'ignominia del ricatto a cui egli piega i Carré⁴⁴⁰, lo riveste d'una aristocratica iattanza, riprodotta soprattutto dalle sue parole, in cui, oltre a qualche sparuto inserto dialettale, abbondano le esclamative rabbiose, le affermazioni perentoriamente violente, le minacce esplicite. Uno stile, insomma, del tutto diverso dei sottili tormenti psicologici di Elena, ma pure assai distante dal volitivo idealismo di Cortis. Tuttavia, la prova della diversità di caratterizzazione del Di Santa Giulia l'abbiamo più avanti, quando, per il rischio d'essere incriminato in Senato per la sottrazione di un'ingente somma di denaro, la sua crisi assume toni quasi tragici, e non troppo dissimili da quelli solitamente utilizzati per i tormenti protagonisti. È lui infatti ad occupare le prime pagine del capitolo diciottesimo, *Battaglie notturne*, che evocativamente si apre su uno scenario da romanzo d'appendice che preannuncia la crisi imminente⁴⁴¹. In modo originale è lo strumento dell'indiretto libero, coadiuvato dall'analisi onnisciente della voce narrante, a dare consistenza drammatica alle riflessioni amare del barone, appena dimessosi dalla carica:

Nessuno l'aveva richiesto, ora, di quest'atto; era stata una libera risoluzione sua, meditata da lungo tempo insieme ad altre più gravi, preparata nel segreto del suo cuore per quando non gli rimanesse più fede di salvarsi da una clamorosa rovina. essa gli era sopra, oramai; non v'era più campo a' disperati rimedi che le aveva, nell'ultimo tempo, disperatamente opposti. Riposarsi e lasciar crollare tutto; altro partito non gli restava.

⁴³⁹ *Daniele Cortis*, pp. 70-72: «Ella trovò suo marito che tempestava e sagrava in camicia, tutto rabbuffato, contro di lei, per quella maledetta passione di andar fuori prima del sole. Elena non attese che finisse, gli chiuse l'uscio in faccia; ma egli vi sferrò dentro un gran calcio, uscì, tal quale si trovava, in sala. “Non scherziamo!” disse “T'ho da parlare molto sul serio.” “Parlare, quanto vuoi” rispose Elena, “ma a quel modo no.” “Dentro!” replicò il barone tenendo l'uscio spalancato. “Faremo il grazioso per amore di Vostra Grazia. Andiamo! Fammi il piacere, santo Dio!” Elena Entrò; suo marito chiuse l'uscio a chiave con un grugnito di soddisfazione e brontolò: “Che suscettibilità!” [...] “Già! Quella vive a quindici mila metri sopra le nuvole. Crederesti che io fossi venuto per divertirmi in questo ladro paese di reumi, dove si gela, santo diavolo, in giugno, e piove seicento e sessantasei volte il giorno? Non ci sono neanche venuto, sai, per il gusto di dormire in un dannato guscio di noce come quello lì, con i piedi fuori dell'uscio. Questo la sai, eh?” [...] Il barone abbassò la voce per dire con una imprecazione oscena che non aveva ottenuto niente di quanto voleva».

⁴⁴⁰ Ivi, p. 73: «“Cosa voglio? Voglio dirti questo, che il danaro mi abbisogna e che se non l'avrò, te ne pentirai, perché io t'inchiodo a Cefalù per tutti i sempiterni secoli, e non c'è Roma, e non c'è Veneto, e non c'è Cristo che ti levi di lì. Oh, vedrai che l'avrò! [...] Credi che abbia paura di tuo zio? Ora gli vado in camera e gli metto la questione: o Cefalù o danaro. Se griderà lui griderò anch'io, eh?”». L'altra citazione è a p. 74.

⁴⁴¹ Ivi, p. 343: «Undici ore suonavano, quella sera del 28 marzo, da Piazza Navona e dalla Sapienza, la luna batteva sulle case, sui marciapiedi deserti, in faccia all'augusta ombra nera del palazzo Madama, quando ne uscì, solo, il barone di Santa Giulia».

L'avvocato Boglietti gli aveva scritto il 25 stesso, giusta le intelligenze prese con Cortis, che si tenesse sciolto da ogni debito verso la Banca; ma il barone gli aveva mandata fieramente la lettera, giurando che non accetterebbe mai le offerte del signor Cortis. Per verità non gliene veniva sollievo sensibile.

[...] Non si giocava più con lui; la porta della fortuna era chiusa, quella delle Assise, aperta.⁴⁴²

Il ritratto del nobile s'arricchisce d'una dimensione psicologica non sospettabile: quella di un orgoglio pervicace seppur vano, che forse anima la sua lingua salace e pronta all'offesa, ma che pure illumina una sua certa 'legge morale', nel rifiutare quello che ritiene un obolo ipocrita della famiglia della moglie⁴⁴³. Rilevante che questo fraintendimento della sincerità di Elena acquisti addirittura, nella prospettiva distorta del barone, echi di morte, secondo la legge non scritta del suicidio d'onore. Lo stile del passo restituisce efficacemente, in una sintassi secca e paratattica lontana da sdilinquimenti sentimentali, l'atmosfera cupa che accompagna Di Santa Giulia e i suoi ragionamenti verso casa:

E ora camminava accigliato verso casa sua, a testa alta come sempre, con le mani in tasca, stringendo la chiave del cassetto dove teneva il revolver, provando quasi una truce compiacenza di aver finalmente toccato il fondo dell'abisso, sentendosi vicino a una uscita terribile, ma degna dell'orgoglio misto al suo sangue corrotto, ma liberatrice. [...] Ieri ancora, poche ore prima, questi fantasmi di scadenze, di citazioni, di denunce, di usurai, di creditori di giuoco, di uscieri, di giudici lo stringevano, l'opprimevano; ora gli si eran fatti subitamente lontani; ora si sentiva come un largo attorno; il largo che la folla fa in cerchio attorno a un cadavere.⁴⁴⁴

Malvagio sì, pavido no: nel momento della resa dei conti, il barone rivendica ferinamente la propria identità eroica, accetta la punizione in spregio di tutti coloro che gli stanno attorno. È qui che si palesa un dato fondamentale per capire questa sorta di 'confessione' tragica del male sconfitto. Fogazzaro non concede alcun esito di redenzione ai suoi peccatori più incalliti: Il barone recede dal proposito di suicidarsi grazie alla promessa e al 'sacrificio' di Elena, ch'egli non comprende; e sembra infatti che per lui il lessico del Vangelo e della fede, impersonato da un «vecchio prete» tipicamente

⁴⁴² Ivi, pp. 343-344.

⁴⁴³ Ivi, pp. 344-345: «Ma nella sua selvaggia natura, mista di forza e di corruttela, il fiero proposito di non piegarsi ai Carré durava più saldo che mai. [...] Di Santa Giulia, imbestialito dall'idea che fosse tutto un lavoro di sua suocera e di sua moglie, non aveva neppure voluto ascoltare le proposte dell'avvocato che gli giurava di non conoscere neppure di vista la contessa Tarquinia né sua figlia, di non tenere la proposta né da loro né dall'onorevole Cortis».

⁴⁴⁴ Ivi, pp. 345-346.

fogazzariano⁴⁴⁵, non possa sortire lo stesso effetto che ha sulle personalità di spicco della narrazione.

Il confronto aspro con la moglie, cui di Santa Giulia rivela d'esser stato in passato amante della madre di Cortis e da cui ottiene la promessa di seguirlo nell'esilio, è forse spia della vicinanza tra l'ultimo livello del comico fogazzariano e le punte più estreme della mobilitazione dei sentimenti del pubblico, da cui deriva anche un determinante influsso stilistico in direzione drammatica. Lo sguardo di Elena, dolorosamente proiettato sulla «piccola canna lucente»⁴⁴⁶ della pistola del marito è simbolo di un passaggio cruciale: se la protagonista diventa qui vittima consapevole di un destino più grande di lei, al suo melodramma si oppone, con effettismo esplicito, la tragedia mancata dell'antagonista di Daniele, che staglia invece per una sua irriflessa tensione al male, che sottolinea ulteriormente l'eccellenza morale dell'eroina:

Elena non ebbe la forza d'entrar subito a parlar del come e del quando.

«Sai che ho paura d'essere una gran bestia, io, a credere che tu venga?» esclamò suo marito.

Ella si alzò sdegnosamente per tornare all'albergo.

«No, no, ti credo» diss'egli blando. «Che fretta hai? Fermati un poco. Sii buona!»⁴⁴⁷

La chiusa è quasi ironica, giocata com'è su un doppio codice di comunicazione: il barone, quasi in un lampo di autocoscienza, si definisce una «gran bestia» per il dolore che causa alla consorte, e poi le chiede, esattamente dopo il suo sacrificio, di essere «buona».

Se quello del barone è un esempio di come toni grotteschi e toni drammatici servano a rinforzare l'empatia della lettrice nei confronti della sventurata Elena, in altre situazioni il quarto livello del comico fogazzariano, sempre guidato da una linea morale o moralistica, prende pieghe satiresche. In una scena di *Piccolo mondo antico*, che forse discretamente rimanda al capitolo XIX dei *Promessi Sposi*, viene descritto il colloquio, ornato di tutti i convenevoli e i sottintesi del discorso politico, tra la marchesa e il cugino,

⁴⁴⁵ Ivi, pp. 347-348: « Si fermò sul Corso a guardare in su e in giù come se lo vedesse per la prima volta. Era deserto; le due lunghe file di fanali parvero al barone un accompagnamento funebre. Pensò che lui non l'avrebbe e se ne compiacque. Meglio andar soli, senza tanti cialtroni dietro che chiacchierino, ridano e lo mandino al diavolo. Non avrebbe funerale e non andrebbe in chiesa. Bene. Né Dio né santi l'avevano aiutato. Non c'era altri nella botteguccia, oltre a Di Santa Giulia, che un vecchio prete dal viso e dalle mani color di cera, solito prendere lì il cioccolato prima di mezzanotte. "Crede proprio, reverendo" gli chiese il barone a bruciapelo, "che vi sia un'altra vita?" Il vecchio prete lo guardò in faccia e rispose con calma: "No, signore" Dopo di ciò, spiegò il fazzoletto scuro, lo guardò da ogni parte, se ne forbì la bocca, lo ripiegò con gran cura e, posatoselo sulle ginocchia, disse con la sua quieta voce dolce: "Non lo credo, lo so." Non si udì che il rumore dell'acqua di Trevi. Il barone prese un bicchierino di rhum e uscì senza salutare».

⁴⁴⁶ Ivi, p. 357.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 358.

il cavaliere Greisberg, il quale, «addetto del feld-maresciallo Radetzky»⁴⁴⁸, è pedina importantissimo per rimuovere lo zio Piero dal suo incarico pubblico. Il nobile austriaco chiede in cambio del suo favore l'affitto per il governo di un possedimento in terra bresciana; con ironia sottile, il narratore mima le sue allusioni ipocrite, così come le sue promesse di rendere inoffensivo lo zio Piero:

Ma il signor cavaliere, furbo, maligno e orgoglioso la sua parte, non la intendeva così. La vecchia voleva un favore e per averlo doveva piegarsi a baciare le unghie benefiche del Governo.

[...] Visto che stava muta e dura, si fece a un tratto molle egli stesso, sorridente, grazioso, le disse che veniva da Verona, le propose d'indovinare il giro che aveva fatto. Era passato per un paese così carino, aveva veduto una villa così deliziosa, così splendida, un paradiso!

[...] Greisberg tornò subito amabile, scherzò sulle misure che si potrebbero prendere contro quel signor ingegnere. Non c'era da sparger sangue, c'era da spargere, tutt'al più, un po' d'inchiostro; non c'era da togliergli la libertà, c'era da rendergliela intera!⁴⁴⁹

Se l'uomo di potere è abile nel dissimulare le proprie intenzioni e a mascherare infidamente col proprio linguaggio un progetto di vendetta trasversale, egli sa tuttavia essere anche sprezzantemente incisivo quando serve: i suoi «artigli»⁴⁵⁰ ghermiscono la marchesa quand'essa spera di evitare al proprio orgoglio di cedere alle richieste in cerimonia del suo antagonista⁴⁵¹. Anche qui le forze del male, se pure cooperano, non sono mai solidali tra loro, poiché l'egoismo che le anima non può scendere a compromessi con l'altro da sé, se non a caro prezzo. La barriera dietro cui ci si maschera è, anche qui, linguistica e retorica, e, nel caso della marchesa trapassa tra tutte le modalità di cui il narratore si serve per riprodurre pensieri e parole dei suoi attori. Alla richiesta del Greisberg, la nobildonna capisce immediatamente dove il discorso voglia andare a parare, ma finge di non accorgersene, per deviare la conversazione:

Ella indovinò subito, indovinò tutta la rete della commedia che le si recitava, ma il suo viso melenso non ne disse nulla. [...] Confessò al cugino che non sapeva

⁴⁴⁸ *Piccolo mondo antico*, p. 233.

⁴⁴⁹ Ivi, pp. 235-238.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 236. Il capitolo è appunto intitolato *Con gli artigli*, e narra prima la perquisizione in casa Maironi e l'arresto di Franco, e poi la scena qui in esame.

⁴⁵¹ Ibidem: «Mi rincresce invece che non si avrà modo, forse, di prendere provvedimenti severi contro un'altra persona che ha dei torti privati verso di Lei. Per trovar modo di colpire questa persona il signor Commissario di Porlezza ha fatto anche più del suo dovere. Ella deve capire senz'altro, marchesa, che non è il caso di dispiaceri e che anzi ha un obbligo particolare verso il Governo».

indovinare neppur questo. Già le pareva di diventare ogni giorno più stupida. Anni e dispiaceri!⁴⁵²

Quando poi è costretta alla resa in questa sorta di partita a scacchi, la donna prima mente, poi, con navigata maestria, al cavaliere austriaco che le chiede del piano per licenziare lo zio Piero, risponde per subdola perifrasi, riferendosi alla limonata nel suo bicchiere:

La marchesa continuò a sorseggiare la limonata, piano, piano, guardando nel bicchiere.

«Non va bene?» domandò ancora il cugino dopo una inutile attesa.

«Sì, è buona» rispose il sonnolento naso. «Bevo adagio per i denti»⁴⁵³

In tutta la scena, è la semantica della falsità a comandare i comportamenti dei due personaggi, che distorcono ogni parola che pronunciano o per rispondere agli usi della società patrizia oppure per soddisfare il proprio ego. Eppure, la ricostruzione articolata del punto di vista nobiliare ed austriacante, con cui né il narratore né il lettore di *Piccolo mondo antico* possono in alcun modo solidarizzare, è assai attenta, modulando dialogo diretto, analisi interiore e stilizzazione di una mentalità, giudizio implicito dell'autore su due figure spregevoli.

Del resto, lo stesso romanzo assegna onore ed onere dell'apertura ad un'altra figura su cui il giudizio non può che essere negativo: il Controllore Pasotti, «in soprabito nero di cerimonia, col cappello a stajo in testa e la grossa mazza di bambù in mano»⁴⁵⁴, occupa le prime pagine di *Risotto e tartufi*. Pasotti non si contenta del codino consenso al dominio austriaco o della logica del parlare mendace; egli mette piuttosto al servizio della marchesa la sua smaliziata capacità di tessere trame ed intrighi, così che, se è vero che le narrazioni fogazzariane si ordinano secondo modalità patetico-melodrammatiche, il Controllore incarna la tipica e ricorrente figura del malvagio persecutore

⁴⁵² Ivi, pp. 235-236. Infatti, è solo la voce onnisciente a riuscire a penetrare sotto l'imperturbabilità della nobildonna: «La marchesa non s'era mai udita parlare così alto e con tanta formidabile autorità. Era forse ai battiti dispettosi del cuore che rispondeva sopra al suo rigido busto il visibile ondulamento continuo del collo e del capo; ma pareva proprio il moto d'un animale che lavorasse faticosamente a ingoiar un boccone enorme. A ogni modo ella non piegò fino a dire una parola d'acquiescenza» (ivi, pp. 236-237).

⁴⁵³ Ivi, p. 238.

⁴⁵⁴ Ivi, p. II.

dell'innocenza⁴⁵⁵. Il Pasotti diventa allora il *bargnif* che mette in atto i più sottili tranelli contro Franco e Luisa, è lui il diavolo all'opera in vesti comuni. Questo è del resto il suo talento principale: saper ingannare gli altri fingendo all'uopo, macchinando con stile e mestiere, con perizia e metodo⁴⁵⁶. Egli è abile nel modulare atteggiamenti plurimi, flettendo tono, timbro ed intensità di quel che dice, in funzione di ciò che vuol sapere od ottenere. Se consideriamo che i personaggi principali sono quasi sempre colti in pose dalla sincerità talora disarmante e che il loro repertorio espressivo privilegiato è quello del sentimento a tinte patetico-drammatiche, è considerevole il polimorfismo del Controllore, che, quando deve strappare all'ingenuo Gilardoni qualche confidenza sul presunto matrimonio di Maironi, sa recitare da ottimo attore⁴⁵⁷. L'argomento delle nozze segrete dei due protagonisti, su cui Gilardoni è assai reticente, mette in moto gli ingranaggio comici di *Piccolo mondo antico*, che vedono come protagonista proprio l'ambiguo Controllore. La materia della *detection*, come nell'*incipit* del romanzo, è opportunamente abbassata: Pasotti stesso è paragonato ad un cane «barbone che ha fiutato in aria l'indirizzo recondito di un tartufo»⁴⁵⁸. Da buon *bargnif* - apposizione che

⁴⁵⁵ Si veda come Pasotti si rivolge prima al Pin: «Animale!» urlò Pasotti. «T'han posto un nome di cane per qualche cosa!» (*Piccolo mondo antico*, p. 12) e come poi descrive Franco: «Testa pessima» sentenziò l'altro. «Molta boria, poco sapere, nessuna civiltà.» «È mezzo marcio» soggiunse. «Se fossi io quella signorina...» (ivi, p. 19). Anche l'indiretto libero mette in luce più avanti la meschina ipocrisia del Controllore, già esplicita nell'apposizione letteraria di mano del narratore: «il buon Tartufo, che non poteva soffrire l'Introini, si mise a farne il panegirico. Che perla quel curato di Castello! Che cuor d'oro! E a casa Rigez c'era andato, don Giuseppe? No, la signora Teresa stava troppo male. Altri panegirici, della signora Teresa e di Luisa. Che rare creature! Che saggezza, che nobiltà, che sentimento! E l'affare Maironi? Andava avanti, non è vero? Molto avanti? [...] Era impossibile che don Giuseppe non sapesse niente, diavolo! Era impossibile che non avesse parlato di ciò con l'Introini! Non lo sapeva l'Introini, che don Franco aveva passato la notte in casa Rigez? [...] Diamine! Don Franco era certamente andato in casa Rigez con fini onestissimi e...» (ivi, p. 110).

⁴⁵⁶ Che in Pasotti l'inclinazione al male sia spontaneamente naturale ce lo dice lui stesso, a fine episodio: «Invece costui aveva gli occhi ancora più brillanti dell'usato. Pensava di andar a Cressogno subito. Camminatore instancabile, contava di potervi arrivare alle otto. L'idea di andare dalla marchesa con la sua grossa scoperta in pectore, di fare il misterioso, di metter fuori un po' alla volta le paroline più suggestive e di farsi strappare il resto, lo divertiva moltissimo. E preparava già per il proprio piacere un discorsetto blando, ammolliente, da posare poi sulla ferita della impassibile dama per modo ch'ella non potesse dissimularla e che nessuno avesse a lagnarsi di lui, neppure Franco» (ivi, pp. 129-130).

⁴⁵⁷ Ivi, pp. 116-117: «Che bellezza! Che paradiso!» diss'egli a mezza voce mentre il professore saliva la scala seguito dal Pinella con la birra. Confessò poi, tra un sorso e l'altro, che la sua visita era un pochino interessata. Si disse innamorato della muraglia fiorita che sosteneva l'orto Gilardoni a fronte del lago, e desideroso di imitarla ad Albogasio Superiore dove, se il lago mancava, i muri nudi eran troppi. Come s'era procurato il professore quelle agavi, quei capperi, quelle rose? [...] E trasse la tabacchiera. «Povero don Franco!» diss'egli, guardando il tabacco e palmandolo con la tenerezza di un *bargnif* commosso. «Povero figliuolo! Qualche volta si riscalda ma è un gran bravo figliuolo! Gran bel cuore! Povero figliuolo! Lei lo vede spesso?» «Sì, abbastanza.» «Almeno potesse riuscire nei suoi desideri, povero figliuolo! Lo dico per lui e anche per lei. Non sarà mica una cosa sfumata?» Pasotti disse questa interrogazione da grande artista, con interesse affettuoso ma discreto, senza esprimere più curiosità che non convenisse, volendo ungere e ammolire un poco il cuore chiuso del Gilardoni, onde si aprisse, a poco a poco, da sé»

⁴⁵⁸ Ivi, p. 118.

torna, variamente articolata, in tutto il capitolo quinto della prima parte⁴⁵⁹ - egli si reca in cerca di notizie dalla signora Cecca, nota ficcanaso del paese di Castello. Se la descrizione di quest'ultima indulge al ritratto comico e divertitamente deformante⁴⁶⁰, tuttavia la vecchia chiacchierona si rivela poco collaborativa nell'interrogatorio del Pasotti, ma rivela che forse Puttini può saper qualcosa del matrimonio di Franco e Luisa. L'uscita del Controllore dalla casa della Cecca è così fissato in un'immagine emblematica, comica e sarcastica al tempo stesso, che ci introduce alla nuova tappa dell'indagine qui in corso:

Pasotti sacramentò in cuor suo contro i «tosann» e la loro torta di mele, creta e olio di mandorle, ma credette utile d'ingoiarne un altro boccone e tornò poi a toccare, anzi a premere, il tasto di prima.

«So de nagott, so de nagott, so de nagott!» esclamò la signora Cecca. «Ch'el proeuva a ciamagh al Pütün! Al scior Giacom! E a mi ch'el me ciama pü nient!» Ancora! Pasotti brillò in viso all'idea di avere il malcapitato sior Zacomo nelle granfie. Così brillerebbero gli occhi di un falco allegro all'idea di ghermire un ranocchio e tenerse lo fra gli artigli per giuoco e per spasso. Egli se ne andò poco dopo, contento di tutto fuorché della torta di creta che aveva sullo stomaco.⁴⁶¹

Qui il tocco comico di Fogazzaro è particolarmente confacente al gioco perverso del Pasotti, che cava a poco a poco la verità dal malcapitato Puttini, a cui s'addice invece il paragone con un pesce di lago preso all'amo⁴⁶². Il sior Zacomo può essere così un'ottima 'spalla' per il trionfo apparentemente completo, a chiusura della prima parte del romanzo, della parte malvagia; si certifica cioè la vittoria del Controllore nella misura in cui il

⁴⁵⁹ La spiegazione dell'appellativo del «mefistofelico marito» della Barborin Pasotti (ivi, p. 113) ci viene data da don Giuseppe Costabarbieri di Cadate e dalla sua serva, Maria: «L'è on bargnif, el scior Pasotti» disse la Maria quand'ebbe dato il chiavistello all'uscio di strada. «L'è on bargnifon, minga on bargnif» esclamò don Giuseppe, pensando all'amo. E con quell'appellativo di «bargnif» che designa il diavolo nella sua astuzia, le due mansuete creature si sfogarono, si ripagarono di tanta roba data malvolentieri, cerimonie, sorrisi e ciliege» (ibidem).

⁴⁶⁰ Ivi, pp. 120-121: «La vecchia e gozzuta signora stava nel suo salotto tenendosi in collo un marmocchio col braccio sinistro e reggendo con la mano libera uno sperticato tubo di cartone infilato per isghembo nella finestra, come una spingarda, con la mira giù al lago scintillante, a una vela bianca, gonfia di *brevia*. All'entrar di Pasotti che veniva avanti con la persona inclinata, con il cappello in mano, con un viso ilare, dolce dolce, la buona ospitale donna posò in fretta quel lungo naso mostruoso di cartone che le piaceva metter nelle faccende più lontane degli altri, dove il proprio naso di cartapecora, benché smisurato, non arrivava. Ell'accolse il Controllore, come avrebbe accolto un Santo taumaturgo che fosse venuto a portarle via il gozzo».

⁴⁶¹ Ivi, p. 122.

⁴⁶² La similitudine percorre tutto l'interrogatorio del Puttini; cfr. ivi, pp. 126-128: «Come un pescatore raccoglie stentatamente a sé la lunga lenza pesante, scossa, egli crede, dal grosso pesce lungamente insidiato, e tira e tira e finalmente scorge venir su dal fondo due grandi ombre di pesci invece d'una sola, palpita, raddoppia di cautele e d'arte; così Pasotti, all'udir nominare l'ingegnere, si meravigliò, palpità e si dispose a estrarre con la più squisita delicatezza di mano il segreto del signor Giacomo e del Ribera. [...] E tira e tira, il disgraziato signor Giacomo cominciò a venir su, dietro all'amo e al filo. [...] Pasotti aspettò un poco e poi, con prudenza, tirò il filo».

tremebondo Puttini non riesce a controbatterne la strategia mellifluamente subdola, o a comprenderne il gioco delle insinuazioni mendaci⁴⁶³. La sua imperizia nei tarocchi, vero e proprio *sport* valsoldese, è come emblema della sua incapacità di stare al mondo, o della sua indifesa ingenuità d'animo:

Se la signora Barborin giocava male, il signor Giacomo, meditando, ponderando e soffiando, giocava peggio. Era un giocatore timidissimo, non si metteva mai solo contro gli altri due. Stavolta si trovò in mano, appena seduto, carte così straordinarie che fu preso da un accesso di coraggio e, come dice il linguaggio del giuoco, *entrò*. «Chi sa che giuocone ha!» brontolò Pasotti.

[...] Pasotti colse il momento, sperando, per giunta, fargli perdere il giuoco. «Dunque» diss'egli «mi racconti un poco. Quando è andato a Castello di notte?»

«Oh Dio, oh Dio, lassemo star» rispose il signor Giacomo, rosso rosso, palpando le carte più che mai.

«Sì, sì, adesso giuochi. Parleremo dopo. Tanto, io so tutto.»

Povero signor Giacomo, sì, giocare con quello spino in gola! Palpò, soffiò, uscì dove non avrebbe dovuto, sbagliò a contare i tarocchi, perdette un paio di frati con le relative pantofole, e malgrado il *giuocone*, lasciò alcune marchette negli artigli di Pasotti che ghignava e nel piattino della signora Barborin che ripeteva a mani giunte: «Cos'ha mai fatto, signor Giacomo, cos'ha mai fatto?»⁴⁶⁴

Il sior Zacomo confessa, il Pasotti coglie un successo che corona un intero capitolo romanzesco, speso ad inseguire la verità su «un affare così grosso»⁴⁶⁵. Tuttavia, l'esito di questo «affare» conosce un argine difensivo, abilmente costruito dal narratore, dato che il fascino per il male non può comunque cedere alle tentazioni e ai rischi dell'immedesimazione: i turlupinati sono qui, per la più parte, ingenui e sempliciotti, certo non proni alla malvagità d'animo del Controllore, ma nemmeno in grado di

⁴⁶³ Il pover'uomo, nel lasciar la casa del Pasotti, si abbandona ad un crucciato esame di coscienza: «Ma né i marroni né gli impropri del Pasotti valsero a vincere il signor Giacomo che partì con lo spettro dell'I.R. Commissario nel cuore e insieme con una sensazione molesta nella coscienza, con un vago malcontento di sé ch'egli non sapeva spiegare a se stesso, col dubbio istintivo che le ingiurie della perfida servente fossero preferibili, in fin de' conti, alle moine di Pasotti» (ivi, p. 129).

⁴⁶⁴ Ivi, pp. 125-126.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 128. A conferma della bontà narrativa di questo 'pezzo' fogazzariano, in cui lo straniamento comico focalizza l'impresa moralmente discutibile di un servitore del male, si può notare ch'esso è anche un sorridente tributo ai primi capitoli dei *Promessi sposi* manzoniani: là un matrimonio che «non s'ha da fare», e le vane proteste del buon Renzo, di Lucia, di Agnese; qui un matrimonio da scoprire, e l'azione malvagia ma fruttuosa del Pasotti. Ad unire le due vicende l'umana codardia del sior Zacomo, che come detto rammenta quella di don Abbondio.

intralciarne davvero, con atti e parole, il processo inquisitivo⁴⁶⁶. Il giudizio su Pasotti non muta, in quanto definitivo già nella prima scena; egli è piuttosto un utilissimo meccanismo dell'intreccio del romanzo, che necessita di un agente maligno per verificare gli effetti del dolore umano su Franco e Luisa. Senza Pasotti - o senza la marchesa - verrebbe paradossalmente a cadere l'intero messaggio che l'opera promuove: ed è appunto con la nobildonna Maironi che il giudizio sui rappresentanti del male tocca in Fogazzaro le sue punte più estreme, di condanna tragica.

In madama Orsola, quasi sempre contrassegnata dal suo titolo patrizio, la raffigurazione è scandita secondo quella «flemma» che dal suo comparir in scena ne caratterizza, come in un'isteresi del suo *habitus* nobile, modi, gesti, pensieri⁴⁶⁷. Il gioco di opposizioni è quello che alla «esterna placidità marmorea» oppone «il cuore pieno di dispetto e di maltalento»⁴⁶⁸ per Franco e Luisa, colpevoli di intralciare i suoi progetti. La rappresentazione grottesca del personaggio fogazzariano più negativo, causa prima della tragedia di Ombretta, si appoggia così su collaudate tecniche soteriologiche, che assicurano la giusta punizione per questa dispensatrice di torti. Nel capitolo *Fantasm* la scena si apre nella «sala rossa»⁴⁶⁹ del palazzo di Cressogno, dove i rapporti di società vengono mantenuti giocando a carte. Ad introdurre l'episodio, c'è il contrasto esplicito tra il dramma appena avvenuto e la sorte infelice di Friend, il malefico cane da compagnia della marchesa⁴⁷⁰. Il cozzo tra registro serio-tragico e demistificazione comico-grottesca, di qui a poco catalizzato dall'antitesi tra «il piacere del giuoco»⁴⁷¹ delle carte e il simulato disinteresse per Maria, serve a focalizzare l'ipocrisia del convito umano, da cui sono esenti, per ammissione dello stesso narratore, solo la Barborin Pasotti, il prefetto della Caravina e, in parte, il Paolin. Le battute di convenienza dei partecipanti, le cui voci

⁴⁶⁶ Di ben altro tenore saranno invece i confronti tra il Pasotti e i protagonisti, che non a caso riescono sempre a metterlo a tacere, cogliendo subito la sua ipocrisia di fondo. Si veda come Luisa racconta di aver rimbeccato le allusioni di Pasotti sul marito Franco: «Io gli rispondo netto che mi meraviglio della sua domanda. Egli diventa pallido. “Perché?” dice. “Perché Lei va dicendo che Franco è in ben altro luogo.” Si confonde, protesta, freme. “Protesti pure” dico io. “Tanto è inutile. Lo so. Del resto, Franco sta benissimo dov'è. Lo dica pure a chi crede.” “Lei m'offende!” diss'egli. Io non stetti tanto a riflettere e risposi: “Sarà!”. Allora se n'andò precipitosamente, senza salutarmi, nero come l'asso di picche, poiché sono in vena di simili paragoni. Sono sicura che stasera andrà a Cressogno» (ivi, pp. 358-359).

⁴⁶⁷ Ivi, p. 22: «La grossa voce nasale parlava con la stessa flemma, con lo stesso tono agli ospiti e al cane. S'era alzata per la Barborin ma senza fare un passo dal canapè, e stava lì in piedi, una tozza figura dagli occhi spenti e tardi sotto la fronte marmorea e la parrucca nera che le si arrotolava in due grossi lumaconi sulle tempie. Il viso doveva essere stato bello un tempo e serbava, nel suo pallore giallastro di marmo antico, certa maestà fredda che non mutava mai, come lo sguardo, come la voce, per qualsiasi moto dell'animo».

⁴⁶⁸ Ivi, p. 27. Si noti poi che l'atteggiamento della nobildonna è dettato da una reazione d'avarizia: «[Franco] aveva osato chiederle, due anni prima, il permesso di sposare una signorina della Valsolda, civile, ma non ricca né nobile. [...] la marchesa tenne per fermo che quella gente non avesse levato l'occhio da' suoi milioni» (pp. 28-29).

⁴⁶⁹ Ivi, p. 431.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 432: «Friend era infermo da due giorni. Tutta la brigata si commosse e lamentò il caso con la segreta speranza che il maledetto mostro fosse per crepare. [...] Il prefetto della Caravina aveva espresso altrove la temperata opinione che fosse da buttarlo nel lago con la sua padrona al collo».

⁴⁷¹ Ivi, p. 439.

cadono spesso nel vuoto, rendono ben evidente l'assurdità della situazione, sottolineata da un altro espediente: l'insistenza su due aree semantiche ben distinte. Da un lato, infatti, abbiamo riferimenti ricorrenti alla consuetudine stantia del ritrovo, cui corrisponde la flemmatica intangibilità emotiva della marchesa⁴⁷². Dall'altro lato, questi riferimenti certificano anche una sorta di contraddizione interna; la ripetizione costante del termine «fantasma» o «spettro» significa appunto la presenza, ossessiva ma invisibile, della morte, che aleggia sopra i personaggi a palazzo:

Se si parlava con interesse del rognoso Friend, i fantasmi della bambina morta e della madre disperata erano però nella sala. Quando nessuno seppe più che dire del cane e vi ebbe un momento di silenzio, i due fantasmi squallidi furono uditi da tutti domandar che si parlasse di loro;

[...] Anche in fondo ai suoi occhi crucciati si vedeva il fantasma della bambina morta.

[...] Quelli là si erano liberati dai fantasmi; gli altri no.

[...] la piccola comitiva giunta in capo alla salita procedette silenziosa per le umide ombre del Campò, nell'odor fresco dei castagni e dei noci, senz'accorgersi di uno spettro che passava in aria, vòlto a Cressogno.⁴⁷³

A fine della prima delle due sequenze è diviso l'intero capitolo, il narratore ha separato i suoi personaggi in due grandi gruppi, sulla base di un'opposizione morale: da un parte, troviamo il conformismo egoistico del male, rappreso nel senso aristocratico dell'onore che, anch'esso 'antico' e dunque immobile, ha come più grave colpa di turbare la vita di chi non vuole piegarsi ai suoi soprusi, e cioè la fede stoica di Franco e il lume di ragione di Luisa⁴⁷⁴. Dall'altra parte sono schierate le forze positive della società; è a queste che il narratore consegna gli elogi più sinceri. La dignità addolorata del prefetto della Caravina

⁴⁷² Ivi, pp. 431-437: «Costei accolse tutti col solito viso impassibile, col solito flemmatico saluto. [...] si lasciò ossequiare degli altri, fece le solite domande al Paolin e al Paolon [...] Alle nove, di solito, il cameriere entrava con due candele accese e apparecchiava il tavolino del tarocco in un angolo della sala, fra il gran camino e il balcone di ponente. [...] Alle nove e mezza soleva capitare una bottiglia preziosa di San Colombano vecchio». Si può notare però come, con finezza di *suspense*, la voce narrante insista anche su quei minuti particolari che, in quella sera, si staccano dall'ordine abitudinario delle serate a Palazzo Maironi: «Il vecchio cameriere, affezionatissimo a don Franco, esitò, quella sera, a portare i lumi. [...] si fece nella sala quel silenzio di aspettazione che soleva precedere l'alzarsi della marchesa. Ma la marchesa non diede segno di volersi alzare. [...] «Stasera non giuoco» rispose la marchesa. La voce era molle ma il no era duro. [...] la marchesa suonò il campanello per il rosario che non s'era potuto dire alla solita ora» (ivi, pp. 433-440).

⁴⁷³ Ivi, p. 432-440.

⁴⁷⁴ Uno dei cruciali esistenziali svizzerati da *Piccolo mondo antico* - e spesso anche da altri romanzi fogazzariani - sarebbe dunque quello dell'egoismo, secondo la chiosa agli eventi fatta qui da un personaggio di secondo o terzo piano nell'opera come il Paolin: «Durezza, debolezze, malignità, ostinazioni, cortigianerie: dappertutto, secondo lui, c'era in fondo quell'egoismo porco. "Che gran mond mincion!" fu il suo riassunto finale. "Ch'el senta car el me cürat, quand gh'è quel poo de ris e verz con quel poo de formagg per sora, lassèm pür andà tüssscoss al diavol che l'è mej"» (ivi, pp. 439-440).

e la bontà d'animo di Barbara Pasotti, quella «sua profonda, ingenua umiltà» vegliata addirittura dall'Altissimo⁴⁷⁵, sono esempi lampanti della pulsione vitale del bene e del valore degli affetti più umanamente autentici e partecipati:

[alla Barborin Pasotti] Nessuno le parlava, nessuno faceva attenzione a lei: ella si mise a recitar mentalmente una fila di *Pater, Ave e Gloria*, per la cattiva creatura seduta all'altro angolo del canapè, tanto vecchia, tanto vicina a comparire davanti a Dio. Le dedicò la preghiera per la conversione dei peccatori che soleva dire mattina e sera per suo marito da quando aveva scoperto certe sue familiarità con una bassa persona di casa.⁴⁷⁶

Sono invece i meccanismi della distorsione grottesca, cui è sottinteso un biasimo morale, quelli che illuminano con tutt'altra luce l'intimità disturbata della marchesa. Ad essere posto al centro della scena è il problema del peccato e del senso di tormento ch'esso ispira; soprattutto, nella persona della marchesa, esso comporta una rottura netta e forse insanabile di quell'aura di imperturbabilità che ha finora caratterizzato il personaggio. Con gli occhi curiosi del curato di Puria, osserviamo che:

le sue mani tremavano: cosa nuova. Ella dimenticò di domandare a Pasotti se il vino fosse buono: cosa nuova. La maschera cerea del viso aveva di tratto in tratto qualche contrazione: cosa nuovissima.⁴⁷⁷

Il cambiamento sostanziale nel placido autocontrollo della nobildonna è una diretta conseguenza di quell'infrazione della legge divina di misericordia che ella stessa pronuncia poco prima dell'incubo e del malore notturno: quando il prefetto, rompendo la cappa di ipocrita messa in scena della partita ai tarocchi, allude al lutto familiare, il commento della marchesa è tanto raggelante quanto inedito:

Da quando Franco era uscito di casa il suo nome non era mai stato pronunciato nelle conversazioni serali della sala rossa, la marchesa non aveva mai fatto allusione a lui né a sua moglie. Ella ruppe adesso il silenzio di quattro anni.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 436: «Tutti, meno il prefetto che si rodeva, guardarono la marchesa come se la Mano protettrice dell'Onnipotente fosse sospesa sopra la sua parrucca. Invece quella Mano Divina stava sopra il cappellone della Pasotti e le teneva ben chiusi gli orecchi onde non avessero a penetrarvi contaminatrici parole d'iniquità». L'altra citazione è a p. 438.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 437. Con simile partecipazione, il Prefetto: «pensava a Luisa stravolta, livida, come l'aveva già vista la mattina, quando s'era opposta come una forsennata, prima alla chiusura della bara, poi al trasporto, e quando nel cimitero aveva gettato lei con le sue proprie mani la terra sulla sua bambina, dicendole d'aspettarla e che sarebbe presto discesa a giacer con lei e che quello doveva essere il loro paradiso» (ivi, p. 432).

⁴⁷⁷ Ivi, p. 438.

«Mi rincresce per la creatura» diss'ella, «ma per suo padre e sua madre è un castigo di Dio»⁴⁷⁸

La frase rompe l'equilibrio tra le forze del bene e quelle del male nell'intero assetto del romanzo: le seconde mostrano tutte le loro crepe interne proprio quando le prime - morta Maria e con Luisa quasi impazzita - sembrano sul punto di soccombere alle prepotenze della marchesa. La notte d'incubo descrive allora la condanna di un personaggio su cui il giudizio del narratore è assai esplicito, e soddisfa le aspettative di rivalse del lettore⁴⁷⁹. Le dinamiche psicologiche attivate dalla peccaminosa e sprezzante superbia della nobildonna non corroborano però un cammino di conversione e di rigenerazione di sé; la seconda parte del capitolo dodicesimo si apre non a caso con l'ipocrita pratica religiosa della matrona, che cerca perdono soprattutto per una sua «grossa furfanteria d'altro genere, misurabile in lire, soldi e denari»⁴⁸⁰. Il timore della marchesa di trovarsi di fronte un tribunale ben particolare è restituito dal tratteggio straniato della sua psiche:

Mentre chiedeva al Creditore Grande la remissione de' suoi debiti le pareva ch'Egli avesse facoltà d'accordarla intera; invece dopo le si levavano da capo in mente le facce crucciose dei creditori piccoli, ritornava con esse il dubbio del perdono, e la sua avarizia, la sua superbia avevano a lottare con il terrore di un carcere perpetuo per debiti, oltre la tomba.⁴⁸¹

Ad essere messi a giudizio sono la faccenda economica di casa Maironi e, in secondo luogo, la protervia e l'egoismo che costituiscono il nerbo più profondo dell'io della nobildonna. La duplicità di registro dà però subito nota di una deformazione della realtà: la marchesa cerca perdono per delle colpe (quei «debiti» materiali verso Franco, ma anche le sue responsabilità nella fine tragica di Ombretta) che, se resteranno impunte in terra, il «Gran Creditore» provvederà a far scontare «oltre la tomba». La marchesa non sa ricondurre il proprio punto di vista a quello dell'autentica religione del perdono, che le rimane del tutto estranea; l'afflato consolatorio della fede spira nell'opera solo per chi, come Franco e lo zio Piero, vi è naturalmente disposto, oppure per chi, come Luisa, sa

⁴⁷⁸ Ivi, p. 435.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 440: «Il rosario di casa Maironi era una cosa viva che aveva le sue radici nei peccati antichi della marchesa e veniva sempre più sviluppandosi mettendo nuovi *Ave* e nuovi *Gloria* a misura che la vecchia dama avanzava negli anni e scorgeva più netto e visibile a fronte un teschio schifoso, il proprio». Il sarcasmo sulla vanità delle pratiche religiose nobiliari è rafforzato, poco oltre, dal fatto che «le Avemaria della guattera urtarono e dispersero quelle della padrona, che chiedevano sonno, riposo di nervi e di coscienza» (ivi, p. 441), e poi dall'uso delle «prediche del Barbieri» (ivi, p. 443) come sonnifero per le ansie della marchesa.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 440.

⁴⁸¹ Ivi, pp. 440-441.

dolorosamente riconoscere i propri errori. Qui invece l'apparizione della nipotina morta, mentre la donna è ancora cosciente, è accompagnata da un determinante indicazione del narratore sulla precarietà del suo equilibrio psichico:

Era tocca, sì. Aveva sempre davanti agli occhi l'immagine di Maria come l'aveva veduta una volta passando in gondola sotto la villetta Gilardoni, piccina, con un grembiale bianco, i capelli lunghi e le braccia nude, stranamente somigliante ad un bambino suo, mortole a tre anni. Sentiva ella affetto, pietà? Non sapeva ella stessa quello che sentisse. Forse dispetto e sgomento di non sapersi liberare da una immagine molesta; forse paura di questo pensiero, che se non fosse stato commesso certo grosso peccato antico, se il testamento del marchese Franco non fosse stato arso, la bambina non sarebbe morta.⁴⁸²

Il narratore ci informa che la marchesa non è affatto lucida, ma lascia poi in sospeso le motivazioni del suo tormento e del conseguente distacco dalla realtà, non chiarendo se si tratti di fissazione monomaniaca, frutto della sua alta considerazione di sé e del «dispetto e sgomento di non sapersi liberare da una immagine molesta», oppure se esso non dipenda piuttosto da un più profondo ed inconfessabile senso di colpa. Questo perché l'imperscrutabile flemma della marchesa cela in realtà un fondo, pur minimo, di umanità ferita: «l'immagine di Maria», stilizzata in un commovente ricordo, rimanda a quella altrettanto drammatica di «un bambino suo, mortole a tre anni»; la stessa età di Maria. Un'atmosfera di morte fa per l'appunto da tramite, nella progressione cronologica tra veglia ed assopimento che scandisce tutta la scena, all'incubo vero e proprio, ed affastella nella mente turbata della donna una serie di immagini deformate e stravolte:

Chiuse gli occhi, cercò di non pensare a niente, e si vide sotto le palpebre una chiara macchia informe che si venne disegnando in un guancialetto, poi in una lettera, poi in un gran crisantemo bianco e poi in un viso supino, morto, che diventava via via più piccolo.

[...] le comparve sotto le palpebre tutt'altra cosa, una testa che cambiava continuamente lineamenti, espressione, attitudini e che venne per ultimo lentamente ripiegandosi avanti sopra se stessa come nel sonno o nella morte, non mostrando più che i capelli.

[...] Si disegnò un quadrante d'orologio, che diventò un occhio spaventato di pesce, un occhio umano severo.⁴⁸³

⁴⁸² Ivi, pp. 441-442.

⁴⁸³ Ivi, pp. 442-443.

Quando la nobildonna si addormenta davvero, i meccanismi della psiche hanno campo libero⁴⁸⁴: la marchesa si figura «nello stanzone buio di un carcere, con i ceppi ai piedi, accusata di assassinio»⁴⁸⁵, in un completo e totale rivolgimento della realtà. Le dinamiche del subconscio fanno perdere al personaggio la sua usuale compostezza⁴⁸⁶, e, riprendendo le immagini prima affiorate a livello della coscienza, le intensificano drammaticamente di grado: il timore del carcere per debiti di diversa natura diviene ora condanna per l'omicidio di Ombretta, e le lugubri immagini del dormiveglia sono ora incarnate, secondo un repertorio quasi da romanzo gotico dell'orrore⁴⁸⁷, dal cadavere della piccina, che viene a deporre dell'infamia della marchesa:

Il busto, le braccia, le mani raccolte insieme avevano un colore biancastro e contorni alquanto incerti; la testa, appoggiata alla spalliera, era nitida e circondata d'un chiaror pallido. Gli occhi scuri, vivi, fissavano la marchesa. Che orrore! Era veramente la bambina morta. Che orrore, che orrore! Gli occhi dell'Apparizione parlavano, lo dicevano. Il giudice aveva ragione, la bambina lo diceva, senza parole, con gli occhi. «Tu, nonna, tu sei stata, tu. Io avrei dovuto nascer e vivere nella tua casa. Tu non l'hai voluto. Sei condannata alla morte eterna»⁴⁸⁸

Ovviamente censurato dai vincoli dalla socialità e delle convenienze pubbliche, tanto che nel salotto si può giustificare la morte di Maria come punizione divina, solo affacciatosi poco prima del sonno, il senso di colpa della marchesa si manifesta esclusivamente nella più intima delle dimensioni dell'io. Si spiega così il crollo fisiopsichico che prende la marchesa in chiusura di scena; la calata del sipario la vede delirante, ai piedi del letto, ad invocare il potere religioso come salvezza dal suo delirio scatenato dal tribunale della morale. Il punto di vista del narratore onnisciente ed eterodiegetico 'stringe' progressivamente sul personaggio, mettendone in luce l'ipocrisia e la piattezza della vita morale; il passaggio all'interiorità riposta e alle associazioni oniriche fomenta la riprovazione per la sua miseria etica ed affettiva. Più l'inquadratura stringe sull'io, più la sintassi si fa franta e il lessico soggettivamente connotato, quasi a cercare di

⁴⁸⁴ Anche qui abbiamo una marca testuale esplicita da parte del narratore (ivi, pp. 443-444: «La marchesa dormiva e sognava [...] Fino a questo punto la marchesa aveva sentito, sognando, di sognare; qui credette svegliarsi, vide con orrore che qualcuno era entrato infatti») per segnare l'ingresso nel mondo dell'incubo; va notato che, se ovviamente funzioni e procedimenti del sogno foggazzariano nulla hanno delle grammatiche oniriche freudiane e novecentesche, tuttavia la serie di immagini qui utilizzate rappresenta convenientemente, con un trasparente simbolismo, l'alterazione psichica del personaggio.

⁴⁸⁵ Ivi, p. 443.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 444: «Non era flemmatica nel sogno, si agitava come una disperata».

⁴⁸⁷ Il passo è costruito anche attraverso la ripresa di alcune significative tessere lessicali rispetto ai passi anteriori; così il «colore biancastro» e il «chiaror pallido» dell'incarnato di Maria rimandano alle fantasmatiche immagini precedenti («chiara macchia informe [...] gran crisantemo bianco») e alle figure di morte («un viso supino, morto [...] come nel sonno o nella morte»); si noti poi il passaggio da «un occhio umano e severo» al fatto che la sentenza giunge appunto «senza parole, con gli occhi» di Ombretta.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 444.

riprodurre la psiche turbata della marchesa; i repertori semantici del malessere indistinto, dell'inquietudine sottile e poi del terrore manifesto si susseguono così in efficace *climax* espressivo.

Tutti questi effetti, che guidano pure il giudizio del lettore e la sua soddisfazione per la punizione della marchesa indicano che, per il narratore cattolico, è *ab imis fundamentis* che deve partire il rinnovamento vero della personalità. Ma questa è una legge che vale, in realtà, solo per i protagonisti principali: la rappresentazione grottescamente straniata della notte della marchesa non prevede nessun approdo ad un pentimento reale, e dunque al riscatto delle sue colpe. Del resto, in nessun romanzo fogazzariano chi opera contro la legge di Dio si pente autenticamente: la stessa marchesa, dopo la sua notte di tregenda, sembra, più che una nuova persona, la riedizione sbiadita di se stessa⁴⁸⁹. È uno squilibrio che tocca un punto fondamentale della rappresentazione fogazzariana del male e che coinvolge, in maniera diversa, tutti i personaggi collocati in questo settore. Il problema del dolore, che occupa progressivamente la fantasia dello scrittore sin da *Piccolo mondo antico*, è questione per spiriti eletti, mentre per chi, più o meno scientemente, si è dedicato alle male azioni, vi è solo una possibilità, e nessuna sorta di appello: essere giudicati da un registro 'comico' ma esplicitamente critico, che passa dal dileggio delle meschine «sante alleanze» di *Leila* fino alla satira del potere nobiliare del Greisberg, o alla sardonica punizione della marchesa. L'ultimo settore del comico, accogliendo quelle figure che meno consuonano con il substrato ideologico del narratore e con il sistema di valori dei suoi romanzi, è allora un mondo a parte nell'universo di finzione, tanto ipercharacterizzato quanto alieno da passaggi di campo o di livello: prova ne è che tutti questi personaggi, pur svolgendo una funzione narrativa non affatto secondaria, scompaiono letteralmente dall'intreccio, chi in un modo chi nell'altro, a mano a mano che ci avviciniamo al finale. Di Santa Giulia sceglie l'esilio, la marchesa non si redime, del Pasotti si perdono le tracce nell'ultimo terzo di *Piccolo mondo antico*; i capitoli finali di *Leila* celebrano l'amore ritrovato tra la protagonista e Massimo, sotto l'egida della morte della 'guida' donna Fedele. E forse non è solo una questione di censura religiosa, ma di tecnica narrativa e retorica. Concedere al *bargnif*, al male nel mondo, un'analisi seria e

⁴⁸⁹ Si veda il modo con cui Orsola Maironi lascia il palcoscenico nell'ultimo colloquio con il nipote Franco, il quale vorrebbe accomiarsi in pace da lei, mentre ne riceve un antifrastico perdono che capovolge del tutto i ruoli sulla scena e spinge il narratore ad un netto intervento giudicante: «Sei qui, Franco?» «Sì, addio, nonna» diss'egli e si chinò a darle un bacio. La maschera di cera non era scomposta; lo sguardo aveva però qualche cosa di vago e di scuro che pareva insieme desiderio e sgomento. «Muoi, sai, Franco» disse la marchesa. [...] Dalla nuova espressione dello sguardo e della voce, Franco intese perfettamente che la nonna era pronta a vivere altri vent'anni. «Mi rincresce della tua disgrazia» diss'ella «e ti perdono tutto». Non eran parole di perdono che Franco si aspettava da lei. [...] Confortata, rassicurata, la marchesa di ogni giorno ricompariva poco a poco sotto la marchesa di un'ora. Voleva bene acquistar la pace ma come un sordido avaro tentato da qualche cupidigia, che spremendosi dolorosamente dal pugno il prezzo del suo piacere cerca di trattenersene fra le unghie quanto ne può. [...] Ah marchesa, marchesa! Misera, gelida creatura! Credeva ella di aver comperato la pace con questo?» (ivi, pp. 467-469).

drammatica come quella dei tormenti d'eccezione avrebbe implicato il rischio, se non dell'immedesimazione, almeno della comprensione delle ragioni e dei motivi che muovono gli operatori del male. Un azzardo che la retorica dell'inquietudine, evidentemente, non poteva correre.

III. L'inquietudine della volontà

I. TRA PASSIONE E DOVERE

I.1 1881-1911: una parabola in tre atti

La ricezione e la collocazione del narratore Fogazzaro sono stati argomenti di dibattito critico più per i contenuti delle sette opere di sua mano che per il modello romanzesco proposto in tre decenni di attività letteraria: fatto comprensibile, se si considera da un lato l'ampio ricorso a temi e problematiche del suo tempo da parte dello scrittore per allestire il dialogo con il pubblico e, dall'altro, il fatto che lo stile fogazzariano, la sua grammatica narrativa e la sua stessa concezione di opera d'arte non superano i confini - né intendono farlo - della media comunicazione letteraria. Anche le scelte di poetica, connesse intimamente alla 'visione del mondo' d'autore, non infrangono quel paradigma conciliatorista che abbiamo già visto comporre un tratto portante della mentalità fogazzariana. Tra *Malombra* e *Leila*, se possono esservi costanti e non drastiche evoluzioni di pensiero, non assistiamo a sovvertimenti significativi dell'arte di narrare, né ad una rivisitazione profonda degli strumenti del *movere et delectare* tipici della prosa fogazzariana¹: l'appello all'anima ed al cuore è sempre la strategia che funziona meglio.

L'omogeneità superficiale di questa parabola si lega alla disposizione fondamentale che unisce i sette romanzi: quella di conquistarsi l'intesa dei lettori ponendosi di fronte a loro come maestro sentimental-patetico del cammino verso l'Ideale. Ovviamente, tale progetto complessivo conoscerà momenti di più felice realizzazione ed altri di scetticismi assillanti sul proprio disegno; ma forse è proprio analizzando l'inquietudine d'autore sulla campata ampia di tutta la produzione che si può dar meglio conto delle sue ragioni profonde. Ad uno studio sincronico dei motivi ricorrenti e dei procedimenti compositivi privilegiati si può allora affiancare una ricognizione critica diacronica, volta a verificare l'efficacia del patto di lettura fogazzariano nel corso degli anni; al riconoscimento d'importanza nel sistema letterario e ad una più precisa collocazione del narratore nel suo

¹ Ne dà un rapido campione G. CAVALLINI, *La dinamica della narrativa di Fogazzaro*, cit., pp. 93-97.

tempo², seguirà anche la possibilità di valutare il singolo romanzo all'interno di un processo creativo in cui avranno il loro peso sia gli elementi di novità volta a volta introdotti sia gli atteggiamenti e le dinamiche più conservative. La ripresa di modi sentimental-patetici, tessere melodrammatiche, figurine comiche, paesaggi e personaggi prediletti può allora definire meglio non solo l'identità del romanziere ma anche quell'abile connubio di moderata innovazione e spregiudicata convenzionalità che sta alla base del suo successo al passaggio di secolo.

L'efficacia delle scelte fogazzariane si può forse misurare secondo una tripartizione della sua produzione³: una prima fase, composta dai primi tre romanzi, è utile all'autore per ritagliarsi un ruolo preciso nel panorama letterario degli anni Ottanta. La progressiva acquisizione dello *status* di romanziere dei sentimenti non pregiudica una certa autonomia di soluzioni: *Malombra*, opera prima, svilupperà maggiormente le suggestioni occultistico-spiritistiche della formazione fogazzariana, mentre invece il *Daniele Cortis*, tra crisi di valori post-unitari ed appello al pubblico cattolico, si presenta come vero punto di partenza per la spiritualizzazione delle passioni. Verso fine decennio, nel corso del quale Fogazzaro si presta anche alla scrittura breve, *Il mistero del poeta* chiude questa prima parte all'insegna di una intensificazione tonale del consolidato nesso tra vita superiore del cuore e dello spirito. A questa prima fase segue uno snodo eccentrico e determinante nella carriera dell'autore, e cioè *Piccolo mondo antico*. L'opera del 1895, che cade proprio a mezzo degli impegni extra-letterari del conferenziere, è certo un modello emblematico ma anche intessuto di elementi eterogenei e peculiari, tanto da porsi sia come abile riassunto di spinte antecedenti ma anche come potenziale testa di ponte per un nuovo sviluppo della poetica fogazzariana. In realtà, a questo originale tentativo fa seguito una ridefinizione - forse più cercata che raggiunta - di compiti e finalità della parola romanzesca: *Piccolo mondo moderno* e *Il Santo*, se pure plasmati sotto la luce modernista, recuperano tuttavia alcune scelte rappresentative dalle prime opere, convertendole ora alla descrizione apologetica della tormentata vita di Benedetto. *Leila*, dopo il polemico trauma della condanna papale, consoliderà il recupero della primigenia intuizione, anche se il narratore del cuore dimostrerà, in prossimità della morte, di aver forse perso il contatto con il proprio fidato pubblico.

² M. ALLEGRI, *Venezia e il Veneto*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, cit., p. 309: «Si conclude così in mestizia la sua parabola letteraria. Anche a volerne considerare impietosamente tutti i limiti rispetto alle problematiche contemporanee e i suoi non pochi anacronismi, non può sfuggire che essa sarà per tanto tempo l'ultima nella regione a sperimentare un raccordo con alcuni filoni della cultura nazionale e ad intercettare, sia pure soltanto istintivamente, tematiche di più vasto respiro».

³ Per una rilettura della parabola fogazzariana, cfr. A. DELLA TORRE, *Fogazzaro e il romanzo postunitario* e G. RAGONESE, *Fogazzaro. Da "Malombra" a "Piccolo mondo antico"*, entrambi in *Antonio Fogazzaro*, Milano, cit., pp. 53-64 e pp. 141-158.

1.2 Un'originalità a posteriori: *Malombra*

1.2.1 *Un esordio 'sperimentale'*

Malombra viene pubblicato nel maggio del 1881, dopo un'elaborazione complessa e sofferta, iniziata addirittura su quelle pagine di appunti che avevano ospitato, anni addietro, prove in versi di *Miranda*. Se certo il prodotto finale è frutto di «una lunga e metodica accumulazione culturale che ora può finalmente rendersi in sciolta sicurezza al grande pubblico e di un approfondimento minuzioso e instancabile della propria psicologia»⁴, queste due componenti - e cioè il dialogo con il sistema cultural-letterario e la definizione di una poetica sentimental-intimistica - consegnano una serie di proficui rimandi al futuro narratore borghese ed idealista degli anni a venire, e insieme fanno risaltare nell'opera alcuni motivi a sé stanti che, a posteriori, la distaccano dai lavori successivi.

La pubblicazione di *Malombra* nel fatidico anno d'uscita dei *Malavoglia*⁵ permette allora di mettere a fuoco non solo la primigenia antitesi tra modello narrativo 'realista' e suggestioni fogazzariane mistico-trasendenti, ma anche di definire, su canali distinti, alcuni tratti di fondo dell'esordiente. Terminato nel maggio del 1880⁶, rifinito nel corso di quell'anno e proposto alla prestigiosa casa editrice Treves nei primi giorni del 1881⁷, il romanzo deve però scontare i tipici ritardi dell'industria editoriale: *Malombra*, dietro ad un contributo economico dello zio Giuseppe, viene allora pubblicato da Brigola, ben un anno dopo la sua reale conclusione. Questo *iter* tormentato è però tanto più interessante quanto più mette in luce, anche sulla scorta di alcune scritture private del trentanovenne autore, la costante ricerca di un consenso e di un'identità letteraria da parte di uno scrittore che vuole aver prova concreta del proprio talento. L'attesa si traduce così, come

⁴ M. ALLEGRI, *Venezia e il Veneto*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, cit., p. 302.

⁵ Cfr. P. GIANNANTONIO, "Malombra" tra Verga e Oriani e G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Fogazzaro e Verga: un parallelismo divergente (con due lettere fogazzariane inedite)*, entrambi in *Antonio Fogazzaro*, Milano, cit., pp. 119-141 e pp. 159-175.

⁶ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 165: «Finito di comporre il 19 maggio 1880, e di copiare il 22 dicembre dello stesso anno, a Vicenza, al tocco dopo mezzanotte, *Malombra* uscì precisamente nel maggio del 1881». Per una storia della pubblicazione dell'opera, cfr. *ivi*, pp. 165-176.

⁷ Lettera di A. Fogazzaro ad Anna Fogazzaro, 14 gennaio 1881, in *Lettere scelte*, p. 70: «La sera stessa del mio arrivo mi recai dall'editore Treves che mi accolse molto cortesemente e mi espresse molta propensione a stampare, previo esame, il romanzo, non escludendo anche una retribuzione. Fin qua si andava benone, ma poi non ci fu verso di ottenere che il Treves s'impegnasse a leggere il romanzo in meno di un mese. Ha un monte di altre occupazioni, manoscritti del Barilli, del Bersezio, di altri da leggere. Mi promise che leggerebbe il mio prima di quelli ma non volle restringere il termine. Io, tutto sommato, finii coll'arrendermi, a patto però che in nessun caso fosse oltrepassato questo mese. Mi assicurò che la stampa non impiegherebbe poi troppo tempo e che a ogni modo, lo stesso suo interesse lo spinge a pubblicare prima dell'Esposizione, che si apre il 1° maggio. Termine lontano pel desiderio mio e degli amici miei, ma non sarebbe ragionevole perdere un buon editore per un mese più o meno».

riporta il biografo ufficiale, in punte di ossessione che mescolano scrupolo di peccato e dubbio sulle proprie doti di scrittore:

A memoria perpetua mia e di chi vedrà questa pagina. Oggi 13 febbraio 1881 trovandomi ansioso sulla sorte del mio romanzo *Malombra* che da oltre un mese ho consegnato al mio editore Treves, onde giudichi se gli convenga o no pubblicarlo, apersi più volte un libro di preghiere e l'Imitazione onde cercarvi come soglio un passo appropriato alle mie circostanze di spirito e che potesse illuminarmi. Non trovai nulla. Allora ricordandomi di avere giorni fa in questo stesso pensiero aperto il Kempis a caso e lettovi a p. 336 queste parole: *punta ansietà, beato gaudio*, concentrai il mio spirito nel dolore delle colpe da me commesse, nel proposito di adoperare per l'avvenire il mio ingegno qualunque esso sia a maggior gloria di Dio, e pensai che se Iddio mi approvava e mi incoraggiava, avrei, aprendo l'Imitazione, a caso, ritrovate quelle parole. Presi il libro, lo apersi e gli occhi mi caddero sulla pagina 336, sulle parole: *punta ansietà, beato gaudio*.

[...] P.S... dirò altresì almeno per spiegare una così grande ansietà che un giudizio scoraggiante di *Malombra* sarebbe per me un grande pericolo di sfacelo morale.⁸

I giorni che seguono non sono meno tormentati, scanditi appunto dalle promesse dell'editore e dagli scompensi di fiducia e di fede dello scrittore⁹; ma, se queste note possono certo sostenere l'idea che *Malombra* sia «il primo capitolo di una confessione, che proseguirà e si approfondirà di romanzo in romanzo»¹⁰, esse corroborano anche un'altra ipotesi. Che Fogazzaro cioè sia consapevole, seppur non del tutto certo, di aver imboccato con la sua ultima fatica una strada decisiva nella propria formazione artistica, e che il libro meriti dunque di essere valutato ed apprezzato diversamente rispetto agli esordi poetici del decennio precedente. Sembra darne conferma lo stesso inquieto autore, in un'altra delle proprie note intime:

24 febbraio. Lettera di Treves. Non ha letto che ¼ del libro. Non sa ancora se potrà piacere, non decide se pubblicherà. A ogni modo non prima di novembre. Mio scoraggiamento, delusione amara. È essa giusta? Rileggo e dico: no.¹¹

⁸ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit, p. 93.

⁹ Ivi, pp. 93-94: «17 febbraio. Giunge una lettera. Il libro è giudicato bene con riserva di leggerlo per intero. Nessun compenso mi si può dare, cosa che mi riesce amara, ma è forse bene così perché non è soddisfatto quello che vi è di meno nobile nelle mie aspirazioni. Il Treves non ha però ancora dichiarato se stamperà neppure gratuitamente. Iersera rinnovai quell'atto interno di preghiera ed ebbi ancora al sorte di aprire il libro alla pagina 336».

¹⁰ Ivi, p. 83.

¹¹ Ivi, p. 94.

Allo sconforto seguono allora l'entusiasmo per la pubblicazione, e l'autodifesa preventiva per il possibile insuccesso del libro:

19 marzo. Il libro si pubblica a mie spese. Lo zio D. Giuseppe mi ha donato 1000 lire. Il Treves nella Ill. Italiana stampa che *Malombra* mi collocherà tra i romanzieri di primo ordine. Mio proposito è prepararmi a sostenere con fermo animo anche uno scarso successo pensando solo a onorare Dio col mio ingegno.¹²

Quasi in una prefigurazione del destino che arriderà al romanziere nel corso dei decenni successivi, la speranza di soddisfare il gusto critico si ribalta, fino alla terza edizione più avanti curata dal fido editore Galli, in un successo di pubblico, di cui da subito Fogazzaro riesce ad appagare richieste e desideri¹³. Le recensioni 'ufficiali', che vedono l'intervento tra gli altri di Enrico Panzacchi, Salvatore Farina e di Alessandro Luzio¹⁴, chiariscono perché «*Malombra* se non fu in tutto lodato, fu certo un romanzo ammirato»: al fascino dell'invenzione del carattere di Marina, all'aura misteriosa che promana dalla torbida vicenda seguono eccessi di descrittivismo e scompensi architettonici palesi agli occhi dei detentori del gusto¹⁵. E sono queste note critiche a permettere di identificare alcune caratteristiche specifiche del primo lavoro fogazzariano: e cioè la compresenza in *Malombra* di molteplici fila dell'ispirazione e della creazione letteraria, non ancora condizionate da una linea dominante di poetica e di speculazione filosofica-letteraria¹⁶. È come se la forma duttilmente aperta del romanzo avesse spalancato al letterato vicentino - di formazione classica e, per quanto concerne le prime esperienze in verso, di uditorio circoscritto e limitato - le porte di un dialogo più ampio e produttivo: non solo con la repubblica delle lettere, ma anche con il pubblico leggente

¹² Ibidem.

¹³ G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 151: «nel 1881 [...] fu battaglia di esito dubbio perché il libro usciva in un momento poco propizio. Erano gli anni aurei del verismo, specialmente nelle polemiche letterarie; e fra i nostri critici e giornalisti che lo respiravano ovunque, *Malombra* produsse un certo disorientamento».

¹⁴ Cfr. rispettivamente la recensione di Enrico Panzacchi sul n° 29 del «Fanfulla della Domenica» del 17 luglio 1881, quella di Salvatore Farina comparsa sulla «Rivista minima» (anno XI, fascicolo 7, p. 557) e quella di Luzio, che in parte difende Fogazzaro dai rilievi dei due critici precedenti, sulle pagine del «Preludio» del 30 luglio 1881. Per una sintesi della ricezione critica del romanzo, cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 166-169, pp. 171-173 e G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., pp. 150-159.

¹⁵ Nel ricordare una lettera di ringraziamento di Fogazzaro a Luzio per le parole spese sul suo libro, Gaetano Trombatore commenta puntualmente: «Non sarà sfuggito a nessuno che i critici assunsero quel malinconico atteggiamento pedagogico che si usa di solito nel compiaciuto battesimo degli autori novellini» (ivi p. 158). La citazione precedente è a p. 153. E, sempre in merito di scambi epistolari, andranno ricordati i giudizi di Giovanni Verga («*Malombra* parmi una delle più alte e più artistiche concezioni romantiche che sieno comparse ai giorni nostri in Italia e fra tanti giudizi contraddittori che avrà visto sul suo libro le farà piacere il sentire dire l'impressione che esso ha suscitato in uno che segue un indirizzo artistico diverso dal suo») e di Giuseppe Giacosa («il più bel libro che si sia pubblicato in Italia dopo i *Promessi Sposi*»). Per le due lettere, la prima del 27 settembre 1881, la seconda del 14 aprile 1883, cfr. T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit, p. 97.

¹⁶ D'accordo il Gallarati Scotti: «È anzi questa esuberanza da cui derivano squilibri e disordine nella composizione, che danno a *Malombra* un suo fascino particolare» (ivi, p. 89).

egemone dell'epoca. L'eterogeneità degli elementi che confluiscono nelle pagine di *Malombra* dipende allora da una articolata serie di fattori. Da un lato vi sarà l'accumulazione di motivi, ispirazioni e suggestioni che dal decennio degli anni Settanta (tra contatto con il mondo milanese, crisi esistenziale e ritorno ad una fede tradizionale ma inquieta) confluiscono nel primo romanzo; dall'altro appunto la 'sperimentazione' da parte di uno scrittore esordiente che rielabora in un unico contenitore formale tutto questo materiale, raccogliendo risultati non di secondo piano per un romanziere alla prima esperienza seria e concreta¹⁷.

Strategico, innanzitutto, intendere *Malombra* come propedeutica rilettura da parte di Fogazzaro dei diversi *ismi* e tendenze artistico-letterarie del periodo. Come già affermato con forza polemica ne *L'avvenire del romanzo*, il modello realista dell'arte è insufficiente senza uno studio analitico ed intimo dell'anima umana; in conseguenza di ciò, il romanziere ha il compito di assecondare gusti e richieste dell'uditorio rispettando una verità più autentica di quella superficiale od esterna¹⁸. Anche la lingua romanzesca fogazzariana, che al dialogo con la tradizione più consolidata giustappone il banco di prova di tendenze personali¹⁹, palesa la filiazione dalla 'serie' letteraria: gli anni passati a Milano varranno al romanzo quel tono tra romanticismo, scapigliatura e decadentismo che definisce la progressiva follia di Marina²⁰, mentre l'apporto spiritista ed occultista si avvale del recupero di moduli fantastici e gotici di importazione, nonché dell'ormai

¹⁷ L. BALDACCI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., pp. X-XI: «La disinvoltura di Fogazzaro consiste invece nell'abilità del montaggio narrativo esemplato con sicurezza su modelli francesi. Ma non è solo il montaggio - quasi cinematografico, si direbbe oggi - che ci stupisce nello scrittore debuttante (di esso non c'è traccia nella precedente narrativa italiana, compresa quella della Scapigliatura): a volte lo scrittore dà prove eccellenti nello stesso discorso indiretto libero sul quale, in quel giro d'anni [...], Verga imperniava la propria tecnica narrativa».

¹⁸ Puntualizza lo stesso Fogazzaro in quel periodo in una nota di diario: «Nell'anima di ciascuno di noi ci sono in germe tutte le passioni, gli amori, gli odi, le invidie, le malvagità, gli slanci generosi, le cupidigie, le viltà, gli eroismi, le follie che muovono qualunque altra anima umana, Chi è capace dell'osservazione interna e ha qualche fantasia, qualche acume può rappresentarsi con tutta vivezza, studiare come dal vero in se stesso i movimenti delle azioni altrui. *Intelleges quae sunt proximi tui ex te ipso*» (cit. in O. MORRA, *Fogazzaro nel suo piccolo mondo*, p. 203). Il passo è ricordato anche in M. ALLEGRI, *Venezia e il Veneto*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, cit., p. 303.

¹⁹ G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 49-50: «Talune descrizioni d'interni, di preziosi oggetti, di riflessi in penombra di specchi, di affascinanti e misteriosi quadri, per un gusto prezioso di vocaboli e sinuosi giri sintattici, paiono, quasi precedere i sinuosi indugi del *Piacere*. [...] E la scrittura di *Malombra* indulge a manzonismi, ad affettazioni demotiche, a mosse familiari che sono estranee al linguaggio del Decadentismo romano, col quale non si possono cogliere affinità, o per lo meno sono minime, quando lo scenario si sposta a Roma col *Daniele Cortis*, e si riempie di contenuti 'nuovi' rispetto alla crisi misticheggiante di Silla».

²⁰ A. M. MORONI, *Introduzione* a A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 10: «il Fogazzaro del decennio '80-'90, autore di *Malombra*, ma anche di *Daniele Cortis* e di *Il mistero del poeta*, si muove in una zona di ipersensibilità un po' morbide, non troppo lontana proprio da quei paraggi: che poi l'estrazione sociale dei personaggi inventati come protagonisti di tali libri [...] sia diversa, cioè più "borghese", rispetto all'estrazione popolare di *Fosca* e di altre storie analoghe, ciò tiene al diverso censo, alla diversa educazione dello scrittore: e se ne spiegherà anche il successo che doveva arridergli presso un pubblico di gusti schizzinosi, compiaciuto della propria complicata raffinatezza, delle proprie nebulose aspirazioni intellettualistiche».

acclarata ispirazione - e forse anche qualcosa di più - da *Le comte Kostia* (1863) dello scrittore ginevrino Victor Cherbuliez²¹.

Gli effetti si vedono nelle articolazioni interne del romanzo: al recupero delle convenzioni dell'artista romantico incompreso ed 'inetto' nella figura di Silla risponde, su toni di maggiore originalità e perizia compositiva, l'eroina femminile, la quale catalizza la serie di eventi che conduce alla sciagura finale. Se il legame tra i due risponde già alle suggestioni tipicamente fogazzariane di un rapporto fuori dalla norma (tanto che l'orchestrazione della materia narrativa in macrosezioni obbedisce appunto al gioco di presenze ed assenze della coppia protagonista²²), va altresì rimarcato che in *Malombra*, almeno per quanto riguarda le figure protagonistiche, il repertorio del sentimentale non è ancora pienamente interlacciato con le necessità dell'anima cattolica; e tuttavia l'esito tragico cui conduce la nobiltà d'animo dei due protagonisti - declinata da Silla in missione artistica, da Marina in legge di autonomia rispetto ai condizionamenti altrui - che può essere inteso come momentanea e parziale soluzione offerta dal narratore al 'sacrificio' delle passioni umane. Ma il *modus narrandi* del cuore non è l'unico ad essere proposto in una cornice particolare. I meccanismi della commozione e della *suspense* dipendono qui dal fato, da un destino misteriosamente già scritto che implacabilmente torna dai recessi dei secoli attraverso l'*escamotage*, veramente appendicistico, della lettera di Cecilia Varrega. Questa, ad esempio, la voce occulta che svela a Silla una verità latente, nel primo capitolo della quarta parte del romanzo:

La voce uguale diceva nel gran silenzio del mezzogiorno: "Lo so, lo so, l'ho saputo sempre, egli è qui ancora, non v'è stupore per l'acqua indifferente che passa senza posa. So la sua storia, so il suo destino e quello di Lei e quello dell'uomo che giace nella stanza buia, nell'ombra della morte. Lo so, lo so. So qual mistero hanno nel cuore colui che più non parla e la donna che palpita, sola, con la fronte appoggiata all'ebano freddo, agli avori dello stipo antico. Questo non può turbare la mia pace. Va, va, discendi, confondi ad altre parole il suono delle tue, ad altre passioni il rivo torbido di quelle che gitta il tuo cuore, finché passino e si dileguino insieme. Tutto questo è simile alla mia sorte. Lo so, lo so, lo so"²³

²¹ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 152-154.

²² Giuliano Gramigna propone una condivisibile suddivisione dell'opera in tre momenti: «Il romanzo è diviso in quattro parti ma a questa ripartizione tipografica esteriore, che attiene all'economia pratica, tipografica del libro, la narrazione sostituisce uno scompartirsi interno della materia, che solo incidentalmente corrisponde alla divisione in parti o capitoli. Si possono così, grosso modo, isolare tre blocchi, ciascuno dei quali prende le mosse da un'agnizione o dal rivelarsi di un sentimento, cresce di intensità fino a un'acme (che abbastanza simbolicamente coincide con una scena d'acque), per poi ripiombare vertiginosamente, sfruttando lo stupore poetico nato dal dislivello» (G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 15).

²³ *Malombra*, pp. 472-473.

Se profezie e coincidenze percorrono anche il resto dei *plots* fogazzariani, spicca in *Malombra* il timbro cupo e fosco che viene gettato sugli eventi, interpretabili solo secondo una logica 'altra' rispetto a quella di realtà²⁴. Ciononostante, il sistema di valori della cattolicità non è affatto estraneo al primo lavoro fogazzariano: piuttosto, i principi della fede sono incarnati, con specifica tattica retorica, soprattutto da alcuni personaggi secondari - Edith e don Innocenzo su tutti²⁵ - che hanno il compito di reagire e di mediare rispetto allo *Streben* romantico e alle inquietudini tormentate e decadenti di Corrado e Marina. Le linee di continuità e di differenziazione si vedono anche prendendo in considerazione altre figure, «personnages comiques à la physionomie étrange et aux allures bizarres»²⁶, che si muovono attorno al nucleo principale della storia: il conte Cesare è un tentativo *in nuce* di definire la figura del vecchio rispettabile, savio ed esperto della vita, anche se il narratore si sofferma in più di un'occasione sui tratti della sua bizzosità caratteriale. La ritrattistica minore conosce poi altre intuizioni felici: il cocchiere della prima scena, che, conducendo Silla al castello, lo introduce al mondo straniato di Malombra²⁷, oppure il Rico o il medico *pitòr* di cui si fa beffe la protagonista, a testimonianza che la vena comica, riversata non solo sui Salvador, costituisce uno dei

²⁴ G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 16: «Tali simmetrie risultano a posteriori comandate dalla speciale logica della narrazione e illuminano, accanto a costanti della natura fogazzariana, i simboli specifici di *Malombra*: ad esempio, la fatalità degli accostamenti e dei ritorni, che portano i vari personaggi alla villa di Marina, va evidentemente messa in carico alla radice magica della storia, che si contrappone tanto ai timidi e abbastanza modesti tentativi di verismo quanto alle effusioni sentimentali dalle quali questo primo Fogazzaro è volentieri insidiato».

²⁵ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit, p. 88: «Però mentre scriveva *Malombra* egli aveva già superato l'influsso dello spiritualismo non cristiano. Infatti accanto a Marina egli ha posto, e con evidente intenzione, la dolce figura di Edith [...]. In lei ha voluto glorificare il punto di arrivo delle sue convinzioni religiose riconquistate, circondando questa pallida e mite fanciulla del nord di una soavissima poesia sacra in opposizione alla travolgente poesia profana che illumina la violenta anima della sua rivale. Di fronte alle scompostezze di Marina, il suo istinto di poeta gli ha fatto ritrovare questa credente semplice e sicura, un po' rigida, ma pur così profondamente donna nell'amare e nel credere. Gli ha fatto esaltare in lei uno spirito cristiano sobrio, nobile, dignitoso, pieno di contenuta forza e di contenuta luce; la Beatrice di ogni giorno che può ricondurre l'uomo verso le fedi perdute o incomprese. È la prima creatura veramente religiosa dell'arte fogazzariana, e il suo autore stesso troverà un giorno in lei i difetti d'eccesso delle figure di reazione».

²⁶ A. FOGAZZARO, *Préface à "Malombra"*, «Le Figaro», 17 marzo 1898, ora *Scene e prose varie*, pp. 303-304. Torneremo più avanti sui contenuti di questa prefazione d'autore.

²⁷ *Malombra*, pp. 12-13: «Il lesto vetturale, afferrate le redini, balzò d'un salto a cassetto e cacciò il cavallo a suon di frusta per una stradiciola oscura, così tranquillamente come se fosse stato mezzogiorno. "Abbia mica paura, vede" diss'egli "benché sia scuro come in bocca al lupo. Questa strada la cavalla e io l'abbiamo sulla punta delle dita. Ih!" [...]. A questo punto le ruote di destra saltarono sopra un grosso mucchio di ghiaia. "Taci e guarda dove vai" disse il viaggiatore. Colui tirò giù bestemmie e frustate a furia sulla povera bestia, che prese il galoppo. Passarono sopra un torrente. Sul ponte faceva chiaro. A destra si vedeva la striscia biancastra delle ghiaie perdersi per campagne sterminate; a sinistra e di fronte umili colline appoggiate ad altre maggiori; dietro a queste, gioghi cornuti che spiccavano sul cielo grigio. [...] Cavallo, cocchiere e viaggiatore procedevano silenziosi insieme, come portati dallo stesso intento allo stesso fine: porgendo immagine così dei fragili accordi e delle meditate alleanze umane, poiché il primo tendeva segretamente alla dolcezza della tepida stalla, il secondo a un certo vino di certa rubiconda ostessa, buon vino, spumante di risate e di franchi amori; e colui ch'era il più intelligente e il più civile dei tre, non conosceva affatto né la propria via né la meta».

motivi di fondo della scrittura fogazzariana. Infine, sempre in merito al gusto coloristico-pittorico, va detto che è da *Malombra* che hanno campo aperto i fenomeni di caratterizzazione ancipite del paesaggio, tra fascino del mondo naturale ed oscuro rimando analogico all'interiorità turbata dell'io.

Questo composto romanzesco eterogeneo cerca per più vie di giungere ad un equilibrio tra tensioni programmatiche distinte: se allora il romanzo «anticipa già tutti i caratteri fondamentali della narrativa fogazzariana»²⁸, è pur vero che questa sintesi presenta alcune pulsioni extra-vaganti - soprattutto in relazione alle tecniche del sentimental-patetico e ai modi poi celeberrimi del 'fogazzarismo' - che sono indizio del fatto che l'opera prima è anche terreno fertile di possibilità inesplorate. Tanto più Fogazzaro, nel prosieguo della carriera, vorrà definirsi come narratore dei sentimenti ideali e dei sacrifici del dovere, quanto più lascerà cadere o rielaborerà funzionalmente, a seconda dei casi, quei nodi oscuri della passione, quasi pre-psicanalitici²⁹, che danno corpo, se non al compiuto ordine artistico, certo al fascino del suo romanzo d'esordio.

1.2.2 *L'identità dell'ignoto*

Tipicamente bipartita, secondo i precetti di una poetica ancora condizionata dal romanticismo e dalla breve immersione scapigliata del Fogazzaro milanese, è la radice che sta alla base dell'*inventio* di *Malombra*. In prima battuta vi sarà, onnipresente, la trasposizione del proprio 'io' sfumata «in una luce di semisogno»³⁰, che contribuisce a definire la personalità maschile d'eccezione al centro degli eventi. La rielaborazione delle svariate esperienze giovanili, non sempre ordinate da un unico fulcro concettuale ed artistico, trova ovviamente in Silla il proprio *alter-ego*:

Prima che negli altri romanzi il Fogazzaro ha voluto fare in questo la sua confessione velata. Egli si è rispecchiato nel suo personaggio, discendendo nelle sue profondità più torbide, scrutando le sue tentazioni più violente, descrivendo i suoi stati d'animo, quelli che avevano preceduto la sua conversione e quelli che l'avevano

²⁸ A. M. MORONI, *Introduzione* a A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, cit., p. 10.

²⁹ G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., pp. 20-21: «non è a una matrice razionale, insomma psicologica ma alla matrice del sogno, delle *correspondances* profonde, inconscie, del magico si potrebbe perfino dire, che va riagganciato il personaggio di Marina e con esso l'intero romanzo. [...] non è illegittimo pensare che Fogazzaro vi abbia intuito il nodo della nevrosi, l'oscurarsi e il fendersi della coscienza personale».

³⁰ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 77. Il biografo aggiunge qui un'etichetta di genere («questa specie di poema in prosa», *ibidem*) che, se si ataglia decisamente male a *Malombra*, tuttavia precisa la linea di lettura, empatica e immedesimante, che presiede al suo studio; tanto che più avanti Gallarati Scotti aggiunge: «*Malombra* può dunque essere considerata da un punto di vista ben più interessante per gli scrutatori di anime che da quello puramente artistico. Essa non è solo un'opera d'arte. È la storia poetica del momento più tempestoso e sensuale della sua vita» (*ivi*, p. 82).

seguita, come un'altra vicenda di luci e di ombre. Corrado Silla è un autoritratto idealizzato.³¹

Ma la matrice autobiografica e l'intesa esclusiva tra narratore e il «viaggiatore» che in *incipit* giunge *In paese sconosciuto*³² non è l'unica spinta che guida lo scrittore; anzi, l'intrinseca polifonia della parola romanzesca permette di allestire questa inquietudine personale - che sta anche alla base dell'avvicinamento di Fogazzaro a correnti di pensiero quali l'occultismo o la metempsicosi - in un più ampio progetto di scrittura, che dia conto in maniera più complessa e screziata di tutte quelle pulsioni, passionali, pseudo-spiritistiche e letterarie che si fondono in *Malombra*. Prevalgono in tal senso le tensioni centrifughe, le quali, anziché far collimare in una figura esemplare - come più tardi avverrà - il 'messaggio' d'autore, mirano piuttosto a diffonderlo e a disseminarlo in una pluralità di meccanismi della narrazione: la prevalenze di logiche parallele binarie, il tema ricorrente del 'doppio' (Marina-Edith, amore-morte, salvezza-perdizione, sublimità-ridicolo quotidiano), il fascino antropomorfo della natura, le suggestioni oniriche che pervadono la vicenda e la tragica *hybris* di Marina che la chiude. Questo policentrismo dipende in buona misura dal fatto che, probabilmente, Fogazzaro non ha ancora, all'altezza di *Malombra*, chiara percezione delle potenzialità retoriche e pedagogiche del genere che va sperimentando; la lezione de *L'avvenire del romanzo* di quasi dieci anni anteriore è sì attiva nella scelta della prosa d'invenzione di ambientazione pressoché contemporanea, ma non ancora (o non del tutto) per quanto concerne il compito morale e didattico che un romanziere dovrebbe assumersi. Non manca certo l'appello alle regioni superiori dello spirito religioso, ma questo comandamento è controbilanciato da una serie di stimoli creativi che non obbediscono, come poi accadrà nel *Daniele Cortis*, ad una logica narrativa univoca e definita: il senso dell'ignoto, che incasella inizio e fine della vicenda, è tanto oggetto quanto elemento perturbante della stessa. Il gioco di chiasmi ed antitesi, di discendenza romantico-scapigliata e poi divenuto *Leitmotiv* stilistico fogazzariano, serve appunto a definire un sottofondo misterico, regione in cui i vettori della passione e dell'eccellenza d'animo non possono essere pienamente governati ed ordinati. Strategica la secca apertura di narrazione, secondo lo sguardo, quasi subito abbandonato, di un non meglio precisato «viaggiatore fantastico»:

Uno dopo l'altro, gli sportelli dei vagoni sono chiusi con impeto; forse, pensa un viaggiatore fantastico, dal ferreo destino che, ormai senza rimedio, porterà via lui e i suoi compagni nelle tenebre. La locomotiva fischia, colpi violenti scoppiano di vagone in vagone sino all'ultimo: il convoglio va lentamente sotto l'ampia tettoia,

³¹ Ivi, pp. 78-79.

³² *Malombra*, p. 9.

esce dalla luce dei fanali nell'ombra della notte, dai confusi rumori della grande città nel silenzio delle campagne addormentate: si svolge sbuffando, mostruoso serpente, tra il laberinto delle rotaie, sinché, trovata la via, precipita per quella e urla, tutto battiti dal capo alla coda, tutto un tumulto di polsi viventi.³³

Simboli, lessico e sintassi quasi definiscono il superamento di confine tra reale ed immaginario: espressioni spiccatamente connotate («con impeto [...] ferreo destino [...] colpi violenti scoppiano [...] sbuffando, mostruoso serpente [...] precipita [...] urla, tutto battiti dal capo alla coda, tutto un tumulto di polsi viventi») definiscono, con ritmo ribattuto ed insistenza sulle sfere sensoriali dell'occhio e dell'orecchio, una discesa in una realtà tanto misteriosamente aliena quanto oscuramente affascinante. Già il titolo del romanzo rimanda in maniera allusiva ad una dimensione turbata dell'esistenza, che il narratore si promette di sondare attraverso psicologie d'eccezione, cui è demandato di confrontarsi con il nodo spesso inintelligibile dell'amore, di cui *Malombra* sceglie di elencare sia le componenti più pure ed idealizzate sia, per converso, le spinte potenzialmente disgregatrici non solo della comunità sociale ma della stessa costituzione dell'io. Insomma:

Malombra è dunque un gran libro nella misura in cui è un libro autonomo, nella misura in cui il suo decadentismo diventa una novità e una necessità fatale. L'oggetto di *Malombra* è il male: l'attrazione che esso esercita, l'istinto di morte, il *cupio dissolvi*, il gorgo, l'abisso in cui la coscienza si annulla, la fatalità, il destino inteso cattolicamente come negazione o insufficienza della grazia.³⁴

L'inquietudine fogazzariana potrebbe allora definirsi qui come il *pathos* di un 'male' da cui sfuggire dopo averlo intensamente e ripetutamente sfiorato, dopo averne colto tutte le conseguenze sui propri attori protagonisti. Se, a ben vedere, il problema del male è punto critico di tutta la parabola creativa fogazzariana, da questa tensione verso l'ignoto cui le risorse del Divino non sempre fanno da argine deriva la particolare caratterizzazione delle due figure principali: ed è questo il punto decisivo per l'originalità del testo. La definizione di Silla, primo eroe fogazzariano dopo l'inconsistente Enrico di *Miranda*, è quella che, a molti anni di distanza, il suo creatore affida ad una lettera a Filippo Crispolti. Raccontando di un breve *tour* compiuto dopo la conferenza dell'aprile 1899 su *Il dolore nell'arte* a Bruxelles, Fogazzaro scrive:

Il 12 aprile tenni una conferenza a Bruxelles. Vi fui poi colpito da una leggera influenza. Non ben rimesso volli cogliere l'occasione per vedere paesi nuovi e

³³ Ibidem.

³⁴ L. BALDACCI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. XIV.

curiosi; visitai Bruges, Anversa, l'Aja, Harlem, Amsterdam. Ma ne tornai a casa talmente stanco che i miei nervi se ne risentirono alquanto e passai molti giorni in uno stato di depressione morale e, vorrei anche dire, intellettuale punto piacevole, soffrendo di ogni piccolo urto a questi benedetti nervi. [...] Quanti veri pensieri ho io avuto in questo mio novembre! Quanto mi sono sentito inetto a vivere, come il mio Corrado Silla!³⁵

In effetti, l'identità di Corrado è appunto quella dell'artista incompreso, il cui percorso di formazione è segnato da principio dalla tara del destino: per lui la salvezza è possibile solo *post mortem*, mentre la professione letteraria in vita, anziché assicurare una gratificante e meritata gloria, non fa che confermarne il profilo di disadattato³⁶. Il suo arrivo al castello, richiamato da una misteriosa lettera di Cesare d'Ormengo, attiva appunto i *topoi* narrativi e descrittivi dell'individualità d'eccezione. Il ricordo della madre, la cui sacra memoria riallaccia il destino di Silla e quello del conte attraverso un ricordo patetizzato³⁷, si combina con le qualità dell'«uomo di lettere»³⁸ e buon patriota, palesi dal primo colloquio tra il protagonista il nobile che lo ospita. Artista sotto pseudonimo di un libro che gli vale la simpatia epistolare di quella che poi si rivelerà essere Marina, Silla conferma di essere il prototipo dell'eroe intellettuale proprio durante l'esilio milanese, all'altezza della parte terza di *Malombra*. La solidarietà amicale di Steinegge, l'amore nascente e pudico con Edith sullo sfondo di una metropoli sensuale e sfuggente³⁹, sono gli

³⁵ Lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 9 maggio 1899, in *Lettere scelte*, p. 413.

³⁶ L. BALDACCI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. X: «Le cadute di Silla sono fatali ed esemplari: tali che qualunque anima nobile si possa interamente riconoscere in esse. Sono la condizione umana di quell'anima».

³⁷ *Malombra*, pp. 26-28: «Quando il lume giunse di fronte a quella tal cornice sopra il cassettono, vi apparve tuttavia dentro la figura mezza in luce, mezza in ombra; ma non esprimeva curiosità, bensì commozione e stupore. [...] Silla si voltò, si avvicinò tremando al letto, lo guardò lungamente; [...] e la fantasia di Silla poteva ben comporvi tal persona che vi aveva riposato un tempo, raffigurarvela malata, schiva del lume triste, sopita forse, ma viva. S'avvicinò al letto in punta di piedi, vi si buttò su a braccia distese. Ella dormiva altrove, in una camera più angusta, sopra un letto più freddo, la madre sua pura e forte; ma a lui pareva sentirvela ancora; si sentiva tornare nel cuore la fanciullezza, tante minute memorie del letto e della stanza, [...], tanti diversi aspetti di quel viso scomparso».

³⁸ Ivi, p. 42.

³⁹ Ivi, p. 407: «La gente e le carrozze si venivano ormai diradando. I viali, i giardini, le case lontane s'intorbidavano di mistero. Le donne, camminando languidamente, guardavano i passeggeri con occhi fatti audaci dall'ombra. Si udiva parlare sotto i viali, da lontano; di là dai giardini, lungo le case tenebrose, i fanali, occhi ardenti della grande città pronta al piacere, si aprivano uno dopo l'altro». Si veda invece come la focalizzazione ristretta su Corrado, attraverso il connubio tra eleganza della forma e purezza dell'animo, descriva la donna amata secondo i canoni dell'idealizzazione del mistero d'amore: «Era la elegante forma bruna di Edith ch'egli vestiva di poesia, udendo parlare di cipressi, di fontane moresche, di palazzi bianchi, di mare brillante. Ogni linea della bella persona gli appariva improntata di grazie nuove, gli pareva segno di un'idea attraente, impenetrabile. non vedeva l'occhio, lo immaginava; ne sentiva sul cuore lo sguardo con la sua dolcezza. Immaginava pure i pensieri di lei; no, non i pensieri, ma piuttosto vagamente, la dignità e la tranquillità loro, la purezza altera. E sentiva in se stesso una luce serena, un calore così lontano [...] provava la sensazione di salire, alla lettera» (ivi, pp. 409-410).

attributi caratteristici della sofferenza dell'io solitario e misantropo⁴⁰, declinata in passi dallo stile sostenuto e simbiotico tra narratore e protagonista:

Non sarebbe stato sincero quando l'ingegno gli ardeva di vigore audace e il demonio sinistro taceva; ch  allora l'uomo, ebbro di felicit  fiera, disprezzava le dimenticanze del pubblico, le ingiustizie amare della critica, la insolvenza dei fortunati, il maligno volto della stessa beffarda fortuna: scriveva, non per ambizione, n  per diletto, n  pel sublime amore dell'Arte ch'  la musa dei grandi ingegni, ma per la coscienza di un dovere ideale verso Dio⁴¹

La dialettica   proprio quella tra una missione letteraria che sprema «dal cuore il sangue vitale che ora ingiallisce ne' suoi libri dimenticati»⁴² e quel «demonio della volutt  tetra» che lo spinge verso l'amore per «lo sconosciuto e l'impossibile»⁴³; siamo insomma nel campo delle tensioni titaniche della passione che tanto pi  estenuano Silla quanto pi  ne toccano le corde riposte della personalit ⁴⁴. Cos , in chiusura di capitolo, l'eroe non pu  che ratificare il suo male di vivere, firmando con la data del tempo della storia e una speranza - «spero» - una prosa recuperata da un «libriccino di note»⁴⁵ che varr  come ennesima prova di un destino di sconfitta che lo attende:

Rilesse queste parole tracciatevi anni prima:

“È finito. Creare ancora, creare fantasmi di quanto ho desiderato invano, lasciare un ricordo, un'eco dell'anima mia profonda e partire attraverso gli abissi per qualche stella lontana da cui questa terra dura non si vede nemmeno! Dio, gli uomini, la giovinezza, la fede, l'amore, tutto mi abbandona”.⁴⁶

La vena masochistica e convenzionale dell'eroe fogazzariano   abbastanza palese gi  da qui, e ha al suo centro una passione superiore - sia essa la missione estetica, l'amore per Marina o la ricerca della propria identit  - che segue Silla per tutto il corso dell'intreccio. Quand'egli torna al castello, nell'ultima parte dell'opera, il suo destino   compiuto, tanto

⁴⁰ Ivi, p. 411: «La gente cominciava a spesseggiare, crescevano gli splendori dei negozi, lo strepito delle carrozze. Gli saliva dentro una foga d'orgoglio non del tutto insolita in lui che in tali condizioni di spirito cercava, godeva la folla per la volutt  acuta di sentirsele ignoto e di disprezzarla, di dominarla col pensiero»

⁴¹ Ivi, pp. 411-412.

⁴² Ivi, p. 412.

⁴³ Ivi, pp. 412-413.

⁴⁴ Ivi, pp. 413-414: «Ricadde quindi e si rialz  pi  volte, lottando sempre, soffrendo nella sconfitta incredibili prostrazioni di spirito, col presentimento angoscioso di un'ultima caduta irrimediabile, di un abisso che lo avrebbe finalmente inghiottito per sempre. [...] La passione di sensi e fantasia ispiratagli da Marina lo attravers  quale una vampa di polvere. Tornato a Milano sparse a forza il bruciante ricordo di lei in ostinati studi di greco e di filosofia religiosa alternati con un lavoro fantastico e uno studio morale».

⁴⁵ Ivi, p. 419.

⁴⁶ Ibidem.

che, in una sequenza al confine tra coscienza e sogno, Corrado riassume compiutamente il proprio travaglio interiore, da cui risuonano ora echi suicidi⁴⁷:

Vide in se stesso tutta la occulta via di un pensiero, dai giorni dell'adolescenza sino a quel momento. Aveva cominciato da una dolce malinconia, dal desiderio vago di una patria lontana: era diventato poscia presentimento fugace, quindi sospetto sempre combattuto, sempre più gagliardo [...]; prevaleva finalmente, alla volontà, diventava un ragionamento irrefutabile, una sentenza opprimente in tre parole: INETTO A VIVERE. Silla se le vedeva dentro chiare queste tre parole, e il fantasma sorrideva sempre, gli procedeva pesante su per la persona, con gli occhi sbarrati, mettendogli un gelo nelle ossa fermandogli il respiro.⁴⁸

La scena, in cui questa inettitudine culmina nel farsi vittima della follia di Marina⁴⁹, è duplicemente indicativa: da un lato indica come all'altezza del primo romanzo la passione totalizzante dei protagonisti debba conoscere una valvola di sfogo diversa da quella della spiritualizzazione dell'amore; dall'altro segna la debolezza di Silla come protagonista, e il fatto che egli non è il centro attorno cui Fogazzaro costruisce *Malombra*. In effetti, quella sorta di epitaffio onniscienziale, che suggella la sua vicenda e da cui risalta l'assoluzione per un uomo gloriosamente battuto dalla vita, sembra una *consolatio* di maniera da indirizzare al proprio uditorio:

Intanto nell'ombre sinistre del Palazzo, l'angelo del Guercino pregava senza posa per l'uomo dettato d'un colpo, a tradimento, nell'eternità. La sua vita era stata breve, povera di opere, macchiata di molte segrete miserie e, sulla fine, di errori già misurati sul duro giudizio umano. Tuttavia, egli aveva sostenute virilmente le battaglie dello spirito, cadendo a ogni tratto, ma rialzandosi, ferito, per combattere ancora; aveva amato sino alla febbre e sino alle lagrime divini fantasmi che non ha la terra, ideali di una vita sublime che intravedeva, tribolato e solo, nel futuro; era passato più volte con amaro cuore ma fermo viso tra la noncuranza degli uomini e il silenzio di Dio, [...] sospinto quindi ogni giorno un passo, dalla violenta malignità delle cose e dalla infermità della propria natura, a qualche paurosa rovina.

⁴⁷ Coincidente con questo momento è il biglietto con cui Edith, emblema della spiritualizzazione, rinuncia all'offerta di Corrado: «Edith S. risponde allo scrittore oscuro ch'egli può diventare grande e forte, contro la fortuna, malgrado l'ingiustizia degli uomini. Edith ha promesso non appartenere ad altri che al suo vecchio padre, il quale ha gran bisogno di lei; ma è libera di portare nell'intimo del suo cuore un nome che le è caro, un'anima che non affonderà mai se ama come lo dice» (ivi, p. 586).

⁴⁸ Ivi, pp. 583-584.

⁴⁹ G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 13: «Quanto a Silla, è un *pharmakos* come direbbe Northrop Frye, un personaggio su cui si caricano le colpe del romanzo e che è chiamato al sacrificio per la sua (del romanzo) purificazione: in tali condizioni sarebbe forse troppo pretendere da lui uno spicco prepotente».

Scoprendogli il volto lo si sarebbe veduto placido.⁵⁰

Questo lungo congedo d'autore lascia Silla «finalmente amato»⁵¹, come recita pure l'ultimo capitolo di *Malombra*; eppure la parte più cospicua di quel turbinio inquieto di passioni e suggestioni rimane confinata altrove. Se quella del letterato d'insuccesso può essere una gratificante concessione alle esigenze del *delectare* la classe medio-borghese, è piuttosto Marina colei sulla quale si concentrano le risorse del *movere* fogazzariano: ad un «personaggio mancato»⁵² se ne contrappone un altro, retto da una legge di autonomia personale.

Lo spostamento del *focus* creativo e critico dal polo maschile alla rappresentante esemplare della femminilità fogazzariana non deve dimenticare un dato di partenza: Marina è il primo personaggio di donna che una poetica esplicitamente dedicata ai sentimenti propone al proprio pubblico. Colpisce semmai come alcuni elementi che diverranno tipici dei *portraits* delle eroine d'eccezione siano frammisti in *Malombra*, senza apparente soluzione di continuità, con indizi di originalità in anticipo sui tempi; il risultato è l'ambigua identità della protagonista⁵³. Già da qui, sembra che l'autore colga l'essenza della femminilità nella coincidenza o compresenza simultanea dei contrari; e, se tutte le protagoniste fogazzariane rendono problematica l'endiadi strutturale tra sentimento e scetticismo, Marina intensifica al grado estremo questa relazione tra cuore ed anima. La sua caratterizzazione spicca per eterogeneità di tratti, riconducibili sotto l'etichetta della singolarità atipica oppure, volendo, dell'«archetipo formidabile per tutta la tipologia femminile dannunziana»⁵⁴. Distinta la formazione culturale, su modelli

⁵⁰ *Malombra*, pp.681-682.

⁵¹ Ivi, p. 682.

⁵² G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. 18. E si veda quanto si afferma più avanti: «La debolezza letteraria del personaggio Silla è la conseguenza di una sorta di timidezza del suo creatore. Fogazzaro si rifiuta a uno sguardo più profondo, probabilmente coinvolgente e sconvolgente, ripiega sulle soluzioni di maniera: proprio l'opposto di ciò che accadrà per Marina» (ivi, p. 19).

⁵³ Ancora Gramigna: «La vibrazione nevrotica, che Marina, come una torpedine, inserisce lungo tutto il libro, ne costituisce anche il carattere distintivo e la novità (dell'anno 1881). Ma proprio perché Fogazzaro era negato alla freddezza e alla minuziosità registratrice, direi alla sistematicità verista, il caso di Marina non si istituisce come caso medico [...]. Il delirio di Marina rimane pertanto, dal punto di vista della spiegazione, tra la metafora poetica e la clinica: ma proprio questa ambiguità ne garantisce la validità di motivo di fondo. La follia era stato il grande mezzo romantico della conoscenza e dell'autoidentificazione: la nevrosi doveva esserlo per l'età novecentesca; accogliendo confusi, non più che confusi, avvisi del nuovo, Fogazzaro costruiva qui la faccia più persuasiva per *Malombra*».

⁵⁴ L. BALDACCI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. XV. E si aggiunga che *Malombra* «uno dei più significativi romanzi della nostra storia letteraria» rimane «cruciale tappa di passaggio fra la poetica della Scapigliatura e la poetica del Decadentismo» (F. SPERA, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 515).

europei che testimoniano una diretta discendenza letteraria specifica (e d'oltralpe)⁵⁵; confermato dal narratore l'intrinseco ribellismo quand'è costretta dal dissesto economico familiare a rifugiarsi presso il conte⁵⁶, e sostenuto il ritratto di donna che frequenta il bel mondo dei salotti e delle feste galanti. La lunga lettera di Marina all'amica milanese Giulia De Bella, che occupa quasi tutto il capitolo *Cecilia*, fornisce molti indizi a riguardo. Quelli superficiali, hanno a che fare appunto con lessico ed immaginario della società altolocata, che trovano in Marina una serie di referenti abbastanza trasparenti⁵⁷; quelli più profondi toccano appunto l'autonomia caratteriale, confidata per il mezzo epistolare, della protagonista, che teme di essere vittima di un matrimonio combinato con Corrado:

Capisci, Giulia? L'austero anacoreta avrebbe avuta la sua Capua! Giulia. io non ho ancora conosciuto un uomo degno d'essere amato da me, ma io amo l'amore, i libri e la musica che ne parlano, e non mi lascerò far la morale da un libertino depurato nel vuoto! Quanto al pericolo che si pretenda di tingere la mia mano di questa roba poco pulita, lo sai bene; è un pericolo per loro, non per me.⁵⁸

Se con Silla l'atteggiamento è quello del disconoscimento dell'incipiente passione per un proprio orgoglio personale⁵⁹ - tratto caratteristico di molte eroine fogazzariane - anche

⁵⁵ *Malombra*, pp. 94-95: «Nella stanza vicina, che aveva ispirato tanto orrore a Fanny, Marina fece collocare il suo Erard, ricordo del soggiorno di Parigi, e i suoi libri, un fascio di ogni erba, molto più velenose che salubri. D'inglese non aveva che Byron e Shakespeare in magnifiche edizioni illustrate, regali di suo padre, Poe e tutti i romanzi di Disraeli, suo autore favorito. Di tedeschi non ne aveva alcuno. [...] C'era pure un Dante, ma nella tonaca francese dell'abate di Lamennais, che lo rendeva molto più simpatico a Marina, diceva lei. Non le mancava un solo romanzo della Sand; ne aveva parecchi di Balzac; aveva tutto Musset, tutto Stendhal, le *Fleurs du mal* di Baudelaire, *René* di Chateaubriand»; al canone romanzesco si aggiunge quello musicale, sulle note del pianoforte Erard di Marina: «Uno stillicidio di drammi e di romanzi francesi si avviò dalla libreria Dumolard al Palazzo. Il piano gittò a tutte le ore, fosse o no il conte in biblioteca, un fuoco vivo di Bellini, di Verdi e di Meyerbeer e Mozart. Meyerbeer e Mozart erano i soli due maestri cui Marina perdonava d'esser tedeschi: al primo ingrazia della sua cittadinanza francese, al secondo in grazia del solo *Don Giovanni*» (ivi, p. 132).

⁵⁶ Ivi, p. 85: «Marina avrebbe rifiutato se le fosse stato possibile. L'aspetto, i modi, il discorso austeri dello zio le ripugnavano; ma gli amici del tempo felice s'erano dileguati; i parenti di suo padre le mostravano certa grave commiserazione con un nocciolo nascosto di rimproveri che ella indovinava fremendo di sdegno; sola non poteva vivere; quindi accettò».

⁵⁷ Ivi, p. 75: «Graziosissima toilette! Ma come t'è venuta in mente la povera idea dei *myosotis*? Non ti scordar di me, a destra; non ti scordar di me, a sinistra; non vi scordate di me, signori e signore. Forse uno è caduto sulle spalline di quel caro D... - un altro ha preso fuoco nei favoriti rossi del conte B... - un terzo l'ha raccolto da terra il bambino lungo della padrona di casa e lo custodisce nella grammatica latina. [...] Mandami una boccetta d'*egnatia*; ho i nervi scordati come un pianoforte di collegio. [...] Vi verrebbero i brividi a te e ai prodi che pasci a quest'ora di *cigarettes* e di thé, se mi poteste vedere vagar sola per le onde, in lancia, come una selvaggia».

⁵⁸ Ivi, p. 77.

⁵⁹ Ivi, p. 79: «Nota che gli ho fatto impressione, senza mia colpa. L'ho sentito fino dal primo momento e posso ben dirlo, perché la cosa è tanto poco lusinghiera! [...] Il principe nero, se vuoi saperlo, mostra una trentina d'anni; non è bello, ma neanche si può dir brutto; ha degli occhi non privi d'intelligenza; alla mia cameriera potrebbe anche piacere. A me è antipatico, odioso, odiosissimo».

per il 'doppio' Lorenzo, misterioso corrispondente di Marina ed autore di *Un sogno*, il tono è quello vibrato e caustico che rifiuta le convenzioni letterarie:

Oh, e la corrispondenza amorosa? Troncata, mia cara, troncata netta dall'ultima lettera di *Lorenzo* che mi hai spedita. [...] Egli voleva una passione azzurra, un legame filosofico-sentimentale alla tedesca, figurati! e si è offeso del mio tono leggero, mi ha scritto, per rompere, una tirata piena di fuoco e d'orgoglio con certe sciabolate che gettano ghiaccio nel sangue. Mi fa l'onore di attribuirmi qualche spirito; e poi, giù una sciabolata: cos'è lo spirito? Un vano e freddo luccicare di acque percosse dalla luna.⁶⁰

Ma il fascino di Marina - che inizialmente si doveva chiamare Eva⁶¹ - non è esclusivamente un controcanto alle convinzioni d'autore oppure una proiezione rifratta di un suo ideale femminile giovanile⁶², come Fogazzaro confesserà parecchi anni dopo *Malombra*. È la dimensione della psiche soggettiva, soprattutto dopo l'episodio decisivo della scoperta della profezia di Cecilia Varrega, ad esplicitare compiutamente il progetto narrativo del romanzo. La donna diviene l'elemento catalizzatore della progressione tragica dell'intreccio proprio per la sua progrediente ma sempre allusa ed enigmatica insania, che il narratore registra con particolare scrupolo:

Era pallida, aveva gli occhi assai più grandi del solito e velati da un languore attonito. Si sarebbe detto che il vento dovesse curvarla come un sottile getto di acqua. Il vigore e la bellezza tornarono rapidamente, ma un osservatore attento avrebbe notato che la fisionomia era mutata. Tutte le linee apparivano più decise; l'occhio aveva tratto degli stupori insoliti, oppure un fuoco triste che non gli si era mai veduto. [...] La sua eleganza, prima correttissima per non offendere l'austero zio e per accordarsi con l'ambiente, pigliò un accento strano, provocatore.⁶³

È la scoperta progressiva di un 'ignoto' che delinea il «mondo stregato»⁶⁴ di Marina, da cui dipende questo inedito «accento strano»: non a caso, la scoperta dello stipo che ha conservato per decenni la lettera di Cecilia cade in una sequenza narrativa in cui

⁶⁰ Ivi, p. 80.

⁶¹ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 150.

⁶² Si veda ad esempio il momento in cui Marina, consapevole della propria bellezza, seduce il medico del paese (*Malombra*, p. 109: «il povero mediconzolo di R... che tutti chiamavano el pitòr per la sua debolezza di tingersi la barba») per ottenere il beneplacito ad abbandonare il castello: «Così dicendo, Marina stese al dottore una sottile manina profumata, ricca, nel suo candore quasi trasparente, di occulte malizie, di elettricità senza nome, di espressioni potenti e rapide oltre la parola» (ivi, pp. III-III2).

⁶³ Ivi, pp. 131-132.

⁶⁴ L. BALDACCI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. XV.

abbondano gli elementi di distorsione allucinata del reale, recensiti dalla prospettiva 'interna' della donna attraverso la forza annientatrice e decadente della musica:

Suonò come se gli ardori delle peccatrici spettrali fossero entrati in lei, più violenti. Alla tentazione dell'amore si fermò, non poté proseguire. Quel foco interno era più forte di lei, la opprimeva, le toglieva il respiro. Chinò la fronte sul leggio. Pareva che ardesse anche quello. [...] La divina musica vibrava ancora nell'aria, le pareva di respirarla, di sentirla nel petto: ne le correva uno spasimo voluttuoso per le braccia.⁶⁵

La sottotraccia gotica e fantastica dell'episodio è rinsaldata dall'«occulto disegno»⁶⁶ che chiude la lettera della prigioniera Cecilia con un'invocazione alla propria futura reincarnazione:

Aver fede cieca nella divina promessa: lasciar fare a Dio. Sieno figli, sieno nipoti, la vendetta sarà buona per tutti. Qui aspettarla, qui.⁶⁷

La reazione scioccata di Marina⁶⁸ conta non solo come ennesima prova della sua multiforme sensibilità di spirito, quanto piuttosto come meccanismo che si innesca in sincrono con altri di *Malombra*, come se la misteriosa promessa finale di Cecilia permettesse di spiegare tutti gli eventi succedutisi dall'arrivo di Marina al castello. La ribellione dell'ava serve d'esempio alla protagonista, che si lega all'antipatia recondita per lo zio Cesare e all'attrazione sotterranea per l'autore di *Un sogno*, poiché attiva in lei dinamiche profonde di empatia e di identificazione, riportate sulla pagina da un uso accorto e funzionale della prospettiva narrativa:

La sua forte intelligenza e la sua volontà, chiuse nel cervello, fatto intorno a sé un gran silenzio, combattevano il fantasma uscito dallo stipo aperto [...]. In altri momenti lo scetticismo che Marina teneva dall'uso del mondo non l'avrebbe nemmeno lasciata accostare da qualsiasi fantasma; ma quel sottile velo di scetticismo che copriva sempre il suo pensiero in tempo di calma come una

⁶⁵ *Malombra*, p. 117. Marina ha suonato «uno dei suoi pezzi prediletti, la gran scena dell'evocazione delle monache nel *Roberto*» (ibidem). Si tratta del *Roberto Devereux, ossia il conte di Essex* (1837) di Gaetano Donizetti.

⁶⁶ Ivi, p. 118.

⁶⁷ Ivi, p. 122.

⁶⁸ Ivi, pp. 118-123: «Marina, attonita, faceva passare e ripassare ciascun oggetto sotto la fiammella della candela. [...] L'occhio suo si fermò su quelle parole, e le mani, che tenevano il foglio, tremarono. Ma per poco. Ella proseguì a leggere e le bianche mani tremanti parvero pietrificate. [...] Le sue amni si muovevano lentamente, non avevano più nulla di nervoso. La fisionomia era marmorea; non v'erano scritte né incredulità, né fede, né pietà, né paura, né meraviglia».

crittogama di acque stagnanti, si era squarciato e disperso nell'incomprensibile turbamento di spirito che l'aveva assalita tornando al Palazzo.⁶⁹

La perdita di sensi su cui si chiude l'episodio⁷⁰ segna allora la norma che scandisce le vicende centrali del romanzo. Al centro c'è sempre la sensibilità alterata della protagonista principale: questo episodio, quello successivo *Nella tempesta*⁷¹, la peregrinazione all'Orrido e l'omicidio conclusivo non sono che inveramenti successivi di una sorta di scena primaria. Gli elementi del *romance* corroborano la tensione di lettura e la creazione della *suspense*, come in un 'crescendo' musicale che porta a scioglimento la vicenda nera di *Malombra*. La fuga di Marina «al Pozzo dell'Acquafonda»⁷² dove il suo corpo non verrà mai trovato, chiude allora specularmente la vicenda sotto l'egida dell'ignoto. Nelle prime righe del romanzo, sulla stessa carrozza di treno che portava Corrado che incontro al suo destino, si trova un «viaggiatore fantastico, rapito tra fiotti di fumo, stormi di faville, oscure forme d'alberi e di casolari», che si impegnava a decifrare senza posa e senza successo «il senso riposto dei bizzarri ed incomprensibili geroglifici ricamati sopra una borsa da viaggio ritta sul sedile di fronte a lui [...] come chi trova di riuscire dall'assurdo»⁷³. Nelle ultimissime righe del romanzo, è la voce del narratore ad assicurare la persistenza di questo mistero:

Quando, presso l'alba, uscì la luna e si posò sul pavimento della loggia, sulla pompa delle dracene e delle azalee che nessuno aveva pensato a rimuovere, ella parve cercar là dentro, col suo sorriso voluttuoso, ciò che non si trovava ancora, quella notte, nel Palazzo, ma che la vicenda delle cose umane vi ha quindi portato:

⁶⁹ Ivi, p. 125. La narrazione onnisciente si mescola poi alle interrogative senza risposta oppure all'esaltazione dell'indiretto libero: «Visioni? Le pareti avevano risposto alla povera demente ciò ch'ella chiedeva loro con la più grande energia di volontà e di immaginazione. Avean risposto con fuoco, sì. Con chiarezza? No. Che significavano i capelli, il guanto, lo specchio? Perché far paragonare la mano, i capelli morti con la mano e i capelli vivi? Sperava costei di rinascere o di risorgere? [...] In pari tempo le entrò prima nel cuore, poi in tutte le membra una agitazione sorda, un'alternativa di stanchezza e d'impaziente ardore, una cupa resistenza alla volontà. [...] Meraviglioso il caso che aveva appiccato l'anello all'uncino del segreto, sì che ella potesse leggere: "Tu che hai ritrovato e leggi queste parole, conosci in te l'anima mia infelice!" Delirio! [...] Marina tremò, le parve di sentirsi chiamare, pregare da tante anime ignote che avevano avuta questa fede, le parve seguire un momento il loro slancio. E il sangue le correva sempre più tempestoso, la intelligenza, la volontà venivano mancando» (ivi, pp. 126-128).

⁷⁰ Ivi, pp. 129-130: «una commozione senza nome le oscurò il pensiero e la vista, credette udire mille sussurri levarsi intorno a lei, mescolarsi per l'aria, confondersi in una voce sola; si portò ambe le mani alla fronte e cadde a terra. [...] Solo lo zampillo del cortile raccontava in aria di mistero agli *arum*. una storia lunga lunga ch'era ascoltata con religioso silenzio [...] ma non riusciva possibile a orecchio umano intendere sillaba, né sapere, perciò, se la donna vi fosse chiamata Marina di Malombra o Cecilia Varrega».

⁷¹ Si noti la ricorrenza strutturale in chiusura; Marina, nell'ultimo abbraccio di Silla, gli sente pronunciare una parola fatale, che però ora non ha nulla a che fare con le dinamiche stranianti del sogno o della visione monomaniaca, come se la profezia dell'antenata si stesse lentamente concretizzando: «Marina rimase immobile, con le braccia stesa avanti,. Non era un sogno, non c'era inganno, non c'era dubbio possibile; Silla aveva detto: "CECILIA.»» (ivi, p. 199).

⁷² Ivi, p. 664.

⁷³ Ivi, p. 9.

degli altri occhi da empir di chimere, degli altri cuori da muovere alla passione, invece di quelli che se n'erano appena liberati per sempre.⁷⁴

Il meccanismo catartico della tragedia è allora servito da scudo al fascino misterioso della «passione», che, termine topico che consuma due personalità diversamente eccezionali come Corrado e Marina, pure non arresta il proprio moto chimerico. Il congedo della prima opera, tutto costruito su questo nodo oscuro e, per Fogazzaro, non ancora discernibile alla luce della fede cattolica, marca allora un punto di arrivo per il romanziere: la letteratura delle passioni deve sondare i misteri occulti e sempre ritornanti del cuore. Una conclusione che però non prevede un'immediata ripartenza su linea retta: la soluzione proposta dal *Daniele Cortis* alla «vicenda delle cose umane» prevederà infatti una riconsiderazione sostanziale dell'amore tra individui d'eccezione.

1.2.3 *Un congedo problematico*

Se allora Marina è emblematica «garante di un gusto nuovo e di una nuova temperie di sensibilità», va tuttavia ricordato che un tal tipo di eroina «non la incontreremo forse più nella narrativa fogazzariana»⁷⁵; e le ragioni di questa scomparsa - che poi è in realtà piuttosto fenomeno di penetrazione carsica nel sottosuolo dell'invenzione - si possono additare sia in alcuni difetti intrinseci dell'opera sia in una precisa impostazione di poetica che, maturando negli anni immediatamente successivi al 1881, delineano la soluzione di continuità percepibile tra Marina e le successive protagoniste dell'amore spiritualizzato.

⁷⁴ Ivi, p. 683.

⁷⁵ L. BALDACCI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., pp. X. Con finezza e puntualità esegetica, nel 1942 Giusso tracciava una linea di continuità - all'insegna di possibilità rappresentative lasciate cadere col tempo e non esperite fino in fondo - tra *Malombra* e *Piccolo mondo antico*: «C'erano lo *spleen* e l'ideale, sia pure attenuati dal *pathos* religioso, c'era un'inquietudine che egli ha diviso col tanto diverso Arrigo Boito. Quando, ben presto, il piccone dell'architettura razionalista avrà livellato gli ultimi detriti romantici, un romanzo come *Malombra* e la novella poetica di Miranda resteranno a documentare maniere di sentire, naufragi intimi, peripezie chimeriche, esaltazioni ammantate d'ideale diventate ormai antiquate e irreperibili. Se avesse persistito nella rappresentazione di quel mondo fosco, tenebroso, allucinato, e così pure se avesse seguito negli acquerelli idilliaci del *Piccolo mondo antico*, Fogazzaro avrebbe, forse, stampato un'orma più durevole nell'arte italiana. I due poli opposti della sua natura creatrice erano infatti le convulsioni e le deliquescenze torbide del primo romanzo e le soavità di stile *Biedermeier* della sua opera più famosa. Dove la corrente romantica si arresta, s'arresta altresì la sua fecondità» (L. GIUSSO, *Fogazzaro*, cit., in A. PIROMALLI, *Fogazzaro*, cit., pp. 117-118). Per un'altra valutazione positiva di questo romanzo confrontato con il *Daniele Cortis*, si legga il parere di Attilio Momigliano: «*Daniele Cortis* è molto inferiore a *Piccolo mondo antico* e notevolmente inferiore a *Malombra* [...]. *Malombra* è il più fogazzariano dei tre, la prima e più spontanea espressione del suo temperamento romantico. [...] *Daniele Cortis* segna già un passo indietro. Fogazzaro tenta giù di disciplinarsi: non c'è più quella costruzione inquieta e sfuggente di *Malombra* che rende l'immagine di nuvole che si formano e si disperdono, più che un'architettura: non ci sono più quei protagonisti indecifrabili, quei paesaggi, quel sentimento sconcertante della vita» (A. MOMIGLIANO, *Daniele Cortis*, in «Corriere della Sera», 27 aprile 1934, ivi, pp. 96-99).

Per quanto riguarda il primo aspetto, sono già stati messi in luce i motivi interni al testo che determinarono quella «congiura del silenzio» critico, amaramente digerita dallo scrittore almeno fino all'affermazione piena del *Daniele Cortis*⁷⁶: all'enfasi descrittiva si accompagna l'indugio, un po' di maniera, sui toni tenebrosi del mistero del castello, alle naturali incertezze letterarie dell'esordiente rispondono specularmente alcune ingenuità romantico-scapigliate, cui s'aggiungono certi meccanicismi nella gestione dell'intreccio, soprattutto nella caratterizzazione delle figure edificanti - Edith su tutte - poste ad argine dell'inquietudine dei sensi⁷⁷. Se tuttavia, sul piano della storia letteraria, l'assoluzione del romanzo può dirsi piena, almeno nel suo valore centrale di testimonianza del decadentismo italiano⁷⁸, più interessante è mettere a fuoco il secondo versante della questione. Si dà infatti il caso che Marina di Malombra resta una sorta di *hapax* del romanzo fogazzariano per volontà del suo stesso creatore; quest'ultimo, ad anni di distanza, palesa nelle lettere alle proprie confidenti forti dubbi retrospettivi sul proprio operato. Dapprima, in occasione dell'edizione per Galli del 1886, Fogazzaro ammette:

⁷⁶ A tal proposito, Gallarati Scotti cita una nota missiva a Felicitas Buchner, del 12 febbraio 1884, in cui il romanziere confida: «La *Nuova Antologia*, prima rivista letteraria italiana, non ha mai parlato di *Malombra*. Non ne ha mai parlato la *Perseveranza*, uno dei nostri giornali più autorevoli. L'anno scorso il *Fanfulla* nomina quasi tutti che scrissero sull'*Arcadia*, tace il mio nome. Il *Pungolo* fa un articolo sugli scrittori veneti, non mi nomina. Potrei citare molti altri fatti simili che mi fecero credere qualche volta a una congiura del silenzio da parte di coloro che pretendono dispensare la fama e ne vogliono fare un monopolio per sé e per i propri amici. Adesso invece sono convinto che la cosa dipende in parte dalla fortuna, in parte dalla mia ferma volontà di non abbassarmi mai per desiderio di fama davanti a nessuno. [...] Sono sicuro che queste trascuranze sono ingiuste e che, o vivo o morto, avrò il mio posto nella nostra letteratura al disopra di alquanti che hanno ora una reputazione più estesa della mia» (T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 97-98).

⁷⁷ Si veda la sintesi Luigi Baldacci: «L'immatrità di *Malombra* era anche nella disposizione troppo coordinata degli effetti: tempeste sul lago e tempeste d'anime, antropomorfizzazione della natura, compiacimento del romanzesco, del meccanismo a scatto. Tutte cose che fanno di questo libro quasi un prodotto estremo della stagione scapigliata; [...]. Ma ci sono anche, in *Malombra*, delle vere e proprie bruttezze espressive che non ritroveremo nei romanzi successivi» (L. BALDACCI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. X). Giuliano Gramigna precisa: «Una lettura recuperatrice di *Malombra* [...] comincia dallo schema o se si vuole struttura secondo cui viene ad articolarsi il materiale emotivo e figurativo (i due termini qui si collocano a tratti su livelli diversi) esibito da Fogazzaro. È un modo profilattico, oserei dire, di avvicinare *Malombra*, se si pensa agli eccessi di sentimenti e di stile ai quali il giovane romanziere, assaggiandosi sulla pagina, non poteva fare a meno di cedere: le smagliature talvolta vistose nel patetico che vengono fuori ogni volta che si tratta dei rapporti tra Steinegge e la figlia; quel tocco *maudit* così ingenuo da sfiorare il ridicolo, che perseguita Corrado Silla; certo imbarazzo di fronte alla vita dei sensi, sentita così profondamente ma non sempre servita da strumenti adeguati sul piano letterario. C'è in *Malombra* qualcosa di vischioso ma insieme di irritantemente impreciso» (G. GRAMIGNA, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., pp. 12-13).

⁷⁸ C. A. MADRIGNANI, *Il romanzo da Nievo a D'Annunzio*, cit., pp. 531-532: «In *Malombra* (1881) il fascino femminile raggiunge il suo momento più alto e conturbante (e lo si vede bene nel film che ne trasse Mario Soldati nel 1942). È un romanzo di mistero, di atmosfera e di suspense. [...] Quello che Capuana avrebbe trasformato in un "caso" da analizzare con i mezzi di una psicologia razionalistica, Fogazzaro ce lo fa "sentire" attraverso una presentazione chiaroscurata e allusiva. [...] Se *Malombra* rimane un libro intenso ed eccezionale nell'opera di Fogazzaro, egli si guadagnerà il grande pubblico con i successivi romanzi». Per Luigi Baldacci, *Malombra* rimane «importantissimo vademecum del lettore borghese tra Otto e Novecento» (L. BALDACCI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Malombra*, cit., p. XIV).

«ora scriverei quel romanzo diversamente, non so poi se meglio o peggio»⁷⁹; poi, durante la gestazione del *Mistero del poeta*, in una lettera indirizzata «ad una sconosciuta Cecilia» - a spiegare ancor meglio l'osmosi tra letteratura e vita del 'fogazzarismo' - l'autore socchiude dietro di sé le pagine della prima fatica, in una sorta di ripudio di paternità morale:

Se *Malombra* ha potuto esercitare una influenza sinistra per colpa dell'autore su Cecilia o su altri, l'autore si crede in debito di esprimere il suo dolore e di riprovare se stesso. Egli non è sicuro della propria colpa, né della propria innocenza; sa tuttavia che egli non scriverebbe più un libro simile.

Esorta finalmente Cecilia, se ha subito questa influenza malefica, a liberarne il suo cuore e la sua fantasia dimenticando interamente *Malombra* e tutto che a *Malombra* si riferisce.⁸⁰

Alla presa di distanza dalla sensibilità del primo romanzo a causa dell'«influenza malefica» che da esso - o da Marina - promanerebbe, si aggiunge la profilassi della rimozione; tuttavia, Fogazzaro non è ancora certo né «della propria colpa, né della propria innocenza». Infatti la revisione più profonda e più problematica di *Malombra*, con annessa un'indicazione di rilettura sostanziale della propria opera, arriverà solo sul finire del secolo, quando Fogazzaro è coinvolto in prima persona nella battaglia per l'Ideale: e il soggiorno parigino per la conferenza su *Le grand poète de l'avenir* diventa così occasione strategica per ritornare sui primi passi da scrittore. Ormai inserito da tempo, sulla scorta delle traduzioni oltralpe del *Cortis* e del *Mistero* per l'intercessione di Edouard Rod, in un circuito di comunicazione letteraria non solo italiano, Fogazzaro coglie la prestigiosa *chance* per una prefazione in lingua all'edizione francese del suo romanzo, sulle colonne de «Le Figaro» del 17 marzo del 1898. Preceduto di un giorno dalle *Impressions de Paris*, altro tipico prodotto da letterato 'ufficiale', il *Préface* non rientra esclusivamente nelle pratiche dell'autopromozione culturale, ma scioglie alcuni nodi - o almeno prova a farlo - che nel 1881 il tormentato narratore aveva affidato alla fine drammatica dei due protagonisti. La morte catartica viene riconvertita in un saluto a posteriori, da cui si avverte cospicua la distanza, cronologica ed ideologica, tra artista e personaggio di finzione. Il breve paratesto si apre proprio sottolineando il tempo trascorso e la serena felicità, su esempio evangelico, con cui si perdona il ravvedimento della propria figlioccia fuggita per il mondo:

Le père de l'enfant prodigue a dû éprouver quelque chose de pareil. De joie, ce bon père tua un veau et donna un festin, ce qui paraît ne pas avoir été dans ses

⁷⁹ Lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 6 novembre 1885, in *Lettere scelte*, p. 95.

⁸⁰ Lettera di A. Fogazzaro, 28 febbraio 1887, *ivi*, p. 121.

habitudes, car on s'en étonna chez lui. Moi, je ferai aussi quelque chose, qui n'est pas dans mes habitudes non plus: je mettrai une petite préface à mon roman.⁸¹

La scelta di prefare il proprio testo diviene così il tramite di un'ammissione abbastanza scontata, quella secondo cui *Malombra* è il collettore di esperienze profondamente radicate nell'animo dello scrittore⁸², e che il libro ha sparso, «au hasard», in giro per il mondo:

J'aime encore *Malombra*, malgré ses nombreux défauts et sa mauvaise conduite. Il a été un véritable enfant prodigue. Il s'est emparé de tout ce que j'avais chez moi - idées, amours, chagrins, souvenirs - et il s'en est allé dépenser tout cela au hasard. Maintenant, il ne me rapporte presque plus que des souvenirs.⁸³

Il tipico velo autobiografico non occulta né l'ammissione di un rapporto di affetto per il 'figliol prodigo' («J'aime encore *Malombra*») né una ratifica a posteriori - forse tanto più netta quanto più esplicita era stata al tempo la ricerca del consenso dei letterati - degli errori commessi diciassette anni addietro («ses nombreux défauts et sa mauvaise conduite»). Per un romanziere che ha ormai consolidata la propria maniera di scrivere, *Malombra* non può che apparire un prodotto «très touffu»⁸⁴, in cui troppi sono gli elementi che convergono nel medesimo punto senza apparente ordine; eppure la difesa d'ufficio non è affatto superficiale e gratuita. Pur obbedendo alla consueta ed ormai abitudinaria polemica anti-verista, il *Préface* chiama in causa Natura e Vita come polarità ispiratrici di questa tensione centrifuga: è per obbedire - come già sostenuto nella perorazione sul romanzo italiano del 1872, qui citata esplicitamente - allo studio di una «società umana» incredibilmente complessa che si è ritenuto opportuno dare corpo a tutte le pulsioni incarnate da *Malombra*:

Qu'y a-t-il de plus touffu que cette société humaine dont elles sont responsables? Quel est le roman qui puisse donner une faible idée de l'enchevêtrement formidable d'intérêts et de passions, d'intentions et de faits où chaque vie humaine joue à la fois le rôle de cause et d'effet, de moyen e de but?⁸⁵

⁸¹ A. FOGAZZARO, *Préface à "Malombra"*, «Le Figaro», 27 marzo 1898, ora in *Scene e prose varie*, p. 302.

⁸² Ibidem: «lorsque ma jeunesse était déjà derrière moi, mais il avait germé depuis bien longtemps au fond de mon cœur».

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ivi, p. 304.

⁸⁵ Ivi, pp. 304-305.

A ciò si conettono anche le ragioni stilistico-linguistiche del libro e quelle *nuances* che la traduzione ha inevitabilmente perso per strada⁸⁶, nonché le necessità apologetiche di quest'intervento, che, ammettendo l'influsso occultista e in parte quello della metempsicosi, assicura però la successiva redenzione:

Avant d'écrire *Malombra* je m'étais plongé dans l'occultisme; j'avais été fasciné par une philosophie étrange où le mysticisme indien était mêlé au mysticisme chrétien. [...] j'étais sous son charme, et j'écrivis *Malombra* sous ce charme auquel, plus tard, je sus me soustraire tout à fait.⁸⁷

Ma il dato critico più rilevante sollevato dal *Préface* non ha a che fare né con ragioni difensive né con motivi puramente formali; il *punctum dolens* è infatti ancora quello di Marina, la cui identità sfumata ha cause ben profonde. La commistione di reale ed ideale, tipica per ogni figura protagonista fogazzariana, sembra infatti assumere in lei i tratti di una più radicale ossessione intima. Questa «conception ideale, ayant un noyau de réalité»⁸⁸ obbedisce cioè ad un assillo che scavalca le convenzioni entro cui si è cercato di imbrigliarla nelle maglie del testo:

Pas un mot du roman n'existait encore sur le papier et la belle, hautaine, fantasque Marina de Malombra me hantait déjà; j'en étais amoureux et rêvais de m'en faire aimer. Elle était pour moi la femme qui me ressemble à aucune autre, et je l'avais pétrie d'orgueil pour l'inexprimable plaisir de la dompter.

Marina a vécu dans moi avant Edith, elle est bien ce voluptueux mélange féminin de beauté, d'étrangeté, de talent et d'orgueil que je recherchais dans ma première jeunesse.⁸⁹

La definizione di una sorta di «sylphide à la Chateaubriand»⁹⁰ realmente intravista ed amata nell'adolescenza è indice dello squilibrio fondamentale di *Malombra* («Marina a vécu dans moi avant Edith»). Squilibrio tanto più fondamentale e, nel 1898, avvertito come altamente problematico dall'autore stesso, che il *Préface* si premura, se non di rimuoverlo, quanto meno di occultarlo con ogni mezzo. Non tanto quello di riconoscere

⁸⁶ Ivi, p. 305: «Ils ne retrouveront pas dans la traduction, d'ailleurs très bonne, de ces roman, les nuances de language qui m'ont servi à caractériser mes personnages selon leur lieu de naissance. Réellement, il y a des nuances entre l'italien qui est parlé par les gens du monde dans les différentes régions de l'Italie. Je n'ai presque pas eu recours, dans *Malombra*, au patois, mais j'ai tâché de conserver ces nuances»

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ivi, p. 303.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

in Edith una figura cristianamente salvifica, pur non ispirata ad una donna reale⁹¹, quanto piuttosto quello di assegnare a lei un ruolo quasi protagonista nella propria genealogia romanzesca:

La femme noble, intelligente, aimante que j'ai glorifiée dans mes romans postérieurs s'est pourtant dégagée de cette enveloppe assez raide, de ce fantôme peu réel. Violet, Hélène, et Louise appartiennent à la lignée d'Edith, et pas, com on pourrait peut-être le croire, à la lignée de Miranda. C'est surtout en elle et à cause d'elles que j'aime la èure et fière Edith. Marina n'a pas eu d'enfants et j'en suis heureux.⁹²

È questo il punto di maggior distacco tra il Fogazzaro del 1898 e quello dell'esordio: l'autoesegesi isola uno dei propri personaggi più vividi in una posizione di drastica minoranza, e la linea compositiva che unisce le restanti capofila di quella letteratura dell'inquietudine sentimentale femminile viene fatta discendere addirittura dalla pallida figura di Edith. «Marina n'a pas eu d'enfants et j'en suis heureux»: sembra destino degli eroi e delle eroine fogazzariane più riuscite quello di non conoscere discendenza diretta. E alla base di questa infecondità non c'è forse solo lo scrupolo di uno scrittore cattolico sul ciglio di un precipizio passionale, ma anche la volontà di un romanziere di modificare alcune linee-guida del proprio mestiere: le conseguenze si potranno constatare già nel *Daniele Cortis*.

1.3 *Daniele Cortis* tra politica e poetica del 'sacrificio'

1.3.1 *Vita e letteratura*

Il 21 maggio del 1883 Antonio Fogazzaro scrive al «carissimo amico» Giuseppe Giacosa, che l'aveva messo in contatto con l'editore torinese Francesco Casanova:

Il Casanova mi scrive chiedendomi a quali condizioni gli darei i versi e il romanzo. Prima di rispondergli vorrei sapere da te se hai ricevuto, insieme al mio

⁹¹ Ibidem: «Edith est aussi une créature idéale, mais il n'y a pas chez elle ce "noyau" de Réalité. Edith n'est qu'une réaction de la conscience et du sentiment religieux: elle est née de la terreur d'un abîme». Di tono simile, prefigurante il sacrificio come norma esistenziale delle proprie eroine, il congedo dello scrittore di fronte al proprio lettore: «Elle n'a pas l'ambition d'être à la mode. Très modeste, très pieuse, fervente catholique, elle ne peut manquer de rencontrer des amis parmi les jeunes filles françaises. Je la place sous leu garde. Comme elle est jolie, et que son nez n'est pas rouge du tout, elle pourrait aussi rencontrer des amis, mais que ces jeunes filles le sachent bien: elle a définitivement renoncé à cela» (ivi, p. 305).

⁹² Ivi, p. 303.

ritratto, un biglietto in cui ti pregavo di stabilire tu stesso, con la maggior libertà possibile, queste condizioni. Il Casanova desidera che il volume di versi tocchi le 160 pagine. Del romanzo non posso dire ora esattamente la mole, ma credo che non sarà inferiore, per lo meno, a tre quinti di *Malombra*.

Ti pare che se domandassi 250 lire dei versi e mille del romanzo, sarebbe troppo? Quello che sopra tutto mi preme si è di non avere un rifiuto dal Casanova; e per questo farei *qualunque* diminuzione tu credessi di consigliarmi. [...] Compatisci, amico mio, uno che finora ha sempre lavorato per delle parole *pneumatiche*, come diceva Steinegge, e vive in una dolorosa ignoranza di questo lato pratico dell'arte.⁹³

Se le trattative per l'edizione delle liriche di *Valsolda* e per il *Daniele Cortis* lasciano inizialmente trapelare l'ingenuità del letterato che lavora «per delle parole *pneumatiche*»⁹⁴, tuttavia esse fotografano pure la situazione successiva a *Malombra*, determinante non solo per la genesi del romanzo del 1885 ma anche per definire certe tendenze di lungo periodo del Fogazzaro narratore. Gli accordi editoriali stimolano evidentemente la penna dello scrittore che, nei primi mesi dell'anno successivo già termina il romanzo, e si appresta alla sua ricopiatura in pulito, per l'invio delle bozze nel capoluogo piemontese; al tempo stesso, il percorso creativo dimostra da subito una svolta non lieve rispetto al precedente impegno:

Ho finito in questo punto di ricopiare la prima metà del libro e la mando a Casanova. L'altra metà potrebbe esser pronta, volendo, in quindici giorni, per cui la stampa potrebbe cominciare anche subito. Tu vorrai sapere se sono contento o no del mio lavoro e io non ho la fortuna di poterti rispondere con una sola parola. Mi occorre distinguere, triste necessità! Certo non v'è tanto studio, a gran pezza, quanto in *Malombra*, e io credo che certi palati fini lo gradiranno meno. Vi è però in qualche parte, *più sangue del mio cuore* e ciò mi farà sempre caro il libro anche se i critici lo stracceranno e il pubblico lo lascerà in abbandono.⁹⁵

⁹³ Lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 21 maggio 1883, in *Lettere scelte*, p. 74. Corsivi nel testo.

⁹⁴ Si veda l'entusiastica ed ironica lettera, sempre a Giacosa, di qualche giorno dopo: «Non per sette anni, ma per quattordici, se il Casanova vuole! Davanti a quelle cifre son rimasto di stucco, e poi ho pensato subito: ma io gli farò perder dei denari a quest'uomo! L'ho pensato e l'ho anche detto; e i miei di casa non hanno provato una estrema difficoltà a rispondermi ch'ero uno stupido. Dunque *fiat*, e il cielo gliela mandi buona a quel povero editore» (lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 26 maggio 1883, *ivi*, p. 75). E pure, nell'estate di quell'anno, questa altra: «Non dimenticherò mai quei due giorni che furono, direi, la mia luna di miele letteraria. un editore amabile, tante brave e gentili persone che conoscevano il mio nome e i miei libri! Tutti fenomeni straordinari per me, cose fantastiche. E chi è stato il mago se non Giuseppe Giacosa?» (lettera di A. Fogazzaro allo stesso, 11 luglio 1883, *ivi*, p. 77).

⁹⁵ Lettera di A. Fogazzaro allo stesso, 15 aprile 1884, *ivi*, p. 80. Corsivo nel testo.

La lettera è effettivamente una silloge di motivi fogazzariani: il rapporto con gli editori e i classici scrupoli affinché la propria opera sia stampata e fatta circolare⁹⁶, la precipua definizione di una poetica degli intimi sospiri spesso di proiezione autobiografica⁹⁷, la dissimulata attenzione per «critici» e «pubblico» come giudici finali del libro. Fatto sta che Casanova non asseconda affatto le volontà del suo scrittore, dato che i ritardi si susseguono per tutto il 1884, modificando sensibilmente la fiducia inizialmente riposta in lui da Fogazzaro, che causticamente chiude l'anno commentando:

Vedi che solerzia del Casanova! Non è stato in grado di pubblicare Cortis prima del '85. Gli scrivo e gli riscrivo e nemmeno mi risponde. Meriterebbe che gli si facesse l'operazione cesarea.⁹⁸

Il romanzo viene così pubblicato solo alla fine di gennaio del 1885, ma il «sangue del cuore» si rivela subito un ottimo propellente per le fortune del romanziere: «fulmineo e clamoroso il successo di stampa», sostenuto da Edoardo Scarfoglio sul *Fanfulla della Domenica* e da Matilde Serao sul *Capitan Fracassa*, sodali con l'autore nella sua visione spiritualizzata dell'amore tra Daniele ed Elena. Non mancano comunque altre recensioni importanti, seppur non tutte celebrative⁹⁹, che comunque certificano l'ingresso di Fogazzaro nel novero degli autori letti, commentati e discussi del periodo, tanto che, come detto in precedenza, si ipotizza pure una versione teatrale del romanzo per Eleonora Duse. Anche l'aspetto commerciale non è da trascurarsi, come riconosce soddisfatto il poco diligente Casanova:

⁹⁶ Fogazzaro difatti aggiunge: «Ho raccomandato a Casanova d'incominciare presto la stampa e di scegliere, possibilmente, caratteri grandi. Credo che la misura del manoscritto lo permetta. Non so se a Casanova sia dispiaciuto il ritardo; certo egli non mi ha mandato una riga di sollecitazione» (ibidem).

⁹⁷ Lettera di A. Fogazzaro allo stesso, 18 maggio 1884, ivi, p. 81: «Non lo direi a tutti, perché potrebbe parere una caricatura, ma a te lo dico; gli ultimi capitoli di *Cortis* mi hanno fatto veramente soffrire».

⁹⁸ Lettera di A. Fogazzaro allo stesso, 28 dicembre 1884, ivi, p. 85. Ed è sempre ovviamente a Giacosa che Fogazzaro manda le proprie rimostranze per le lentezze dell'editore torinese: «Dal Casanova non ho mai avuto una sola parola. Ch'egli abbia ricevuto la prima metà del manoscritto, lo so da te» (lettera del 18 maggio 1884, ivi, p. 81); «Sai che Casanova intenda stampare subito il mio *Cortis*? Quel benedetto uomo non mi ha mai mandato una riga. [...] Credi tu che se io gli spedisco direttamente la seconda metà del manoscritto, quest'uomo che non manda mai parole, manderà denari?» (lettera del 25 maggio 1884, ivi, p. 82); «Se parli di me a Casanova, ti raccomando due cose; prima, che paghi, poi che provveda perché il libro esca sicuramente a ottobre» (lettera del 26 giugno 1884, p. 83). Sulla pubblicazione del Daniele Cortis, con alcune lettere di Casanova stesso ed altre di Fogazzaro, cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 217-219.

⁹⁹ Panzacchi recensisce il romanzo sul «Nabab» di Roma del 10 febbraio; segue poi, sul numero della «Nuova Antologia» del 15 maggio, l'intervento di Enrico Nencioni che pure sottolinea la poca «analisi psicologia» dei personaggi; puntuale l'osservazione di Luigi Gualdo sul «Corriere della Sera» del 2-3 marzo 1885: «l'attenzione del lettore è spesso distratta e *tirailée* da troppe cose - che la lettura diventa talvolta come una faticosa ginnastica intellettuale, ma nonostante un fascino irresistibile vi trattiene o vi riconduce su questo romanzo, tanta è la vita che ne emana; la *earnestness* con cui fu scritto e che si comunica a chi legge». Per la due citazioni, cfr. G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 163 e p. 167.

La vendita del Cortis va bene assai, e comincia si può dire ora. L'articolo del Corriere e quello della Perseveranza faranno scuotere la vendita a Milano, dove anche il Dumolard è molto restio a dare commissioni [...]. Le città venete sono quelle che risposero meglio, e se la vendita seguisse dappertutto come a Verona, Vicenza, ecc., a quest'ora la ristampa sarebbe già necessaria.¹⁰⁰

Il connubio vita-letteratura serve allora a spiegare le nuove linee rappresentative esperite nel romanzo del 1885, tanto che Piero Nardi insiste sull'apporto delle coordinate spaziali prese dal vero, che più incisivamente connotano le scenografie di *Cortis* rispetto a quelle comasche abbozzate da *Malombra*; spostamento geografico cui non sfugge, per il critico, la riduzione del tasso di invenzione fantastica e, parallelamente, il minimo mascheramento finzionale¹⁰¹. Ma anche il contesto storico contemporaneo viene filtrato nell'opera, e contribuisce alla sua rapida diffusione di pubblico: il supposto «progresso in senso realistico» del secondo romanzo non è da attribuirsi solo al trasferimento sulla pagina di figure reali della Vicenza di fine Ottocento - lo zio Lao sarebbe allora stato ispirato dal conte Ottavio da Porto: «una caratteristica figura di gentiluomo, dall'alta fronte giallognola, dalla barba nera, foltissima, dal pallore accresciuto dai grandi occhi neri»¹⁰² - ma al fatto che personaggi ed eventi narrati respirino più da vicino questioni e problemi dell'uditorio di quel periodo. All'altezza del capitolo decimo, ambientato nella capitale, Cortis ha cura di «trovarsi per tempo in Senato», perché «quel giorno si doveva presentare al Senato il progetto di riforma elettorale»¹⁰³. È questo lo sfondo su cui l'autore proietta le proprie convinzioni di cattolico-liberale che difende la presenza dei credenti nella coorte parlamentare¹⁰⁴, propugnando le ragioni di un intervento più attivamente deciso di quell'elettorato ancora spiazzato dal *Non expedit*. Fogazzaro, che pure nell'ottobre del 1882, a romanzo già iniziato, rinuncia a candidarsi nelle fila liberali a

¹⁰⁰ Lettera di F. Casanova ad A. Fogazzaro, 4 marzo 1885, in P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 224.

¹⁰¹ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 180-181: «La villa d'Ormengo ci conduce invece sul lago di Como. È la Pliniana, a due chilometri circa a nord di Torno. [...] il Fogazzaro sostituiva meno immaginario rifugio, trasferendosi, per scene e scene di *Daniele Cortis*, nella villa della suocera a Seghe di Velo. [...] Il favoloso si riduceva entro ai modesti confini d'un mutamento di nomi. Seghe di Velo diventava Passo di Rovese, e il Rovese era l'Astico. Le montagne circostanti prendevano nomi assai più poetici dei nomi effettivi. [...] Seminascosto tra i suoi boschi, almeno a guardarlo dalle finestre della villa Valmarana, il paese di Velo acquistava felicemente il nome di Villascuro». Sulla trasfigurazione di Velo d'Astico, «paese della sua giovinezza», cfr. anche T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 36-37.

¹⁰² Per questa e la precedente citazione, cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 192-193.

¹⁰³ *Daniele Cortis*, p. 194.

¹⁰⁴ Per un breve quadro che «ricolleghi le idee del Cortis all'età che fu sua» con un *excursus* dal 20 settembre 1870 al 1881, «ossia nell'ora più disgraziata della storia della Terza Italia», cfr. T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 142-152; le due citazioni si trovano a p. 142.

Vicenza, fonde così nel *Daniele Cortis* fede cavouriana, suggestioni bismarckiane¹⁰⁵, retroterra rosminiano¹⁰⁶ e superomismo protagonista, secondo uno scaltrito appello ad una fascia potenzialmente ampia - forse più di quella sensibile alle suggestioni spiritualistico-decadenti di *Malombra* - di nuovi lettori.

Pubblico borghese insoddisfatto dell'Italia post-unitaria ma che comincia a familiarizzare anche con le tecniche della commozione patetica e dell'appello sentimentalistico, che nel *Cortis* sono alimentate da un fertile retroterra autobiografico. Stando alle cronache, è dal 1° dicembre 1881 che Felicitas Buchner, «venticinque anni, una impeccabile, distinta, alta figura; viso un po' lungo, capelli biondi, lisci, pettinati alla vergine, occhi tra il grigio e il celeste, limpidi» e nativa di Eichstätt, diviene istitutrice in casa Valmarana; ed è dall'agosto dell'anno successivo che tra lei e il romanziere inizia una «corrispondenza attivissima»¹⁰⁷, ben documentata dalla ricorrenza dello pseudonimo Elena con cui Gallarati Scotti la maschera nella sue *Lettere scelte*. La passione 'azzurra', sulla falsariga di un cammino di ascensione religiosa reciproca, matura pienamente a partire dal 1883, benché la genesi del personaggio di Elena Carré non si possa modellare esclusivamente su questa traduzione di una pulsione personale¹⁰⁸. Eppure, l'esperienza personale deve condizionare in qualche modo il romanziere, tanto da portarlo ad una revisione non secondaria del proprio romanzo. In una lettera del novembre 1883 Fogazzaro spiega a Felicitas:

Il mio romanzo [...] aveva secondo l'ultimo piano uno scioglimento lieto. L'altro giorno l'ho cambiato e ne sono contento. il primo avrebbe accontentato un maggior numero di lettori, il secondo accontenterà gli eletti, dei quali solo mi importa. Io tratto in questo romanzo l'amore e la politica nel modo più impopolare del mondo; glorificando una specie di amore che non si usa più, che si mette in ridicolo, esprimendo delle idee politiche che forse hanno fautori diversi ma che nessuno osa sostenere apertamente per paura delle fischiate.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Se il personaggio di Daniele Cortis dedica allo statista tedesco un articolo, anche Fogazzaro torna più volte sulla sua figura. Il 6 aprile 1895 pubblica un *Giudizio sul principe di Bismarck* nella rivista berlinese «Die Gegenwart» (poi, col titolo *Bismarck*, in *Scene e prose varie*, p. 157), poi, in un'intervista con Luigi Ambrosini su «La Stampa» del 23 luglio 1908, afferma: «Io sono sempre stato un grande ammiratore di Bismarck, carattere di ferro che dentro aveva una gentilezza pura di bambino. In Daniele ho messo molto di Bismarck» (cit. in P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 211).

¹⁰⁶ Sul contenuto politico della filosofia rosminiana per Fogazzaro, cfr. A. FOGAZZARO, *La figura di Antonio Rosmini*, pp. 314-319.

¹⁰⁷ Per le due citazioni, cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 233.

¹⁰⁸ Ivi, p. 207: «Resta l'ipotesi [...] che alla formazione di Elena contribuisse più d'un modello. E non è da escludere, nel Fogazzaro, in virtù della stessa libertà d'artista di cui sopra s'è detto, insieme alla tendenza a documentarsi su più esemplari il gusto di giocare a rimpiattino con l'altrui curiosità». Per il legame tra i due, cfr. ivi, pp. 232-241.

¹⁰⁹ Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 12 novembre 1883, cit. in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 125.

Già compiuta è la definizione di una strategia suasiva che, prendendo le difese di coloro che apparentemente sembrano più deboli («una specie di amore che non si usa più [...] idee politiche [...] che nessuno osa sostenere»), ne certifica poi la superiorità eletta, di cui il lettore è naturalmente partecipe. E, sempre in una missiva alla Buchner, di un paio di mesi successiva è un puntuale manifesto della spiritualizzazione della passione, tra riassunto di ciò che l'autore sta scrivendo in quei mesi e proiezione oltre il romanzo di una legge di vita ormai irrinunciabile:

Non potere stare né divisi né uniti! È naturale che quest'idea venisse a Cortis, ma è un'idea falsa, una paura non fondata, almeno per le anime forti come la sua. Nel momento decisivo egli troverà l'energia necessaria per dividersi dal lei senza cadere sotto il dolore, senza soffocarsi dentro l'amore, ciò che sarebbe impossibile. Si separeranno, andando ciascuno dei due dove il dovere lo chiama, e saranno più uniti che mai nel loro sublime sacrificio. Quando poi Cortis pensa che forse non potrebbero stare uniti, egli ha in mente il *pericolo* del viver troppo insieme, ma anche qui si fa torto perché, se non si è orgogliosi, se si prega, se non si è temerari, Dio assiste.¹¹⁰

Le date di composizione del testo, dal 30 maggio 1881 all'11 marzo del 1884¹¹¹, intersecano allora un periodo decisivo per la formazione del sistema d'idee fogazzariano, tanto sul versante pubblico quanto su quello privato ed intimo; tuttavia varrà sottolineare altri indizi rilevanti. Fogazzaro, non appena pubblicato *Malombra*, dà l'avvio ad un nuovo impegno letterario, di lì a poco affiancato pure dal filone della narrazione breve¹¹². L'attenta cura per la legittimazione letterario-culturale della propria figura autoriale disegna allora un fascio di contiguità e discontinuità, di persistenze ed evoluzioni tra prima e seconda opera. Il *Daniele Cortis*, romanzo certo meno originale di *Malombra*, è tuttavia uno dei più rilevanti nella trentennale parabola del *suadere* proprio per l'importante torsione morfologica cui il narratore ha sottoposto le strutture del proprio artefatto. Dal fascino della passione distruttiva al dovere del sacrificio etico cominciano qui a definirsi le architetture di più lunga durata del romanziere dei sentimenti ideali.

¹¹⁰ Lettera di A. Fogazzaro alla stessa, 14 gennaio 1884, cit. in P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 237-238. Corsivo nel testo. E aggiunge: «Del resto io voglio quello scioglimento del romanzo perché la condotta di Cortis deve corrispondere, in qualche modo eroico, ai suoi principii religiosi che sono strettamente legati ai suoi principii politici; ed è per rendere più nobile il suo eroismo che dipingo prima con più vivi colori la sua passione» (ivi, p. 238).

¹¹¹ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 99.

¹¹² Il 3 gennaio del 1882 infatti Fogazzaro termina il suo primo racconto, *Un pensiero di Ermes Torranza*, poi edito da Brigola in quell'anno.

1.3.2 *Le tecniche della rimozione*

Il *Daniele Cortis* viene costruito da Fogazzaro attorno a una polarità che condiziona tutti i livelli del testo: da un lato la personalità del protagonista pubblico, politico novatore e uomo dai saldissimi principi morali; dall'altro la dominante sentimentale, che caratterizza il legame corrisposto ma impossibile per la cugina Elena. Il meccanismo prevalente è così quello dell'antitesi: il protagonista eponimo affianca infatti alla volontà di distinzione dalla massa la spiccata propensione ad operare al servizio della comunità nazionale come vero e proprio «uomo d'acciaio»¹¹³; sul piano privato egli palesa un autocompiacimento, decadentemente declinato, per la propria sofferenza d'amore, che obbedisce a quegli imprescindibili imperativi morali che fanno di lui la controparte ideale dell'altrettanto sublime Elena Carré. Mista e composta è allora la natura del patto di lettura che presiede all'opera: chi scrive conta di intercettare le attese del pubblico sul doppio versante della politica contemporanea, anche con temi di stringente attualità, e della vicenda privata di stampo prettamente sentimentale. Rispetto a *Malombra*, il dato storico ricorre su ben più larga scala, stante l'identità sociale del protagonista. In questo elemento sta la prima novità del nuovo romanzo: a quattro anni di distanza dal letterato-inetto Silla, la figura maschile, ora centrale nel disegno narrativo, ha più chiari e definiti tratti di attivismo e di dinamismo, in una chiave di militanza agonistica (o già superomistica) contro le disfunzioni e malefatte del sistema parlamentare¹¹⁴. Tuttavia, amore e politica non contribuiscono paritariamente a sfaccettare il carattere di Cortis e, di conseguenza, il tono complessivo del romanzo: la componente 'militante', pur forte del retroterra d'autore, non regge il passo della poetica dei sentimenti, che ha diritto di maggioranza sui due protagonisti principali. Il «progressismo radicale» di un romanzo scritto «con l'intendimento e la speranza di raccogliere approvazioni di carattere politico»¹¹⁵ si flette piuttosto alle imposizioni pressanti dell'io amoroso ma dolentemente

¹¹³ *Daniele Cortis*, p. 40.

¹¹⁴ Sul romanzo parlamentare, oltre al già citato studio di Carlo Madrignani *Rosso e nero a Montecitorio: il romanzo parlamentare (1861-1901)*, si veda quanto afferma Gino Tellini: «Il romanzo politico-parlamentare, sollecitato dall'indignata protesta per attese e speranze andate deluse nella prosaica realtà del presente, dispiega evidentemente una gamma mobile e variegata di motivi, da parte di autori schierati su differenti versanti letterari e ideologici. [...] Lo spiritualismo cattolico fogazzariano propone ricette salvifiche in una situazione di fermenti sociali e di incertezza istituzionale, comunque dominata dall'attivismo di mitologie progressive e dai programmi di espansione coloniale» (G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, cit., p. 178).

¹¹⁵ P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 212-213.

insoddisfatto¹¹⁶. Piuttosto l'abilità del narratore nella gestione delle fila dell'intreccio sta nell'intersecare questi due vettori, ponendoli sottilmente l'uno in antitesi dell'altro. Il *cursus honorum* di Daniele - dal successo alle elezioni fino al malore alla Camera, poi al ritiro a Passo di Rovese, per chiudere con la ridiscesa in campo delle ultime pagine del libro¹¹⁷ - diventa il primo emblema di questa maniera di procedere.

Se la finalità è evidentemente quella di irrobustire l'intesa con i lettori unificando suggestioni di riscatto collettivo e raffinazione dei sentimenti individuali, aumentano nella narrazione simboli ed episodi che fungono da blocco o da canali di sfogo di una tensione latente ed inespressa. Elementi di interposizione ricorrono infatti a diversi livelli dell'opera: dai referenti letterari - tra tutti, l'amato Chateaubriand, Shakespeare e le 'arie' di Metastasio, che sviluppano la poetica sentimentale - alle frasi topiche che devono fare da guida agli amanti spirituali, dal ruolo dei personaggi secondari alle coincidenze fatali degli eventi, tutto coopera ad «una saldatura tra sublimazioni masochistiche e conservatorismo piccolo-borghese»¹¹⁸. All'altezza del sesto capitolo, ad esempio, è il meccanismo melodrammatico dell'agnizione a modellare la scena in cui Cortis ritrova «la signora»¹¹⁹, com'egli tende a chiamare la madre, in un episodio dai palesi rimandi edipici. Cortis, che s'ispira ad un padre eufemisticamente eccezionale ma ormai defunto, si trova di fronte il contraltare pateticamente inquietante di una mediocre attricetta fedifraga e corrotta¹²⁰, ma che riesce comunque a scalfire la sua corazza di imperturbabile autocontrollo:

¹¹⁶ A. AGNOLETTO, *Aspetti sociali nel Fogazzaro*, in *Antonio Fogazzaro*, Milano, cit., p. 269: «In questo quadro allora il problema che ci si può porre - ad esempio - è se *Daniele Cortis* sia un "romanzo politico" (e, perché no? sociale) o se viceversa non ci troviamo anche qui di fronte a un romanzo "tardo romantico" la cui chiave di lettura è quella sentimental-amorosa». E cfr. anche quanto si afferma in M. ALLEGRI, *Venezia e il Veneto*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, cit., p. 305: «Il racconto si gioca sui due piani del messaggio politico e della vicenda amorosa "proibita" [...] un ordito circolare destinato a impedire ogni soluzione se non, per l'appunto, ascensionale; ma di presa tanto immediata sul pubblico da scolorire presto ogni altra intenzione di Fogazzaro [...]. Del resto, il disegno politico del romanzo, velleitario e confuso, si esprime quasi sempre per affermazioni negative e, una volta delineatasi l'impossibilità di una sua traduzione concreta, in gesti di rottura estrema».

¹¹⁷ M. SANTORO, *Introduzione* in A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, cit., pp. XXIX-XXX.

¹¹⁸ M. ALLEGRI, *Venezia e il Veneto*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, cit., p. 307. Su questo aspetto particolare del romanzo, cfr. C. A. MADRIGNANI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, Milano, Mondadori, 1980.

¹¹⁹ *Daniele Cortis*, p. 128. Vanno poi segnalate le immagini che, in un gioco mentale di contrasti, l'uomo associa alla figura materna: si veda, ad esempio, il ricordo elegiacamente commosso dei nonni materni (ivi, pp. 113-114: «Aperse poi un piccolo medaglione d'oro e vi trovò i ritratti dei nonni materni, Carlo e Maddalena Zarutti di Cividale. Da bambino aveva passato due autunni presso di loro a Cividale. Era il nonno, il buon vecchio nonno che veniva a prenderlo ad Alessandria in settembre e ve lo riconduceva alla fine d'ottobre. Eccolo lì, tutto sorridente. E anche la nonna, povera vecchietta, come aveva l'aria felice! Erano morti tutti e due in un anno, di crepacuore, e ora parevano dire: "Caro, siamo noi, i nonni!"») oppure la figurazione simbolica che coinvolge la madre stessa e l'amata Elena (ivi, pp. 117-118: «Quella notte, nei brevi momenti in cui poté prendere sonno, sognò ch'Elena gli conduceva sua madre per mano e gli diceva: "Confortala." Sua madre era piccina, bionda, aveva gli occhi celesti e non parlava; non faceva che piangere»).

¹²⁰ Ivi, p. 114: «Cortis non guardò altro, uscì precipitosamente in cerca della signora. Chiamò, aperse a caso degli usci, entrò in uno studio di pittore, zeppo di cavalletti e di sedie, appestato di vernice e tabacco. Non v'era che una copia di *Nanà* fra una bottiglia e dei sigari».

«Ah! lo vedo» esclamò «il cuore te l'ha detto!»

Giunse le mani, si buttava ginocchioni quando Cortis l'afferrò alle braccia, la spinse in camera e chiuse l'uscio dietro a sé. Ella smaniava, lottava per porsi in ginocchio, appuntava le braccia alle spalle di suo figlio, rovesciando all'indietro e agitando il capo. Cadde spossata sulla poltrona dove Cortis la spingeva.

«Ho mentito» diss'ella ansando affannosamente «ti ho ingannato... non avevo il coraggio... di dirti subito... volevo vederti... udirti... almeno un'ora... in pace!»

Cortis, curvo sopra di lei, la interruppe alle prime parole, le cacciò le mani sugli occhi, la baciò, con impeto disperato e si strappò subito dalle braccia che gli si erano chiuse intorno al collo. Coi restò con le braccia in aria, spaventata nella sua gioia.

[...] «Ma non capisci» proruppe Cortis con la più veemente passione, «non capisci che non...»

Che non ti credo, voleva dire. La signora aspettava, livida, con gli occhi sbarrati, questa parola che non venne. La voce gli morì sulle labbra aperte. Diè di piglio ad una sedia e, fattosi accanto a sua madre, piantò la sedia a terra con tal impeto, da fracassarne quasi le quattro gambe.¹²¹

E anche il barone di Santa Giulia coopera alla struttura latente di procrastinazione dell'unione di Daniele ed Elena: i suoi debiti di gioco richiedono anzi l'intervento diretto della famiglia di lei e poi di Cortis medesimo. Ma anche quando i protagonisti non sono costretti da elementi esterni a disgiungersi o a separarsi, lo stilema della rinuncia connota i loro rapporti. Emblematico che sia il mezzo epistolare quello utilizzato dai protagonisti per una serie di dichiarazioni oblique, allusive e distorcenti su loro stessi e su quanto reciprocamente provano. Se le risorse linguistiche di Daniele, politico e retore di professione, entrano in crisi laddove egli deve fare i conti con i sentimenti d'affetto o d'amore¹²², quelle di Elena palesano, secondo i modi del *pathos*, l'impossibilità di amare pienamente Daniele e quella speculare di non voler dare ascolto alla propria natura femminilmente sentimentale. Il nesso tra parole intimamente dette e silenzi dolorosi definisce così due modi di soffrire in maschera, che distinguono l'io maschile e quello femminile, come si può notare nel capitolo undicesimo, *Tra Cefalù e Roma*, interamente composto dalle missive intercorse tra Daniele, Elena e altri personaggi minori¹²³. Lo

¹²¹ Ivi, pp. 121-123.

¹²² Ivi, p. 39: «Cortis s'interruppe. Non v'erano parole umane per esprimere la tempesta di passione che lo avrebbe portato nelle braccia di sua madre. Si staccò bruscamente da Elena, che rimase immobile».

¹²³ Fra le lettere di Daniele e l'amata si inseriscono ad esempio le corrispondenze da Cefalù del dott. Antonino Niscemi, che ci tiene aggiornati sulle precarie condizioni di salute di Elena, pur non capendone spesso la sofferenza malinconica della protagonista. Il tono formale e fattuale delle stesse, posto accanto al sentimentalismo represso delle lettere dei due cugini, è un buon artificio per gestire la commozione per una 'sventurata' eroina costretta a Cefalù dalla volontà perversa dell'ignobile marito e vincolata, secondo i codici del melodramma, ad un mutismo da cui la soccorre solo la confessione epistolare.

strumento della scrittura semi-privata si rivela assai funzionale alla confessione dell'eroe romantico-decadente, che stigmatizza il meschino malcostume dei colleghi parlamentari, secondo un atteggiamento che oscilla tra individualismo eroico e disincanto politico. Così Cortis in una lettera alla cugina del 14 marzo 1882:

È probabile ch'io rassegni presto le mie dimissioni da deputato. E anche di questo che te ne importerà? Ah, Elena, Elena, faccio forse male a scriverti così, ma se il mio cuore certe volte trabocca, bisogna bene che n'esca del sangue amaro. [...] mi feci portare alla villa Wolkonsky, dove c'è delle rose, delle rovine, dei corvi e del silenzio quanto se ne può desiderare in certi momenti psicologici che conosco. Sedetti all'ombra di un'arcata dell'Acqua Claudia, in faccia a Santa Croce in Gerusalemme e al deserto romano, e incominciai a meditare il mio articolo: *Un'idea del principe di Bismarck*. [...] Se invecchierò e non sarò diventato ministro, mi farò eremita in Santa Croce in Gerusalemme; e nell'ora del demonio meridiano andrò là lontano sotto gli archi solitari, nella fragranza malinconica delle rose, meditar su quella mano femminile e sul tempo passato.¹²⁴

A bilanciare il suo eloquio disteso sui problemi del Parlamento¹²⁵, c'è il meccanismo di rimozione e di messa sotto silenzio delle questioni private. Se Cortis non accenna direttamente né al suo legame con la madre né a ciò che prova per Elena, la protagonista lascia invece intravedere i turbamenti del sentimento e della passione. La confessione della donna tradisce la tensione melodrammatica al sacrificio del proprio amore e vi associa la somatizzazione masochista della scelta di rifugiarsi nell'eremo siciliano:

Faccio bene a scriverti? Faccio male? Non lo so. Perdonami questo esordio incoerente. Sono stata malata più che non credi. Ora guarisco, Dio solo sa perché, ma non sono più Elena, non ho più la mia volontà forte, sono una foglia che trema ad ogni vento; anche l'intelligenza mi si è confusa, il cuore è debole debole, piango di nulla, m'irrito di nulla, son troppo bambina, son troppo donna. [...] La donna che io desidero con tutta l'anima di vedere in casa tua, dev'essere interamente nobile e pura; ma pietà anche per l'altra! Daniele, io lo so, Dio castiga le virtù altere che si ribellano al contatto di un povero essere debole, tentato e caduto. Sei tanto forte: sii pietoso.¹²⁶

¹²⁴ *Daniele Cortis*, pp. 234-236.

¹²⁵ *Ivi*, p. 211: «Vedo parecchi dei miei colleghi novellini tuttora agghindati dal gelo, smarriti, malati di nausea e di nostalgia. Pensano: qui è il cuore, questa è la sapienza d'Italia? Lo scorso dicembre un ministro ci è venuto a dire che Bismarck paragonando l'Italia politica alla Spagna ci ha fatto onore; e noi, vanitose ombre querule, sopraffatti in quel momento dalla coscienza, abbiamo taciuto. Io studio, intanto; studio uomini e cose per l'avvenire. Il tempo presente non è buona ad altro». Cfr. anche p. 217: «Ho bisogno di Dio, cara Elena; sento che la mia vita deve ormai rispondere rigorosamente alle opinioni che manifestai agli elettori, e per le quali combatterò. È anche un dovere politico: bisogna fare un pezzo solo con la propria bandiera se deve star salda».

¹²⁶ *Ivi.*, pp. 221-223.

È la logica dello spostamento a coordinare le penne dei due amanti: entrambi spostano il *focus* della conversazione scritta dal nodo sentimentale che li riguarda alla missione politica o all'impegno samaritano nei confronti del «povero essere debole», e cioè la madre sciagurata¹²⁷. Ovvio che il conflitto tra desiderio e dovere sia più forte laddove meno mascherate sembrano le occasioni per vivere concretamente questo amore 'proibito', al di là di convenzioni sociali e condizionamenti morali. Il malore di Cortis alla Camera, nel capitolo sedicesimo, non è tanto snodo narrativo da romanzo politico-sociale, quanto ennesima prova per il «vigore dello spirito e del corpo»¹²⁸ del protagonista; il suo crollo nervoso dopo poche battute non dà infatti spazio alle teorie politiche di cui egli è avanguardia, quanto è stratagemma per stringere ancor di più le distanze tra lui ed Elena. La *suspense* della scena¹²⁹ ridefinisce il legame tra Cortis e la protagonista, dislocandolo nel mondo protetto e fuori dalla Storia di Passo di Rovese. Daniele, vittima di un attacco interpretabile come conseguenza simbolica tanto della sua volontà superomistica quanto della rimozione della passione, scopre inediti lati di debolezza nel proprio ferreo carattere, dove la dignità della sconfitta si somma ora con la sfiducia nel futuro:

Della minacciata congestione gli era rimasto un grande abbattimento di spirito, una tristezza profonda che gli metteva spesso le lacrime agli occhi. Non aveva più fede nell'avvenire né in sé. Si vedeva gittato dalla corrente politica sulla riva, come un avanzo di naufragio. [...] Elena ne soffriva assai, benché i medici affermassero ch'erano fenomeni soliti, passeggeri. Lo rincorava, gli proibiva con la sua dolce voce di ripetere quei brutti discorsi.¹³⁰

¹²⁷ A conferma della consustanzialità di Daniele ed Elena, si veda come le loro giustificazioni all'impossibilità di amarsi liberamente quasi si replichino a distanza: la donna non vuol essere ostacolo alla mirabile carriera di lui (ivi, p. 198: «Non sarebbe mai! Cortis non doveva amar lei. Ella non poteva offrirgli, sacrificando sé, che un febbrile presente e un avvenire sinistro; anche solo lasciandosi amare idealmente, gli contristava la vita. Egli era solo al mondo e lo aspettavano, sulla via prescelta, fatiche, angosce, ferite; come non avrebbe una famiglia per suo riposo e conforto? Bisognava farsi dimenticare»), mentre il protagonista, in lettera ad Elena, fa, un po' vittimisticamente, la professione di solitudine dell'intellettuale: «Non pensare a me, cara Elena, né alla moglie ideale che mi desideri. Non amo, non amerò mai; non vi è più tempo nella mia vita, non vi è più posto nel mio cuore per quest'amara vanità; e una famiglia mi sarebbe d'impedimento. Ho già la cara famiglia delle mie idee. Sai che tua madre diceva qualche volta: già, quando Daniele sposa un'idea! Ecco, ne ho sposate, le amo, le possiedo, e se Dio ci aiuta metteremo insieme al mondo una forte prole» (ivi, p. 225).

¹²⁸ Ivi, p. 311.

¹²⁹ Ivi, pp. 312-314: «Elena, sulle prime, non aveva capito, s'era chinata avanti per coglier le parole che le sfuggivano. [...] Quando Cortis fu levato di peso da due dei suoi colleghi e portato via, ella, in un lampo, senza che altri né lei stessa potesse dir come, si sciolse da sua madre che, tutta tremebonda, le aveva posto addosso le mani convulse, balzò fuori dalla tribuna. [...] Qualcuno che saliva lo scalone e non la poteva vedere, disse forte: "Lhan portato là? Cattivo augurio; è la camera del povero..." E nominò un giovane lombardo, pieno d'ingegno e d'ardore, colpito anche lui al suo posto di deputato e morto nella camera dove avevano portato Cortis».

¹³⁰ Ivi, p. 367.

L'inversione dei ruoli tra attore maschile ed attrice femminile non muta però il destino assegnato ai due, ma assicura con ancor maggior evidenza la loro grandezza d'animo: del resto, la «dolce voce» con cui Elena parla al capezzale dell'amato già tradisce il tono della lunga ed ininterrotta confessione d'amore che ha luogo durante la degenza veneta di Daniele. Passo di Rovese, teatro della sentimentalizzazione del divieto, diventa così il terzo protagonista della vicenda: non solo per la possibilità di dar spazio alla vena descrittiva del narratore¹³¹, ma anche perché scenografia propedeutica per l'introiezione, da parte dei due personaggi principali, di una legge di vita più alta e spirituale della precedente.

Il dovere cui entrambi sono destinati si compie proprio in quest'ultima parte dell'opera, quando Daniele riassume le vesti dell'eroe¹³² ed in Elena si fanno palesi le tracce di una passione oramai insopprimibile. Così, il patto melodrammatico sintonizza pubblico e protagonisti su un messaggio fondamentale per il Fogazzaro credente e scrittore: l'impossibilità di una giusta unione terrena tra creature elette deve trapassare nella certezza di un'unione futura, più alta e più degna. Il meccanismo oppositivo che sorregge il romanzo viene rielaborato e trasceso, con tutta l'opportuna strumentazione sentimental-patetica, sull'onda di una progressiva evoluzione del rapporto tra i protagonisti; e in parallelo si articolano pure le tecniche del *suadere* narritoriale. Alla sua comparsa in scena, Elena Carré è già creatura intellettualmente e moralmente superiore, che accetta per sé il destino infelice del matrimonio col barone di Santa Giulia¹³³. Il dilemma dell'amore irrealizzabile è così occasione per un sospirato male di vivere, stante la percezione della finzione della propria vita e del proprio masochismo. Un passo del romanzo è particolarmente esplicito nel segnalare come a questa crisi non sia affatto estraneo il motivo della fede, che rimane comunque abbozzato rispetto al peso che avrà nei successivi romanzi:

¹³¹ Ivi, pp. 413-414: «Là, in occidente, i grandi pianeti fiammeggiavano nel cielo sopra le montagne nere, come la notte ch'ella li aveva guardati dal finestrino del vagone, viaggiando verso Roma e immaginando il mare, la lontana Sicilia: sinistre luci nella loro fissità splendente al disopra delle ombre tutte piene di fragor d'acqua e di vento. Elena si trattenne un poco a guardarle, appoggiata allo stipite della porta. Poi scivolò rapidamente a sinistra, girò il canto della casa e venne a fermarsi davanti alla finestra della stanza del piano. Cortis vi si affacciò subito. "Vai a Roma, sai" diss'ella. "Torni alla Camera." Egli non rispose. "Per amor mio" sussurrò Elena senza guardarlo. "Se fossimo uniti andresti" soggiunse. "Lo vorrei."».

¹³² Ivi, p. 439: «La lettera non era rimasta a Villascuro. Nel porvi la mano, un doloroso spasimo gli contrasse tutti i nervi. Si morse il labbro, si sarebbe compresso il cuore se avesse potuto. Era egli che doveva diriger lei, esser tranquillo, esser forte!».

¹³³ Ivi, pp. 15-27: «Abbandonata la persona sulla spalliera del canapè, teneva il viso un po' chino sul petto e le braccia strette alla vita sottile, come se avesse freddo. Gli occhi, grandi, neri, guardavan le vette dei giovani abeti del giardino, agitate senza posa; parevano, nella vitrea e grave immobilità loro, vedere tra quelle vette, nel cielo oscuro, qualche fantasma, qualche solenne parola di tristezza invisibili altrui. [...] "Sai che soffro" diss'ella "di questo discorsi. Sai che mi offendono. L'ho ben conosciuto, prima di sposarlo. Gli ho ben permesso d'essere mio fidanzato prima e mio marito poi. Pensa quello che vuoi, ma non parlarmi così. Non mi ha ingannata, è stato sempre lo stesso uomo. Non sarebbe niente affatto nobile, da parte mia, di permettere che mi si parli così". [...] Sdegnava di parlare, di dire che aveva accettato il primo marito offertole, perché certi intrighi di sua madre non le piacevano.»

Era dai primi giorni del suo matrimonio ch'ella non provava uno scoramento così profondo. Il suo virtuoso sacrificio, il suo proposito, fermato e in parte eseguito, di togliersi, per quanto era in lei, dal cuore e dal cammino di Cortis, non le recava neppure quella sicura coscienza dell'opera buona che esalta lo spirito. [...] Si stupiva amaramente, scrivendo, si sentiva umiliata di saper recitare così bene la commedia. Tutto ormai le compariva commedia nella vita, tutto le compariva falso, facce, parole e opere umane. E il *sì* all'altare, non poteva considerarsi un "*sì*" da commedia? A quest'idea il suo sangue insorgeva. Mai, mai! Nessun sentimento, neppure il religioso, parlava così forte in lei come la fiera realtà. Non credeva, del resto, nella propria religione; sua madre era sempre andata troppo a messa, e suo zio troppo poco. Aveva solo una triste fede austera in Dio, una fede che s'interdiceva, come impuro e indegno, ogni desiderio di premio, di felicità personale, sia nella presente vita che nella ventura. E talora questa stessa ultima luce pareva mancarle.¹³⁴

Elena è, in sostanza, il prototipo dell'eroina sentimental-drammatica a venire; e le sue dinamiche psicologiche restano sempre confinate in una dimensione antitetico-ossimorica. Spiccano così i meccanismi della stasi, volti ad assicurare l'equilibrio fittizio tra i due personaggi in gioco. Il primo di questi ingranaggi è ovviamente quello che affianca amore ed auto-censura, così che la «gioia invincibile» di una lettera da Daniele fa nascere in Elena, al medesimo tempo, «paura o desiderio di parole appassionate»¹³⁵; più oltre, la retorica dell'antitesi e dell'ossimoro informa anche il confronto tra passione e fede vacillante:

E invidiò, sedendo stanca nel suo banco, tutti quei devoti che avevano tante cose buone da domandare a Dio, che pregavano fervorosamente, come se proprio lo vedessero là fermo sull'altare maggiore ad ascoltarli. Ella invece non vedeva che la propria sua vita misera, inutile, e non desiderava niente, non aveva niente da domandare a Dio senza peccato. Gli chiederebbe forse d'estinguerle la passione, il fuoco dell'anima? Oh no no, il suo tormento le era troppo caro: ne viveva. Piuttosto chiedergli di farla morire; ma che ne sarebbe di lei nell'altra vita? [...] No, non doveva chiedere la morte a Dio, ma la vita; non l'amore, non la gioia, non la pace, ma solo la forza di fare il bene per amor Suo, di soffrire con rassegnazione.¹³⁶

Elena che «vive» del proprio «tormento» è forse la miglior icona femminile di quella specie di vittimismo immobile secondo cui i protagonisti fogazzariani sperimentano l'amore assoluto ed impossibile, e, nella fattispecie, quello extraconiugale e quasi

¹³⁴ Ivi, pp. 186-187.

¹³⁵ Ivi, pp. 196-197.

¹³⁶ Ivi, pp. 267-268.

incestuoso. Se già l'idea di «essere come vecchi amici di settant'anni»¹³⁷ è un tentativo di tacitare i propri sentimenti, la protagonista confina di frequente nella regione del 'non detto' ciò che vorrebbe confessare a Daniele¹³⁸. L'effetto ha risonanze che oscillano tra *pathos* e melodramma, sempre con una particolare cura per le espressioni a forte impatto simbolico:

Il cuore d'Elena le balzò nel petto. Che dolcezza, che dolcezza, che bruciante fuoco! Avrebbe voluto rifiutare, sottrarsi a questa prova amara; non lo poteva.¹³⁹

Il gioco ossimorico tra 'dolce' ed 'amaro', ricorrenza strutturale dell'amore fogazzariano, dà bene la misura di come il connubio tra prescrizione del desiderio sessuale e la sensualità allusivamente torbida è particolarmente evidente vieppiù che i due amanti restano l'uno accanto all'altra, fino a raggiungere punte di sentimento e passione tali da non poter essere espresse se non con lo spasmo dei corpi:

Elena fu ripresa da un tremito interno, si sentì venir meno, oscurare il pensiero. Coloro tornarono indietro.

«Finalmente!» sussurrò Cortis rivolto a lei con il viso scintillante; e fu atterrito dagli occhi fissi, torbidi che lo guardavano, dal piegare stanco della persona. Le cinse la vita con un braccio ed Elena vi si appoggiò palpitando, tacendo, guardandolo sempre con gli occhi spenti. Egli la supplicava, ansioso, di parlare, di confidarsi a lui, ma ella non poteva ancora. Gli posò una mano sulla spalla, chinò alla mano gli occhi torbidi, vi chinò adagio adagio il viso e disse sottovoce:

«Devo andar via.»

[...] Era la muta, paurosa passione di lui che la faceva parlar così tutta tremante ma meno smorta e con un vago sorriso negli occhi. Pareva che temesse di avergli fatto troppo male.¹⁴⁰

¹³⁷ Ivi, p. 373.

¹³⁸ Ivi, pp. 426-427: «Egli lo sapeva, ma ogni volta che la dolce bocca diceva così, era come una gioia nuova, un esaltamento della vita in ogni fibra. Fremeva ora di doversi contenere, di non poterle almeno prendere le mani, chieder che gli parlasse di questa misteriosa lettera, che dividesse con lui tutte le sue pene, che avesse fede in esso, e anche speranza, perché egli si sentiva forte da poterla aiutar con il consiglio e con l'opera in qualunque difficoltà. Gli occhi suoi lo dissero ed ella intese, i suoi propositi di segreto l'abbandonarono, pensò che, se in quel momento fossero stati soli, avrebbe voluto piegargli la fronte sul petto e dirgli tutto, tutto. Mai né lui né lei avean sofferto tanto di non esser soli come in quel punto».

¹³⁹ Ivi, p. 365.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 428-429.

L'esito finale del modello umano incarnato da Daniele Cortis è allora quello di un «sacrificio»¹⁴¹ silenzioso. Già il destino pone i due protagonisti di fronte alla necessità di separarsi definitivamente, ma sia Daniele che Elena accettano più o meno consapevolmente l'infelicità che li attende. Dalla rinuncia al sentimento, che pure permetteva loro di vivere fianco a fianco a Passo di Rovese, separati ma uniti, pudicamente innamorati, si passa all'esplicita proclamazione del loro amore e alla volontaria separazione¹⁴². Il substrato trascendente della trama d'amore si manifesta a pieno nel suo esito ultimo, e fa trionfare il nesso di amore sublimato e fede religiosa, che soccorre chi, sperando in un futuro migliore, sa accettare le sofferenze del presente. Certo, il momento è drammatico, tanto che la parte femminile non può fare a meno di proiettare di fronte a sé, ambiguamente, uno squarcio malinconico di vita ancillare, casta e devota, al fianco dell'uomo che ama:

Cortis sorrise.

«Verrò qui spesso» diss'egli «molto spesso, a prender fede, speranza e vita.»

Gli occhi suoi e quelli d'Elena s'incontrarono. Ella intese bene, si abbandonò tutta, con l'immaginazione, al pensiero di non partire, di viver vicina a lui per sempre, e ne provò un ristoro delizioso, una dolcezza che la penetrava, ricreando ogni fibra, un godere intenso di quel che vedeva e sentiva, del verde, delle rose, dell'acqua cadente, persin dell'aria che respirava.¹⁴³

La legge della perseveranza è del resto quella della topica promessa d'addio di Elena, in un biglietto d'amore lasciato prima di partire e che rifà il motto dell'amore del *Daniele Cortis*¹⁴⁴. E proprio gli ultimi ritratti dei due protagonisti possono essere immagini emblematiche del progetto narrativo del romanzo. Elena saluta la scena da martire che completa la sublimazione delle passioni terrene:

¹⁴¹ Ivi, p. 456. Siamo qui all'ultimo colloquio tra Elena e Daniele: è sintomatico che alla professione di martirio di lei risponda l'analoga determinazione di lui (ivi, p. 460: «Solamente ho pensato che sarà meglio compiere il sacrificio, scrivere come amici.» «Sì, sì» rispose Elena con un gelo nella voce e nel cuore, «certo come amici.» Le pareva una cosa tanto dura, ma l'aveva detto lui: bastava»).

¹⁴² Ivi, pp. 462-463: «Era tempo di tornare a casa. Anche quest'ora di effusione, quest'ora dell'ultimo giorno era trascorsa, e la vita non ne aveva forse più per essi un'altra così. Tornarono per la romita strada lungo il canaletto, adagio adagio, in silenzio. Presso al ponte dove la Posèna e il Rovese uniscono le loro acque, Elena ricordò un discorso fatto da lui tempo addietro sui due fiumi che si sentono da lontano e non si vedono, si cercano nella furia dell'amore, si scoprono, si precipitano l'uno nell'altro, si uniscono con tempestosa gioia, sereni. «È stato sul ponte» diss'ella, «il 12 giugno, fra le nove e le dieci del mattino». [...] Si alzò, prese il braccio di Cortis, raccolse negli occhi, nell'anima ogni forma, ogni colore del caro paese; le ghiaie bianche, l'acqua veloce e verde nel filo della corrente, il prato dell'altra sponda, il grosso rivo spumeggiante che vi casca sotto le case del villaggio alte a destra e bianche di sole, umili e scure a sinistra dietro i gelsi; e, sopra i tetti di queste, gli erbosi pendii, gli abeti della villa Carrè, il Passo Grande».

¹⁴³ Ivi, p. 422.

¹⁴⁴ Ivi, p. 473: «D'inverno e d'estate, da presso e da lontano, fin ch'io viva e più in là. 18 aprile 1882».

Cortis prese la lettera e la mano con ambo le proprie, fe' cenno ad Elena di volerle dire una parola in segreto, le posò all'orecchio un addio, un bacio lieve ch'ella ricevette ad occhi chiusi, cercando aria colla bocca semiaperta.

Cortis diè un passo indietro, bruscamente, salutò con la mano. I cavalli focosi balzarono avanti. Nell'atto stesso ella gittò il viso alla portiera. Cortis si protese a lei, pensando quasi che volesse slanciarsi fuori, ma poi non vide più che la sua mano, la piccola mano ignuda, spenzolata come una cosa morta.¹⁴⁵

Specularmente l'effigie ultima dell'opera è proprio quella di una volontà titanica ed icastica, e plasticamente immobile nel suo senso del dovere¹⁴⁶. Il finale del *Daniele Cortis* presenta allora un doppio sacrificio di natura diversa da quello di *Malombra*, ed è con questo romanzo che Fogazzaro si garantisce «quella larga e duratura fama»¹⁴⁷ che caratterizzerà anche le opere a venire. L'impianto del testo, costruito sul nodo problematico di passione e dovere, soddisfa evidentemente i gusti della reazione spiritual-idealistica al dominio positivista dei decenni precedenti, vaticinando nella figura del protagonista il condottiero di un riscatto morale e religioso in cui ciascun fedele può identificarsi. Così, ad esempio, si esprime Giulio Salvadori, scrivendo entusiasta al romanziere:

Una cosa ella ha il diritto di sapere, ed è la parte presa da Lei in quest'opera divina sopra di me. Ella sa che il Cristianesimo non si contenta della ragione: vuole l'uomo intero in quello che intende e in quello che fa, nel pensiero e nell'opera. E se per assentirgli nel pensiero, contro l'opinione comune è necessario un certo coraggio, per far corrispondere poi le opere alle parole è necessario una forza non contro gli altri, ma contro se stessi, che non solleva senza strappare, qualche volta anche a costo del sangue. Daniele Cortis può intendere queste parole.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Ivi, p. 472. Si vedano le reazioni turbate di Daniele, a dimostrazione che l'antitesi tra desiderio e dovere è costante anche nelle pagine conclusive del romanzo: «Andò verso casa, spossato, senz'altra coscienza che di un dolor sordo al cuore. [...] Ecco finito tutto; era solo. Dio, cos'aveva fatto! Il sole era scuro, il mondo era morto, il cuore gelava. Chiamò: Elena, Elena! Piante ed erbe tacevano in un silenzio desolato. Giacque senza moto, senza pensiero, guardando le nuvole passar lente, trasformarsi di continuo, turbate da uno spirito muto» (ibidem).

¹⁴⁶ Ivi, p. 474-475: «Dio lo voleva tutto per questo. Dio gli toglieva la famiglia, l'amore, la giovinezza, lo chiamava, con un soffio di fuoco, alle opere sue. [...] Cortis, rimasto solo, sorse in piedi. Incrociate le braccia, guardò con piglio severo, là di fronte, suo padre, e disse forte: "Ecco."»

¹⁴⁷ G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 159. Si vedano anche le seguenti osservazioni del critico: «Il successo del romanzo fu imponente, ma occorre qui aggiungere subito che esso fu dovuto in grandissima parte a ragioni estrinseche. [...] Il successo di *Daniele Cortis* fu quello tipico di ogni opera del Fogazzaro, successo insieme letterario e mondano, e segnò l'inizio di una sorta di crociata contro il verismo, lo zolismo e tutti gli altri ismi, che propugnavano una letteratura in cui l'elemento uomo fosse abbassato e reso schiavo dell'ambiente e dell'ereditarietà» (ivi, pp. 159-160).

¹⁴⁸ Lettera di G. Salvadori ad A. Fogazzaro, 29 maggio 1885, cit. in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 136.

Questa linea di lettura, che sovrappone il dato ‘militante’ a quello più precisamente letterario¹⁴⁹, costituisce senza dubbio non poca parte dell’affermazione del libro, che pure conosce in corso d’opera alcuni dubbi da parte del suo creatore, confessati inizialmente solo al proprio giornale intimo¹⁵⁰. Il processo di riconsiderazione del proprio lavoro ha una seconda tappa quando romanzo viene tradotto all’estero. Se l’autore ha modo di compiacersi per la bontà dell’edizione tedesca¹⁵¹, non può che notare i problemi con quella francese¹⁵², dove il romanzo risulta infine «assai mutilato» ma pure ricucito «da un chirurgo abile»¹⁵³ per la pubblicazione sulla «Revue de Paris». Anche quando rilegge la versione britannica, dove il *Daniele Cortis* è privo delle parti politiche¹⁵⁴, non sfugge una considerazione di valore su un libro che, al confronto della «chiara, cristallina lingua inglese», viene sentito come «tutto quello che vi è di falso e di esagerato nel mio stile»¹⁵⁵. Se questi indizi possono certo portare ad un interessante capitolo sui modi della ricezione fogazzariana all’estero, tuttavia essi indicano anche un’altra linea interpretativa: quella cioè secondo cui, anche dopo un’opera di successo come il *Cortis*, i dubbi e le ansie del romanziere non sono del tutto placate. Non a caso, nel febbraio del 1888, mentre è al lavoro su *Il mistero del poeta*, Fogazzaro chiarisce la problematica morale del *Cortis*:

Credo che non tratterò più soggetti alla *Daniele Cortis*. Iddio potrà, in certe circostanze, perdonare a dei cuori fortemente tentati il sentimento che lei chiama *ugly*, purché lo abbiano combattuto; ma è senza dubbio pericoloso di farne un soggetto d’arte e di rendere simpatico chi ama così.¹⁵⁶

Alle incertezze sul «soggetto» della propria arte, tra finalità pedagogiche e scaltrita gestione del consenso, si sommano gli scrupoli di credente; scrupoli che devono diventare

¹⁴⁹ Ivi, p. 137: «Che posso dirle altro? Lodarle quel suo libro artisticamente dopo averle detto questo, mi parrebbe volgare».

¹⁵⁰ Ivi, pp. 103-104.

¹⁵¹ Lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 22 febbraio 1888, in *Lettere scelte*, p. 145: «[...] fui invece assai soddisfatto della traduzione tedesca di *Daniele Cortis* pubblicata pochi giorni sono dall’editore Engelhorn di Stuttgart».

¹⁵² Lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 6 settembre 1894, ivi, p. 322: «Per mezzo del Rod mi ero inteso colla *Revue de Paris* per la pubblicazione del *Cortis* tradotto da Solanges. Avevo accordato alcuni leggeri tagli. Un bel giorno il direttore della *Revue* mi scrive che il romanzo è ancora troppo lungo e che bisogna levarne almeno il 30%. [...] Gli scrissi che facesse quel che voleva, riservandomi solo di non concedere che *Cortis* si pubblichi mutilato in volume».

¹⁵³ Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 17 ottobre 1895, ivi, p. 355.

¹⁵⁴ Lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 22 maggio 1888, ivi, p. 157: «Debbo informarla che il signor Holt mi ha inviato due copie del *Cortis* e mi ha scritto cortesemente, dicendomi però che del mio romanzo non ha cavato a gran pezza le spese di pubblicazione. La traduttrice lo ha mutilato, togliendone la politica. Del resto intendo perfettamente che il *Cortis* non interessi molto fuori d’Italia».

¹⁵⁵ Lettera di A. Fogazzaro alla stessa, 17 dicembre 1886, ivi, p. 118.

¹⁵⁶ Lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 8 febbraio 1888, ivi., pp. 142-143.

tanto più corposi quanto più pochi anni dopo, in seguito ad una singolare esperienza personale¹⁵⁷, l'autore si sente in dovere di puntualizzare a monsignor Bonomelli:

Ma a me premeva dire qual è il mio concetto sulle relazioni di amore fra due persone non libere; mi premeva far comprendere che se ho rappresentata la relazione di Cortis e di Elena in modo che desta la pietà, la simpatia e anche l'ammirazione, quella relazione non corrisponde però al mio ideale morale [...] Un amore che vada contro l'ordine prescritto da Dio, temporaneamente, all'unione dell'uomo e della donna sulla terra, non può manifestarsi, per quanto sublime sia, che in un ordine futuro quando il presente sia cessato.¹⁵⁸

L'ultima precisazione di carattere morale sul potere di suggestione delle proprie opere arriva, ben quindici anni dopo il romanzo, in una lettera alla cugina Anna¹⁵⁹. Indice da un lato, del successo e dell'importanza del *Daniele Cortis* nella carriera di Fogazzaro; indizio dall'altro di come la problematica amoroso-religiosa non può ancora dirsi risolta all'altezza della seconda opera.

1.4 Una diversa scrittura dell'io: *Il mistero del poeta*

Gallarati Scotti, nella *Vita*, coglie il punto preciso in cui, all'interno della parabola romanzesca dell'autore, si colloca un'opera a suo modo particolare come *Il mistero del poeta*, pubblicato nei mesi del 1888 sulla «Nuova Antologia»:

Più che un racconto fantastico, esso è l'epilogo di una confessione intima cominciata con *Malombra*, che chiude la lunga storia dello spirito inquieto che si è dibattuto in Corrado Silla e in Daniele Cortis, cercando una soluzione al suo tormento di amore.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Scrivendo al Bonomelli nel dicembre del 1891, Fogazzaro confida di aver ricevuto due mesi prima una lettera da una donna sconosciuta, ormai defunta, che ha vissuto pienamente il 'messaggio' del Daniele Cortis; questo le parole della donna che lo scrittore riporta: «Ho amato, ho lottato, ho vinto, una malattia mi uccide, muoio pura e degna di lei che ha scritto *Daniele Cortis*» (lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 26 dicembre 1891, ivi, p. 243).

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Lettera di A. Fogazzaro ad Anna Fogazzaro, 9 giugno 1900, ivi, p. 429: «No, fra il Cortis e la Elena del mio romanzo non corsero altri baci che il bacio al Museo Tiberino nel capitolo *Eran degni di questo*. Non corsero, non dovevano esser corsi altri baci. Se fra simili amanti *reali*, in altre circostanze, ne siano corsi o no, è una questione estranea al romanzo. hai dunque perduto, Anna carissima. Puoi rifarti sostenendo che questa è una grande, strana inverosimiglianza del libro».

¹⁶⁰ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 190-191.

Se certo sussistono alcune differenze tra i primi due romanzi, è infatti innegabile che la terza prova d'autore si ponga su una duplice linea di continuità con entrambe, di cui costituisce una sorta di rielaborazione che giunge a chiudere una prima fase di scrittura, quella degli anni Ottanta, incentrata sui temi del sentimento e del dovere religioso. Con il primo romanzo, il poeta che qui è protagonista e narratore condivide il mondo ideale delle suggestioni artistiche, e più ancora la concezione romantica dell'arte come dimensione privilegiata e a sé stante dell'esperienza umana; dal secondo deduce ed intensifica la funzione salvifica della fede, e la connessa necessità di rinunciare alle troppo violente passioni terrene¹⁶¹. *Il mistero del poeta* è allora opera dal duplice volto: da un lato recupera, talvolta già stancamente, molti *topoi* fogazzariani, costituendo di fatto l'evoluzione finale o l'esautorazione completa della prima maniera del superuomo fogazzariano; dall'altro il breve romanzo prova a svolgere questi temi e motivi consolidati nel contesto formale di un protagonista-narratore delle proprie peripezie romantiche in cerca dell'amore redentore di Violet Yves. A questa operazione tecnica, che declina alla prima persona singolare gli stilemi sentimental-patetici già altrove esaminati, si sovrappone, ancor più esplicito, il dato autobiografico: molti dei versi che, quasi mimando il genere del prosimetro, il poeta inserisce nel corso della propria narrazione, sono infatti recuperati dalla parallela carriera poetica dell'autore reale¹⁶². E tuttavia, mentre si fa ancora più stretto il legame vita-scrittura - le fondamenta dell'ispirazione letteraria sono anche qui due figure concrete, nella fattispecie Felicitas Buchner ed Ellen Starbuck - aumentano sistematicamente i filtri della distorsione letteraria, o quanto meno della trasfigurazione artistica della propria esistenza.

1.4.1 *Una confessione per interposta letteratura*

Ne *Il mistero del poeta* la vicenda da un lato pare reggersi su una serie di d'antitesi a molti dei suoi livelli, mentre dall'altro vede il suo intreccio segnato da strutture iterative che definiscono il costante ritorno dei medesimi temi ed argomenti. Sia i meccanismi d'opposizione frontale sia gli ingranaggi reiteranti poggiano sulla conformazione del soggetto che è a capo dell'enunciazione, nonché protagonista delle vicende raccontate. Quest'ultimo si caratterizza come un'io eminentemente sdoppiato su due assi che

¹⁶¹ Ivi, p. 193: «Per uomini della tempra sua [...] la soluzione della vita non poteva essere una pacificazione di questi dissidi interiori sulla terra, ma una trasfigurazione delle proprie passioni in una trascendente vita beata. L'uomo che aveva amato Marina e amato Elena non avrebbe potuto trovar pace se, anche in armonia con le leggi umane e divine, si fosse unito a Violet nel tempo».

¹⁶² Cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 244-245.

corrono sostanzialmente paralleli¹⁶³. In prima istanza, l'opposizione è quella classica tra io narrante ed io narrato, che si confà alla finzione letteraria di un 'io' che si prova a descrivere «il segreto ch'è la vita, la ricchezza e la potenza dell'anima»¹⁶⁴, in un manoscritto traslato prima ad una dama, poi allo scrittore reale e infine ai tipi d'una rivista¹⁶⁵. In secondo luogo, il bifrontismo dell'io deriva da una sua duplice declinazione, che lo vede al tempo stesso poeta di professione - e si aggiunge: «che militò non senza lode nelle lettere italiane ed è morto quasi repentinamente, pochi anni addietro» - e protagonista di un «amore [...] eccelso»¹⁶⁶. Queste due definizioni d'identità risultano vicendevolmente implicate: l'interesse potenziale della vicenda, di stampo sentimental-romantico, è certificata dalle modalità letterariamente connotate della *laurea* poetica di chi racconta¹⁶⁷; il 'mistero' è insomma sia la vita del protagonista sia la narrazione che la fa rivivere. Le pose del protagonismo dell'io che ordinano l'intreccio, affiancano così alla consapevolezza dell'atto di scrittura ed allo sfruttamento intensivo delle risorse della memoria personale una spiccata tendenza alla scepis autoanalitica. L'*opus* scrittorio costruisce cioè la personalità al centro degli eventi con procedimenti articolati su più piani, e a volte distinti da quelli canonicamente utilizzati negli altri romanzi. Esplicita è l'inclinazione alla poesia: chi narra confessa di voler comporre, per una bella dama, «un poemetto [...] il più raffinato, il più aristocratico possibile»¹⁶⁸, ed inserisce del resto nel tessuto narrativo alcune prove del suo magistero poetico, oltre a esplicite citazioni di modelli e referenti letterari. Il mito che si staglia all'orizzonte, e che poi compare agli occhi del poeta stesso, è quello della poesia romantica tedesca, e degli stereotipi annessi

¹⁶³ Si noti però che l'omologazione del dettato stilistico si sovrappone, con spiccata evidenza, all'eterogeneità dei piani e dei livelli di scrittura: io narrante ed io narrato si esprimono con lo stesso repertorio, né tale sodalità stilistica è interrotta dalla pluralità di mezzi e supporti attraversati dalla parola del poeta. Quest'ultimo trae sì lacerti e testimonianze della sua vicenda sublime da un quaderno che porta con sé, ma questi brani non differiscono affatto da quelli che egli stesso redige a distanza di anni; anche quando al discorso in prosa si fa succedere quello in versi, benché questi siano «pensati stasera in ferrovia, tra Francoforte e qui, non disciplinati né disciplinabili» (*Il mistero del poeta*, p. 206), il tono rimane lo stesso.

¹⁶⁴ Ivi, p. 9.

¹⁶⁵ Il 'mistero' si apre appunto con una lettera fittizia di mano dell'autore reale *All'onorevole signor direttore della «Nuova Antologia»*, cui seguono ben quarantasette capitoletti, solo numerati e di misura breve se non minima, che oltre che adattarsi alla pubblicazione in rivista, riproducono il carattere lirico-intimistico della 'confessione' letteraria. Sulla convenzione del patto autobiografico, cfr. P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. or. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975).

¹⁶⁶ *Il mistero del poeta*, p. 7.

¹⁶⁷ L'autore reale, nella missiva proemiale al direttore della «Nuova Antologia», confida: «non vorrei negare che vi si tratti di un amore assai più insolito nella letteratura odierna che nella vita reale; e mi piace di adoperarmi a farlo conoscere» (ivi, p. 8). Si noti la finalità strategica dell'uso della confessione scritta: al *pathos* per la testimonianza intima di una voce dall'oltretomba si aggiunge l'estetizzazione del vissuto per mano di un poeta detentore del gusto.

¹⁶⁸ Ivi, p. 22. Frequenti sono poi le citazioni dal latino o dal greco o i riferimenti alla poesia inglese, alla cultura francese e al gusto della musica mendelssoniana; l'esibizione della cultura 'alta' contribuisce ovviamente a definire l'identità raffinata e decadente di chi narra.

di una comunione metafisica con la Natura¹⁶⁹. Per l'io lirico, il legame tra le sensazioni fisiche e la loro traduzione in sentimenti, passioni ed ideali è da un lato immediato, inevitabile e quasi necessario, e dall'altro cortocircuita sovente con la tradizione letteraria, di cui è sommamente nutrito. Non a caso è diffuso l'uso di citazioni, che, più o meno dirette, campeggiano sulla pagina per chiarire la propria discendenza artistica¹⁷⁰ o per segnare addirittura - e in particolar modo rispetto al Leopardi de *La ginestra* - un presunto scatto in avanti rispetto alla tradizione lirica. Esplicita è la rilettura, fideisticamente ispirata ad un «padre benigno», di un passo determinante del testo leopardiano, di cui il poeta riporta e commenta i vv. III-III7:

Nobil natura è quella
Ch'a sollevar s'ardisce
Gli occhi mortali incontra
Al comun fato, e che con franca lingua,
Nulla al ver detraendo,
Confessa il mal che ci fu dato in sorte
E il basso stato e frale...

- Penso - risposi - che abbraccerei Leopardi e piangerei con lui, e gli direi: «Che poeta sei e che cieco! Questa nobil natura che si contrappone così grande e forte alla madre maligna degli uomini, chi te l'ha infusa? La stessa madre maligna? No. Te la sei creata tu? No, no. Ma bisogna dunque che tu abbia un padre benigno; e questo fonte di bene, chi è? Sai perché ti ha fatto un tal dono? Sai cosa ti domanda, cosa ti prepara? Tutta la tua nera filosofia cade».¹⁷¹

Il profilo che ne risulta, più che quello dell'intellettuale borghese, è così quello del genio romantico, con venature sfumate di crisi decadente. Il poeta è roso dal demone del successo e della fama presso i posteri, ma al contempo aspira all'amore d'eccezione, il solo che può confarsi alla sua soggettività titanica:

¹⁶⁹ Come rivela il poeta stesso, di fronte al paesaggio campestre di Eichstätt: «Non solo nel *Maiwein*, ma in tutta la silvestre scena vi era una poesia che il segreto dramma mi impediva allora di gustare, ma che ritorna ora serena nella mia mente» (ivi, p. 117); è poi Violet a farsi ancella di questo modello di poesia: «Ella parlò quindi con graziosa semplicità della poesia puramente nazionale, della poesia popolare così ricca di fragranze naturali. La sua voce pareva anche più melodiosa del solito. Si dolse lievemente di non poter cantare alcun *Lied*, e sorrideva dicendolo; ma le si vedeva la tristezza amara negli occhi. Forse neppure lei aveva perfettamente intesa la questione, ma pure fummo tutti d'accordo contro il dottor Topler che per l'inno alla Campana di Schiller avrebbe dato tutto il *Wunderborn*» (ivi, p. 124).

¹⁷⁰ Ivi, p. 25: «Sono stato un fanciullo timido e orgoglioso. A sedici anni, con la testa piena di Leopardi e di Victor Hugo, di panteismo e di pessimismo, con un gran disprezzo interiore dell'umanità e un'intima disperata voglia d'esser lodato dagli uomini e amato dalle donne, m'era venuta la melodrammatica idea di farmi seppellire lassù».

¹⁷¹ Ivi, pp. 44-45.

Non vedevo lo scoglio da un pezzo, esso ignorava affatto i miei stupidi amori con la signora, e tutti i pensieri della mia adolescenza, mezzo falchi e mezzo passerotti, vi avevano ancora nido. V'erano ancora le mie malinconie calde, l'orgoglioso sdegno di ciò che udivo da' miei compagni chiamar l'amore, i fantasmi femminili che soli mi parean degni di me. Se allora mi avessero detto: t'invischierai senz'amore, per debolezza, a una donna che ti avrà cercato senz'amore, per vanità, avrei risposto: no, mai! E invece! Non avrei davvero meritato di giacer solo, da poeta delle montagne, in quel sublime sepolcro.¹⁷²

Come si vede, il soggettivismo del poeta connota il registro espressivo, che alterna, come nell'esempio qui sopra, un lessico aulico e letterario alle bruschezze espressive di chi commenta le proprie azioni o all'accorta autoironia sulle proprie immaturità. Da subito, il *medium* letterario diventa lo strumento per render concrete le aspirazioni nobilitanti dell'io e l'eccellenza del suo sentimento; tanto che la poetica che sta alla base di *Luisa*, opera di mano del poeta, diviene chiave di lettura del legame di passione che stringe lui e Violet¹⁷³.

Il contenuto di amore e mistero dell'opera è un altro asse portante della caratterizzazione dell'identità narrante. In un personaggio «mistico per natura e inclinato a credere incerte occulte potenze dello spirito umano, in certe sue relazioni segrete col soprannaturale»¹⁷⁴, il primo empito d'amore è un doppio sogno, tipico premonitore di un destino:

La notte dopo sognai di salir da non so quale abisso per la potenza di una voce soave che diceva in alto, con accento straniero, parole incomprese. [...] e non mi uscì di mente l'idea che fosse un sogno profetico, una comunicazione arcana della Divinità.¹⁷⁵

È tangibile la sovrapposizione, simbolica ed esplicita, tra amore e destino individuale: ad essere rappresentato è difatti un sentimento che inquieta e sconcerta i due protagonisti, ma che pure sembra realizzare le inclinazioni dei due amanti nel momento esatto in cui resta ad uno stadio potenziale¹⁷⁶. Chi scrive ne dà avviso da subito, quando

¹⁷² Ivi, p. 25.

¹⁷³ Ivi, pp. 43-44: «Sono nature ricche di energia vitale, forti di volontà, alate di fantasia, che amerebbero una volta sola se s'incontrassero, nature attive e potenti che amano come il cielo ama la terra nelle tempeste di primavera, sciogliendo in un'altra anima ogni intimo gelo, traendone tutto ch'è vita, ch'è verde e fiore. Mrs. Yves mi guardò senza rispondere. [...] Bevvi nel suo lungo sguardo una ammirazione inebbrante. [...] Mi parve che il suo lungo sguardo dicesse pure: È proprio così? Lo ha provato Lei?».

¹⁷⁴ Ivi, p. 13.

¹⁷⁵ Ivi, pp. 12-13.

¹⁷⁶ Ivi, p. 50: «La Yves taceva quasi sempre, né io sapevo rivolgerle la parola; e vi era nel nostro silenzio un'occulta complicità che mi pareva più dolce di un dialogo indifferente».

spiega che è da qui che nasce lo stimolo alla confessione con la penna; e poi rinvigorisce questa contrapposizione incanalandola nell'ottica di un destino imperscrutabile ed ineluttabile. Predominano dunque le strutture di antitesi, in un impianto che tende però a far collimare questi dualismi in un'impalcatura verticistico-finalistica, in cui un polo spiega ossimoricamente l'altro. La narrazione di un 'mistero' si duplica specularmente tra la profezia del Diletto, che prevede l'unione dei due amanti in un'entità unica ed inscindibile, e il segreto inconfessabile di Violet, che le impedirebbe un nuovo amore mondano. Le tecniche iterative insistono su questi due vettori degli eventi, così che se il primo incornicia la vicenda - come del resto è naturale per una profezia che si avvera - il secondo scandisce, di capitolo in capitolo, la serie di ostacoli che ostano il coronamento dell'amore tra i due. Il meccanismo ossimorico può così essere inteso come struttura profonda dell'opera, nel senso che i differenti piani della costruzione letteraria danno tutti evidenza a dei bifrontismi espliciti e reiterati che però, sembrano giustificarsi vicendevolmente. Il caso più lampante è la rappresentazione dell'amore: tutte le proibizioni dell'amore terreno sono in realtà un paradossale 'inveramento' della profezia e del sogno mistico del poeta. Il *Leit-motiv* emerge proprio dal confronto tra le affermazioni sparse nel testo sull'impossibilità di un amor immanente tra il poeta e miss Yves e il compimento dello stesso una volta che la donna è morta. I motivi del divieto di amare vanno ben oltre la norma sociale del fidanzamento di questa con il dott. Topler; piuttosto sembrano radicati nella psiche stessa dei due protagonisti, che quasi ossessivamente combattono contro un destino che pare loro pregiudizialmente avverso. Miss Yves accenna spasmodicamente ad una colpa che le impedirebbe d'amare il protagonista¹⁷⁷, il quale rifiuta però di farcene parte:

Le udii raccontare le vicende angosciose di questo amore dicendo tutto, fermandosi quando la parola era dura a metter fuori, non togliendo mai né le mani né gli occhi vitrei dalla rosetta. [...] Era la storia del più appassionato e cieco fra i cuori, dell'anima la più fiera, e insieme la più equa verso chi l'aveva fatta soffrire, la più grande persino negli errori suoi, nello sdegno, forse talora ingiusto, di ciò che la comune opinione pronuncia. Il suo amore era stato distrutto d'un colpo, non dirò come; ella s'era trovata quasi senza cuore fino al giorno in cui aveva letto il mio libro.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Ivi, pp. 51-52: « - Lei non deve perder niente con me - rispose Violet con voce tremante - Io spero che troverà un'altra più libera e più degna. Temo di aver avuto colpa io se Lei sente e dice queste cose, ma era una colpa molto dolce e poi ci dobbiamo lasciar così presto e per sempre! [...] Non è un segreto, ma è una cosa ch'Ella non sa e non deve sapere»; e p. 68, in una lettera della stessa: «La sublime leggenda del Diletto non è per noi. Si consoli se questo può consolarla! Non è per alcun'altra coppia umana, se non in qualche fugace momento che dopo si espia. Il Diletto, l'Essere a cui si dice: "Io sono tu" è nella casa misteriosa, non si vede, non si è veduto mai. Solo in un freddo amaro senso gli uomini posson dirsi l'un l'altro: "Io sono tu". Significa: ecco, sono debole, ignoro, amo, erro e soffro come te».

¹⁷⁸ Ivi, p. 140.

I vincoli, emblemizzati nella figura dell'uomo di Bingen, sono però sciolti dall'amore ultraterreno, che realizza la profezia e lega per sempre i due amanti: l'amore, per essere vero, deve sfuggire alle costrizioni del giorno presente. Nell'ultimo capitolo, la confessione è piena, e la presenza di Violet è richiamata, non a caso, con un appello rivelatore:

non domando quindi e non vedo fantasmi, non ascolto e non odo i sussurri dell'invisibile; non ho misteriosi contatti di ombre. Ciò che possiedo è migliore, è vita vera, è potenza. Sento la diletta mia non con la fede soltanto, ma con un vero e proprio senso altresì, benché intermittente; con un senso che non ha nome ancora, ma ch'è, direi, la sostanza, il principio degli imperfetti sensi corporei e che mi dà lampi di certezza.¹⁷⁹

L'ingranaggio che attiva questi stratagemmi è la ricerca di «un modo più profondo, [...] un modo più sacro»¹⁸⁰ di amare l'altro da sé da cui dipende il gioco di opposizioni ed incastri di tutto il romanzo breve. Anche qui, quasi sulla falsariga del *Daniele Cortis*, la 'colpa' principale dei protagonisti fogazzariani è quella di assecondare una passione che, pur sincera ed iscritta anzi nell'intimo dell'individuo, si scontra non solo con i condizionamenti dell'io sociale, ma pure con l'aspirazione del soggetto stesso ad essere moralmente ineccepibile, secondo i dettami del credo cattolico.

Gli spazi cittadini del *Mistero* si caratterizzano a loro volta come raffinati ambienti alto-borghesi, che concorrono a definire la terra di Germania come patria elettiva del sentimento poetico e della cultura letteraria, ove il poeta può romanticamente scoprire una sorta di residenza dell'anima¹⁸¹. Si tratta quindi di uno mondo nettamente soggettivizzato secondo il punto di vista dell'io narrante; Norimberga, ad esempio, diventa un reticolo simbolico che unisce suggestive immagini letterarie, soffusa sensibilità amorosa e dimostrazione palese di addestratissimo gusto estetico:

Verso le otto mi affacciavo dai tozzi baluardi medioevali, dai passaggi bui del Frauentor a un largo di lastricati tra due scomposte fughe di case aguzze, a torri che salivano giganti, sul fondo, nei misti chiarori del crepuscolo e della luna. Norimberga, l'enigma, era davanti a me.

¹⁷⁹ Ivi, p. 295-296.

¹⁸⁰ Ivi, p. 143.

¹⁸¹ Ivi, p. 90: «Contemplai lungamente la città dove aveva vissuto Miss Yves, dov'ella, chi sa in qual parte, stava allora pensando a me. Provai l'ebbrezza spirituale del viaggiatore che giunto in un paese d'antica fama vede tutto insolito e grande intorno a sé, discopre, senza commozione, che fra questo ignoto paese e il proprio sentimento vi è qualche affinità misteriosa; che anche quest'altra parte della terra è un poco, non sa come, la patria sua».

[...] girovagai a caso, pensando che l'indomani andrei nella Burgschmiedstrasse, trovando intanto una voluttà profonda nel mescolarmi quanto più potevo, fra le ombre della notte, a questa sognata Norimberga, nel pensare che l'una o l'altra casa potrebbe forse esser la casa degli Yves e qual cuore avrebbe Violet se sapesse ch'io passavo sotto le sue finestre. Questo era un mondo ben più fantastico che la valle dell'Inn e l'*Englischer Garten*.

[...] dovetti attraversare la città grigia di nebbia, deserta, fantastica, nella sua venerabile vetustà. Vidi fra i ponti potenti un fiume scarso, avallato entro due argini di casupole nere, coronato di torri e di pinnacoli perduti nei vapori; vidi squisiti monumenti intatti di un genio morto; vidi santi, frati, guerrieri di quel tempo antico, pietrificati sugli spigoli della case, infissi sopra le porte, sui parapetti delle logge, sugli esagoni balconi ogivali sporgenti dalle facciate. Pareva che le generazioni umane fossero spente e il sole oscurato da lungo tempo, che quelle vie fossero una visione magica del passato, e io un'ombra.¹⁸²

La toponomastica del borgo provinciale ricorre con frequenza, ma, anziché fornire coordinate di realtà, è più che altro funzionale a definire uno spazio d'eccezione, in cui sole si muovono le algide figure al centro delle vicende. In questo senso, è profonda la sintonia tra la declinazione 'poetica' dell'io che presiede all'atto narrativo e una realtà che rifrange una esplicita visione del mondo. La cifra stilistica dei brevi capitoli del *Mistero* tradisce l'inclinazione lirico-romantica del 'poeta', che non a caso privilegia i più caratteristici risvolti cultural-letterari del mondo teutonico, in cui albergherebbe l'anima profonda, ignota ed affascinante del suo magistero d'arte. Se le citazioni colte si susseguono nello scenario ristretto dei musei cittadini e delle vie urbane¹⁸³, il nesso tra sublimità della parola poetica e spazio romantico è ancora più stringente là dove l'io si trova a confronto con il fiume Reno e la città notturna:

¹⁸² Ivi, pp. 84-91.

¹⁸³ Il protagonista nel capitolo XIV si reca al Museo Germanico, e confessa, quasi compiaciuto del suo gusto sopraffino e dissimulato: «Mi aggiravo da un'ora per quel labirinto di alte sale, di scale marmoree, di chiossi gotici, dove zampilli mormorano nella penombra e una fioca luce cade dai cristalli dipinti, colora sculture sepolcrali. Sostavo talvolta a guardare da una porticina aperta il vivo verde di un cortile, a respirar l'aria chiara e pura, e guardavo appunto il colossale Orlando di Brema nel cortile, non so se ventesimo o decimonono, quando udii dietro a me una voce che mi parve riconoscere. [...] Davanti al *Schönen Brunnen*., al tabernacolo di Adamo Krafft nella Lorenzkirche, alle porte insigni della Sebaldskirche mi assaliva la gioia della bellezza, mi gloriavo d'essere io pure artista, pensavo felice che l'amore di Violet avrebbe saputo trarre anche da me un fuoco d'idee e di opere» (ivi, pp. 97-103). Per vedere come i referenti della cultura romantica diano forma al *pathos* intimista del poeta si veda., tra le molte citazioni possibili, p. 162: «Allora la semplice poesia di Goethe, la semplice musica di Schubert con quella loro spensieratezza piena di occulta malinconia, mi avevano stretto il cuore; adesso mi torcevo le mani perché la dolce *Röslein auf der Heiden*., la rosetta della landa, si confondeva nel mio segreto con la rosetta mia, con la rosetta della storia amara. [...] Che voglia avevo di baciarla, di stringerla, di farle male e di piangere, rosetta, rosetta, rosetta mia, oh non *Röslein rot*., rosetta pallida!».

Giungendo al ponte di ferro sul Reno, una gran commozione mi prese. Avevo veduto il Reno molti anni prima, alle radici del Rheinwaldhorn. Ero allora giovanissimo, avevo la testa piena di versi di Heine, delle ballate del Wulderhorn e di figure tedesche, da Criemhilt e Hagen al Trompeter von Säckingen. [...] ma poi dimenticai subito lo spettacolo, pensai solo che quella gran corrente mi avrebbe portato laggiù, oltre i lumi e le barche, al mistero delle ombre lontane, a questo ignoto Rüdesheim, a lei.

La sera stessa passeggiavo lungo il Reno. Il nero spaventoso del cielo, i lumi del fiume, la folla silenziosa e ferma sulle rive, le musiche trionfali cui si mescevano di quando in quando da un vicino serraglio ruggiti di belve irritate, facevano uno spettacolo festoso e lugubre a un tempo che mi metteva sinistri pensieri. Me ne partii presto, mi misi a caso per viuzze deserte e mi trovai improvvisamente a fianco del Duomo colossale, cinto di silenzio. Mi fermai a contemplare la incerta enormità delle cupole e delle torri nelle tenebre. Là ritrovai la mia profonda gioia e me ne tornai in albergo.¹⁸⁴

I moduli romantici operano anche nella rappresentazione del paese di Eichstätt: qui la presenza dell'elemento della natura pare confermare come la dimensione idillica e campestre sia quella che Fogazzaro ritiene più consona a far da sfondo ai tremori e alle inquietudini amorose dei suoi protagonisti. Ad esempio, tutto il capitolo XVI intesse nel corso di un *picnic* letterario il gusto della poesia del protagonista con la rivelazione segreta dell'amore che ormai Violet prova per lui¹⁸⁵. La consapevolezza di scrittura, unita alla coscienza estetico-letteraria di chi scrive, fanno de *Il mistero del poeta* un'opera di memoria personale che, se da un lato manifesta un apparente scrupolo di sincerità testimoniale da parte di chi ormai non è più, dall'altro punta, attraverso i canoni consolidati ed invalsi dell'esteticità borghese, a prolungare e far perdurare gli effetti di questa memoria solipsistica. Sintomaticamente, il capitolo primo si chiude con un appello quasi metanarrativo:

Devo io dunque deporre la mia penna e affidarmi a Dio? Penso a lei, alla stella mia, e odo la sua dolce voce straniera la voce più dolce, io credo, che abbia suonato su labbra umane, dirmi teneramente: caro, scrivi; *write, love*.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Ivi, pp. 203-204.

¹⁸⁵ Ivi, pp. 120-123: «*Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn*. [Colà, colà vorrei, o mio diletto, andar con te; la nota è nel testo]. Si rise. Gli occhi di Miss Yves s'incontrarono un momento con i miei. Ah, non parlavan prudenti come avean parlato le labbra! Li volse subito altrove, ma io ne avevo già la dolcezza elettrica nelle ossa. [...] Violet fu richiesta di tradurre a voce le due strofe, e le tradusse speditamente, facendomi ripetere ciascun verso. Solo gli ultimi due la fecero esitare. Tradusse "mi bacia" con "*ich fühle*" (io sento) e provai in questa infedeltà la squisita dolcezza di essere inteso».

¹⁸⁶ Ivi, p. 11.

La storia del poeta si modula proprio secondo queste due dominanti, scrittura d'autore e impossibilità d'amore, le quali passano entrambe attraverso il filtro memoriale; il tono dominante della confessione all'amica sarà appunto quello patetico-melodrammatico, consapevole dell'incontrovertibilità dei fati avversi ma strenuamente dedito a rimembrare l'esperienza che è stata la sostanza autentica della vita di chi scrive. Colpisce a tal proposito che la distanza cronologica tra eventi e racconto - che è di circa un decennio, come ci dice il poeta¹⁸⁷ - venga spesso sfruttata non tanto per la riconsiderazione critica dei propri atti e comportamenti, quanto per una ben più evidente e corposa melodrammatizzazione della storia d'amore, su cui l'io narrante stende sulle vicende un tono ancor più di dolente e malinconica rievocazione:

Anche adesso, quando sono in città, vado ogni giorno a Santa Maria, nella terza cappella a sinistra, quella grande, scura, con le due finestre gotiche, dai vetri dipinti, dove andai allora; e sarebbe un vivo dolore per me se avessero a cambiare il vecchio banco dove m'inginocchiai fra la balastrata e il confessionale.¹⁸⁸

Se è vero che talvolta la forbice temporale permette una fugace riflessione, quasi nei toni del moralismo classicheggiante, sui mali dell'uomo¹⁸⁹, è ben più marcato una sorta di 'effetto presenza' dell'io scrivente. La distanza cronologica tra fatti narrati e scrittura si restringe grazie alla progressiva drammatizzazione del punto di vista, la quale non a caso giunge al suo culmine nell'imminenza del deliquio di nervi fatale all'amata¹⁹⁰. Si veda come il reticolo di questa memoria *ficta*, in cui il passato si riassume nella mente del protagonista quasi a giustificazione del proprio presente, si dipani nell'opera:

No, cuore mio, sta tranquillo, [i versi d'amore] non si cambiano; il tuo primo getto della gioia infinita, eterna, non si tocca più.

[...] Dicono che sia piacevole ricordarsi, nel tempo felice, della miseria; nelle ore più felici mi ha sempre fatto male di ripensare a quella. Il pensiero vi corre ancora,

¹⁸⁷ Ivi, p. 294: «Diletta mia, Violet, compagna eterna [...] Debbo pur dire, o infinitamente cara, quanta parte di te Iddio mi concede ancora dopo dieci anni, quanto sei viva per me e qual è il frutto della nostra unione da che sei fatta invisibile».

¹⁸⁸ Ivi, p. 199.

¹⁸⁹ Ivi, pp. 265-266: «Miseri uomini che siamo, diversi ad ogni momento da noi stessi e misero orgoglio umano, che s'inalbera di quest'accusa! Le ore della sera ci piegano alla terra, le ore del mattino ci levano verso il cielo, non sappiamo amare né volere un giorno intero allo stesso modo, checché la nostra bocca orgogliosa ne dica. È giusto riconoscere che se talvolta la causa dei nostri oscuramenti di spirito è ignota a noi stessi, talvolta invece la troviamo in un'ombra di male accolta volontariamente, anche per un attimo, nel nostro pensiero».

¹⁹⁰ Il poeta apre il capitolo XLV, il terz'ultimo del romanzo, in sintesi epigrammatica: «È fra le mie ultime gradite memorie la sconosciuta signora bruna, di sorprendente bellezza, che salì sul nostro vapore a Bonn» (ivi, p. 267).

qualche volta; subito un fremito mi prende al petto, mi sento un piombo sul cuore e dico a me stesso: «No, no!»¹⁹¹

È inoltre da notare come a questi toni patetici corrisponda spesso un tentativo di rinsaldare il canale fatico con la dama cui il plico manoscritto è inizialmente confidato, che fa ovviamente da studiata controfigura per il pubblico ampio cui ci si rivolge¹⁹². Più oltre, sono proprio i ricordi personali a mettere in moto una singolare dialettica tra sincerità ed egotismi personali, che forse lascia del poeta un *identikit* diverso rispetto a quello degli altri protagonisti fogazzariani. La tensione di base tra passioni immanenti e spinte alla trascendenza viene riplasmata come confessione personale, animata da una cronica necessità di far trasparenza e luce sul 'mistero' dell'animo umano. A questo compito l'io lirico devolve sì le sue risorse più agguerrite, volendo consegnare allo scritto un ritratto ideale di sé, e al tempo stesso sondare le profondità del suo amore per Violet. Tuttavia, a volte, il suo sguardo retrocede di fronte agli anfratti troppo bui ed inquietanti della passione, ch'egli non si sente in grado di descrivere; non è insomma infrequente - e ciò andrebbe a confermare la filiazione de *Il mistero del poeta* dal clima di romanticismo decadente degli anni Ottanta dell'Ottocento - che l'assolutezza dell'amore tra i due protagonisti sfoci nell'impossibilità di dirne l'altezza¹⁹³. Altre volte, da questa

¹⁹¹ Ivi, pp. 61-66. Per altre occorrenze, cfr. ivi pp. 151-152: «Palpito ancora, nello scrivere, d'amore e di collera; [...] Non è una colpa, mi ripetevo allora io nella mente, e mi pareva di serrarmi Violet nel cuore, di convincerla con i miei baci, di dirle ch'era la mia sposa, il mio corpo, l'anima mia, il mio piacere, il mio desiderio per sempre; e che di ciò non daremmo conto agli uomini, ma solo a Dio»; p. 246: «Se talvolta ho dubitato di un atto o di un pensiero che fossero o non fossero riprovevoli, mi bastò sempre a chiarirmi di ogni dubbio e mi basta ancora il giudizio recatone dentro a me da quella invisibile Violet che sempre fu ed è nella mia coscienza: giudizio sicuro e severo, ben più severo di quello che ne recava la Violet esterna, visibile»; p. 257: «Eccomi al principio del dolore, di ciò che ho insieme orrore e avidità di raccontare. [...] Infatti questo vivere mio presente che segue gli avvenimenti raccontati qui, non somiglia egli a un correr nella galleria centrale di qualche gran valico alpino? Non vengo io dal sole, dai piani ridenti, dalle valli selvagge a queste tenebre sonore dove son portato a precipizio, senza tregua, nell'ansiosa attesa di uscirne non so quando, non so dove, ma nel sole?»

¹⁹² Traverso una *captatio benevolentiae* sentimentalmente impostata, il manierato *understatement* di sé e il malinconico ricordo dell'età lieta che ne conseguono sottolineano ulteriormente il dato emotivo della confessione intima. Elenchiamo qui solo alcune di queste occorrenze, che percorrono orizzontalmente quasi tutto il testo: cfr. ivi, p. 201: «Cara amica, Lei sa che io ho pur troppo sempre avuto un debole per i pasticci di metafisica azzurra; ho davvero paura di averne cucinati troppi, l'inverno, nel suo salotto dove non mi mancavano né la metafisica, né l'azzurro, né il caldo. Questo è ben l'ultimo, si consoli», p. 220-221: «Mi spieghi Lei, amica mia, come si possano confondere nel cuore una tale angoscia e una tale dolcezza quali ne provai a un punto per le parole appassionate di Violet», p. 225: «Non avevo, dapprima, in animo di parlarne, ma mi tenta la gran dolcezza e cedo, poiché Lei sola, cara e fedele amica, mi ode. Racconterò dunque il tempo felice, così senz'ordine come vien su dal cuore».

¹⁹³ Ivi, p. 47: «La commozione mi tolse di parlare. Non m'era mai venuta questa idea tanto ovvia, che gli Yves potevano partire; mi pareva che tutto dovesse continuare così. [...] Ella impallidì e non disse parola. Riaperse Leopardi, ma non credo che leggesse. Ci fu un lungo silenzio»; p. 171: «La sorpresa e la commozione mia nell'udire ch'ell'aveva una parola di violet per me non si dicono»; p. 220: «Ma quando vide com'erano scritti i cinque versi e quale inesprimibile amore dicevano, mi guardò fisso con lo stesso scuro fuoco del giorno innanzi, mi strinse le mani con la stessa energia convulsa, senza potere articolare parola»; p. 260: «Le sue parole mi commossero e mi atterrirono più ch'io non sappia dire».

compressione di distanza tra passato e presente si possono ricavare indizi importanti sia sulle modalità con cui il *pathos* dei sentimenti vuole coinvolgere nella narrazione, sia sull'affidabilità stessa dall'atto di raccontare, evidentemente delegato ad un'istanza sommamente parziale¹⁹⁴. Proprio di questa parzialità, che a volte assume le caratteristiche della rimozione più o meno volontaria ed esplicita, abbiamo diverse prove nel corso dell'opera, che sono assai rilevanti soprattutto quando rendono perspicua una soluzione di continuità nelle informazioni che il narratore ci dà sull'intera vicenda:

Violet non aveva cuore di dir ciò che scrisse, e io non ho cuore di riferirlo qui nella soave, squisita forma in cui lo conservo. Mi perdoni, amica mia, non lo darei a leggere nemmeno a Lei.

[...] Mai non vorrei raccontar per disteso la sua storia dolorosa e forse non lo potrei neppure. Molte cose non intesi, ed ella soffriva tanto nel dirle che non osavo pregarla di ripeterle. Io stesso soffrivo e preferivo cento volte non intender tutto.¹⁹⁵

E, più avanti:

Non riferirò ciò che risposi a miss Yves. Allora mi parve che le mie parole avessero il fuoco dell'anima e così parve a lei pure. Rileggendole invece più tardi, mi parvero e mi paiono ancora tanto inadeguate a ciò che sentivo. No, non le trascriverò, sono foglie disseccate dell'agave; le lascio cadere.¹⁹⁶

Il 'mistero' di Violet e del suo amore precedente rimane sostanzialmente avvolto nell'ombra, per uno scrupolo coscienziale del poeta. Ma non è questo pudore del parola riportata l'unica infrazione della sincerità narrativa: altrove, pur nel contesto della *first person narration*¹⁹⁷, traluce dalle maglie del testo un certo egoismo del protagonista, più o meno giustificabile e difendibile. Se infatti pare quasi innocuo il ritratto ch'egli ci lascia del bigio rivale in amore, tanto che chi parla quasi si pente del proprio comportamento¹⁹⁸, meno neutra pare l'immagine che emerge alle sue parole su alcuni punti del suo legame

¹⁹⁴ Ivi, p. 225: «Quando io penso ai venticinque giorni che seguirono questo, mi smarrisco la luce, ricordo tanti momenti con una vivezza acuta, ma non so più come si leghino insieme, non so più quale sia venuto prima, quale poi, ho perduta l'idea del tempo, tutto succede ancora contemporaneamente e per sempre nella mia memoria come se questi miei ricordi, parte della piena felicità ventura, appartenessero già all'eternità, pigliassero la forma di un perpetuo presente».

¹⁹⁵ Ivi, pp. 138-140

¹⁹⁶ Ivi, p. 202.

¹⁹⁷ Su tecniche e procedimenti della *first person narration*, cfr. D. COHN, *Transparent minds*, cit., pp. 143-265.

¹⁹⁸ *Il mistero del poeta*, p. 113: «Egli era piccolo e tozzo di statura, mostrava circa quarantacinque anni. Aveva i capelli bruni, i baffi biondi, corti, una fisionomia poco intelligente, una simpatica guardatura, piena di timidezza e di bontà; aveva nell'insieme l'aria dell'uomo più felice e più impacciato di questo mondo. N'ebbi una impressione inesplicabilmente penosa. Non mi sentii geloso di lui; lo giudicai alla prima occhiata di coloro che noi uomini volentieri vantiamo alle donne come degni di essere amati, sapendo che non li ameranno. Ciò che io provavo somigliava al rimorso, alla improvvisa coscienza d'una slealtà».

amoroso con Violet. La dialettica tra un amore incoercibile ed assoluto e tutte le proibizioni e i vincoli ch'esso incontra dà spesso adito ad una vena di pulsioni sadomasochiste:

Così rimasi solo, per un momento, con Miss Yves.

Ella, pallidissima, si diede subito a chiamare la signora Treuberg con la sua voce soave che moriva a due passi.

[...] Non fu possibile parlare, ma io ero felice della mia e della sua risposta. Era un'acuta dolcezza di sentirsi supplicare da lei con tanta angoscia, di sentir che non si teneva sicura del suo proposito, dell'avvenire.¹⁹⁹

L'ego del protagonista si rende ancor più esplicito nel momento in cui si palesa anche agli altri personaggi il suo amore per Violet; che è certo un sentimento d'eccezione, ma che ha anche conseguenze nefaste per l'amata. Quando i Topler avvisano di evitare alla donna «qualunque emozione violenta», la reazione del protagonista è infatti rabbiosa e quasi violenta²⁰⁰. È il protagonista stesso a confessare il suo peccato, così come, a distanza di anni, ammette poi i compromessi dell'amor proprio e della sua coscienza nei riguardi del dott. Topler²⁰¹, di suo fratello e della famiglia di origine:

Non avevo perdonato a mio fratello le sue obiezioni di prima, la sua freddezza di poi, ne serbavo un risentimento ingeneroso. Inoltre, per la mia orgogliosa ed egoistica inclinazione a considerarmi vittima dell'ingiustizia umana, a sopporre negli altri antipatie, invidie, deliberate noncuranze verso di me, mi figuravo che mio fratello e mia cognata fossero molto più amaramente ingiusti verso Violet e me di quanto erami lecito credere. E mi compiacevo, quasi, per la mala abitudine del mio cuore, di una tale ingiustizia che mi rendeva, in certo modo, più caro a me stesso.²⁰²

In questo caso, il meccanismo dell'*excusatio non petita* illumina un lato sconosciuto della personalità del poeta, che appare sì un letterato dalle «belle parole»²⁰³, ma spesso inetto a vivere, e i cui fantasmi intimi paiono giganteschi sulla pagina scritta. In altre occasioni, la stessa esaltazione di un amore puro ed incontaminato, di tangibile matrice letteraria, pare più che altro una difesa, maniacalmente costruita con gli strumenti della parola da

¹⁹⁹ Ivi, pp. 116-117.

²⁰⁰ Ivi, pp. 193-194: «Sapevo benissimo ciò che voleva farmi intendere e la credetti una vendetta della sua gelosia. Tentava egli avvelenarmi l'avvenire? Lo interruppi con ira, ne lo accusai. Egli protestò, convulso, pallido come un morto».

²⁰¹ Ivi, pp. 194-195: «Amica mia, cui dedico queste memorie, non pensa Lei che Hans Topler fosse migliore di me? Allora ne ho dubitato, e adesso ne sono sicuro. Egli era uno degli ultimi che saranno i primi per un giorno. Io fui quella sera ingiusto e forse anche insolente con lui. È quasi un sollievo per me di confessarlo; non ho giustificazioni né scuse, e vorrei che si sapesse come mi accuso».

²⁰² Ivi, p. 222.

²⁰³ Ivi, p. 195.

un esperto artigiano della lingua, contro delle forze percepite come troppo pericolosamente disgregatrici. Sintomaticamente, anche l'ideologia cattolica pare meno efficace che in altre opere a fornire un principio di saldezza all'io. Questo può certo proporre una sua rilettura della filosofia leopardiana - come nella zeppa ideologica sopra citata - o confidare che Violet, dopo la morte, viva in un connubio esclusivo e spirituale con lui, e gli parli tramite una voce sempre presente ed imperitura:

non domando quindi e non vedo fantasmi, non ascolto e non odo i sussurri dell'invisibile, non ho misteriosi contatti di ombre. Ciò che possiedo è migliore, è vita vera, è potenza. Sento la diletta mia non con la fede soltanto, ma con un vero e proprio senso altresì, benché intermittente; con un senso che non ha nome ancora, ma ch'è, direi, la sostanza, il principio degli imperfetti sensi corporei e che mi dà ampi di certezza.²⁰⁴

Tuttavia, il ritorno al tempo del racconto, nell'ultimo capitoletto, lascia del poeta un profilo ambiguo: le vicende del cuore si sono congiunte con le sorti della trascendenza ma la sua anima - il suo 'mistero', diremmo - resta sostanzialmente inconfondibile. La conclusione dell'atto narrativo non può che certificare, con la sovrapposizione esplicita tra l'io del poeta e le pagine della sua confessione, la persistenza di una scissione:

Ora ho finito davvero. Pensava Lei che nel Libro chiuso, com'Ella usa chiamarmi, fossero tali pagine, e Le pare che il mondo avrebbe ragione di sospettarle? Non prendo io parte alla vita comune, non lavoro, non mostro goder la bellezza delle cose, non mi toccano il tragico e il comico della natura umana, non sono quasi sempre sereno, non sono qualche volta gaio? No, il mondo può frugare nelle mie camere; leggere nel mio cuore non può.²⁰⁵

1.5 La narrazione breve: esperimento e maniera

Se appare certo pleonastico ribadire la centralità della prosa romanzesca nel sistema fogazzariano, non inutile è invece segnalare che la narrazione breve è una delle *facies* meno note e conosciute, su cui il giudizio della critica ha spesso sorvolato in maniera ancor più seccamente riduttiva di quanto fatto, in altre sedi, per l'impegno narrativo

²⁰⁴ Ivi, p. 295-296.

²⁰⁵ Ivi, p. 301-302.

disteso, sottolineando sbrigativamente il minor pregio artistico di questo filone²⁰⁶. In realtà, sullo sfondo dell'opposizione strutturale tra romanzo e racconto, tipica di ogni moderno sistema letterario, è opportuno considerare i diversi legami che intercorrono tra narrazione lunga e breve in Fogazzaro, sia per restituire un quadro più articolato della sua attività creativa sia per sottolineare possibili scambi e reciproche influenze tra queste due dimensioni del 'fare' letterario.

Due sono le edizioni che all'epoca hanno raccolto i racconti fogazzariani: *Fedele e altri racconti*, volume pubblicato dal milanese Galli nel 1887, e i *Racconti brevi*, usciti per i tipi dell'editore romano Voghera nel 1894. A ciò s'aggiunge un altro testo breve, intitolato *Idillii spezzati*, che compare sulla «Tribuna illustrata» nell'aprile del 1895. Le due raccolte presentano complessivamente ventidue testi, scritti tra il 1882 e il dicembre 1893; tra *Un'idea di Ermes Torranza*, pubblicato l'anno seguente l'esordio romanzesco di *Malombra*, e *Il testamento dell'orbo da Rettorgole*, che esce sul numero di Natale del 1893 de «Il Bene», la narrativa breve occupa allora una parte cronologicamente importante della carriera letteraria di Antonio Fogazzaro. Dal punto di vista delle forme e delle tematiche della narrazione, si può mettere in evidenza una certa costanza all'interno di questa cornice. Se per Floriano Romboli sono evidenti alcune linee di continuità fra le prime prove romanzesche e i testi brevi²⁰⁷, una classificazione esclusivamente tematica rischia di far perdere di vista alcuni tratti specifici, tanto contenutistici quanto formali, dei racconti e del loro significato all'interno della parabola espressiva dell'autore. È piuttosto un altro dato - pure implicato nella linea critica privilegiata da Romboli - a colpire l'attenzione: la

²⁰⁶ Si ricordi ad esempio il tranciante giudizio di Eugenio Donadoni: «Se il Fogazzaro non avesse scritto che le novelle e le scene drammatiche, non avrebbe nessun posto nella letteratura contemporanea» (E. DONADONI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 209-210). In modo più equilibrato, Giorgio Petrocchi riassume: «Sul Fogazzaro novelliere non c'è molto da dire, se non che ripete, in specchi di limitata dimensione, il clima dei romanzi, con un influsso particolare di *Malombra*, destinato a perdurare nei racconti di *Fedele*» (G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 47). Anche Gallarati Scotti, solitamente critico benevolo del maestro, ammette riguardo al volume *Fedele*: «Il volume è privo di unità e di organicità: è una raccolta varia di epoche e di spiriti, dove accanto al buono troviamo il mediocre e il mediocrissimo [...] a indicare quanto al Fogazzaro riuscisse difficile una autocritica epuratrice, e come spesso il cedere a tutte le pressioni e agli inviti di collaborazione fosse dannoso alla sua arte» (T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 155-156).

²⁰⁷ F. ROMBOLI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Racconti*, Milano, Mursia, 1992, pp. 13-15: «Anche i *Racconti* ci presentano individualità non comuni, che esprimono adeguatamente il significato profondo di un'esperienza di vita, di un comportamento, di un'esigenza spirituale, in un rapporto di contrapposizione - accuratamente sottolineato dal narratore - con il mediocre ambiente circostante [...]. Ciò che determina - nel quadro dei valori fogazzariani - la superiore statura morale di taluni personaggi è la capacità di contenere, attenuare magari neutralizzare l'immediata istintività edonistico-sensuale, l'animalità egoistica ed aggressiva e quindi l'ombrosa tutela della propria sicurezza, l'orgogliosa chiusura in se stessi, il senso realistico della vita come calcolo e ansia di possesso e di dominio». Il *fil rouge* individuato dal critico rimanda, soprattutto per via tematica, ai romanzi su cui Fogazzaro, parallelamente ai racconti, sta lavorando in quel periodo: il *Daniele Cortis*, pubblicato da Casanova nel 1885, ma già pronto nel 1884, e *Il mistero del poeta*, uscito a puntate sulla «Nuova Antologia» tra il 1 gennaio 1888 e il 16 aprile dello stesso anno. Afferma Romboli: «Mi pare proprio che i temi del *sacrificio* e del *mistero* costituiscano i nuclei aggreganti la materia dei racconti fogazzariani, che in forza di questi acquistano coesione strutturale e complessivo, rigoroso significato, al di là degli occasionali spunti inventivi» (ivi, pp. 16-17. Corsivi nel testo).

produzione breve si situa, pressoché esclusivamente in quella parte d'attività letteraria che va da *Malombra* fino a *Piccolo mondo antico*²⁰⁸. Dopo il 1895, i racconti scompaiono dal calamaio d'autore, ed altri saranno i canali di dialogo con il pubblico medio: dal recupero della vena poetica, ora declinata nella chiave di uno spiritualismo cattolico, fino agli articoli d'indole modernista, passando per le già citate conferenze e i testi per il teatro, e senza disconoscere l'impegno profuso in due romanzi d'idee come *Piccolo mondo moderno* e *Il Santo*. Si potrebbe però ipotizzare che la forma breve sia in realtà servita ad alcune esigenze espressive di Fogazzaro in un periodo preciso della sua attività di narratore, e che in questo senso l'autore stesso abbia mirato, con le due raccolte edite tra fine anni Ottanta e metà anni Novanta, a darne conto complessivamente. Ordinando questo *corpus* variegato in quattro modelli di racconto che facciano interagire motivazioni tematiche e scelte strutturali e compositive, è forse possibile spiegare come la materia narrata influisca sulle modalità della rappresentazione, e descrivere come, all'interno di ogni categoria l'intesa con il pubblico di riferimento sia diversamente impostata, in un gioco di evidenti differenze e non secondarie affinità.

Un primo raggruppamento (che comprende, in ordine cronologico, *Un'idea di Ermes Torranza*, *Una goccia di rhum*, *Fedele*, *Il fiasco del mastro Chieco*, e, più in là, gli *Idillii spezzati*) è caratterizzato dalla messa a fuoco di una vicenda d'eccezione, che ha per protagonista un personaggio maschile fuori dal comune, a confronto con un'eroina femminile altrettanto manieristicamente stilizzata e convenzionale: il ricorso prevalente alla narrazione in prima persona porta così alla ribalta una vicenda amorosa, e l'immedesimazione del lettore borghese è gestita secondo collaudate dinamiche empatiche di lacrime e di compassione. La scenografia alto-borghese quando non nobiliare corrobora questo meccanismo, cui si presta pure la strumentazione stilistica dei testi. L'immaginario è quello tardo-romantico, aggiornato sul gusto di un decadentismo melodrammatico di cui ricorrono molti elementi: l'onnipresenza del destino, la

²⁰⁸ Questo l'ordine cronologico dei testi di *Fedele e altri racconti: Un'idea di Ermes Torranza* con il titolo *Un pensiero di Ermes Torranza*, Milano, Brigola, 1882; *Una goccia di rhum*, in *Arcadia della Carità, strenna internazionale a beneficio degli inondati*, Lonigo, Pasini, 1883; *Liquidazione*, in «Nabab», Bologna, 15 gennaio 1885; *Fedele*, «Capitan Fracassa», 3 marzo 1885; *Eden Anto*, «Fanfulla della Domenica», Roma, 8 marzo 1885; *Il fiasco del mastro Chieco*, «Nuova Antologia», Roma, 16 luglio 1885; *R. Schumann (Dall'Op. 68)*, in «Nabab», 1885; *Versioni dalla musica: Van Beethoven (Op. 27)*, Cronaca bizantina», 1885; *Pereat Rochus*, in «Corriere di Roma», 1-3 gennaio 1886; *Versioni dalla musica: Boccherini (Minuetto in «la»)*, «Fanfulla della domenica», 4 aprile 1886; *Versioni dalla musica: Martini (Gavotta)*, in «Fanfulla della domenica», 30 gennaio 1887; *Versioni dalla musica: Clementi (Op. 26 - Lento)* e *Versioni dalla musica: Chopin (Op. 17, n. 4)* entrambe inedite. Per i *Racconti brevi: Il Crocifisso d'argento*, «Vita italiana», Roma, 1 dicembre 1887; *Per una foglia di rosa*, «Lettere e arti», Bologna, 23 febbraio 1889; *Malgari* con il titolo *Malgari o la perla marina*, «Lettere e arti», Bologna, 27 aprile 1889; *Il folletto nello specchio*, «La letteratura», Torino, 15 agosto 1889; *La lira del poeta*, «Lettere e arti», Bologna, 12 aprile 1890; *L'orologio di Lisa* con il titolo *La miseria di Lisa*, «Illustrazione italiana», 28 dicembre 1890; *La visita di sua maestà*, «Il Bene», Milano, 25 dicembre 1891; *La stria*, «Natura e arte», 1 gennaio 1893; *Il testamento dell'orbo da Rettorgole*, «Il Bene», Milano, 25 dicembre 1893. Gli *Idillii spezzati* vennero pubblicati sulla «Tribuna illustrata» dell'aprile 1895. Per queste e altre informazioni, cfr. F. ROMBOLI, *Nota al testo*, in A. FOGAZZARO, *Racconti*, cit., pp. 35-36.

soggettivizzazione sentimentale del dettato, la sensualità e al tempo stesso la spiritualizzazione dell'amore terreno. Composti tra il 1882 e il 1885, i primi quattro testi brevi sono quelli che, tra tutti i racconti fogazzariani, palesano i maggiori punti di contatto con la produzione romanzesca del periodo: tutti rielaborano i tratti salienti della poetica e della visione del mondo del *Daniele Cortis* de *Il mistero del poeta*. I 'sacrifici' dei protagonisti dell'eponimo racconto *Fedele*, in cui il protagonista principale è proprio l'autore stesso, o di *Una goccia di rhum*, rimandano alle vicende del parlamentare Cortis, mentre le marche testuali di una pseudo-autobiografia d'eccezione ricordano quelle del poeta che fa della sua attività artistica una sublimazione della perdita dell'adorata Violet²⁰⁹. Non sfuggono a questa impostazione neppure gli *Idillii spezzati*, pur con modalità abbastanza peculiari: all'amore idillico e galante tra il protagonista (dietro cui si cela ammiccante l'autore reale) e la distinta miss Harriet, fa da contraltare una losca truffa, che il nostro eroe sventa all'ultimo. Ma il tono malinconicamente partecipato su cui si chiude la narrazione è anche un tributo d'amore alla Valsolda, citata esplicitamente per la prima volta nella narrativa fogazzariana: quasi un preannuncio di quello che sarà, di lì a poco, l'inedito scenario di *Piccolo mondo antico*²¹⁰.

Il secondo insieme dei racconti è il più numeroso e diversificato; ne fanno parte nell'ordine ben dieci testi (*Liquidazione*, *Il Crocifisso d'argento*, *Per una foglia di rosa*, *Màlgari*, *Il folletto nello specchio*, *La lira del poeta*, *Lorologio di Lisa*, *La visita di sua maestà*, *La stria*, *Il testamento dell'orbo da Rettorgole*). Il polimorfismo di soluzioni sembra unito da due intenti di fondo: intrattenere il pubblico medio e al contempo definire meglio, attraverso la contrapposizione verso altre scuole, la propria poetica. Abbiamo allora il recupero di modelli letterari bozzettistico-campagnuoli in polemica contro il verismo, come ne *Il Crocifisso d'argento*, *Lorologio di Lisa* o *Il testamento dell'orbo da Rettorgole*, racconti in cui la solidarietà tra il narratore (in prima o in terza persona, ma indubbiamente di ceto colto) e il pubblico è classicamente garantita dall'ottica paternalistica, che descrive quadri di

²⁰⁹ Questo il destino prospettato alla compagna del narratore in *Una goccia di rhum*: «Fu allora ch'ella mi disse le parole amare di cui, dopo tanti anni, la memoria mi assale di notte e nella solitudine. Le avevano scritto dalla Lituania; parenti poco degni di lei, forse poco leali, facevano appello, dopo una lunga storia, alla nobiltà del suo cuore, perché ritornasse colà nella fredda patria; ed ella, sapendo che il clima e l'amore l'avrebbero uccisa, partiva l'indomani, con la fatale sete di sacrificio, per Vilno, dove *nessuno* la poteva seguire» (A. FOGAZZARO, *Una goccia di rhum*, in *Racconti*, p. 134).

²¹⁰ ID., *Idillii spezzati*, ivi, p. 390: «Non ho più veduto miss Harriet; non ho più udito parlare di lei. Sarei felice se queste righe attraversassero l'Atlantico, cadessero sotto i suoi occhi, o almeno sotto gli occhi di qualche amica sua, cui ella avesse narrato questo episodio della sua vita. Io pregherei questa sconosciuta amica di miss Forest di farle avere il presente racconto, e anche di dirle che la foglia d'arancio baciata dalle sue labbra è ancora custodita come una dolce, cara memoria, insieme alla monetina d'argento, nella piccola villa battuta dalle onde, a piè del monte coperto di ulivi, di viti e di allori».

miseria suburbana o rurale²¹¹. In altri casi abbiamo la riedizione parodica di alcune vicende tipicamente fogazzariane: una storia d'amore contrastata (ne *La stria*), quando non la salace demistificazione dell'attività creatrice della poesia, ne *La lira del poeta*. Questo tono umoristico compare anche in *Liquidazione*, dove il dialogo con la classe media si fa forte degli stereotipi più consolidati del discorso letterario: qui, sempre in clima di polemica contro i «documenti umani», si delinea, con abile e divertita *nonchalance*, un'ironica presa di distanza dell'autore dal proprio laboratorio formale, con la falsa promessa di ritirarsi dalla scena letteraria qualora il pubblico dimostrasse di non gradire più le sue fatiche²¹². In ultimo, va segnalato pure il riuso di moduli fiabeschi, come in *Màlgari*, o ne *Il folletto nello specchio*: nel primo caso, prende la forma di un apologo del ruolo dell'arte nella società moderna, nel secondo, quello di una discreta satira d'ambientazione cittadina sul senso del decoro e dell'etichetta dei buoni borghesi. Ad uno sguardo complessivo notiamo che, nel momento in cui la tematica amorosa e il connesso repertorio stilistico cedono il passo, subentrano temi e modi narrativi più variegati, ma sempre consoni al gusto e alle competenze del lettore di ceto medio: diminuiscono però, pur nell'estensione cronologica di questo gruppo tra il 1885 di *Liquidazione* e il 1893 de *Il testamento*, i veri e propri recuperi in sede romanzesca, dove solo alcune figure minori si riveleranno imparentate con quelle di questo secondo insieme.

Il terzo gruppo è decisamente meno folto, ma assai più compatto dal punto di vista tipologico. Qui possiamo infatti collocare due racconti, *Eden Anto* e *Pereat Rochus*, che hanno in comune tra loro un dato rilevante ed originale: il protagonista è un personaggio di ceto sociale medio-basso (un prete di campagna in *Pereat Rochus*, un modestissimo avvocato di provincia in *Eden Anto*), ripreso secondo un'ottica comico-patetica. Ad organizzare l'intreccio, è infatti una beffa ordita ai danni della figura principale che, per ingenua bontà d'animo, cade vittima di tranello o di un feroce equivoco. La narrazione in

²¹¹ Così, nel *Crocifisso d'argento*, viene descritta una malata di colera: «Allora anche la miserabile, sola come una bestia carbonchiosa sulla paglia già infetta, prima di partire per il mondo sconosciuto, pregò. Pregò per l'anima propria con umile contrizione, convinta di aver molto peccato benché non valesse a ricordar come, torturata da questa impotenza. [...] Venne il prete, un cappellano che non aveva paura, le disse rozzamente, con la tranquillità dell'abitudine, ciò che chiamava *le solite cose*, oscurandone, con la sua parola, il divino; che, guasto com'era di ignoranza e d'inopportune durezza, pure empì di sereno e di luce la moribonda» (ID., *Il crocifisso d'argento*, ivi, pp. 224-225. Corsivo nel testo).

²¹² Questo *incipit* della 'liquidazione' d'autore, cui s'aggiunge la similitudine delle lenti della propria imperfetta arte surclassata dal verismo: «Signor Direttore, Ella mi propone, molto cortesemente, di lavorare per il Suo giornale. Grazie tante, ma non sa, caro signore, cosa c'è di nuovo? Chiudo l'officina. Che vuole? I miei libri non vanno, è gran ventura se qualcuno me ne arriva alla seconda edizione; capisce, a questi tempi! Intanto gli anni passano, l'ingegno si stanca, mi cade il cuore. Creda, non v'è più avvenire per me. [...] Ho pure delle vecchie lenti da presbite, per osservare le cose e le anime. Veramente sono in forse di spezzarle per uno scrupolo di coscienza. Dopo averle adoperate un pezzo in buona fede, m'è venuto il dubbio amaro di non so quale occulta falsità nel cristallo. [...] il peggio si è ch'io vedo un mondo diverso da quello che vedono i miei confratelli d'arte; diverso dal vero, insomma» (ID., *Liquidazione*, ivi, pp. 203-204). Anche la chiusa è di sapore dimessamente ironico: «Avrei ancora, signor Direttore, un po' di vecchia fede, che m'ha servito, lo dico apertamente, a scrivere. Ma, se la vendo, come vivrò?» (ivi, p. 208).

terza persona gestisce qui sia i procedimenti caricaturali del comico, che colpiscono il goffo protagonista, sia i paralleli meccanismi della simpatia paternalistica per figure, mediocri ma non malvagie che il lettore contempla da una posizione di superiorità indiscussa, filtrata attraverso un riso compassionevole. Per la prima volta, lo scrittore pone al centro delle vicende un personaggio umile, provando ad unire sperimentalmente due vettori della narrazione - comico e *pathos*, appunto - con esiti stilistici inediti rispetto al resto dei racconti. Non sorprende quindi che da questo settore dell'archivio dei racconti siano ancor meno i recuperi nelle narrazioni lunghe: se la commozione è certo una delle architravi strutturali dei romanzi fogazzariani, l'indole comica è per sua natura inconciliabile con le figure d'eccezione al centro della scena; il riso sarà dunque confinato nei personaggi di contorno della storia, o in coloro che occupano i gradini inferiori della scala socio-economica.

L'ultimo gruppo è costituito da una serie di testi cui Fogazzaro lavora dalla metà del 1885 fino ai primi mesi del 1887: si tratta di quelle che lui stesso chiama *Versioni dalla musica*²¹³, e che nella raccolta *Fedele e altri racconti* sono gli intermezzi poetici tra una novella e l'altra. Il procedimento della loro composizione è illustrato dall'autore stesso in una *Nota* che precede l'edizione del 1887: si tratta di tentativi di tradurre in parole il mistero dell'emozione musicale, riproponendo il ruolo del poeta romantico che sa esprimere l'ineffabile, in virtù di una superiore capacità di percezione e sentimento²¹⁴. Fatta eccezione per il racconto *Schumann (Op. 68)* che è il primo ad essere composto e che è in prosa (e che l'autore stesso non colloca esplicitamente assieme agli altri), la suggestione musicale serve come spunto per allestire minimi quadri narrativi, spesso nella forma del dialogo tra due personaggi appena schizzati, oppure in quella del monologo di una voce non meglio caratterizzata psicologicamente; ricorrenti anche qui le tematiche del sentimento amoroso irrealizzato, del rimpianto elegiaco, del dramma patetico. La proposta fogazzariana nelle *Versioni* insiste allora più sull'allargamento del campo letterario piuttosto che su innovative soluzioni metriche o su inedite strutture simbolico-linguistiche, che probabilmente avrebbero stornato le simpatie del pubblico medio. Se i risultati sono decisamente trascurabili - come del resto molti di quelli dell'esperienza

²¹³ Lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 14 aprile 1886, in *Lettere scelte*, p. 107: «Quando un pezzo di musica mi ha riscaldato così, io cerco d'immaginare qualche situazione che possa dare veri i sentimenti di cui sento le ombre. [...] Solo cerco di rendere qualche forma esterna della musica quando ciò è poeticamente possibile». Nel resto della lettera, Fogazzaro esemplifica il procedimento sulle *Versioni* dalla *Gavotta* di Martini e dall'*Op. 26 - Lento* di Clementi.

²¹⁴ A. FOGAZZARO, *Nota dell'autore alla prima edizione*, in *Racconti*, pp. 7-8: «La musica migliore genera in molti e anche in me ombre vane, per così dire, di sentimenti; [...]. Suggestisce pure confuse immagini alla fantasia; arriva a significare torbidamente un discorso, un dialogo, un dramma, incomprensibili perché la lingua n'è ignota e lontana da ogni altra, ma improntati, nel suono, di passione umana [...]. Io per parte mia ho talvolta cercato di consolarmene immaginando e scrivendo ciò che la lingua ignota potesse significare, ciò che vi potrebb'essere al di là della porta impenetrabile, le cause arcane di quei sentimenti la cui sola ombra mi commoveva tanto».

poetica dello scrittore vicentino - è interessante il tentativo di una sperimentazione accessibile, che trova nella misura breve o brevissima delle *Versioni* l'ambiente più consono. È forse per questo che la composizione di questi testi è concentrata soprattutto tra 1886 e 1887, a ridosso della pubblicazione di *Fedele e altri racconti*, mentre in seguito l'autore abbandona questa linea compositiva. Se in tutti e sette i suoi romanzi abbondano i personaggi con una viva passione comune per note e spartiti, il lascito delle *Versioni* alla produzione romanzesca non va oltre l'invenzione formale o una generale suggestione estetica e di gusto.

La classificazione proposta mi pare possa servire innanzitutto a spiegare le scelte all'interno della singola raccolta, per capire quali siano i modelli narrativi prevalenti ad un certa altezza cronologica, e quale sia stata la loro evoluzione tra il 1882 e la metà degli anni Novanta. Emerge così la diversa natura di *Fedele e altri racconti* rispetto ai *Racconti brevi*: la raccolta del 1887, dettata anche dalla volontà di proporsi come autore di testi brevi, si conferma come quella più organica e modulare, in cui lo scrittore riunisce sia racconti convenzionali sia prove a loro modo originali ed inedite rispetto alla norma, mentre la silloge del 1894 sembra riproporre esclusivamente un modello d'intrattenimento letterario abbastanza canonico e sicuro. D'altra parte, i risultati più interessanti si conseguono forse nell'analisi dei racconti fogazzariani come 'archivio' di tipi e di forme, in rapporto di trasmissione aperto con la scrittura romanzesca. Tra *Malombra* e *Piccolo mondo antico*, Fogazzaro elabora nella misura concisa del racconto un panorama di narrazioni possibili, da cui recuperare volta per volta ciò che sembra più utile ed opportuno; prevalente sarà la ripresa di quei modelli narrativi più fidati e consolidati, prima della grande ed originale prova narrativa di *Piccolo mondo antico*.

2. UN CENTRO ALTERNATIVO

2.1 Il paradosso di *Piccolo mondo antico*

2.1.1 *Genesis di una «Storia quieta»*

Nella sua natura di opera centrale del sistema romanzesco fogazzariano, *Piccolo mondo antico* ha una storia assai lunga alle spalle, che affonda le radici in buona parte dei romanzi che lo precedono, per poi condizionare - seppur in modi assai diversi - quelli che lo seguiranno. Pubblicato nel 1895 dalla casa editrice Galli, al centro del complesso decennio in cui il suo autore si apre alle ragioni e alle necessità della *querelle* evolucionista e della produzione saggistica, il nuovo romanzo fogazzariano è, nel giudizio unanime della

critica, un punto di passaggio imprescindibile per il narratore Antonio Fogazzaro. Eppure - benché questa etichetta non possa essere qui contestata nella sua fondatezza - bisogna altresì sottolineare che essa è la conseguenza di scelte assai originali da parte dell'autore, che sottopone la propria personalità letteraria e la propria poetica ad una singolare torsione per quanto riguarda temi, tecniche e modalità rappresentative; motivo per cui, se *Piccolo mondo antico* è il caposaldo della scrittura fogazzariana, è anche il romanzo che paradossalmente ha meno tratti in comune con il resto della produzione d'autore.

Un primo elemento che sorprende è la lunga genesi del testo, che viene lentamente studiato e messo a punto nel corso di quasi tutti gli anni Ottanta, mentre Fogazzaro sta definendo la propria figura di autore sentimental-patetico prestatosi alla battaglia spiritual-idealista. Le prime attestazioni del romanzo sarebbero infatti già degli inizi d'estate del 1883, ed inizialmente confinati sulle pagine private di diario, anche se già per l'agosto di quell'anno l'autore può abbozzare una primitiva trama degli eventi²¹⁵. Circa un anno dopo, l'ammissione di volersi dedicare a qualcosa di diverso compare anche in una lettera settembrina, dove, corretti «sei o sette capitoli di *Cortis*», Fogazzaro immagina un «altro romanzo di genere opposto, senza politica, senza tempeste di passioni violente»²¹⁶. E, nel luglio 1885, l'autore si congeda dalla Starbuck promettendo:

Ora incomincio un romanzo che sarà più quieto di *Cortis*, benché vi si amerà pure molto. I miei personaggi vivranno ed ameranno sulle rive del lago che giace a piè del Belvedere; nei paeselli ch'io Le feci vedere, si ricorda? dal terrazzo dell'Albergo, la vigilia della Sua partenza²¹⁷.

L'indicazione non è di poco conto, considerata l'altezza cronologica: terminato il *Cortis* nel marzo di quell'anno, il narratore si augura un futuro impegno letterario «senza politica», e, anche se il *Mistero* è ancora di là a venire, certo l'indicazione sulla assenza di «tempeste violente» sta ad indicare che non è qui che possiamo intravedere un antecedente del romanetto del 1888. Del resto, già l'anno successivo l'autore è al lavoro su un «fascicolo» del suo «romanzo *futuribile*, come dice il Berico»; egli ammette con la Buchner di essere bloccato ad un nodo cruciale dell'architettura dell'opera:

Bisognava decidere lì se prendere un'epoca o un'altra. Prendendo l'epoca tra il '49 e il '59 bisognava accennarvi in modo da non far credere che la politica possa entrare nel romanzo dove non la voglio, stavolta, che come mezzo d'arte. [...] Vede,

²¹⁵ Nardi segnala una pagina privata in cui l'autore, «sotto la data 20 giugno» 1883, annota: «Un romanzo intimo, domestico, pieno di fragranze del dolore, dell'amore che Dio benedice, del sentimento domestico, della poesia dell'infanzia e della vecchiaia» (P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 265). Il 16 agosto Fogazzaro «buttava giù a lapis» (ibidem) una bozza molto generale di luoghi, personaggi ed eventi principali.

²¹⁶ Lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 29 settembre 1884, in *Lettere scelte*, p. 84.

²¹⁷ Lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 19 luglio 1885, ivi, p. 89.

bisogna avvertire subito il pubblico che non si aspetti niente di simile a *Daniele Cortis*.²¹⁸

Se dunque la rielaborazione del successo del secondo romanzo punta da subito a escludere dalla nuova opera quelle tematiche - apporto dei cattolici allo stato italiano, cooperazione tra Chiesa, monarchia e Parlamento per la concordia delle classi, disegno di una ventura «democrazia cristiana» - che pure hanno contribuito al successo di pubblico del *Cortis*, l'*intentio auctoris* pare invero più articolata, seppur solo allo stadio di bozza²¹⁹. Infatti, la revisione non è solo incentrata sui contenuti medi e quotidiani dell'opera a venire ma pure sugli scrupoli morali che hanno perseguitato il narratore sia dopo *Malombra* sia, pur in misura diversa, dopo il *Daniele Cortis*. È un percorso che si può ricostruire da una lettera a monsignor Bonomelli, che nel 1895 accompagna l'invio del libro all'uomo di chiesa per chiederne umilmente un parere, anche indiretto:

Il suo tempo è troppo prezioso e il libro, scritto per un pubblico profano col desiderio di suscitarmi qualche buon sentimento, con l'intenzione perciò di allettare questo pubblico [...] non è un libro degno di venir letto da lei. Ma ella può trovare intorno a sé, Monsignore, qualche persona di fiducia che lo legga e le sappia dire se io abbia raggiunto nel mio romanzo quello scopo morale e religioso che mi fu suprema ragione di scriverlo. La mia coscienza non è del tutto tranquilla circa almeno due dei miei romanzi precedenti e ho desiderato scriverne uno da potervi riposar sopra in pace, da potervi pensar con soddisfazione all'ultima mia ora, quando mi apparirà tutta intera la vanità della fama.²²⁰

Se è forse eccessivo rinvenire in questa missiva un vero e proprio manifesto di poetica del 'piccolo mondo', tuttavia le indicazioni non sono di secondo conto. Innanzitutto, per focalizzare il senso dell'operazione narrativa, è interessante la puntualizzazione sull'uditorio di riferimento: un «pubblico profano» da allettare con le vicende familiari di casa Maironi, ma anche da 'educare' con «qualche buon sentimento» per assecondare l'intento «morale e religioso» che anima il narratore. La finalità dell'opera, nella descrizione di un Risorgimento letto secondo la compassionevole memoria locale

²¹⁸ Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 27 febbraio 1885, in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 263. Si trovano qui anche le due precedenti citazioni.

²¹⁹ Precisa Gallarati Scotti, citando sempre dalla stessa lettera: «Era però una vaga idea di un intreccio piano e familiare, di una azione senza "molto dramma" ma con "molte figure che meritano una esecuzione accurata" sopra lo sfondo del paese della sua infanzia e degli avvenimenti patriottici che avevano commosso la sua famiglia in quel periodo eroico del Risorgimento» (ibidem).

²²⁰ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 19 novembre 1895, ivi, pp. 266-267.

valsoldese, è allora alla base del recupero dei ricordi personali ed autobiografici²²¹, ma l'antitesi di facciata tra la ricerca del consenso letterario e la «suprema ragione» del proprio libro è differente rispetto a quella delle opere precedenti. L'appello al lettore sembra poggiare ora su toni decisamente più meditati rispetto a quelli di *Malombra* e del *Cortis* (senza pensare al *Mistero del poeta*): dalla suggestione romantico-decadente per una donna fuori dal comune e dalla tensione imitativa per il campione della rimozione e della sofferenza passiamo ora ad un canone rappresentativo più eterogeneo e sfaccettato, come Fogazzaro stesso, descrivendo quella che sarà una teoria fatta propria dal professor Gilardoni in un colloquio con Luisa, afferma in una lettera del settembre 1889:

Avrei trovato questo: far vedere la norma direttiva della vita dei miei personaggi e le sue conseguenze. Chi vive per godere questo mondo *disprezzando* l'altro; che vive per far il bene in questo mondo *non mirando* all'altro; chi vive *mirando all'altro* ma più colla fede, colla preghiera che colle opere; chi vive *mirando all'altro e disprezzando questo*; che vive *mirando all'altro attraverso questo* che mi pare la regola migliore.²²²

Questa tabella etica di fatto copre buona parte del sistema dei personaggi del romanzo, che nel frattempo sta lievitando nella fantasia dell'autore; tratto originale è che la norma esistenziale che l'autore cala sulla propria creazione non è incarnata, almeno inizialmente, da alcun personaggio di finzione. Anche Franco e Luisa Maironi, personaggi su cui Fogazzaro scommette la posta più alta del suo *iter* creativo, non sono esenti da dubbi, incertezze, veri e propri difetti, che condizionano in maniera cospicua l'immedesimazione (più ombrata ed obliqua, ma forse proprio per questo più stringente) del lettore medio. Nei protagonisti di *Piccolo mondo antico*, Fogazzaro non disegna più

²²¹ Si veda, per un catalogo di rimandi assai precisi, la famosa lettera ad Alfonso Garovaglio: «Inutile parlare di quelli che sono presenti con il loro proprio nome, fra i quali metti pure lo zio Piero benché il cognome Barrera sia stato da me leggermente modificato, e metto anche l'avvocato V. di Varenna ch'è come nominato. D. Giuseppe Costabarbieri, il curato Introini, il signor Giacomo Puttini e qualche altro appena nominato come il Toni Gall, il Cüstant., il Paolin. e il Paolon. ecc., appartengono a questa prima categoria. Franco Maironi è mio padre, Luisa Maironi Rigei ha qualche tocco d'immaginazione, ma deve somigliare spesso alla Luisa Venini. La signora Teresa Rigei, madre di Luisa Maironi, è mia madre, i coniugi Pasotti sono i Casati. La marchesa Maironi è d'immaginazione, in parte; e in parte somiglia a una signora non conosciuta da te. Lo stesso per il prof. Gilardoni. Ester è donna Paolina Negrotto Brusati [...]. Pedraglio, sai chi è [cioè lo stesso Garovaglio]. I preti designati col nome delle loro parrocchie sono appunto quelli che le tenevano all'epoca del mio racconto. I fatti che costituiscono la tela del romanzo sono tutti di pura immaginazione» (lettera di A. Fogazzaro ad A. Garovaglio, 23 novembre 1895, cit. in P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 417-418. Corsivi nel testo).

²²² Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 10 settembre 1889, in *Lettere scelte*, p. 196. Corsivi nel testo.

individui di un'umanità superiore²²³, ma soggetti che definiscono la loro esemplarità partendo da un rapporto ben più sfumato e problematico con la realtà. Se l'autore si perita, in consonanza con l'elaborazione in quegli stessi anni di una poetica della sofferenza, di osservare gli «effetti diversi del *dolore* su questa gente»²²⁴, l'esito rappresentativo è sicuramente più poliedrico, nonché foriero di dubbi ed incertezze nell'imminenza della pubblicazione. Così, infatti, in una lettera a Felicitas dell'ottobre 1895:

S'ella trova un valore artistico nell'opera mia ne sono contento, ma *solo* in quanto trovi che il valore artistico vi rialzi il valore morale.

[...] Ora il mio sentimento della verità, il mio rispetto per la naturale nobiltà di certe anime con le quali non ho comune né la fede né, in molta parte, il modo di sentire e di vedere, mi hanno condotto a rappresentare le debolezze di Franco, così come la nobiltà che è pure in Luisa. Non posso pentirmene, non posso dipartirmi da una sincerità ch'è poi anche un elemento d'arte; ma certo mi tiene inquieto il dubbio che la *prova suprema del dolore* e i suoi effetti non sieno debitamente apprezzati dal pubblico, che i lettori non vengano, nella loro maggioranza, alla conclusione mia.²²⁵

Sono le scelte del temperamento dei toni, di una inedita *medietas* narrativa, a guidare la volontà del romanziere. Le «debolezze» di Franco, di quel polo maschile che dovrebbe farsi portatore della visione del mondo autoriale, sono bilanciate della forza interiore che «pure» si ritrova nella razionale Luisa; ed anche la «prova suprema» che essi si trovano ad affrontare non corrisponderà più - proprio in virtù del loro distinto *status* esistenziale - a quelle già sperimentate per gli attori precedenti. La lunga storia compositiva dipenderà allora anche dalla necessità di mettere a punto modi e tecniche non usuali: se già nel febbraio del 1891 Fogazzaro si ripromette di completare l'opera entro «un anno»²²⁶, a settembre dell'anno successivo deve confessare la «vergogna di essere

²²³ È un problema ben chiaro al romanziere già dall'ottobre del 1886, quando a Ellen Starbuck dice: «Riconosco il mio difetto di mettere nei miei libri troppi esseri eccezionali, prossimi all'ideale. Nel romanzo che scriverò ho già stabilito di guardarmi da un tale difetto» (lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 3 ottobre 1886, ivi, p. 116). Sempre all'amica americana scrive più avanti: «Quest'inverno dovrei e vorrei lavorare ad un altro romanzo che ho incominciato da un pezzo e poi lasciato da banda. Non sarà un romanzo di passione; ce n'è fin troppa nel *Mistero!*» (lettera di A. Fogazzaro alla stessa, 12 dicembre 1887, ivi, p. 135).

²²⁴ Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 10 settembre 1889, ivi, cit., p. 196. Corsivo nel testo.

²²⁵ Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 28 ottobre 1895, ivi, pp. 356-357. Corsivi nel testo. Simili i toni in una lettera alla Starbuck dell'aprile di quell'anno: «Molti dubbi, molte incertezze mi prendono spesso sul valore del mio romanzo. Vorrei ch'ella fosse qui e che potesse dirmi in coscienza le sole lodi che ambisco! Però non c'è confronto con gli spasmi di una volta. Anche adesso mi pare talvolta di aver scritto della roba senza valore, ma ciò mi prostra infinitamente meno. Pensavo stamattina, camminando, che il mio ingegno, almeno in certe parti, è molto ma molto al di sotto della mia fama» (lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 18 aprile 1895, ivi, pp. 339-340).

²²⁶ Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 26 febbraio 1891, ivi, p. 233.

così indietro nel romanzo», per il quale «c'è poco di buono a dire, oltre ai propositi»²²⁷. Il lavoro alle conferenze sull'evoluzionismo rallenta insomma il romanzo, ma permette anche la sedimentazione di nuovi spunti di ricerca, così che è il 1894 l'anno decisivo per la conclusione e la revisione del testo²²⁸:

A Montegalda ho disegnato il mio romanzo sino alla fine e mi son dato i compiti, un dato tempo per ciascuna scena. Dovrei averlo finito il 30 novembre. Ahimè quante volte ho fatto invano simili proponimenti! Ma stavolta ho il vantaggio di saper bene ciò che devo fare, sino in fondo.²²⁹

L'intento di dipingere un mondo 'antico' ma familiare, percorso dalle vicende storiche del Risorgimento ma al tempo stesso estraniato in una remota valle lombarda, porta a compimento, nei mesi del 1895 in cui l'autore rivede la propria opera, l'intento iniziale di «escludere» dalla pagina «tutto ciò che è troppo fantastico e romanzesco»²³⁰, non solo per rispettare la finalità morale dell'opera, ma anche come criterio di tutela e di rispetto del 'piccolo mondo' di cui si celebra l'agiografia²³¹.

Nell'itinerario di genesi dell'opera l'intesa con il pubblico viene impostata così su toni pacatamente modellati sull'abitudine quotidiana piuttosto che sull'eccezione singola, anche se rinunciare alle suggestioni ideali (quali l'amore iper-romantico, il sacrificio etico, la fede elettiva) non significherà affatto abbandonare le risorse propellenti del *movere et. delectare*; anzi, è forse iscritto nel patto finzionale di *Piccolo mondo antico* una strategica apertura prospettica della schiera dei lettori. Già da principio, nella stessa lettera sopra citata del febbraio 1885, il narratore vede nella retrodatazione della vicenda un'intuizione felice perché individua un nuovo canale d'intesa con il proprio pubblico; riferendosi infatti al problema di rappresentare il frangente storico delle lotte indipendentiste - e ancor di più: per il «periodo scabroso» di inquieta pace tra il '49 e il '59 - Fogazzaro spiega:

²²⁷ Lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 5 ottobre 1892, ivi, p. 260.

²²⁸ Ivi, p. 295: «Ier sera ho ricominciato a lavorare al romanzo» (lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 31 gennaio 1894).

²²⁹ Lettera di A. Fogazzaro alla stessa, 29 maggio 1894, ivi, p. 312. La prima fase della redazione si chiude nell'agosto del 1895: «Ho voluto chiudere il mio romanzo a Velo, e vi sono riuscito. Mi mancano due righe che vado adesso a scrivere appunto nello studiolo, Ciò mi ha costretto a una intensità di lavoro che mi ha molto affaticata la mente» (lettera di A. Fogazzaro alla stessa, 12 agosto 1895, ivi, p. 351).

²³⁰ Lettera di A. Fogazzaro alla stessa, 17 luglio 1891, ivi, p. 238.

²³¹ Interessante a proposito la lettera in cui Fogazzaro commenta con Onorato Fava la novella di quest'ultimo *La rinunzia*, comparsa sulla «Nuova Antologia» del 16 marzo e del 1° aprile 1894: «Mi affretto a soggiungere per uno scrupolo di coscienza, che forse in questo mio slancio sincero di approvazione c'entrano per qualche cosa il tedio, la sazietà inesprimibile che mi dà, nel presente quarto d'ira, il fritto, rifritto eterno tema dell'adulterio pensato, tentato o consumato, dal quale non sanno uscire né romanzieri, né commediografi» (lettera di A. Fogazzaro ad O. Fava, 14 aprile 1894, ivi, p. 305).

Mi decisi dunque per questa epoca e mi pare di essere uscito felicemente da quel periodo scabroso, esserne uscito in modo che mi suggerisce anche un titolo possibile del romanzo: *Storia quieta*.²³²

Così «l'ambizione di fare un libro *vero* che sia anche *buono*»²³³, recuperando variegata e polimorfa tessera di memoria personale, trova qui la sua cellula genetica principale: la 'storia quieta', pur nella successiva revisione del titolo, fotografa tutta la gamma complessa di reazioni, attese, aspettative cui il romanzo si ripromette di rispondere²³⁴. La scelta di tener distanziata la politica e i grandi eventi storici si accompagna alla caratterizzazione di Franco e Luisa come marito e moglie, e non come amanti destinati ad una mirabile separazione; l'analisi minuta e condotta con la lentezza del cuore del costume valsoldese si concretizza in icastiche figure minori, che però giocano un ruolo non secondario nella ricostruzione, patinata di commozione, di un mondo sfuggito alla memoria dei più; l'attenzione per il conflitto d'anime protagonista non impedisce il temperamento dei toni del sentimentalismo patetico, magari con il correttivo della riproduzione dialettale che non perde mai in capacità di identificare un preciso *modus* di vita di relazione. Ed è dalla sommatoria di questi elementi che si ricava il grado di originalità e di rischio di *Piccolo mondo antico* nella narrativa fogazzariana.

2.1.2 *Memoria e pathos*

In una lettera dell'agosto 1890, mentre ancora sta ideando la tessitura completa dell'opera, Fogazzaro sa già delineare, pur nel campo incerto delle ipotesi future, la finalità pratica che vuole assegnare al libro: la costruzione de «L'Asilo d'Infanzia ad Albogasio, rendendo alla Valsolda ciò che viene da lei»²³⁵. È tuttavia chiaro che il fine caritatevole della pubblicazione non è l'unica novità saliente di *Piccolo mondo antico*, così come il romanzo non si limita ad essere un caso letterario in cui è studiato «il tragico quotidiano che si sprigiona dai sentimenti più elementari e normali: l'amore coniugale e il

²³² Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 27 febbraio 1885, in T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 263.

²³³ Lettera di A. Fogazzaro a E. Starbuck, 8 dicembre 1890, in *Lettere scelte*, p. 231. Corsivi nel testo.

²³⁴ G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 54: «La struttura di *Piccolo mondo antico* è un'eccezione, felice, rispetto alle compagini delle altre opere narrative, e in ciò risiede un motivo non ultimo della particolare fortuna del capolavoro fogazzariano presso diversi strati di pubblico, ora attirato dallo spirito risorgimentale che permea l'opera, [...] ora affascinato dal patetismo d'alcuni episodi, massime dalla figurina dell'infelice bimba di Franco e Luisa, ora attratto dalla moltitudine di personaggi popolari o piccolo-borghesi descritti con pungente umorismo e con insistita cura dei particolari, ora compreso dal silenzioso dramma dello zio Ribera ovvero dalle argomentazioni, dalle polemiche, dai dinieghi ma anche dall'intensa umanità, partecipe dei problemi degli altri e poi chiusa nel proprio dolore, di Luisa». Sulla ricezione critica dei contemporanei dello scrittore, largamente positiva, cfr. G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., pp. 176-195.

²³⁵ Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 28 agosto 1890, in *Lettere scelte*, p. 228.

materno»²³⁶. Piuttosto l'opera, che cade a metà tra inizio e fine della carriera letteraria fogazzariana, ha caratteristiche, al tempo stesso, di centralità e di autonomia spiccate. Da un lato, il 'messaggio' d'autore è meglio celato che in altri casi, dove la volontà di porsi come maestro d'anime e di pensiero condiziona il profilo *engagé* della scrittura²³⁷; dall'altro, lo stimolo ad abbracciare un panorama di interessi e di personaggi più ampio che in precedenza porta - in un romanzo «simile a una bottega di rigattiere», e cioè con calibrata operazione d'archivio²³⁸ - ad un obiettivo non mediocrementemente banale: tratteggiare, secondo le onde della memoria affettiva e compartecipata, un *homo catholicus* del Risorgimento che sia latore di un messaggio suggestivo per il tempo presente. L'accordo finzionale prevede la messa in scena di un periodo fondativo dell'identità nazionale, secondo una prospettiva decentrata geograficamente (ed ideologicamente, dato che assolutamente primarie sono le forze liberal-cattoliche), e dettata non dalle leggi del romanzo storico, ma da quelle, meno coercitive, della narrazione memoriale e sentimentale. Al centro dell'opera v'è infatti una problematica di indole morale ed affettiva al tempo stesso, concernente l'intesa difficile e mai completa tra il buon Franco e la 'scettica' Luisa; ma tale questione fa tutt'uno - pur con il privilegio fogazzarianamente concesso alle dinamiche di cuore e fede - con gli idealismi patriottici, letti non tanto come processo storico quanto piuttosto come messa alla prova attraverso la fatalità del destino delle qualità dell'io. Così, la «tesi religiosa e morale del romanzo» che «il dolore aiuta lo spirito»²³⁹ si riflette non solo nei due protagonisti principali, ma costituisce la matrice dell'equilibrio tra esigenze didattiche del libro 'vero' e 'buono' e rappresentazione organica di un mondo realmente esistito²⁴⁰.

²³⁶ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 279.

²³⁷ A. BORLENGHI, *Nota introduttiva*, in A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, cit., p. XI: «*Piccolo mondo antico* nacque, assai più degli altri romanzi di Fogazzaro, libero dall'impegno di sollevare alla temperatura e al livello di un manifesto (astratto, ideale) una od altra intima e sempre irrisolta difficoltà autobiografica, passionale. Come queste non ebbero storia, non conobbero veri svolgimenti, progressi, ma rimasero in uno stato indistinto di perenne crisi, d'aspirazioni risorgenti, così anche in *Piccolo mondo antico* l'autore non si portò a più complesso o staccato riesame e giudizio [...] ma cerco di armonizzarle in un tessuto più staccato dalla propria autobiografia, d'allontanarle dall'urgenza di un'ansia passionale, accontentandosi di definirle e esprimerle come sentimenti, affetti, cioè con una parziale rinuncia sul piano ideologico, per lasciar parlare le memorie e la natura propria, semplicemente, nella natura dei luoghi, pur carichi di memorie».

²³⁸ Ivi, p. XVI. E Borlenghi precisa: «un progetto che si colloca tra le nostalgie del racconto "storico", e le curiosità cronachistiche e vernacole della Scapigliatura, in un tempo in cui forme del genere erano ormai abbandonate del tutto. E infatti Fogazzaro vi tornava dalla esperienza di una delle forme di crisi del verismo: lo spiritualismo, l'ansia di esperienze spirituali d'eccezione [...]. E fu infatti, letterariamente, quanto un posar più sul concreto, però anche un tornare indietro. *Piccolo mondo antico* segna pur sotto tale riguardo un'esperienza di diversa complessità nella carriera letteraria del Fogazzaro. [...] del resto, non meno del tenero sentimentalismo della parte più schietta e sincera del romanzo anche quelle ambizioni stesse eran fatte per compiacere le confuse aspirazioni della classe ufficiale, quella che aveva praticamente ignorato, se non per avversarlo, il verismo» (pp. XII-XX).

²³⁹ Lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 15 luglio 1895, in *Lettere scelte*, p. 351.

²⁴⁰ Piero Nardi, commentando la funzione della memoria in *Piccolo mondo antico*, ha voluto ricollegarne la natura profonda alle osservazioni del 1872 su *L'avvenire del romanzo*, e in particolare all'interesse di Fogazzaro per il sentimento del *home* inglese; cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 350.

La centralità dell'ambientazione valsoldese fa così tutt'uno con la prospettiva elegiaca attraverso cui i fatti sono filtrati. Il senso della misura di *Piccolo mondo antico* sta dunque nel bilanciamento tra *pathos* e memoria, nella ricostruzione di una pluralità di esistenze, mosse su uno sfondo che, dopo «la gran breva del 1848» - dice il narratore - «lasciava piovere e piovere i giorni quieti, foschi, silenziosi dove cammina questa mia umile storia»²⁴¹. Il conferimento di dignità di racconto ad una realtà più ampia e poliedrica che nelle opere precedenti (e successive) si spiega col fatto che l'intera struttura del romanzo si plasma tra il *pathos* elegiaco della memoria 'locale' e la funzione didattica del resoconto. Da un lato abbiamo cioè la sapidità della memoria personale²⁴², i cui moti affettivi si sostanziano però in un profilo narratorio assai sfumato e poco invasivo; dall'altro la consapevolezza del distacco prospettivo e cronologico dal 'piccolo mondo' di quasi cinquant'anni addietro è temperata dalla gravidanza dell'insegnamento che da esso viene all'oggi. Il gioco di contrappesi tra Storia e vicende individuali si osserva già nella struttura ternaria del romanzo, che fa seguire agli antefatti della vicenda il corpo centrale, modulato sulla crisi familiare e sulla incipiente necessità della guerra di indipendenza. Dapprima a prevalere sulla scena sono i personaggi della comunità valsoldese, con la trama di relazioni che tra loro si tesse; poi è la volta della famiglia Maironi, di cui si focalizzano le dinamiche e le tensioni interne; chiude l'ultima parte l'incontro pacificatore tra Franco e Luisa e la partenza di lui per il fronte. Se certo è la parte seconda del romanzo ad avere piena centralità, resta che il narratore sa ordinare la pianta del suo mondo d'invenzione contrapponendo alle vicende singolari una cospicua cornice di figure e di eventi secondari che spesso assume ruolo protagonista. In maniera a volte lampante, l'insieme di valori che sorregge la comunità della Valsolda è certo emblematicizzata dalla coppia dei Maironi, ma promana altresì da tutta una serie di figure mediane, appartenenti al 'secondo piano' della narrazione.

Ma l'originalità della forma narrativa di *Piccolo mondo antico* - si badi bene: mai più replicata nella carriera dell'autore - sta nell'uso discreto che il narratore fa di questa

²⁴¹ *Piccolo mondo antico*, p. 17, corsivo nel testo. A conferma della funzione determinante di questo frangente storico di stasi e di trapasso, si tenga presente che il romanzo si chiuderà poi, all'Isola Bella, «sullo screpolarsi del mondo antico» (lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 9 novembre 1894, in *Lettere scelte*, p. 329), per usare un'espressione dell'autore stesso.

²⁴² Si veda a proposito un commento dell'autore sulle proprie difficoltà di composizione: «I miei imbarazzi sono accresciuti dalla quantità di personaggi che ho messi in moto, prima non tanto per ragioni d'arte quanto per il piacere di rievocare vecchie conoscenze. Dovrò abbandonarne qualcuno? No, no, non lo voglio, confido di riuscire a maneggiarli tutti sino alla fine» (lettera di A. Fogazzaro alla stessa, 18 febbraio 1894, *ivi*, p. 298). Per altri dettagli autobiografici di *Piccolo mondo antico*, cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 267-283.

memoria²⁴³. Benché essa sia lo strumento della rimembranza malinconica ma serenamente lucida della Valsolda, il ricordo personale non viene infatti mai richiamato direttamente sulla pagina, se non in poche ma cruciali situazioni. La prima sta all'*incipit* della narrazione, quando chi narra confessa la propria identità geografica, che resta però quasi diffratta attraverso gli anni che lo separano dagli eventi. Con l'affabile complicità del cronachista di paese e la nostalgica consapevolezza del narratore addestrato, dal quadro paesistico si passa ad una forbice temporale che non può essere dissimulata:

Molti giorni di *brevia* e di pioggia, di sole e di tempeste sorsero e tramontarono sul lago di Lugano, sui monti della Valsolda, dopo quella partita a tarocchi giuocata dalla signora Pasotti, da suo marito, controllore delle dogane a riposo, e dal curatore di Puria, nel battello che costeggiava lento, in mezzo ad una nebbiolina di pioggia, le scogliere tra S. Mamette e Cressogno. Quando rivedo nella memoria qualche casupola nera che ora specchia nel lago le sue gale di zotica arricchita, qualche gaia palazzina elegante che ora decade in un silenzioso disordine; il vecchio gelso di Oria, il vecchio faggio della Madonnina, caduti con le generazioni che li veneravano; tante figure umane piene di rancori che si credevano eterni, di arguzie che parevano inesauribili, fedeli ad abitudini di cui si sarebbe detto che solo un cataclisma universale potesse interromperle, figure non meno familiari di quegli alberi alle generazioni passate, e scomparsi con essi, quel tempo mi pare lontano da noi molto più del vero, come al barcaiolo Pin, se si voltava a guardar il ponente, parevano lontani più del vero, dentro la pioggia, il San Salvatore, e i monti di Carona.²⁴⁴

Posta in apertura del congegno finzionale, l'indicazione è strategica: spiega infatti la prospettiva secondo cui leggere la «umile storia» del narratore, nella contemplazione placida ma profondamente sentita dei tumulti del cuore umano e dei dolorosi doveri della Storia. Le carte de «i re e le regine di tarocchi, il Mondo, il Matto e il Bagatto»²⁴⁵ diventano così sintesi del progetto romanzesco: ricostruire sì nella dimensione minuta della Valsolda gli effetti storici dell'incompiuta «*gran brevia*» patriottica e le vicende

²⁴³ La memoria è dunque strumento flessibilmente sfumato: s'accampa sull'ampiezza complessiva della narrazione, ma dà piena evidenza di sé solo quando davvero serve. Ciò è evidente anche quando si prendono in esame le rare prolessi che il narratore si concede, riconoscendo la loro strategicità nell'impianto narrativo. Una è quella sulla fine tragica di Maria, l'altra è per il Padovano. A questo patriota burlone, il narratore dedica quello che è un tributo sincero, spassionato e drammatico: «Tutti i voti meno quello del Padovano furono per una "battaglia del Ticino". Il Padovano voleva una battaglia di Gorgonzola. "No sentì che nome militar? Battaglia di Gorgonzola erborinato. Asèo!". Era scritto nel Libro del Destino ch'egli sarebbe caduto appunto nella prima battaglia, a Palestro, con una scheggia di granata nella coscia, combattendo da buon soldato a due passi dal colonnello Brignone» (*Piccolo mondo antico*, pp. 516-517). Anche se in *Piccolo mondo moderno* ritroveremo il Bassanelli vivo, vegeto e in tutt'altre faccende affaccendato, questo non mi pare svaluti la funzione e il significato di questa prolessi nella struttura del romanzo.

²⁴⁴ Ivi, pp. 16-17.

²⁴⁵ Ivi, p. 17.

personali di chi appartiene a questo mondo, ma prestare anche attenzione alla vita paesana - il Bagatto è per l'appunto la carta del 'villano' - e alla sua eccezione interna, Franco Maironi, quel 'matto' che si propone di riuscire come modello esemplare di cittadino ed italiano. Un'altra situazione in cui il ricordo elegiaco del mondo 'antico' è determinante è quello della descrizione lieta degli affetti umani, come nelle commoventi scenette in cui lo zio Piero scherza e gioca con l'amata nipotina Ombretta:

Lo zio [...] rideva con lei, le diceva canzonette comiche, quella che cominciava col «Missipipì» e un'altra che finiva:

Rispose tosto Barucabà

Chi era mai Barucabà? E cosa gli avevano domandato? «Toa Bà, toa Bà!» diceva Maria; «ancora Barucabà, ancora Barucabà!». Lo zio le ripeteva allora la poetica storia ma nessuno la sa più ripetere a me.²⁴⁶

Caso-limite è quello in cui l'impianto memoriale dà cittadinanza piena ad un personaggio minore della narrazione, a cui viene però concessa una luce speciale sul palcoscenico: l'esempio più calzante è quello del Sartorio, «pittore, poeta e suonatore di chitarra»²⁴⁷, cui viene tributato un significativo ricordo alla fine della seconda parte dell'opera. Questa figura di originale artista diviene infatti esempio, tra le altre, di come il riecheggiamento patetico assuma in *Piccolo mondo antico* un compito etico:

Mi sia permesso di ricordare il vecchio che accompagnava Pedraglio e l'avvocato, bizzarra figura del piccolo mondo antico luganese, artista degno che un altro artista, passandogli così vicino, gli renda onore. Egli era un tal Sartorio [...] con la sua bella barba bianca, con il suo cappello bianco tirato sull'occhio destro, con il suo nobile abito nero e il fiore all'occhiello. Poverissimo ma pulitissimo, cavaliere con le dame e con le pedine, pronto sempre a un'anacreontica e a una chitarrinata, adoratore della propria città, egli viveva di pane, formaggio e acqua, fiutava e rincorreva i forestieri per far loro gli onori di Lugano, era sempre pieno di queste faccende sempre in moto fra Villa Ciani, l'Hôtel du Parc e Villa Chialiva.²⁴⁸

L'auto-proiezione nella figura di questo poeta popolare fa di esso un modello di esemplare condotta di vita, al pari di quelli più caratterizzati dello zio Piero e di Franco. L'atto del narrare una storia sommersa dai flutti della Storia, come si chiarisce in apertura

²⁴⁶ Ivi, pp. 170-171.

²⁴⁷ Ivi, p. 473.

²⁴⁸ Ibidem..

«rivedo nella memoria [...] qualche gaia palazzina elegante [...] in un silenzioso disordine [...] il vecchio gelso di Oria, il vecchio faggio della Madonnina, caduti con le generazioni che li veneravano [...] rancori che si credevano eterni [...] arguzie che parevano inesauribili»), è dunque giustificato dall'inquieta speranza («quel tempo mi pare lontano da noi molto più del vero») che essa serva agli uomini di buona volontà d'oggi.

Questa demiurgia temporale della memoria si compenetra poi con le tecniche della narrazione immersiva ed empatica, secondo procedimenti che vanno dalla focalizzazione sul soggetto principale e sulla sua vita sentimental-affettiva agli artifici della *suspense*, attraverso l'uso dei repertori del patetico e del melodrammatico. Anche qui, tuttavia, la rielaborazione di queste due tonalità compositive è significativa della nuova ottica calata sugli ingranaggi della finzione, secondo la commistione di *pathos* e storia plurale di individui. Un buon esempio è la scena, smalzatamente costruita, in cui il volenteroso Gilardoni si reca a Lodi, forte delle carte testamentarie in suo possesso, per far valere le ragioni dei coniugi Maironi presso la vecchia marchesa. All'apertura del capitolo *È giuocato*, sono chiare e precise coordinate spazio-temporali: siamo al 27 dicembre 1854, solo tre giorni dopo la drammatica discussione tra Franco e Luisa a proposito del testamento; siamo a Milano, dove lo sparuto professore si reca, «inferraiuolato fino agli occhi»²⁴⁹, per partire in carrozza alla volta del Palazzo X. Già da subito si sovrappone un filtro comico al personaggio, che si trova a mal partito nella Milano che a lui «eremita della Valsolda pareva un finimondo»; il freddo intenso lo costringe poi a girar «inquieto intorno al carrozzone mostruoso pestando i piedi per riscaldarsi»²⁵⁰. La focalizzazione stringe poi, per mezzo di uno dei più tipici dei *verba putandi*, sulla mente del personaggio²⁵¹, il quale, nel momento in cui si palesa una distanza significativa tra lui e il mondo circostante, proietta sulla propria spavalda missione la speranza d'un riconoscimento da parte della bella Ester:

Non era più il viaggiatore della natta che gli sedeva in faccia, era donna Ester tutta chiusa in un gran mantello nero e col cappuccio in capo. Ella lo guardava fiso; i begli occhi gli dicevano: «Bravo, Lei fa una bella azione, mostra molto cuore, non l'avrei creduto. L'ammiro. Ella non è più né vecchio, né brutto per me. Coraggio!». A questa esortazione di aver coraggio gli veniva una stretta di paura, gli scattava in mente la immagine della marchesa; e il rumor sordo delle ruote si trasformava nella voce nasale della vecchia dama che gli diceva: «Si accomodi. Cosa desidera?».²⁵²

²⁴⁹ Ivi, p. 279.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Ivi, p. 280: «Gli pareva che il silenzio della grande città avesse qualche cosa di minaccioso e di formidabile per quei soldati, che le stesse mura delle case nereggiassero d'odio. Quando la diligenza entrò nel corso di Porta Romana, così allagato di nebbia che dai finestrini non si vedeva quasi più nulla, chiuse gli occhi e si abbandonò al piacere d'immaginar le persone e le cose che aveva nel cuore, di conversar con esse».

²⁵² Ivi, pp. 280-281.

La parola viene ceduta progressivamente al personaggio del Gilardoni, dapprima mimandone i pensieri tramite l'indiretto libero²⁵³, poi riportando, in una scena dialogata a due, il vero e proprio confronto tra la nobildonna e il professore di provincia. Durante il colloquio, è emblematico come i progetti di quest'ultimo si frangano miseramente contro l'impassibilità astiosa della marchesa, che non vuol sentir parlar del testamento. E, nei fatti, non ne parla: il narratore rappresenta il breve dialogo tra i due come una serie di battute in cui, dopo le cordialità di rito, l'antagonista femminile rifiuta ogni confronto con quello strano 'eroe' che è Gilardoni. La scelta del dialogo diretto è funzionale proprio a metter in luce come il canale fatico sia ogni volta compromesso e quasi interrotto dalla tetragona «voce sonnolenta»²⁵⁴ della nobile, che rifiuta astiosamente qualsiasi confronto con il Gilardoni:

La marchesa lo interruppe.

«Se si tratta di affari, bisogna ch'Ella si rivolga al mio agente di Brescia.»

[...] «Non mi parli» disse solennemente la vecchia signora «di quella persona che per me non esiste più. Andiamo Friend.»

[...] «Non m'importa di niente, non voglio saper niente. La riverisco!»

[...] «Che storie mi conta?» rispose. «Le pare una bella convenienza di venire a nominarmi, così senza riguardi il povero Franco? Cosa c'entra lei negli affari di famiglia?»

[...] «Si tenga i suoi scartafacci» interruppe la marchesa vedendogli levar di tasca le carte

[...] «Le dico che se le tenga, che se le porti via!»²⁵⁵

La scena si chiude con l'uscita della marchesa e, dopo le minacce della polizia, con l'allontanamento del professore da Lodi. L'ultimo sguardo su di lui e sulla marchesa ci viene offerto da un punto di vista che è tornato ad essere quello del narratore onnisciente:

²⁵³ Si veda come emergono i pensieri dell'uomo al sorgere in lui di «mille dubbi, mille incertezze» poco prima dell'arrivo a Lodi: «Se la marchesa non gli dicesse né “si accomodi” né “cosa desidera?”. Se lo accogliesse Dio sa in quale altro modo imbarazzante? E se non lo volesse ricevere? Santo cielo, se non lo volesse ricevere? L'improvviso strepitar dei sedici zoccoli sopra un ciottolato gli fece battere il cuore. Ma non era ancora il ciottolato di Lodi; era il ciottolato di Melegnano» (ivi, pp. 282-283). L'efficacia e l'importanza della scena è testimoniata indirettamente anche da una lettera, in cui Fogazzaro spiega: «Ier sera ho ricominciato a lavorare al romanzo. Sono a un punto interessante. L'amico degli sposi Maironi [...] pensa di andare, all'insaputa di Franco, a Lodi, dov'è la nonna, e strapparle con questo documento delle concessioni. Egli è ora a fronte della vecchia signora. Il viaggio da Milano, in diligenza, mi è stato faticoso. Adesso viene il dialogo che mi diverte» (lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 31 gennaio 1894, in *Lettere scelte*, p. 295).

²⁵⁴ *Piccolo mondo antico*, p. 285.

²⁵⁵ Ivi, pp. 285-287.

egli partiva per Milano in un calessino chiuso, con i piedi nella paglia, con una coperta sulle gambe, con una gran sciarpa al collo, pensando che aveva pur fatto una bella spedizione e inghiottendo saliva ogni momento per sentir se gli doleva la gola. Notte infame davvero; ma non la passò sulle rose neppur la signora marchesa.²⁵⁶

L'eterodiegesi onniscienziale dà conto inizialmente dell'apparenza buffa di Gilardoni, quando s'accinge al gravoso compito e quando ormai è sulla via del ritorno²⁵⁷; alle tecniche di *psycho narration* è delegato invece il compito di focalizzare le incertezze del protagonista, mentre il dialogo a due è il terreno per meglio definire sia l'arroganza della marchesa, infastidita dalla propria paura²⁵⁸, sia la bontà d'animo che ha animato il progetto di rivalsa un po' inconcludente del pover'uomo.

È tramite quest'ottica del 'piccolo e buono', qui incarnata da Gilardoni, che si definisce la partecipazione malinconicamente sincera del narratore al mondo valsoldese di una volta e che si descrive una provincia particellare e quasi microscopica, in cui però albergano i sentimenti e i valori fondanti sia per lo Stato che per l'unità familiare. L'operazione narrativa retrograda la vicenda in modo strategicamente funzionale per il messaggio della vicenda politica, e al tempo stesso, attraverso un efficace ridimensionamento prospettico, esplicita un gusto cesellatorio e miniaturistico per le vicende umane. Il 'cronotopo' valsoldese fa così collidere e fondere i valori civili e patriottici con l'idea di un mondo ormai tramontato ma lieto ed armonico, che si fonda sulla vita familiare, l'onestà dei costumi, le professioni semplici, il buon vino ed il gioco dei tarocchi. A sostegno di questa visione del mondo antico concorre certo la visione religiosa delle cose, ma il cattolicesimo è spesso inclinazione spontanea e naturale dell'animo umano, capace quindi di superare, precedendole, le prerogative della ragione o dell'intelletto, connotandosi di frequente come genuina saggezza popolare. L'ambientazione lacustre è contemporaneamente concentrata e diffratta: pressoché tutte le vicende, triste o felici che siano, hanno luogo sulle sponde lombarde del lago di Lugano. Eppure questo mondo, che rappresenta quasi una dimensione a sé stante nel caos della Storia, si presenta al suo interno come schizzato in prospettiva. Chi, come il narratore, conosce e racconta la Valsolda, la identifica come terra eletta; e vi riconosce

²⁵⁶ Ivi, p. 289.

²⁵⁷ Del resto, già prima il narratore ci aveva avvisato del tipo di trame che la mente del Gilardoni può ordire: «Anche il professore, che aveva infiltrazioni sierose di fantasia nelle cellule raziocinanti del cervello come nelle cellule amorifiche del cuore, spenta la lucerna, passò gran parte della notte davanti al caminetto lavorando con le molle e con la fantasia, pigliando, guardando, lasciando cader brage e progetti fino a che gli restarono un ultimo carbone lucente e un'ultima idea. Prese allora uno zolfino e accostatolo alla bragia ne riaccese la lucerna, prese l'idea pure luminosa e scottante, se la portò a letto» (ivi, p. 278).

²⁵⁸ In parallelo alle interruzioni del discorso da parte della marchesa corrono segnali espliciti del narratore sul crescente turbamento di lei: inizialmente «la voce sonnolenta aveva un placido tono quasi ridente, una blanda benevolenza», poi la donna si fa «gelida», infine si alza e «la faccia impenetrabile tradiva una certa emozione nelle narici. Neppur le spalle eran del tutto tranquille»; quando poi legge il testamento «la faccia era oscura e le mani tremavano» (ivi, pp. 285-287).

dunque una molteplicità di luoghi, stradicciole, borghi e gruppuscoli di abitazioni che costituiscono una specie di universo autonomo, ma tra i quali si tessono le fila delle vicende secondo una trama continua ed incessante di relazioni. Il moto da una sponda all'altra del lago, da Oria ad Albogasio Superiore fino a Casarico, le peregrinazioni e le fughe di Franco, anche le semplici visite di cortesia che portano la Barborin Pasotti o il Gilardoni da un luogo all'altro ricompongono sulla pagina scritta l'idea di una complessità a misura d'uomo, di un mondo ricco e concreto pur nel suo atomismo nucleare.

L'empito memoriale spiega infine la prospettiva da cui considerare le vicende: per rendere attiva la lezione di Franco e Luisa occorrerà una partecipazione serena ma non distaccata, non indifferente ma commossamente attiva. Il 'lieto fine' prevede infatti un duplice significato: da un lato, il restauro della dignità di Luisa, che torna alla vita dopo la crisi susseguita alla perdita di Ombretta; dall'altro, la piena assunzione da parte di Franco dei propri doveri di buon cittadino italiano, come compimento di quel processo di responsabilizzazione che sempre dalla morte di Maria era scaturito. Il dolore del mondo, innegabile anche agli occhi del narratore cattolico, viene così proiettato nella luce idealizzante che pervade tutta l'opera, ed è giustificato nell'ottica di un futuro migliore e più giusto, cui collaborano sia le virtù individuali sia la forza propulsiva della fede. L'unità familiare diventa allora funzionale e propedeutica all'ingresso nella nuova realtà dell'unità nazionale.

2.1.3 *Tra Storia ed idillio: la Valsolda*

Il piccolo scenario valsoldese²⁵⁹, terra di confine, riflette al suo interno le questioni della scala nazionale; ma tutte queste tensioni sono riportate all'ottica locale con cui vengono focalizzati i destini di Franco e Luisa, della Barborin Pasotti, del prof. Gilardoni e della bella Ester. Il primo effetto, più superficiale, è quello di semplificare ed idealizzare funzionalmente la questione unitaria. Il discrimine tra gli austriacanti e i patrioti rimanda così, più che ad un modello socio-politico, ad una norma etico-comportamentale: solo chi è, per sua naturale inflessione, volto al bene ed attivamente impegnato per esso può essere un buon italiano. L'interesse principale di chi parla, più che il 'vero storico', è

²⁵⁹ Si veda quanto afferma Renato Bertacchini: «Abbiamo detto di un paesaggismo visivo e prospettico che consente a Fogazzaro l'approfondimento minuto e caratterizzante del *piccolo mondo valsoldese*. [...] sul piano di fondo, sempre prospetticamente ricettivo e memoriale del paesaggio, corre e si snoda come su un doppio binario la trama e l'azione dei personaggi. I quali, anziché comparire immobili e narrativamente composti perché affidati a tantum alla risoluzione di definiti e retrospettivi disegni biografici [...] ricevono poco per volta graduale carica figurativa, qualifiche dirette di comportamento e *parti* inerenti all'azione, connotati distintivi fisionomici e psicologici proprio dal loro scorrere, determinarsi e reagire all'interno dell'ambiente e del paesaggio, dentro la camera oscura, il variare e il ripetersi dello spazio-tempo, lago-giornata del *piccolo mondo*» (R. BERTACCHINI, *Introduzione*, in A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, Torino, SEI, 1971, p. 23, corsivi nel testo).

piuttosto l'evocazione partecipe di un modello umano e politico esemplare, a fronte degli scompensi, delle delusioni, dei tradimenti che il nuovo Stato unitario aveva riservato fino al 1895 a chi aveva combattuto per esso²⁶⁰. Questa mitizzazione poggia da un lato su alcuni connotati di classe, in quanto sia Franco che Pedraglio e l'avvocato V. condividono un sistema di norme e valori modellato sulla schiera medio-alta della scala sociale, mentre dall'altro palesa come il suo registro caratterizzante sia quello serio-drammatico, funzionale ad un appello modulato su tonalità patetiche al sentimento di patria²⁶¹. La stessa guerra di Indipendenza, la cui rappresentazione s'arresta al «solenne rullo» dell'ultimo capitolo del romanzo, ambientato nel 1859, è il risultato tanto delle volontà icasticamente sincere del gruppo riunitosi a casa di Franco quanto, con lieve tocco comico, delle loro «parole alcooliche»²⁶². La matrice sentimentale di questo *epos* collettivo, che esclude la complessità delle dinamiche storico-sociali, non avrebbe allora lo stesso significato se il suo scenario di finzione non fosse della Valsolda²⁶³. Questa è sì piccola, ma il narratore pare l'unico in grado di contemplarla tramite uno sguardo unico e riassuntivo; così, gran parte delle descrizioni del mondo valsoldese giungono direttamente dal punto

²⁶⁰ Il profilo dei patrioti fa così leva su un dittico che coniuga l'amore per l'Italia all'eccellenza virile; ecco una citazione significativa dal capitolo II della seconda parte di *Piccolo mondo antico*: «Il bruno, barbuto avvocato, una quadratura di forza e di calma, alzò le due mani, chiamò silenziosamente a sé Franco da una parte, Luisa dall'altra e disse piano, con la sua voce di violoncello, calda e profonda: "Notizie grosse" "Ah!" fece Franco, spalancando gli occhi ardenti. Luisa diventò pallida e giunse le mani senza dir parola. "Sicuro" fece Pedraglio, tranquillo e serio. "Ci siamo" "Dite su, dite su, dite su!" fremette Franco. Fu l'avvocato che rispose: "Abbiamo l'alleanza del Piemonte con la Francia e l'Inghilterra. Oggi la guerra alla Russia, domani la guerra all'Austria. Volete altro?" Franco abbracciò di slancio, con un singulto, i suoi amici. [...] "Al conte di Cavour!" disse Pedraglio, sottovoce. Tutti alzarono il bicchiere ripetendo: "al conte di Cavour!" e bevvero; anche Luisa che non beveva mai. Pedraglio si versò dell'altro vino e sorse in piedi. "Alla guerra!" diss'egli. Gli altri tre si alzarono di slancio impugnando il bicchiere silenziosamente, troppo commossi per poter parlare. "Bisogna andarci tutti!" disse Pedraglio. "Tutti!" ripeté Franco. Luisa lo baciò con impeto, sulla spalla. Suo marito le afferrò il capo a due mani, le stampò un bacio sui capelli» (*Piccolo mondo antico*, pp. 195-198).

²⁶¹ Si veda per altro la chiusa di capitolo, in cui emerge l'appassionata consapevolezza della donna: «Ma quando furono a letto ed ebbero spento il lume, Luisa mormorò sulla bocca di suo marito: "Se viene quel giorno, tu vai; ma vado anch'io". E non gli permise di rispondere» (ivi, p. 203).

²⁶² Ivi, p. 200.

²⁶³ Pur con un più saldo autocontrollo di sé in virtù della consapevolezza del proprio compito narrativo e memoriale, l'atteggiamento del narratore può ricordare quello di un personaggio che incontriamo di sfuggita «nel sottoportico che da Casarico mette alla stradiciuola di Castello»; si tratta di «un tale detto "légura fùgada (lepre cacciata)" per la sua andatura sempre furiosa. Era costui un egregio galantuomo ancor più curioso di Pasotti, un'ottima persona che amava di saper le cose semplicemente per saperle, senz'altri fini, e andava sempre solo, si trovava dappertutto, compariva e scompariva in un baleno, quando in un luogo quando nell'altro, come certi insettoni alati che danno un guizzo, un frullo, un colpo e poi, zitti, non si odono, non si vedono più sino a un altro guizzo, a un altro frullo, a un altro colpo» (ivi, pp. 119-120). Il personaggio dà prova del suo patriottismo, magari pavido ma utilissimo a salvare Franco e gli altri, quando, più avanti nel romanzo, li avvisa dell'arrivo delle guardie di finanza: «Franco andò alla finestra [...] l'uomo, quel tale che portava il nomignolo "légura fùgada", che vedeva e sapeva tutto, gli gittò, passando sotto la finestra, due parole: "La forza!"» (ivi, p. 453).

di vista, aereo e superiore, del narratore. Il primissimo quadro paesistico abbraccia non a caso una scenografia ripresa 'a volo d'uccello'²⁶⁴:

Soffiava sul lago una *breva* fredda, infuriata di voler cacciar le nubi grigie, pesanti sui cocuzzoli scuri delle montagne. Infatti, quando i Pasotti, scendendo da Albogasio Superiore, arrivarono a Casarico, non pioveva ancora. Le onde stramazavano tuonando sulla riva, sconquassavan le barche incatenate, mostravano qua e là, sino all'opposta sponda austera del Doi, un lingueggiar di spume bianche. Ma giù a ponente, in fondo al lago, si vedeva chiaro, un principio di calma, una stanchezza della *breva*; e dietro al cupo monte di Caprino usciva il primo fumo di pioggia.²⁶⁵

Il privilegio memoriale diviene così sguardo prospettico in grado di abbracciare tutto lo spazio della rappresentazione, dai clivi montani più impervi alla distesa lacustre attraversata dalle imbarcazioni dei protagonisti. Vera protagonista è subito la Valsolda, disegnata secondo una classica antitesi tra turbinio degli elementi atmosferici («infuriata di voler cacciar [...] stramazavano tuonando [...] sconquassavan [...] un lingueggiar di spume bianche») e speranze di miglioramento all'orizzonte («si vedeva chiaro, un principio di calma»). Il rilievo che si dà ad una toponomastica al tempo stesso precisa e connotata trasmette l'idea di spazio vissuto e reale, ben presente al ricordo. Il reticolo di nomi di paesi, di luoghi, di sentieri e di monumenti della piccola storia valsoldese vuole rivendicare una complessità, discreta ma non affatto mediocre, dell'idillio provinciale; il fascino e l'importanza di ciò che si ricorda si basano anche su quest'affresco eterogeneamente diffuso ma sempre preciso e puntuale della vita di lago e di valle.

Cruciale è così il trapasso dalle focali a campo largo proprie della cinepresa narrativa ad inquadrature più strette, che seguono passo passo i personaggi in scena. Volta per volta, l'efficacia della narrazione poggia anche su come la rappresentazione dello sfondo ambientale si adegui duttilmente alle caratteristiche di chi è, in quel momento, al centro degli eventi. Si veda, alla fine della seconda parte dell'opera, il capitolo *In fuga*, in cui si raccontano i rocamboleschi espedienti di Pedraglio e dell'avvocato V. per seminare le guardie regie austriache e la parallela fuga di Franco da casa, passando per il palazzo

²⁶⁴ A tal proposito, si ricordino le capitali osservazioni di Giacomo Devoto sullo spazio e i luoghi nel romanzo: «L'inizio del *Piccolo mondo antico* (anziché la descrizione del lago di Como che si ammette sconosciuto al lettore) presuppone la conoscenza del lago di Lugano nei particolari del suo vento caratteristico, della montagna che lo domina, dei gruppi di case che gli si affacciano in riva. [...] Non è una bizzarria dell'autore. Ai suoi occhi, i luoghi non sono "traducibili" in termini linguistici, come la descrizione più attenta di una persona non sostituisce quello che alle persone più vicine dice il semplice nome. Fogazzaro appoggia il suo racconto essenzialmente sulla personalità dei luoghi, sulla capacità di evocazione che emana da essi» (G. DEVOTO, *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950, p. 120).

²⁶⁵ *Piccolo mondo antico*, p. 11.

Maironi, fino alla sicura Lugano²⁶⁶. La scena si apre «alle due e mezzo dopo la mezzanotte»²⁶⁷, quando, nella concitazione per la precipitosa partenza, Ismaele disegna così il possibile itinerario dei tre:

I passi del Boglia erano guardatissimi. Ismaele si proponeva di passar fra il monte della Nave e Castello per calar poi nella valle, tagliar dritto all'Alpe di Castello sotto il Sasso Grande e di là scendere a Cadro, un'ora sopra Lugano.²⁶⁸

La partenza senza la sua guida, poiché «si sentiva male»²⁶⁹, e soprattutto il desiderio di Franco di visitare la marchesa che si sarebbe pentita del suo ostracismo verso il nipote dopo la notte di incubi in cui le è apparsa Maria morta, dividono il gruppo. La felice fuga di Pedraglio e dell'avvocato V. per i monti valsoldesi - previo travestimento a casa di un sior Zacomo gabbato nel suo dialetto ed atterrito dai due patrioti sfruttando la sua atavica riverenza per le autorità²⁷⁰ - è trapuntata di particolari comici, che allentano la tensione romanzesca: se la contingenza è assai pericolosa, l'inserito comico ne stempera i toni, mostrando al contempo la prontezza d'animo dei due personaggi in scena, con cui il lettore può benissimo solidarizzare. Il percorso dei due patrioti, Pedraglio e l'avvocato V., è difatti ben focalizzato secondo un saporito itinerario d'avventura. Il buio e le difficoltà della salita, oltre che i pericoli dell'esser scoperti, vengono insomma tradotti di tono - quasi si trattasse di un pezzo da commedia - dall'episodio del travestimento con gli abiti del sior Zacomo e della Marianna, per essere poi conditi dalle salaci espressioni di

²⁶⁶ La frequenza con cui i nomi propri di luogo ricorrono sulla pagina si mantiene alta e costante per tutto il capitolo, prima e dopo che la divisione della compagine all'altezza della strada di Boglia; cfr. *ivi*, p. 454: «I quattro strisciarono subito via attraverso il granturco e giunti sotto lo scoglio che chiamano "Sass del Lori", tennero consiglio. Avrebbero potuto prendere il sentiero che monta sulla strada di Albogasio proprio alla porta del giardino Pasotti, e poi arrampicarsi di campo in campo fino alla strada di Boglia», poi p. 460: «La Sostra è una stalla a mezza montagna, circa, con un fenile, un portico e una cisterna, alquanto in disparte dalla strada», pp. 462-463: «Il gran faggio antico che portava nel tronco una immagine della Madonna e che cedette, morendo, quest'onore a una cappelletta, era come la sentinella del gran bosco di Boglia, il soldato posto in una insellatura della cresta a spiar il pendio precipitoso, il lago, i clivi di Valsolda. Il venerabile esercito di faggi colossali stava tutto raccolto in un'altra conca silenziosa fra l'erta della Colmaregia, i facili Dorsi della Nave, le radici rocciose dei Denti di Vecchia o Canne d'Organo e l'altra sella del Pian Biscagno e il Sasso Grande, fronteggiante le profondità della Val Colla da Lugano a Cadro»; infine pp. 466-467: «Franco non attraversò Castello. Giunto alla cappelletta di Rovajà, saltò giù per il sentiero che mena alla fontana di Caslano, raggiunse la stradiciuola di Casarico, si mise a salir per quella e all'ultima svolta che fa sotto Castello, dove appare la chiesa di Puria sotto un anfiteatro di dirupi, si gittò a destra nella valle per un sentiero da capre, ne risalì sotto la chiesa di Loggio e giunse a Villa Maironi senz'aver incontrato nessuno».

²⁶⁷ *Ivi*, p. 447.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 448.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 449.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 457: «"No fa gnente, andemo, digo, a veder el posto, ciò, dove ch'el gera. - Ma il signor commissario" continuò il beffardo avvocato lasciando un linguaggio che troppo lo imbarazzava, "Le proibisce assolutamente di venir con noi, per le sue buone ragioni; Le proibisce di uscire prima del nostro ritorno e anzi ma ha ordinato di portarle via gli abiti"; ovvio che il buon sior Zacomo resti «più morto che vivo» (*ibidem*).

Pedraglio²⁷¹; ed anche il narratore fa spesso trasparire il piacere della divertita ricostruzione di un *tour de force* per «quella strada» che «è la più dannata che ci sia in Valsolda», e che «farebbe cacciar la lingua a uno stambecco»²⁷². Anche quando i due sono bloccati da una guardia, riescono prima a sopraffarla, e poi a convincerla, dietro minaccia di quella carabina che «fa miracoli»²⁷³, a salire con loro, fino all'espatrio in terre piemontesi. Come spiega l'avvocato:

«La salita è un po' maledetta» riprese l'avvocato pigliando la carabina dalle mani di Pedraglio. «Ma noi la terremo su, con licenza, il di dietro con questo affare qui. A questa maniera si va su che l'è un piacere. Poi Lei vien giù con noi a Brè. La carabina gliela portiamo noi. Lei, per compenso, ci porta una piccola gerla. Parli polito? Andemm, marsch!»²⁷⁴

Se quella di Pedraglio e dell'avvocato V. è una corsa verso la libertà, tanto che la loro vicenda si chiude su toni quasi del tutto felici²⁷⁵, quando è Franco a salire in scena il quadro assume tutt'altre tinte. Benché egli si sottragga all'arresto non per via alpina, ma contando su uno stratagemma che gli fa attraversare il lago in barca col prefetto e l'Aliprandi, la sua fuga è sicuramente più drammatica. Uscito dal castello della marchesa, con cui il colloquio è stato abbastanza infruttuoso, sfilano davanti ai suoi occhi luoghi cari ed amati, che Franco rischia di non vedere mai più. Allora ha corpo la soggettivizzazione a stampo drammatico-emotivo del dettato, che piega a movenze di indiretto libero; emerge con più nettezza l'inclinazione patetico-sentimentale del protagonista, evidente soprattutto nella scelta dei referenti e dei corrispondenti aggettivi, oltre che nell'andamento sintattico del passo, cadenzato secondo una processione dolorosa del suo sguardo sui luoghi amati:

Le nebbie delle alte cime erano calate sul lago e pioveva. Triste triste giorno, triste triste viaggio! Né Franco, né il domestico, né l'Aliprandi parlarono mai. Passarono San Mamette e Casarico. Ecco tra i vapori, oltre gli ulivi di Mainè, le

²⁷¹ Ivi, p. 454: «Il solo Pedraglio, qualche volta, inciampando in un sasso o pungendosi in una siepe, urlava una maledizione meneghina» e pp. 459-460: «L'avvocato camminava in silenzio, l'altro malediceva continuamente, sottovoce, il suo vestiario, “el loder d'on cappel” che gl'invischiava la fronte d'unto; “el boia d'on marsinon” che gli puzzava di troppi sudori antichi».

²⁷² Ivi, p. 460.

²⁷³ Ivi, p. 465.

²⁷⁴ Ibidem..

²⁷⁵ Ivi, pp. 465-466: «In mezz'ora i tre raggiungono la cresta che scende verso Brè, pochi passi sotto il cocuzzolo. Allora siedono sull'erba e giù, e giù a precipizio, scivoloni. Si mette a piovere, la nebbia si dirada, ecco in fondo, tra i piedi, il rosso dei boschi cedui. Primo vi arriva di volo il venerabile cappellone del sior Zacomo scaraventato abbasso da Pedraglio con un “viva l'Italia!”, mentre scivola a braccetto della guardia. [...] Il solo che non rideva era l'avvocato. “E quel povero Maironi?” diss'egli». Il movimento di macchina che introduce l'episodio di Franco è preceduto da un breve stacco tipografico.

bianche mura della dimora di Ombretta. Gli occhi di Franco si riempiono di lagrime. [...] Poche remate ancora ed ecco la casetta del tempo felice, delle ore amare, della sventura; la finestra dove Luisa si perde in un dolore tenebroso, la loggia dove passerà quind'innanzi solo le sue giornate il vecchio zio Piero, l'uomo giusto che discende silenziosamente, tribolato e stanco, verso la tomba. Franco [...] guarda, guarda non vede persona viva né sulla terrazza, né in giardinetto né alle finestre della loggia; tutto è silenzioso, tutto è tranquillo. [...] La gondola indietreggia lentamente dall'approdo, gira la prora verso Gandria, si allontana, sfuma oltre il confine, nella nebbia.²⁷⁶

La scena, del resto, non è nuova: essa infatti replica a distanza quella del primo addio alla Valsolda, prima della partenza per Torino. Anche in quel caso, è lo sguardo di Franco, allora turbato per il fresco dissidio con Luisa sulla fede religiosa di lei, ad organizzare la pagina; e a tener banco è sempre un tono serio-drammatico, sfumato tra l'elegia di un ricordo felice del passato e l'ansia del futuro che viene:

Passarono, nel chiaro fioco della notte stellata senza luna, i rosai, i capperi, le agavi pendenti dal muro, passarono gli aranci, il nespolo, il pino. Addio, addio! Passarono il Camposanto, la «Zocca de Mainé», la stradiciuola fatta tante volte con Maria, il Tavorell. Franco non guardò più. Non c'era il solito lume, quella notte, nel casottino del battello ed egli non poteva vedere sua moglie, che non parlava.

[...] Ecco il santuario della Caravina, adesso. Due volte, durante i loro amori, Franco e Luisa s'erano incontrati alla festa della Caravina l'otto settembre, sotto gli ulivi. E passò anche la cara piccola chiesa cinta d'ulivi sotto le rupi paurose del picco di Cressogno. Addio, chiesa, addio, tempo passato.

[...] Silenzio fino a Porlezza. L'uscir dalla cala placida della Valsolda, il veder altre valli, altri orizzonti e il lago segnato dalle prime brezze dell'alba, traevano i due viaggiatori ad altri pensieri, li facevano pensare, senza che ne sapessero il perché, all'avvenire incerto percorso da bisbigli annunciatori di grandi cose, che passavan di furto per il pesante silenzio austriaco.

[...] La carrettella partì di gran trotto e con un gran fracasso di frustate per la stretta, scura viuzza di Porlezza.²⁷⁷

In entrambi gli addii, il punto di vista del personaggio è sicuramente predominante; tuttavia, in chiusura di entrambi i passi citati, osserviamo partire i personaggi sempre dall'interno della Valsolda. La «carrettella» si avvia per il sentiero verso Porlezza, ma il viaggio di Franco è narrato solo fin nei pressi di Argegno²⁷⁸; nell'altro caso, ancor più

²⁷⁶ Ivi, pp. 470-472.

²⁷⁷ Ivi, pp. 339-341.

²⁷⁸ Ivi, p. 342: «Mancò poco che Franco lasciasse passare Argegno senza muoversi dal suo posto».

esplicitamente, l'imbarcazione dei patrioti viene inghiottita nelle nebbie del lago, all'orizzonte.

Fatto conto di questa scelta dell'istanza narrante di focalizzare con attenzione i momenti di partenza dalla terra eletta, l'idillio valsoldese assume un significato particolare. Il 'piccolo mondo' affacciato sul lago di Lugano è certo un microcosmo di usi e costumi ormai antichi, e idealizzati dalla proiezione memoriale che rimembra partecipe il dialetto, i vini del sior Zacomo e la torta di mandorle della Cecca; tuttavia, l'insegnamento che si desume da questo modello paradigmatico dev'essere necessariamente messo all'opera all'esterno, nella più vasta e difficile realtà nazionale. Ciò avviene quando, nel capitolo *Per il pane, per l'Italia, per Dio*, lo sguardo demiurgico del narratore si posa su un ambiente pienamente urbano. Lo squarcio di vita torinese rappresenta per il protagonista un mondo estraneo a quello della Valsolda, e presuppone che egli riconsideri, seppur in parte, il suo rapporto con la realtà. Franco, nobile di provincia aiutato provvidenzialmente dallo zio ingegnere, nel centro economico e nucleo propulsivo del moto unitario, deve lavorare per vivere e per badare alla famiglia²⁷⁹. Eppure la prospettiva non è affatto negativa, ma filtrata da una luce particolare, tra quotidianità ed esemplarità. Il 'lavoro culturale' come traduttore e giornalista gli fruttano il profilo del buon cittadino e patriota, la condizione di povertà che sconta gli fa guadagnare un attestato di nobiltà d'animo:

Le ore d'ufficio, il tradurre, assai laborioso per un uomo pieno di scrupoli e di timidità letterarie, gli pesavano più delle privazioni; sessanta lire gli parevano ancora troppe, si rimproverava di non saper vivere con meno.²⁸⁰

La città è certo un campo percorso da tensioni più pressanti di quelle dell'enclave valsoldese, ma queste urgenze sono controbilanciate da una nuova serie di possibilità ed esperienze che il contesto urbano stesso offre. È qui che il protagonista si crea nuovi rapporti umani; la sua *vita activa*, che certo costituisce una novità importante per il Maironi quieto intellettuale di provincia che abbiamo conosciuto finora, si rende tangibile, più che nella sfera dei rapporti economici, in quella autonoma e disinteressata dei legami amicali. I compagni cui Franco si lega costituiscono per altro un *corpus* socio-culturale a sé stante, molto ben caratterizzato nelle sue dinamiche interne:

Si era legato con altri sei emigranti, parte lombardi parte veneti. Mangiavano insieme, passeggiavano insieme, disputavano insieme. Meno Franco e un Udinese,

²⁷⁹ Ivi, p. 343: «Franco viveva con sessanta lire il mese. Il resto andava a Lugano a da Lugano, per le mani fedeli d'Ismaele, a Oria. Per vivere un mese con sessanta lire ci voleva una forza d'animo che lo stesso Franco non avrebbe creduto, prima, possedere».

²⁸⁰ Ibidem.

gli altri erano fra i trenta e i quarant'anni. Tutti poverissimi, non avevano mai voluto pigliar un soldo dal governo piemontese a titolo di sussidio. [...] Erano tutti scapoli, meno Franco, e tutti allegri. Si chiamavano e si facevano chiamare «i sette sapienti». Dominavano Torino, nella loro sapienza, dall'alto di sette soffitte sparse per tutta la città da Borgo San Dalmazzo a Piazza Milano.²⁸¹

Protagonisti sono cioè uomini nel pieno delle loro forze produttive («fra i trenta e i quarant'anni»), e, sulla scorta del dato anagrafico, coerentemente animati dal moto risorgimentale: nati tutti dopo il Congresso di Vienna, attendono la liberazione nazionale come un vero e proprio dovere esistenziale, tanto che il patriottismo è un dato che il narratore tiene a sottolineare per mezzo di brevi ritratti²⁸². La stessa provenienza geografica degli «emigranti», sotto la luce degli eventi storici imminenti, è decisamente rilevante: Udine, Padova, Bergamo, Milano rimandano a quel Lombardo-Veneto che la vicina campagna del 1859 deve liberare dal dominio austriaco. Il loro *status* sociale eterogeneamente borghese - l'udinese suona il flauto e dà lezioni private, il padovano è notaio, il bergamasco è impiegato di negozio, il milanese insegna scherma ed è musicista di sala; «gli altri vivevano con miserabili assegni delle loro famiglie»²⁸³ - è messo in crisi dalle contingenze difficili, ma non per questo viene meno un loro senso di dignità morale o la fattività operativa da cui sono animati, tanto da indurli pur indigenti a rifiutare il sussidio governativo. Anzi, queste difficoltà del vivere quotidiano non sono considerate secondo un'ottica tragica, o anche solo serio-drammatica; anziché sfruttare il repertorio usuale del 'patetico' - che pure consuonerebbe con la dedizione alla causa nazionale dei sette uomini - Fogazzaro lavora in punta di penna, secondo un accorto *understatement* di stampo ironico. Così:

Tutti si lustravano le scarpe da sé. Il più destro di mano era Franco e a lui toccava di attaccar bottoni agli amici quando non volevano umiliarsi ricorrendo al Padovano e alla sua Margà, la quale, del resto, certe volte, «o mi povra dona!», ne vedeva capitare una processione.²⁸⁴

Prevale insomma un fraterno cameratismo virile: a differenza dei romanzi precedenti e delle opere successive, in queste scene la vita di relazione non pare affatto elitaria, e la socializzazione rientra nelle prerogative costituenti del singolo. Ad essere centrali sono i rapporti con l'altro da sé: la stessa dislocazione spaziale delle soffitte per le vie del

²⁸¹ Ivi, pp. 343-344.

²⁸² «L'Udinese [...] apparteneva a una famiglia ricca e austriacante e da casa non riceveva niente [...] Un avvocato di Caprino Bergamasco, soldato di Roma nel 1849 [...]. Un quarto, milanese, aveva fatto la campagna del '48 nelle guide di Carlo Alberto» (ivi, p. 344).

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ Ivi, p. 345.

capoluogo piemontese pare restituire sulla pagina una tensione tra la coesione dei rapporti umani e la dispersione fisica dovuta alla necessità di guadagnarsi di che vivere. Ma nonostante tutto gli amici sanno rimanere tali; acquistano così rilievo i momenti comuni, durante i quali il gruppo è preferibilmente ritratto: il caffè, le confidenze amoroze, la cosiddetta «trattoria del mal de stomi» e il «*bicierín*. [...] i veneti al caffè Alfieri, gli altri al caffè Florio»²⁸⁵, l'abitudine delle passeggiate e del teatro quando le impellenze economiche sono meno asfissianti²⁸⁶. Le punte più aspre e difficili del vivere urbano vengono quasi annullate dal pensiero malinconico della famiglia lontana, così che, ad esempio, i caparbi risparmi di Franco servono per «far una corsa a Lugano e portar un regaluccio a Maria»²⁸⁷. L'allegria sodale del gruppo si fonda su quella stessa ironia che informa la voce narrante in questo capitolo; ce ne dà conto Franco, nella lettera alla moglie del 14 settembre 1855²⁸⁸, laddove racconta di come il gruppo sacrifichi il primo pasto di giornata per aiutare l'Udinese in ristrettezze economiche e a rischio del posto di lavoro:

Il Fante è per verità uno sciupone e non ha ancora appreso, *duris in rebus*, a maneggiare una spazzola; ma insomma gli altri sapienti hanno deciso che non faranno colazione per una settimana ond'egli si possa rimpannucciare. Vedi bassezza del cuore umano! Il Fante s'è sbracciato a ringraziare e poi si disponeva a far colazione lui, come se nulla fosse. Questo gliel'abbiamo proibito. Così oggi invece di andare al «Mal de stomi» passammo un'oretta sulla via del Po, verso il Valentino, a

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ Ivi, pp. 345-346: «Andavano a passeggiare, l'inverno, sotto i portici di Po, quelli della Sapienza, dalla parte dell'Università, non quelli della Follia, dalla parte di S. Francesco; e poi sedevano al caffè dove uno della compagnia, per turno, prendeva il caffè mentre gli altri leggevano i giornali e saccheggiavano lo zucchero. Una volta la settimana, invece che andare al caffè, si cacciavano, per accontentare il Fante di bastoni, in un buco di via Bertola dove si beva il più puro e squisito Giambava. A teatro ci andava l'Udinese e in grazia sua, di tanto in tanto, qualche altro, *gratis*; sempre alla commedia, per lo più al Rossini o al Gerbino. Per Franco il passar davanti ai manifesti del Regio e degli altri teatri di musica, era un supplizio molto maggiore che lustrarsi le scarpe o far colazione con cinque centimetri quadrati di frittata buonissima per osservare le macchie del sole».

²⁸⁷ Ivi, p. 345.

²⁸⁸ Particolare l'uso dello strumento epistolare in questo capitolo; a fronte dell'inserimento delle voci di Franco e Luisa nel flusso narrativo, il narratore esplicita qui - cosa abbastanza rara nel corso di tutto l'atto narrativo, come vedremo - la sua funzione memoriale e di selezione archivistica (ivi, p. 352: «Sì Luisa che Franco scrivevano quasi ogni giorno e spedivano le lettere una volta alla settimana. [...] In settembre la corrispondenza tornò settimanale. Tolgo dal fascio le ultime lettere scambiate fra Luisa e Franco alla vigilia degli avvenimenti onde furono colti alla fine di settembre»). In secondo luogo, per quanto concerne i fenomeni di prospettiva narrativa, osserviamo che, se comune resta il substrato ironico tra il punto di vista del narratore e quello del Franco urbano, tuttavia emergono anche tratti idiosincratichi dei due 'scriventi': tra tutti, la cura scrupolosa di Luisa come madre ed amministratrice della casa e la sua forza d'animo contro i maneggi del Pasotti (ivi, p. 358: «Non credo che Pasotti verrà più in casa nostra. Me ne rincresce per quella povera Barborin che non potrà più venirci neppure lei, temo; ma non mi pento di quel che ho fatto»). In ultima istanza, ci si potrebbe chiedere perché il narratore deleghi a Franco l'onere di dare qualche scorcio di vita urbana: forse, lo sguardo del primo è così consustanzialmente legato a quella provincia-stato che è la Valsolda da non potersi adattare appieno ad uno spazio 'altro' come quello della capitale sabauda.

veder l'acqua scendere. L'Udinese portò seco il flauto, perché ad una colazione ideale dove si offrivano le più trimalcioniane idee di cibi e di vivande, la musica non poteva mancare.²⁸⁹

La smitizzazione sorridente tocca anche i valori patriottici che, nelle salaci parole del Padovano, assumono tutt'altra declinazione²⁹⁰, la quale viene a trovarsi in stretta consonanza - per ammissione di Franco, che riporta l'episodio nella medesima missiva - con la rusticità popolare dello zio Piero:

Ah noi faremmo a meno anche del pranzo per poter passare il Ticino col Re nell'aprile del 1856! Ne parlavamo tornando in città dalla colazione ideale. Il Padovano ha osservato che in aprile l'acqua è troppo fredda e che sarebbe meglio aspettare fino a giugno. Si diceva che gran cosa sarà l'Italia senza tedeschi. [...] Egli crede che torneremo un paese di cani e gatti. «Per esempio» diceva, «intendiamoci bene. Partiti i tedeschi, ciascuno a casa sua e guai a voi se venite a rompermi le scatole a Padova!». Mi pareva di udire lo zio Piero, quando noi pure, a Oria, s'è parlato della grandezza, dello splendore futuro d'Italia. «Eh sì sì!» diceva. «Eh sì sì! Il lago diventerà di latte e miele e la Galbiga de formagg de grana!».

Vedremo, vedremo!²⁹¹

Lo spazio urbano si caratterizza insomma come 'campo' alternativo²⁹² a quello della Valsolda, ma al tempo stesso non troppo distante né radicalmente antitetico al 'piccolo mondo' da cui Franco è separato, all'altezza cronologica delle ultime lettere, da ormai otto mesi. Infatti, da un lato le scene cittadine restituiscono un congresso umano sincero per quanto difficile, gustoso seppur privo di soddisfazioni pratiche, in cui il tessuto connettivo delle amicizie pare trascendere le invidie, le gelosie e i pettegolezzi della terra valsoldese. A Torino, sintomaticamente, sono del tutto assenti le forze del male e della repressione austriaca che operano in Valsolda; e pure la fede cattolica non pare avere quel ruolo determinante che ha invece sulla mentalità della valle alpina. Non a caso, l'unica figura clericale che si affaccia qui è quella, invero abbastanza buffa ed inconcludente di G.,

²⁸⁹ Ivi, p. 366.

²⁹⁰ Qui si può aggiungere che anche l'ironia d'autore nella scena all'Isola Bella è di tono particolare, in quanto coopera a definire, secondo una prospettiva ironica, l'ideale patriottico di cui i giovani volontari sono imbevuti: «I soldati, la maggior parte bersaglieri, bei giovinotti allegri, rispondevano ai saluti, gridando: "Viva l'Italia!", promettevano regali da Milano. Una vecchia, che aveva tre figli tra quei soldati, gridava loro, tutta scarmigliata ma non piangente, che si ricordassero del Signore e della Madonna. "Sì" brontolò un vecchio sergente che li accompagnava, "ca s' ricordo del Sgnour, d'la Madonna, del Vescov e del prevost!". I soldati molto pratici del "prevost", la prigioniera militare, risero della barzelletta e il battello partì» (ivi, p. 503).

²⁹¹ Ivi, pp. 367-368.

²⁹² L'espressione riprende in parte la terminologia di Jurij Lotman in J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, , in particolare il saggio *La composizione dell'opera letteraria*, pp. 252-328 (ed. or. *Struktura hudozestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970).

«un piccolo vecchietto contraffatto, focoso e dottissimo», cui Franco si rivolge per affrontare con Luisa il «grande argomento»²⁹³ della trascendenza. Gli esiti sono quasi disastrosi, ma riassunti con tocco rispettoso ma divertito:

[Il prete G.] Forte orientalista e gran tomista, provando una vivissima simpatia per Franco, attribuendogli un ingegno e una cultura forse superiori al vero, per poco non gli suggerì di studiar l'ebraico e volle poi assolutamente che leggesse S. Tommaso.

[...] [Franco] Andò da G., gli riportò S. Tommaso, gli confessò tutta la sua impotenza con parole così umili e commosse che il vecchio prete, dopo qualche momento di silenzio accigliato e inquieto, gli perdonò. «Là là là» diss'egli riprendendosi con rassegnazione il suo primo volume della Somma «ca s'raccomanda al Sgnour e sperouma ca fassa Chiel». Così finirono gli studi teologici di Franco.²⁹⁴

Eppure, Franco rimane per buona parte quello che era già in Valsolda: «quell'originale»²⁹⁵, nella definizione malevole ma calzante del Pasotti. Infatti, non si può comprendere la sorta di *Bildung* urbana del protagonista se non si tiene conto del fatto che, rispetto alla comunità in cui si inserisce, Franco si distingue per alcune connotazioni di fondo, che rappresentano del resto ciò a cui egli più tiene. In un gruppo in cui «erano tutti scapoli», Franco è l'unico che ha un legame affettivo certificato dall'autorità religiosa; in un insieme in cui alcuno professa inclinazioni devozionali, Franco è invece scrupoloso nell'informarsi sulle preghiere serali della figlioletta. La sua diversità non poggia sul titolo nobiliare o sui vantaggi che potrebbero derivargliene, né gli preclude sotto nessun aspetto l'appartenenza al gruppo; è però indicativa del fatto che la struttura del romanzo non assegni all'ambientazione torinese il ruolo cruciale di orientare le vicende della coppia di sposi. A questo provvederà, di qui a breve, la sorte tragica di Ombretta e, al ritorno in Valsolda, la presa di coscienza da parte di Franco che lo porterà ad assumersi le responsabilità che gli competono. Per ora, il cambiamento può solo essere prospettato a parole, a volte nemmeno troppo coerenti²⁹⁶:

Cominciò a intendere che in qualche cosa Luisa non aveva torto. Rimproverato da lei di non condurre la vita che secondo la sua fede avrebbe dovuto, egli s'era offeso di ciò più che di tutto il resto. Adesso un generoso slancio lo portò all'altro stremo, a giudicarsi sinistramente, a esagerare le proprie colpe d'accidia, d'ira e

²⁹³ Per le due citazioni, cfr. *Piccolo mondo antico*, pp. 347-348.

²⁹⁴ Ivi, pp. 348-349.

²⁹⁵ Ivi, p. 19.

²⁹⁶ Il Padovano chiosa in merito a queste lettere 'impegnate' spedite da Franco alla moglie: «"Ciò, la par l'orazion de Manasse re di Giuda"» (ivi, p. 351).

persin di gola, a tenersi responsabile delle aberrazioni intellettuali di Luisa. E provò smania di dirlo [...] provava un'avidità intensa di mutar vita, di espiar gli ozi passati, compreso il soverchio tempo dato ai fiori e alla musica, di espiar tutte le passate mollezze, tutte le debolezze, comprese quelle per la cucina raffinata e per i vini scelti.²⁹⁷

Il progetto esistenziale di Franco non trova insomma in Torino un mondo sostitutivo di quello valsoldese, ché della matrice idillica vengono qui meno alcune dimensioni costitutive; piuttosto, in quello spazio urbano che si fa carico di una determinata cerchia di valori e di inedite prospettive assiologiche, egli rinviene una proficua integrazione, necessaria ma non sufficiente, a ciò che almeno in potenza già era, e una prefigurazione di ciò che sarà.

Non a caso, l'ultimo ritorno in Valsolda coincide con l'*explicit* del romanzo, e mette in azione, in un'altra situazione di confine e di trapasso, le tre figure principali della narrazione. Allo zio Piero viene tributato un elogio esplicito, in cui il giudizio palese del narratore si bilancia bene con la descrizione dell'animo sanamente rustico e sincero del personaggio²⁹⁸. La coppia protagonista è invece, di nuovo, ritratta nel momento della separazione. Stavolta la drammaticità dell'addio, benché la contingenza sia ancor più aspra delle volte precedenti, è colta attraverso la trepida incertezza di Franco e Luisa²⁹⁹, mentre la vera e propria partenza dall'Isola Bella è sbrigata in poche righe³⁰⁰. Se lo zio Piero non può uscire dall'idillio valsoldese, è perché questo gli è consono e consustanziale; Franco, dopo aver maturato la sua volontà e la sua fede tra andata e ritorno rispetto al paese d'origine, ha introiettato dalla morte di Ombretta una superiore certezza che gli permette ora di partire consapevole del suo dovere di futuro italiano. Luisa, a testimonianza ulteriore di originalità, è colei che rimane in una situazione di

²⁹⁷ Ivi, p. 350.

²⁹⁸ Ivi, pp. 500-501: «Lo zio Piero chiamò Luisa perché vedesse lo spettacolo, l'ultima scena splendida del dramma; il trionfo del sole, la fuga delle nebbie, la gloria delle montagne. Egli ammirava patriarcalmente, senza finezze di senso artistico ma con calor giovanile, con sincera enfasi di voce, da vecchio che ha vissuto castamente, che non ha sciupata la freschezza del cuore, che conserva una certa innocenza d'immaginazione. "Guarda, Luisa" esclamò, "se non bisogna dire: Gloria al Padre, al Figliuolo, allo Spirito Santo!". [...] S'egli fosse stato un poeta presuntuoso avrebbe supposto che la Valsolda gli desse il buon viaggio con uno spettacolo d'addio, volesse mostrarglisi bella come forse non l'aveva veduta mai; ma queste fantasie poetiche a lui non venivano e poi si trattava di un viaggio così breve! No, gli passò invece nella mente l'immagine di Maria, l'idea di vedersela capitar correndo fra le gambe, di prenderla sulle ginocchia, di recitarle la canzonetta antica: *Ombretta sdegnosa / Del Missipipi*».

²⁹⁹ Ivi, pp. 519-520: «Ell'aveva nel viso e anche nella voce una espressione di stupore grave, dolente. Non si commosse, non pianse, abbracciò e baciò suo marito come trasognata e come trasognata discese le scale insieme a lui. [...] [Franco] Parve che scoprisse qualche cosa in quello sguardo, in quella fisionomia, perché si fermò a contemplarla con la tazza di caffè in mano e poi gli si diffuse sul volto una tenerezza, un'ansia, una commozione inesprimibile. Ella, manifestamente, non desiderava di parlare ma egli sì. Una parola occulta gli fremeva in tutti i muscoli del viso, gli luceva negli occhi; la bocca non osò dir niente».

³⁰⁰ Ivi, p.520: «Il battello arrivò con fracasso, furon gittate e legate le corde. Una voce gridò: "Avanti chi parte!". Un bacio ancora: "Dio ti benedica!" disse Franco e saltò sul battello».

mezzo, tra il mondo in cui ha lasciato tutti i suoi affetti più cari - la tomba della figlia *in primis* - e quello in cui è chiamata dal rinnovato amore per il marito, e dalla futura gravidanza³⁰¹. Il finale romanzesco la saluta all'Isola Bella, restituendo un profilo esistenziale combattuto ma sincero, il quale, dopo essersi confrontato con la tragica esperienza di perdere una figlia bambina, vede aprirsi uno spiraglio per ricongiungersi con il mondo.

2.1.4 *Il paradosso dello squilibrio: Franco e Luisa Maironi*

In *Piccolo mondo antico* primo tratto che sovverte la trafila di amori fogazzariani eccezionalmente sublimi ed eternamente irrealizzabili è lo statuto familiare della coppia protagonista: Franco e Luisa, sposi in segreto in corso di romanzo, mettono in atto un percorso di autorealizzazione borghese, secondo una linea di sobria modestia che, allo sguardo del narratore, non occulta però i gangli più difficili della vita a due³⁰². La loro connotazione di coppia socialmente eteroclita viene esaltata dalla libera scelta del matrimonio: Franco, piccolo nobile di provincia, sposa, al di là delle tradizioni vetero-nobiliari che vorrebbero per lui un matrimonio combinato³⁰³, una giovane borghese istruita sì ma senza patrimonio alle spalle. Il personaggio principale, a differenza delle altre opere, si pone idealmente sullo stesso piano dei suoi lettori, dato che ne condivide una serie di abitudini quotidiane e di valori caratteristici. Dall'importanza della famiglia al senso del dovere e della rispettabilità, dall'amore per il quieto vivere fino all'idea di denaro come accumulo e sacrificio, Franco e Luisa riescono infatti, pur con tutte le difficoltà del caso, a compenetrare aspirazioni ideali e necessità pratiche, ragioni dei sentimenti e doveri etico-civili. In ragione di ciò, il quadro della vita di coppia ne esce arricchito: molte sono le scene che restituiscono il senso di una vita valsoldese non scevra di preoccupazioni, ma dalla misura serenamente umana. Artificio rappresentativo è di

³⁰¹ Ivi, pp. 520-521: «Benché fosse appunto la cosa tanto temuta, non si può dire che ne provasse afflizione. Lo stupore di sentirsi dentro una voce così chiara, forte e inesplicabile, vinse in lei ogni altro sentimento. Era sbalordita. [...] Per tre ore, sino a che lo zio Piero non la chiamò, Luisa restò assorta in questa Voce».

³⁰² La responsabilizzazione di Franco passa anche per l'ironia graziosamente sottile ed innocente che il narratore si concede su un tipico intellettuale di provincia, al quale cede a volte la parola: «Franco tacque. Lavorare! Anche quella lì era una parola che gli mordeva il cuore. Sapeva di condurre una vita oziosa perché la musica, la lettura, i fiori, qualche verso di tempo in tempo, cos'erano se non vanità e perditempo? E questa vita la conduceva in gran parte a carico d'altri, perché, con le sue mille lire austriache l'anno, come avrebbe vissuto? Come avrebbe mantenuto la sua famiglia? Aveva preso la laurea ma senza cavarne profitto alcuno. Diffidava delle proprie attitudini, si sentiva troppo artista, troppo alieno dalle arti curialesche, sapeva di non aver nelle vene sangue di forti lavoratori» (ivi, pp. 187-188).

³⁰³ Ivi, p. 27: «malgrado la vecchia relazione della mamma Carebelli e della nonna Maironi i giovani non s'erano veduti che un paio di volte alla sfuggita ed erano i loro involucri di ricchezza e nobiltà, di parentele ed amicizie, che si attraevano come si attraggono una goccia d'acqua marina e una goccia d'acqua dolce, benché le creature minuscole che vivono nell'una e nell'altra sieno condannate, se le due gocce si uniscono, a morirne».

non fare dei due protagonisti una coppia eletta, le cui inclinazioni e la cui visione delle cose coincide perfettamente; anzi, Luisa e Franco acquistano rilievo personale tanto più le certezze della prima contrastano con le ipotesi del secondo, e viceversa. Oltre alla capitale questione della fede³⁰⁴, è evidente il disaccordo sulla faccenda del testamento, che costituisce il vero motore d'intreccio del romanzo; alle richieste della moglie - assolutamente fondate e condivisibili a livello di giustizia mondana - Franco oppone una legge morale che sicuramente rinvia ad una 'ricompensa' provvidenziale e celeste, ma che adduce alla coppia notevoli difficoltà sul piano economico, e la costringe addirittura a separarsi. È solo grazie ad una sagace *medietas* narrativa che pregi e difetti di quest'unione sono riportati sulla pagina senza prevaricare le ragioni dell'uno o dell'altro polo; il punto d'incontro con il pubblico di riferimento, al di là del quadro più o meno idillico dei rapporti di coppia³⁰⁵, viene raggiunto proprio perché non è solo in una delle due parti che si concentrano tutte le virtù e le idealità positive³⁰⁶. Il dissidio legale con la marchesa, preconstituito e verificatosi in sede pre-diegetica, venuto a galla soprattutto per l'ingenua dabbenaggine del Gilardoni e per la sua buona volontà male indirizzata, è un ottimo pretesto per architettare così il confronto etico tra due visioni del mondo non antitetiche ma, apparentemente, entrambe suasive e convincenti. Franco, uomo dalla religiosità forse superficiale ma indubitabile, rinuncia a far valere i propri diritti, perché ciò lederebbe, oltre al buon nome della parente possibile omicida, anche un suo indefinito imperativo

³⁰⁴ Si veda questo passo sulla piccola Ombretta, in cui le differenze tra i due coniugi si riflettono sulla figlia: «Franco la voleva gentile e Luisa temeva di guastarle la sincerità. Maria aveva per sua madre un affetto non tanto espansivo quanto violento: fiero, quasi, e geloso. Voleva molto bene anche a suo padre; però si capiva che lo sentiva diverso da sé. [...] A Luisa dispiaceva molto, per amore del marito, che la bambina dimostrasse maggior affetto a lei, però questo sentimento suo non era vivo e schietto come la compiacenza generosa di Franco. A Luisa pareva in fondo che Franco malgrado tanti trasporti, amasse sua figlia come un essere distinto da lui; mentre lei, che trasporti esteriori di tenerezza non ne aveva, amava la bambina come una parte vitale di se stessa; perciò non poteva trovar ingiusto d'esserne preferita» (ivi, pp. 241-242).

³⁰⁵ A questo proposito, pare infatti significativo che *Piccolo mondo antico*, il romanzo sulla forza umana e sociale della famiglia cristiana, si precluda da sé la rappresentazione di alcuni momenti topici e costitutivi di tale legame: il narratore non dà pressoché alcuno spazio né all'innamoramento di Franco e Luisa né alla nascita di Maria, e, al momento della promessa nuziale, preferisce concentrare la propria attenzione sulla morte, pur simbolica, di Teresa Rigei. Per il diverso atteggiamento dei due coniugi, finemente sfumato nelle pagine di finzione, si veda questa lettera del settembre 1894 in cui Fogazzaro, riassumendo la scena della morte di Ombretta e dell'arrivo di Franco, spiega alla Buchner: «Vi è forse un'apparenza di maggior grandezza nei pensieri di sua moglie che vorrebbe liberare non un piccolo paese da piccoli tiranni, ma l'Universo da Dio. Però il viso di Franco ha la luce e su quello di Luisa passano le tenebre» (lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 5 settembre 1894, in *Lettere scelte*, p. 321).

³⁰⁶ Fino a che punto, infatti, l'imperativo morale di Franco sia valido ed operativo non è dato saperlo, né il narratore si sbilancia esplicitamente a riguardo. Egli piuttosto fa trasparire da Franco una saldezza di principi certamente ammirevole, come nelle parole che questi rivolge al Pasotti: «[...] Voi avete avuto ragione di pensar male di noi. Ma sappilo bene! Io disprezzo il danaro della nonna quanto il danaro del Governo: e siccome questa signora ha la fortuna di essere la madre di mio padre, mai, capisci, mai, e adoperi ella pure contro di noi tutte le bassezze, tutte le perfidie che vuole, mai userò una carta che la disonora! Sono troppo superiore a lei! Va e dille questo a nome mio e dille che si riprenda le sue offerte perché le sdegno! Buona sera» (*Piccolo mondo antico*, pp. 318-319).

morale³⁰⁷. Luisa, il cui rapporto con la trascendenza è ben più complesso di quello del marito, ragiona secondo un sensato concetto di onestà: le ricchezze dei Maironi spettano alla sua famiglia non per gretta avidità, ma per un ideale di giustizia che è sovraperonale, ma non certo sovrumana. Il narratore concede spazio sia alle pretese razionali di Luisa sia alle motivazioni morali di Franco, verso le quali più propende il suo sistema di valori. Nel momento in cui si presentano i motivi della donna - con cui più spontaneamente solidarizzerebbe il lettore medio, dato che chiamano in causa la giusta punizione di un personaggio abbastanza spregevole - il narratore sottolinea infatti, con una delle più classiche pose dell'onniscienza, come i ragionamenti di lei siano in realtà in fallo:

Ciò che la feriva nel vivo del cuore era ch'egli paresse sentir poco le offese fatte alla povera mamma e allo zio. Ma su questo pensiero non voleva fermarsi, almeno prima di aver considerato il torto di lui altrove, di fronte all'idea di giustizia; e là lo sentiva, con amarezza eppur non senza compiacimento, inferiore a sé, governato da sentimenti che procedevano dalla fantasia, mentre il sentimento suo proprio era penetrato di ragione. Aveva tanto del bambino, Franco. [...] Chi le avesse detto che la fantasia poteva in lei più che in suo marito, l'avrebbe fatta ridere. Eppure era così. Solamente, per dimostrarlo, occorreva capovolgere ambedue le anime, perché Franco aveva la sua fantasia visibile a fior d'anima e tutta la ragione al fondo, mentre Luisa aveva la fantasia al fondo e la ragione, molto visibilmente, a fior d'anima.³⁰⁸

Chi racconta riconosce che entrambi hanno ragioni sincere, ma la scelta radicale di Franco di non agire contro la nonna è giustificata sulla base di un'etica della rinuncia, intrisa di valori cristiani e di sentimenti d'affetto parentale³⁰⁹, che, pur adducendo sofferenze al protagonista medesimo e a tutta la sua famiglia, è ratificata come migliore rispetto alla sete di giustizia terrena di Luisa. Nella scena del litigio di *Ore amare* - in un passaggio narrativamente centrale, dato che precede di poche ore la partenza di Franco per Torino - frequentissime sono le attestazioni di una profonda difficoltà di comunicazione tra i due: il dissidio tra Franco e Luisa si palesa così nelle serie terminologiche del rimprovero, dell'offesa e del risentimento a lungo covato, in una lunga scena costruita in dialogo diretto che non fa che amplificare l'effetto drammatico delle

³⁰⁷ Ivi, p. 274: "Ecco!" esclamò Franco, pigliando fuoco. "Vedi? Lo sapevo! Non, non lo voglio far valere, no, no, assolutamente, no!" "Ma le ragioni?" "Dio, le ragioni! Le ragioni si sentono, le devi sentire senza che io te le dica!"».

³⁰⁸ Ivi, pp. 277-278.

³⁰⁹ Ivi, p. 275: «"Lascia stare la giustizia divina!" rispose Franco, violento. "Cosa sappiamo noi delle vie che prende la giustizia divina! Si tratta della madre di mio padre, sai! E non li ho disprezzati sempre questi maledetti denari? Cosa ho fatto quando la nonna mi ha minacciato di non lasciarmi un soldo se sposavo te?" [...] "Ho disprezzato i denari per aver te" riprese con voce soffocata. "Come vuoi che adesso cerchi di riprenderli con dei processi?"».

pause mute che inframmezzano i passaggi più aspri del confronto. Messa a letto la piccola Maria, la discussione si apre su toni accesi, definiti da verbi espressivi:

Ella indovinò, ma quello sguardo e quel modo la offesero. «Come, se so niente?» esclamò accesa in volto. «Me lo domandi così?» «Ah tu sai!» gridò Franco, gittando da sé le mani di lei e levando le braccia in alto.

[...] Ma Franco aveva troppo bisogno di sfogarsi, di offendere. «E come vuoi che ti creda?» esclamò. Ella indietreggiò con un grido, poi gli fece ancora un passo incontro, gli stese le braccia. «No» supplicò straziata, «dimmi che mi credi, dimmelo subito subito perché tu altrimenti non sai, tu non sai!»³¹⁰

Le parole vengono meno ad entrambi a mano a mano che ci si avvicina al punto cruciale in cui «la ribelle»³¹¹ Luisa rivela che è il sentimento religioso a separarla davvero dal marito. In questo senso, le parole dell'uno e dell'altra si modellano secondo una reciproca 'confessione', in quanto sia Luisa che Franco vogliono rendere palese all'altro quali sono state le motivazioni che li hanno spinti ad agire in un determinato modo; eppure, il risultato è qui quasi del tutto fallimentare, almeno nell'immediato. Lei, in un impeto di sincerità, spiega a Franco il problema che ha con «il concetto religioso», mentre lui risponde piccato, sentendosi toccato in quella legge morale che è sì fondata sui principi evangelici ma che lo espone pure alle argomentate critiche di Luisa³¹².

Il desiderio di quest'ultima di farsi giustizia da sé è invece messo inquietantemente in relazione, con notevole abilità compositiva da parte del narratore, con la morte di Maria. Senza che la voce narrante lo dica mai esplicitamente, il fatto che Luisa abbia quasi del tutto perso la fede in Dio la espone alla «colpa» per la morte della figlia:

[Luisa] affondò nei pensieri cupi che non aveva voluto dire al marito, cresciuti e maturati in lei nel corso di ventiquattr'ore come una maligna infezione assorbita per

³¹⁰ Ivi, pp. 321-322.

³¹¹ Ivi, p. 326. Per le occorrenze del silenzio cfr. ivi, p. 323: «Restarono ambedue silenziosi, tenendosi le mani, cominciarono a sciogliersi l'un dall'altro via via con un impercettibile moto», p. 324: «Ella pensò, qui, cose che non disse. [...] Franco a udirsi parlar da lei di carità, s'irritò, non osò dire che si sentiva superiore a un attacco simile, ma ritorse poco generosamente il colpo. "Ecco!" esclamò con una reticenza piena di sottintesi. "Tu lo difendi! Già!". Luisa ebbe un sussulto nervoso delle spalle, ma tacque», p. 325: «Franco non replicò», p. 327: «Nuovo silenzio. La stessa candela di sego che ardeva sulla tavola aveva una espressione lugubre. [...] Nessuna risposta».

³¹² Ivi, p. 332: «Ah, prenderti con bontà! Tu vuoi ferire e vuoi che ti si prenda con bontà! Tu sei superiore a tutti, tu giudichi, tu sentenzi, tu sei la sola che intende cosa Dio vuole e cosa non vuole! Questo no, sai, del resto. Dì pure di me quello che ti piace ma lascia stare le cose che non capisci. Occupati del tuo stivale, piuttosto!». Per la reazione di lei: «Più Luisa procedeva nel definire ed esprimere le proprie idee, più si sentiva contenta di farlo, di essere finalmente sincera, di porsi con franchezza sopra un terreno proprio e fermo; più si spegneva dentro di lei ogni sdegno contro il marito, più le saliva nel cuore una tenera pietà di lui» (ivi, p. 331).

lungo tempo, rimasta inerte per lungo tempo, colta, un dato momento, dalla corrente del sangue, divampata con fulminea violenza.

Tutte le sue idee religiose, la sua fede nell'esistenza di Dio, il suo scetticismo circa la immortalità dell'anima, tendevano a capovolgersi. Ella era convinta di non essere affatto in colpa della morte di Maria. Se realmente esisteva una Intelligenza, una Volontà, una Forza padrona degli uomini e delle cose, la mostruosa colpa era sua. [...] Stupida lei che aveva prima creduto nella Giustizia Divina!³¹³

Le dinamiche di focalizzazione e soggettivizzazione del dettato sopperiscono in parte alla connotazione del lessico di marca autoriale; l'effetto è quello di un passaggio ambiguo, in cui il dolore della donna - che Fogazzaro sa riprodurre con finezza e sensibilità - è conseguenza tanto di un distorcimento personale della realtà quanto di una dimostrazione che la sua incredulità può solo condurre a esiti tragici³¹⁴.

La sfida più ambiziosa del narratore di *Piccolo mondo antico* - e la tensione più esplicita del sistema di idee su cui si regge esemplarmente il capolavoro fogazzariano - è allora quella di riuscire a rappresentare, con realismo di dati esteriori e dettagli interiori, tra *pathos* del ricordo ed acutezza di distinzioni etico-morali, una coppia che incarni le diverse ragioni dell'inquietudine d'autore. La caratterizzazione di Luisa Maironi Rigei è allora così originale, nel panorama delle donne fogazzariane, proprio per la diversa finalità cui essa è pensata, tanto sul piano dell'identità soggettiva quanto nei rapporti con il co-protagonista e marito. Oltre ad essere l'unica donna sposata, è l'unica ad essere madre; come individuo di sesso femminile dovrebbe essere creatura della passione sentimentale e terrena, eppure è più spesso emblema della ragione; ed il suo scetticismo deriva più da questa radice logicizzante che da un eccesso di amor terreno. Eppure, più che un'ambivalenza o un'antitesi di modelli etico-comportamentali, individueremo in lei una triade dinamica, orientata secondo i punti cardinali della fede, della ragione, dei sentimenti d'amore e di famiglia. A Luisa «serbar fede al Giusto, al Vero, fuor di qualsiasi altra fede, di qualsiasi speranza e paura, pareva [...] lo stato più sublime della coscienza

³¹³ Ivi, pp. 426-427.

³¹⁴ Non è un caso che sarà lo zio Piero, a chiusura del capitolo *Il savio parla*, a rimproverare Luisa per il suo stato, proprio quando lei lo trova «diventato alquanto ottuso» (ivi, p. 494). Le parole dell'anziano personaggio risuonano dell'accento del narratore, e richiamano Luisa ad un concreto esame di coscienza secondo i valori fondamentali dell'opera: «Cara Luisa, hai perso la bussola. [...] Eh sì!» esclamò lo zio a gola piena. «Hai cominciato a perderla da un pezzo. Ed è questo che volevo dirti, Senti: mia madre ha perso dei figli, tua madre ha perso dei figli, ho visto tante madri perdere dei figli e nessuna faceva come te. Ci vuol altro; siamo tutti mortali e dobbiamo accettare la nostra condizione. Si rassegnavano. Ma tu, no. E questo cimitero! E queste due, tre, quattro visite al giorno! E questi fiori, e cosa so io, oh povero me! E anche queste scempiaggini che fai a Casarico con quell'altro povero imbecille, che voi credete farle in segreto e tutti ne parlano, persino la Cia! Oh povero me! [...] Ma poi ce n'è un'altra. Tu non vai più in chiesa. Io non ti ho mai detto niente perché in queste cose il mio principio è stato sempre di lasciar fare a ciascuno quel che crede; ma quando ti vedo perdere, dirò così, il buon senso e anche il senso comune, non posso fare a meno di farti riflettere che se si voltano le spalle a Domeneddio, si fanno di questi guadagni» (ivi, pp. 496-497).

umana»³¹⁵: questo paradigma etico sfaccettato entra spesso in conflitto con quello del marito, cui «pareva di aver torto secondo un raziocinio superficiale e di avere ragione secondo una verità profonda che non riusciva ad afferrare»³¹⁶.

La questione della fede non è solo un accorgimento narrativo per contrapporre psiche maschile e psiche femminile, ma intesse un più sottile gioco di rimandi problematici all'interno del personaggio stesso. Ne deriva una sfiducia, dolorosamente sofferta e patita, riguardo all'esistenza ultraterrena; ma la sua condotta di vita non cade nell'apostasia o nel peccato - ché anzi il suo profilo morale è idealizzato come quello del marito - quanto piuttosto subisce tutti gli scompensi, i dubbi, i tormenti di un'inquietudine profonda. È difatti significativo che chi racconta eserciti con maggior scrupolo le sue capacità di scandaglio analitico per restituire sulla pagina il turbamento della donna, la quale - per dirla con le sue stesse parole - fa parte di quelle «anime che vivono come se vi fosse solo la vita futura nella quale non credono»³¹⁷:

Aveva ella pensato proprio a lui nel dir quello che aveva detto? O vi era stata nel suo pensiero una occulta complicazione? Aveva pensato allo zio senza un vero convincimento, solo perché non osava nominare, neanche nel pensiero, un'altra persona cui le sue parole potevano riferirsi più giustamente? Il silenzio del professore, lo sguardo scrutatore di lui, non incontrato ma sentito, le rivelarono ch'egli sospettava di lei stessa: per questo accennò frettolosamente allo zio.³¹⁸

Siamo ad un punto molto importante per l'economia narrativa di *Piccolo mondo antico*: il narratore cattolico non tace il problema religioso ma individua anzi in esso quella zona cruciale dell'interiorità individuale in cui si decidono le sorti dei protagonisti, e in cui viene messa alla prova la validità dei loro progetti esistenziali. Si veda questo passo, in cui è sempre Luisa a parlare tra sé e sé:

Vedeva il pericolo che Franco favorisse uno sviluppo forte del sentimento religioso; pericolo gravissimo, secondo lei; perché Maria, piena di curiosità, avida di racconti, aveva i germi d'un'immaginazione assai viva, assai propizia alle fantasie religiose e ne poteva venire uno squilibrio morale. Non si trattava di sopprimere il sentimento religioso; questo, Luisa non l'avrebbe fatto mai, non foss'altro per rispetto a Franco; ma occorreva che Maria, fatta donna, sapesse trovare il perno

³¹⁵ Ivi, pp. 242-243.

³¹⁶ Ivi, p. 246.

³¹⁷ Ivi, p. 172. La stessa Luisa poco avanti spiega così, in una serie di interrogative senza risposta, il suo punto di vista: «si potrebbe forse anche sostenere che questa vita futura non sarebbe felice. Vi è felicità quando non si conosce la ragione di tutte le cose, quando non si arriva a spiegare tutti i misteri? E il desiderio di saper tutto sarà esso appagato nella vita futura? Non resterà ancora un mistero impenetrabile? Non dicono che Dio non si conoscerà interamente mai?» (ivi, p. 176).

³¹⁸ Ivi, p. 172.

della propria vita in un senso morale sicuro e forte per sé, non appoggiato a credenze che finalmente erano ipotesi e opinioni, e potevano un giorno o l'altro mancarle.³¹⁹

E, come le idee del protagonista maschile rimandano ad un profilo umano che fa della *medietas* il proprio asse portante³²⁰, così quelle di Luisa toccano questioni ed argomenti centrali dell'opera - come, per l'appunto, il senso e la funzione della fede o l'efficacia delle norme morali - senza sanzioni di certezza assoluta. Rispetto ad altre opere, in cui i valori positivi in campo sono più chiaramente distribuiti tra le due fazioni o anche solo tra il protagonista maschile e la protagonista femminile, qui il criterio della rappresentazione appare più complesso:

Franco non si persuase. [...] Ma poi, la parte della donna non era forse di opporre alle ingiustizie e alla prepotenze una debolezza mansueta, di mitigare ed emendare gli offensori piuttosto che di respinger con la forza l'offesa? Luisa diventò rossa e rispose che ad alcune donne, forse alle migliori, questa parte conveniva, ma che non poteva convenire a tutte perché tutte non potevano essere tanto miti e umili. «E tu sei di quelle altre?» esclamò Franco.

«Credo di sì.»

«Bella cosa!»

«Ti rincresce molto?»

«Moltissimo.»³²¹

Più duttili paiono anche le risorse di chi sta narrando: la sconfitta di questo personaggio diventa anzi il punto d'appoggio su cui si regge l'impianto narrativo. Pur non condividendo a pieno la visione del mondo della sua eroina principale, tuttavia Fogazzaro non ne dipinge la crisi per far spiccare a contrasto la saldezza di fede del marito. Se Franco trova in sé la forza per accettare la perdita di Ombretta, è di Luisa l'itinerario più difficile nell'elaborazione del lutto.

La morte di Maria rompe infatti il legame di Luisa con il mondo, quasi fino alle estreme conseguenze, e mette drasticamente in crisi il polo della sua razionalità,

³¹⁹ Ivi, p. 242.

³²⁰ Ivi, p. 243: «Che non si credesse nella religione Franco lo capiva; che qualcuno la potesse trovare insufficiente come norma nella vita, gli riusciva affatto inconcepibile. Che tutti poi dovessero aspirare alla santità, che non fosse cristiano chi amasse il tarocco, la primiera, la caccia, la pesca, i buoni pranzetti e le bottiglie fini, neanche gli passava per il capo. E questo indirizzo morale dell'educazione disgiunto dall'indirizzo religioso gli pareva una fisima perché secondo lui i galantuomini senza fede erano galantuomini per natura o per abitudine, non per un ragionamento morale o filosofico».

³²¹ Ivi, p. 245.

comportando una crisi simbolica del repertorio di parola del personaggio³²²; tuttavia, se la sua *ratio* si rivela fallace ed incompleta, la soccorrono, pur con tutte le difficoltà del caso, gli altri due poli secondo cui si ordina il suo universo mentale: la fede e l'appartenenza ad un nucleo familiare. A caratterizzarla è un ritorno alla fede non per sublimazione della propria passione, ma come esito finale di una ricerca d'identità mossa innanzitutto dai sentimenti d'affetto per Franco e lo zio Piero. È per i severi rimproveri dello zio Piero che decide di andar a salutare il marito all'Isola Bella; e poi quand'è in compagnia di lui, è il primo spiraglio di una risalita dall'abisso:

«Non sono stato buono a nulla» diss'egli tristemente.

«Non ti ho saputo sostenere.»

«Hai fatto tutto quello che potevi.»

La voce di Luisa, dicendo così, era fioca, ma ben diversa da quando ell'aveva detto: il mio cuore è freddo. Suo marito le riprese il braccio, ritornò con lei, a passi lenti, vero lo sbarco. Il caro braccio non era inerte quanto prima, tradiva un'agitazione, una lotta.³²³

Luisa torna alla realtà nel momento in cui con la realtà riesce a ricostruire un rapporto verbale, ammettendo il proprio errore e sottoponendo a revisione il proprio dolore personale. Nell'ultima parte dell'opera, in cui si passa dal mondo a-storico valsoldese al mondo della Storia ufficiale e delle necessità patriottiche, all'assunzione di responsabilità di Franco³²⁴ corrisponde il ritorno alla vita della moglie. Anche qui, il commento narratorio è assai parco, preferendo cedere il passo, attraverso una serie di interrogative senza risposta che la protagonista rimugina nell'intimo, ai decisivi segnali del

³²² Ciò è evidente tanto dai silenzi della donna quanto da ciò che lei stessa confessa, con tono stravolto, ai due coniugi Gilardoni, allorché si reca da loro per le sedute spiritiche: «Luisa ebbe un impeto di gratitudine, s'inginocchiò davanti all'amica sua, le posò il capo in grembo. "Sai" disse ella, "io non credo più in Dio. Prima credevo che ci fosse un Dio cattivo, adesso non credo più che esista; ma se vi fosse il Dio buono nel quale credi tu, non potrebbe condannare una madre che ha perduto la sua unica figliuola e cerca persuadersi che una parte di lei vive ancora!» (ivi, p. 481), oppure: «Luisa tacque; parve che piangesse. Balzò improvvisamente in piedi stringendosi le tempie fra le mani, piantò in viso al professore due occhi dove non erano lagrime ma invece una luce sinistra di corruccio. "Ella non sa" esclamò "cosa c'è nella mia testa, che cumulo di contraddizioni, quante idee opposte che si combattono e prendono continuamente il luogo l'una dell'altra! Quando ho ricevuto la lettera ho pianto tanto. mi son detta: - sì, povero Franco, stavolta, vado - e poi ecco una voce che mi dice nella fronte - no, non devi andare perché... perché... perché...» (ivi, p. 489).

³²³ Ivi, pp. 512-513

³²⁴ Cfr. la lettera del 18 febbraio 1859 che egli scrive a Luisa: «Perdonami pure in grazia della sovraccitazione immensa in cui si vive qui. La mia gola sta bene; da quando si parla di guerra ho gittato canfora e acqua sedativa, ma i nervi sono tesi straordinariamente, mi par che a toccarli dieno scintille. Questo viene anche dall'intenso lavoro che abbiamo al Ministero, dove non c'è più orario e chi più gode fiducia, sia pure un segretariucolo, più deve sgobbare. Quando ebbi questo posto dalla bontà del conte di Cavour, mi pareva di mangiare il pane dello Stato a tradimento. [...] Fra otto giorni i miei amici ed io ci arruoliamo nell'esercito come volontari per la durata della campagna. Si entra nel 9° fanteria che ha il deposito a Torino» (ivi, pp. 486-487).

cambiamento³²⁵. La scoperta di una nuova ragione di vita coincide di fatto con l'uscita da un'ossessione, e diviene a sua volta tramite per una proiezione della propria esperienza nel futuro:

Ma com'era diverso leggere in Valsolda una lettera che parlava di guerra e di sentir veramente il soffio e il rumor della guerra intorno a sé, di respirarla nell'aria! Nella quiete della Valsolda era un'ombra senza realtà: qui l'ombra pigliava corpo. Qui il dolore privato di Luisa, il dolore immenso che le riempiva intorno l'aria morta di Oria, s'impiccioliva a fronte della emozione pubblica, ed ella lo sentiva e ciò le recava una molestia, un malessere indefinibile. Era paura di perdere parte del dolore proprio, come dire parte di se stessa? [...] Per la prima volta l'immagine del passato non era più sola, assoluta, onnipresente signora dell'anima sua; ne avesse pure sdegno quest'anima e rincrescimento, nuove immagini, immagini del presente e del futuro, le facevano assalto.³²⁶

L'incontro finale con Franco e la notte d'amore con lui trascorsa danno la risposta definitiva a queste incertezze: la riscoperta del ruolo di madre è per la protagonista principale tanto il reinserimento in quel mondo da cui si è voluta astrarre quanto la presa di coscienza di un proprio dovere, profetizzatole da una mistica voce interiore. Quelle parole di fede e di speranza che Luisa aveva ripudiato divengono ora promessa di nuova fiducia e vita³²⁷. Coi che è la più radicale 'scettica' di tutto il romanzo, coei che con più consapevolezza e con più sofferenza proclama l'inesistenza di Dio e che sconta le pena più dura, è la stessa che qui ha l'illuminazione suprema: la divinità dei cristiani si rivolge direttamente a lei, per impartirle una nuova benedizione. La «Voce» fa sì che un personaggio troppo «al di qua» - per riprendere la terminologia del Gilardoni - scopra la funzione insostituibile della fede religiosa, a cui bisogna adeguare orgogli e passioni

³²⁵ Ivi, p. 502: «Più si avvicinava all'Isola Bella più le cresceva dentro un'agitazione sorda, una incerta attesa di tante cose. Come avverrebbe l'incontro con Franco? Quel contegno terrib'egli con lei? Le farebbe i discorsi che le aveva fatto lo zio? Le lettere erano molte pietose e tenere, ma chi non sa che si scrive in un modo e si parla in un altro? Come, dove, passerebbero la sera? E poi l'altra cosa, al cosa terribile a pensare...? Tutte queste preoccupazioni salivano, salivano, tendevano a diventar dominanti, a porsi in antagonismo con l'immagine del Cimitero di Oria che ogni tratto ritornava impetuosa, come a riprendere il suo».

³²⁶ Ivi, pp. 504-505.

³²⁷ Ivi, pp. 520-521: «Ella rimase fino a che fu possibile udire il rumore delle ruote che si allontanavano verso Stresa. Poi ritornò all'albergo, sedette sul letto, stette lì come pietrificata in quest'idea, in questa istintiva certezza ch'era madre una seconda volta. Benché fosse appunto la cosa tanto temuta, non si può dire che ne provasse afflizione. Lo stupore di sentirsi dentro una voce così forte, chiara e inesplicabile, vinse in lei ogni altro sentimento. Era sbalordita. Aveva sempre pensato, dopo la morte di Maria, che il Libro del Destino nulla potesse più avere di nuovo per lei, che certe intime fibre del suo cuore fossero morte. E adesso una Voce arcana parlava propri là dentro, diceva: "Sappi che nel Libro del tuo Destino una pagina si chiude, un'altra si apre. Vi è ancora per te un avvenire di vita intensa; il dramma, che tu credevi finito al secondo atto, continua e dev'essere straordinario se Io te lo annuncio". Per tre ore, sino a che lo zio Piero non la chiamò, Luisa restò assorta in questa Voce.»

personali. Il tributo conclusivo che il narratore riserva a lei e allo zio Piero ha forse così un suo ultimo significato: oltre a rendere merito ad una figura esemplare di «uomo del mondo antico», portatore ufficiale dei valori dell'opera, esso vuole anche conservare, nella memoria del lettore, un posto non indifferente per colei che con questi stessi valori si è più dolorosamente confrontata, lasciandoci così uno dei quadri più complessi e ricchi delle psicologie femminili fogazzariane.

Ma l'accorgimento retorico più scaltrito da parte del narratore è contrapporre sottilmente a questa vivida figura muliebre un personaggio maschile che, nella sua identità di «cattolico liberale romantico»³²⁸, rappresenta non solo un sentito tributo alla memoria paterna o una più sfumata proiezione autobiografica, ma rivela piuttosto il complesso disegno complessivo ordito dall'autore, svelandone al tempo stesso una criticità nascosta d'impianto. La sfida inventiva sul piano del tratteggio del cristiano-patriota Franco si regge infatti, a differenza di casi precedenti e successivi, su una di eterodossia di creazione, le cui percentuali di rischio e possibilità di fallimento sono meno trascurabili che altrove. Con Franco, l'obiettivo sarebbe quello di dare un trattamento a tutto tondo della figura principale, che non obbedisca solo alle leggi dell'eccellenza superomistica. Tanto la prima tipologia di personaggio si definisce nel suo essere *rara avis* rispetto a ciò che lo circonda, quanto più duttilmente elaborato è l'insieme di rapporti che trattiene Franco al suo mondo provinciale, ai suoi usi, ai suoi costumi. Non è un caso che in *Piccolo mondo antico* il sistema attanziale sia più variegato e complesso, e non solo numericamente: gli attori secondari del romanzo hanno una serie di funzioni che nelle altre opere non è dato di rinvenire con la stessa spontaneità. Ciò è forse indizio del fatto che lo spettro dei rapporti tra Franco e gli altri è più articolato e vario: non che il protagonista non spicchi per proprie peculiarità distintive, ma egli al tempo stesso viene definito anche come individuo comune, acclimatato alla visione del mondo della sua terra d'origine.

In tal senso, la novità di trattamento di Franco è motivata da una volontà di rappresentazione realistica, tramite cui sostanziare l'appello morale dell'invenzione narrativa in maniera più sottile, e cioè meno estremisticamente tesa ed assertiva.

Lo stratagemma principale è quello di rappresentare Franco ponendo in risalto attitudini comportamentali e risorse etico-conoscitive tendenzialmente di medio raggio, non rozzamente banali ma nemmeno selettivamente esclusive: l'intenzione è quella di avvicinare l'eroe e la sua visione del mondo allo *status* del pubblico dell'epoca. Il giovane nobile di provincia conosce un esteso trattamento in scala di grigi, ma è anche l'unico cui è tributato un ritratto completo ed esaustivo tra pubblico e privato: egli è padre di famiglia, cattolico sufficientemente devoto, lavoratore abbastanza impegnato e, quando la patria chiama, patriota del 9° Fanteria. Ha l'*hobby* del giardinaggio ed è poeta dilettante, e

³²⁸ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 268.

sono note le critiche che il ruvido zio Piero gli muove a riguardo della sua presunta fannullaggine; eppure, egli è il depositario più rappresentativo di quel modello comportamentale che, coniugandosi per giunta con i canoni della rispettabilità borghese, ricalca la massima dell'*Évangélion*: “beati gli ultimi” si riflette infatti pienamente nell’insperato trionfo finale della parte più debole, e cioè la sua. Eppure, chi narra smorza volutamente, e senza darne atto, la contraddizione tra spinte ideal-trasendenti e spirito di *medietas*: l’utopia di questa coincidenza pacifica è posta sotto l’usbergo della fede cattolica, attraverso cui si esalta, nel ritratto di Franco, la capacità virtuosa del narratore di modellare silenziosamente le attese e i convincimenti del proprio lettore. Le risorse della cattolicità vogliono difatti abbracciare e caratterizzare la molteplicità degli spunti su cui Franco è costruito: costume di vita borghese, ideale di vita idillico-laghista, gusto del letterato di provincia, sentimentalismo romantico e patriottismo.

In lui, non è la scoperta folgorante della santità ad attivare il percorso formativo; piuttosto, secondo una logica assai fogazzariana, è l’esperienza del dolore intimo a corroborarne il cambiamento. La fede di Franco, che pure «non teneva [...] affatto del mistico né dell’asceta»³²⁹, si dimostra ben più pronta e reattiva della moglie nel rispondere alla prova drammatica della morte della figlia. In questo caso, il punto di vista del narratore si allinea a quello del personaggio, non preoccupandosi di sottolineare la paradossalità con cui il suo dolore diviene subito ideale fattivo di patriottismo, consacrato dalla luce della religione:

L’idea che Maria e la nonna Teresa erano insieme, felici, salì al cuore di Franco spontanea, chiara e soave. Gli parve che il Signore gli dicesse: ti addoloro ma ti amo, aspetta, confida, saprai.

[...] Vivere, vivere, operare, soffrite, adorare, ascendere! La luce voleva questo. portarsi via i vivi tra le braccia, portarsi via i morti nel cuore, ritornare a Torino, servir l’Italia, mori per lei! Il nuovo giorno voleva questo. Italia, Italia, madre cara! Franco giunse le mani in uno slancio di desiderio.³³⁰

L’afflato volitivo del passo su cui si compone l’indiretto libero di Franco è del tutto diverso dalla fissazione, maniacalmente cupa e stravolta, di Luisa; il tutto è poi riassunto, per via simbolica, dalla prospettiva, eterna e quasi collimante con lo sguardo divino, di cui il narratore si serve per chiudere la scena del capitolo *Ombra e aurora*³³¹. La *ratio* comune, di cui pure egli è partecipe, non è bastevole a spiegare il corso tragico degli eventi, sicché

³²⁹ Ivi, p. 47.

³³⁰ Ivi, pp. 425-426.

³³¹ Ivi, pp. 428-429: « Colui ch’essendo la Pace e la Vita sofferse venir chiamato il Dio degli eserciti, avea impresso il segno del Suo giudizio sul viso della donna e sul viso dell’uomo. Mentre l’alba si accendeva in aurora, la fronte di franco venivasi irradiando di una luce interiore, gli occhi suoi ardevano, fra le lagrime, di vigor vitale; la fronte di Luisa sempre più si oscurava, le tenebre salivano in fondo a’ suoi occhi spenti».

occorre un nuovo paradigma assiologico: il giovane uomo lo individua in un principio operativo superiore e più autorevole, seppur meno pragmaticamente definibile. La *Bildung* di Franco muove sì dalla normalità all'eccellenza, ma non lo fa tanto tramite le canoniche azioni ed esperienze nel 'vasto mondo'. Piuttosto, essa attiva delle risorse precognite, e già possedute *in nuce* dal soggetto: l'organismo storico e sociale ha difetti palesi, ma anche pregi indubitabili, e tuttavia è solo nella zona più riposta di sé, per Fogazzaro, che si possono trovare le risorse per capire e giustificare il male del mondo. È la morte di Ombretta a mettere in moto la fede di Franco, così che tutto l'episodio del capitolo undicesimo, *Ombra e aurora*, ha un peso determinante nella sua caratterizzazione. Il drammatico ritorno verso casa si sostanzia delle più tipiche tecniche di *thrilling* e dei più palesi effetti di *pathos* immedesimante:

No no, non sapeva nulla di questo. Era stato informato da parte del Presidente del Consiglio che la Polizia austriaca aveva fatto perquisizioni ed arresti in Vall'Intelvi e che fra le carte di un medico si era trovato il nome di don Franco Maironi con indicazioni assai compromettenti. Dina soggiunse che in un momento così angoscioso per un padre non osava quasi dirgli perché il conte di Cavour si interessasse a lui. Gliene aveva parlato egli stesso, Dina, e il conte s'era mostrato dispiacente che un gentiluomo lombardo di così bel nome si trovasse a Torino in condizioni dure e oscure. [...] Ora Franco doveva partire, certo. La bambina guarirebbe ed egli ritornerebbe nel più breve tempo possibile. [...] «Abbia prudenza! Non si lasci prendere!» ma non ebbe alcuna risposta.³³²

Se la difficoltà del passo alpino è scoperto simbolo della durezza del momento per Franco, il modo in cui egli apprende della sorte fatale toccata alla figlia è mossa appendicistica che spiega, con efficacia narrativa, il modo in cui è la fede interiore a definire, da questo momento in poi, la figura del protagonista. Rilevante il modo in cui la tragedia informa le risorse di parola di Franco, tanto che le uniche parole ch'egli riesce a pronunciare sono quelle che identificano le sue realtà prime: Dio, la moglie amata, la figlia perduta:

Franco, che stava bocconi, all'udir «tre anni e un mese», l'età di Maria, si alzò sulle braccia stringendo l'erba convulsamente. Il rumor dei passi si perdeva già in Val Malghera.

«Dio, Dio, Dio, Dio!» diss'egli. Si rizzò ginocchioni, ripeté lentamente dentro a sé, come istupidito, la parola terribile: «aveva». Si torse le mani, gemette ancora: «Dio, Dio, Dio, Dio!».

³³² Ivi, pp. 407-408.

Di quel che fece in seguito non ebbe quasi coscienza.³³³

Le cadenze di una tragedia silenziosa proseguono anche nel resto dell'episodio, non appena Franco giunge a casa e vi trova la moglie:

[...] L'uscio della camera era spalancato; molti lumi dovevano arder là dentro. Sentì, con l'odor d'incenso, odor di fiori, fu preso da un tremito violento, non poté avanzare. Dalla parte della cucina si udiva qualcuno dormire, dalla parte dell'alcova non si udiva niente. A un tratto la voce di Luisa parlò, tenere, quieta: «Vuoi che venga anch'io, domani, dove vai tu, Maria? La vuoi la tua mamma, in terra con te?». «Luisa! Luisa!» singhiozzò Franco. Si trovarono nelle braccia l'uno dell'altro, sulla soglia della loro camera nuziale che aveva la memoria ancor viva e il dolce lor frutto, morto.

[...] Egli posò invece le labbra sulle labbra gelide che trasparivano tra le foglie di carrubo e fiori di geranio. Ve le posò lievemente, come per un addio tenero, non disperato, alla veste caduta e vuota della diletta creatura sua partita par altra dimora. «Maria, Maria mia» sussurrò tra i singhiozzi, «che cosa è stato?»³³⁴

Questo il punto: «un addio tenero, non disperato». Alla follia strisciante di Luisa, che quasi prefigura il suicidio, Franco oppone la saldezza della propria fede, che prevale - con un'immediatezza tanto più sorprendente quanto più su di essa il narratore tace - sull'urgenza del dolore, non tacitandolo, ma riuscendo a spiegarlo. È ciò che non riesce alla 'razionale' Luisa; Franco invece rielabora il lutto attraverso uno sfogo esemplare, che unisce dolore umano e fiducia incrollabile nella provvidenzialità divina, attraverso l'angelizzazione della figliuola. L'indiretto libero illumina così quella zona della personalità individuale in cui il protagonista conserva gli affetti più cari, resi qui trasparenti dal modulo espressivo della 'confessione' di un credente al suo dio, cui chiede contemporaneamente comprensione umana e salvezza ultima:

Andò in loggia. Le finestre erano aperte; l'aria pura, fresca, lo rianimò. Pianse, al buio, la sua figliola, senza ritegno, senza nemmeno quel ritegno che vien dalla luce. S'inginocchiò ad una finestra, s'incrociò le braccia sul petto, pianse, col viso al cielo, lagrime e parole a flutti, parole incomposte di strazio e di fede ardente, chiamando Dio in aiuto, Dio, Dio che lo aveva colpito. E glielo disse, a Dio, con la piena delle lagrime, che gli permettesse di piangere ma che sapeva bene perché la bambina era morta. Non aveva egli tanto pregato che il Signore la salvasse dal pericolo di perdere la fede stando con sua madre? [...] «Signore, Signore» diss'egli verso il cielo, «Tu tacevi e mi ascoltavi, Tu mi hai esaudito secondo le tue vie misteriose, Tu hai preso

³³³ Ivi, p. 417.

³³⁴ Ivi, pp. 418-419.

il mio tesoro con te, ella è sicura, ella gode, ella mi aspetta, Tu ne congiungerai!». Non fu amaro il diretto pianto in cui le parole morirono.³³⁵

La ricorrenza degli stilemi lessicali del patetico e del sentimentale è duplicemente funzionali: da un lato, essi danno credibilità realistica, connotata sotto la specie degli affetti di sangue genitoriali, al personaggio principale, in un frangente altamente drammatico³³⁶; d'altro canto, essi innescano quel meccanismo per cui è la fede cattolica a diventare il tratto precipuo di chi qui confida il suo strazio. Non a caso, angustia di Franco è la «irreparabile rovina»³³⁷ dell'anima della moglie, a dimostrare come la strategia narrativa messa all'opera in questa scena cruciale voglia 'rileggere' l'aurea mediocrità del Franco personaggio della Storia attraverso l'insuperabile coerenza della trascendenza cattolica. La coincidenza dei due vettori in un'unica identità è il tratto più paradossale del romanzo nel suo insieme, e, al tempo stesso, la scommessa più forte del narratore. L'eterogeneità del ritratto del protagonista ha quindi ragion d'essere, nel sistema d'idee che sorregge l'opera, solo se può mostrarsi propedeutica alla fede, e retrospettivamente illuminata da essa.

E siamo qui ad un punto critico, su cui verte il successo dell'operazione fogazzariana. Il fatto è che le risorse di immedesimazione di stampo realistico, che il narratore sfrutta in larga misura nei riguardi di Franco Maironi, conoscono da un certo punto in poi una torsione determinata dall'ideologia di fede, che, per intima costituzione, vuol porsi a norma imprescindibile della vita dell'io. Tanto più Franco rende palese questo dato a priori della sua identità, quanto più egli ascende sulla scala dell'esemplarità, devolvendo la sua stessa vita per la patria e l'ideale mondo venturo; in maniera direttamente proporzionale - ma senza che l'impianto narrativo ne dia sempre notizia esplicita - emergono però alcune sue incongruenze interne che instillano dubbi nel lettore. In primo luogo va tenuto presente che, laddove le personalità in 'missione salvifica' prescindono da una patente di credibilità per suggestionare invece l'immaginario trascendente dell'uditorio, l'impiego di tecniche di avvicinamento tra Franco ed il pubblico elettivo di *Piccolo mondo antico* implica che vizi e virtù del quotidiano spicchino con più evidenza. Franco è certo il *pater familias*, ma alcune sue prese di posizioni, al centro delle scene domestiche, paiono meno sostenibili rispetto a quelle è Luisa. Il patto fiduciario che introduce alla lettura certo vincola all'accettazione della *Weltanschauung* valsoldese, ma è

³³⁵ Ivi, pp. 422-423.

³³⁶ Ivi, p. 423: «Ah quella sera, quella ultima sera che Maria gli aveva detto “papà mio, un bacio” e tante altre tenerezze e non voleva lasciar la sua mano, come come aveva pregato! Era un terrore, una gioia, uno spasimo di ricordarlo. [...] Ma dopo, pensando ancora quell'ultima sera, gli fu amarissimo di esser partito senza dirlo a Maria, di averla ingannata. “Maria, Maria mia” supplicò piangendo, “perdonami!” Dio, come gli pareva impossibile che tutto questo fosse vero, come gli pareva di andar nell'alcova, di doverla trovar là, dormente nel suo lettino, con la testa piegata sulla spalla e le manine aperte abbandonate sulle lenzuola, con le palme in su! E invece vi era, sì, ma...! Oh che cosa! non poteva, non poteva essere fine al pianto».

³³⁷ Ivi, p. 422.

altrettanto indubbio che tale sistema d'idee e valori scricchiola in più circostanze, soprattutto quando il cattolicesimo patriottico del protagonista, con la sua indefettibile fiducia nella Provvidenza divina, adduce al nucleo familiare significative difficoltà. Vi è poi da considerare l'indole sfumata della voce narrante che, nel momento in cui riconosce parità di trattamento narrativo alla coppia protagonista, sceglie di convergere, in modo più o meno esplicito, sui valori di lui. È però Luisa, la scettica, ad essere personaggio più umanamente credibile e più romanzescamente fruttifero. La moglie di Franco percepisce una propria debolezza, nel senso di un'inadeguatezza rispetto al contesto: e ne sconta la sofferenza. Ma la sua non è drastica apostasia - e cioè l'esatto contrario del marito - quanto piuttosto una richiesta di risposta ad un interrogativo lungamente rimuginato³³⁸. Ed è questo combattuto dinamismo della vita interiore a porre sovente Luisa al centro della rappresentazione, come protagonista di alcuni punti cardinali della trama: tra tutti, l'evento tragico del settembre 1855. Infine, alcune scelte comportamentali di Franco sembrano dipendere da una specie di presunzione egoistica, che a volte viene fatta trapelare tra le maglie del testo. È il caso del saluto alla figlia, su cui Franco proietta il desiderio di rivalsa sulla moglie, con cui ha appena litigato, in un passo in cui la fede cattolica pare quasi un privilegio di esclusività tra lui e Ombretta:

Che dolcezza, quella manina cara! Franco la sentiva, bambina, la sua figliuola, innocente, amorosa bambina e la immaginava donna, tutta sua nel cuore, tutta unita a lui nelle idee come nei sentimenti, immaginava che quella manina stretta volesse compensarlo del dolore datogli da Luisa, dirgli: papà, tu e io siamo uniti per sempre. Dio, gli venivano i brividi a pensare che forse Luisa vorrebbe educarla nelle sue idee e ch'egli sarebbe lontano, non ci potrebbe fare niente! Pregò il Signore, pregò il Maestro così dolce ai bambini, pregò Maria, pregò la santa nonna Teresa, pregò la sua propria mamma di cui sapeva ch'era stata tanto pura e tanto religiosa: «Custodite, custodite la mia Maria!». Offerse tutto se stesso, la felicità terrena, la salute, la vita purché Maria fosse salva dall'errore.³³⁹

³³⁸ Ivi, p. 371: «Ragioniamo, discutiamo. Confessa che voi altri credenti amate le vostre credenze anche perché sono un comodo riposo dell'intelletto. Vi adagiate in esse come in un'amaca sospesa in aria per tante fila lavorate dagli uomini, annodate dagli uomini a diversi uncini. Voi vi state bene e se si va tentando, saggiando con la mano anche uno solo di questi fili, ve ne turbate e avete paura che si spezzi, perché poi molto facilmente si spezzerà il suo vicino e dopo questo un altro e tutto il vostro letto fragile rovinerà dall'aria in terra con vostro spavento e dolore. Conosco questo spavento e dolore, so che si paga così la compiacenza di camminar poi sul solido e perciò non mi trattiene dal discutere teco una pietà che sarebbe falsa. Ma forse mi inganno e sarai tu che mi sollevi a te nel tuo letto di fragili fili e d'aria».

³³⁹ Ivi, p. 335.

Allo stesso modo, anche lontano dalla sposa, Franco è refrattario ad affrontare la questione del loro dissidio³⁴⁰; ed il punto non è specioso, dato che in più punti dell'opera - e in parecchi punti della propria produzione romanzesca - Fogazzaro sottolinea con forza che è proprio l'egoismo inorgogliuto il male maggiore dei congressi umani. L'oscillazione tra pulsioni dell'ego e amore samaritano è sintomatica di una situazione ben ambigua, che qui il narratore, solitamente pacioso e misurato nei suoi atteggiamenti, non scioglie né dirime. Piuttosto egli registra, bilanciando attentamente giudizi ed impressioni, interventi diretti e mimesi delle voci dei personaggi, le conseguenze pratiche della condotta di vita di Franco, che da uomo della realtà si sviluppa in direzione di quel 'santo' che conosciamo dai ritratti di Piero e Benedetto. Però qui c'è una sostanziale differenza, che forse allude ad una difficoltà compositiva di *Piccolo mondo antico*: il protagonista rimane al centro delle vicende fino ad un certo punto, ma poi quasi vi scompare. A Benedetto, campione della cattolicità salvifica e rigeneratrice, è garantito il privilegio di chiudere il proprio itinerario mondano e di romanzo con la scena della sua assunzione in cielo, che certifica pure l'esito trionfale della sua 'missione': egli ha compiuto la volontà di Dio, e ha salvato l'amata Jeanne accogliendola nella cristianità. Per Franco è diverso: per la sua uscita di scena, v'è una scena collettiva, all'imbarco dei volontari verso Stresa. Da qui in avanti, non ci è più dato sapere nulla di lui, se non che morirà di lì a poco, per le ferite della guerra di liberazione. Si tratta, evidentemente, di un saluto in tono minore, ben diverso sia dal tributo partecipato per l'uomo del 'mondo antico' o dall'indizio sulla vita nuova che sgorgherà da Luisa. E poi, si pensi che Franco parte senza lasciar praticamente stirpe: egli è sì nuovamente padre, ma un personaggio del suo tipo, che tenti di far coincidere quotidiano ed esemplare, non uscirà più dalla penna del suo autore. Fogazzaro, alla chiusa del suo romanzo migliore, ha forse preferito un'uscita 'secondaria' per colui sul quale aveva giocate alcune carte importanti della propria strategia romanzesca: tessere, in unico ritratto, l'uomo della realtà e la figura ideale della memoria e, al tempo stesso, del rinnovamento presente. Franco deve, al medesimo tempo, vivere secondo i principi etici della religione e proporsi come modello accessibile ai più, deve rispettare la propria coscienza e farsi carico di una responsabilità di scelta gravosa ed apparentemente iniqua, dato che il riscatto delle pene di tutti verrà solo in altra vita. Se la prova romanzesca è stata impervia, tanto che non tutti gli

³⁴⁰ Si noti che è Luisa a fare il primo passo, chiedendo al tempo stesso perdono e possibilità di confronto, ma Franco tace; cfr. *ivi*, pp. 351-352: «Nella chiusa v'eran questi periodi: "Leggendo tutte le accuse che ti fai ho pensato con rimorso a quelle che t'ho fatto io, una triste notte, e ho sentito che ci pensai anche tu quando scrivevi, benché né questa lettera né alcuna delle altre tue ne abbia parola. Di quelle accuse ho rimorso, Franco mio; ma delle altre cose a cui tanto penso nella mia solitudine, oh come vorrei che parlassimo ancora, da buoni amici!" Il desiderio di Luisa restò vano. Su questo punto Franco non rispose affatto; anzi la sua prima lettera fu alquanto freddina». Per come Luisa affronta col marito la tematica religiosa, si veda la lettera del 24 settembre 1855, in cui la protagonista risponde ad un accenno del marito al graduale avvicinamento di lei al Signore tramite Maria; si tratta però dell'ultima lettera che i due si scrivono.

ingranaggi rappresentativi paiono lavorare in sincrono nel ritratto di Franco Maironi, pare tuttavia opportuno, nel render il merito dovuto al narratore vicentino, chiarire un punto. Se la scelta di Fogazzaro dopo questo tentativo non è il silenzio, è perché egli forse ha trovato nell'esaltazione del 'santo' una soluzione a questa *impasse* rappresentativa, o comunque un nuovo modello umano, più adatto di altri alla necessità propagandistica del suo credo. Ma non è da sottovalutare che l'affabilità della memoria, la ricchezza di toni narrativi, il polimorfismo della rappresentazione di *Piccolo mondo antico* dipendano forse anche da quella strenua tensione a conciliare dettati di realtà e utopia di fede che è manifesta anzitutto nel ritratto del protagonista principale.

3. SANTITÀ E CRISI

3.1 Un montaggio a dittico: *Piccolo mondo moderno* e *Il Santo*

3.1.1 «*Questa materia moderna è meno geniale dell'antica...*»

Se allora il capolavoro fogazzariano si chiude su toni tanto esteriormente equilibrati quanto intimamente problematici, il fatto stesso di sviluppare dal libro dedicato alla memoria di Franco e Luisa una tetralogia romanzesca non è solo testimonianza di una capacità innata di 'leggere' le dinamiche seriali implicite nella modernità libraria, ma fa trasparire anche una precisa volontà progettuale di altro tipo: innestare sul corpo della trasfigurazione nostalgica del passato valsoldese l'appello militante, fideistico e spiritualista, rivolto al giorno d'oggi.

Il punto è che questa operazione prevede di per sé una radicale revisione di quel nuovo modello romanzesco che Fogazzaro ha praticato proprio con la prima opera della supposta serie: anzi, il dittico che racconta le vicende di Piero Maironi acquista compattezza ed unità compositiva precisamente nella misura in cui si distacca dall'ingombrante e non più replicabile precedente, recuperando e rielaborando alla luce della dottrina modernista alcune costanti fogazzariane della prima fase³⁴¹ - soprattutto dal *Daniele Cortis* in poi: l'amore decadentisticamente totalizzante, il protagonismo

³⁴¹ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 326: «Piero è della stessa famiglia spirituale di Corrado Silla. Ma artisticamente è meno definito, meno simpatico. [...] Ma Silla era un poeta; Piero Maironi non è che un sindaco clericale, un ricco, un ammogliato, un uomo trattenuto da troppi fili per agire con spontaneità, un uomo impacciato nei suoi movimenti da troppe considerazioni. [...] È un esitante condannato alla oscillazione perenne tra tutte queste cose: un inquieto che non ha un solo punto fisso su cui poggiare, un uomo che il mondo esterno trascina, che Dio chiamerà in ultimo, ma per se stesso incapace di volere fortemente il bene o il male».

d'eccezione, l'accensione dei toni sentimental-patetici e melodrammatici - che, nel 1895, erano giunti ad diversa misura concettuale e formale.

L'intenzione di prolungare e continuare le vicende narrate nel mondo ristretto della Valsolda è del resto un pungolo che da subito l'autore sente pressante; nel settembre 1895, in una epistola assai intima alla Buchner³⁴², Fogazzaro rivela il proprio piano:

Ella è la prima persona a cui lo dico e lo dico come una prova che l'intimo del mio pensiero le è aperto come un tempo. [...] Ella sa che questa non è una fiducia imperfetta, ma una cautela di cui devo circondare i fragili germi del mio pensiero. Altri ancora ne nascono perché, se il mio romanzo piace almeno a coloro che sospirano un'arte insieme elevata e cristiana, avrò quasi un obbligo morale di continuarlo. L'ultimo capitolo, implicitamente, lo promette.³⁴³

Nel disegno che vuole esplicitamente unire *explicit* dal mondo antico ed *incipit* del mondo moderno non si intuiscono allora solo le linee di continuità, ma anche alcuni significativi e sintomatici punti di rottura³⁴⁴. Il proposito di un'«arte insieme elevata e cristiana», che già traluce dall'ordito narrativo e dalle finalità caritatevoli dell'edizione di *Piccolo mondo antico*, connota in maniera più netta e decisa il romanzo che ora è in officina. L'impegno in veste di conferenziere a sostegno dello spirito e dell'Ideale, che poche tracce di sé lasciava nell'opera precedente, si interseca con maggior forza plastica alle architetture finzionali di *Piccolo mondo moderno* prima e de *Il Santo* poi; e - dato rilevante - si affianca ora alla percezione di una crisi latente della propria vena inventiva, destinata a scoppiare solo dopo la *querelle* del 1905³⁴⁵. La risposta al grande successo del 1895 trova così un duplice supporto, o una doppia via d'uscita: da un lato il tentativo di perorare la causa di una riforma spirituale del mondo presente si appoggia sulla cospicua eredità delle letture formative degli anni Novanta, tra evoluzionismo e prime posizioni moderniste; dall'altro, la definizione di una poetica del dolore, che si sviluppa parallela in quel frangente cronologico, avrà non pochi crediti da riscuotere nei confronti della forma mista di romanzo sentimental-saggistico in comune tra *Piccolo mondo moderno* ed *Il Santo*.

³⁴² Riferendosi alla drammatica morte del figlio Mariano del maggio di quello stesso anno, lo scrittore confida: «Il mio pensiero è sempre con Lui, amica mia; sì, anche quando la gente mi vede sereno e quasi lieto; è sempre con Lui e per merito di Lui è molto più di prima con mio Padre e con mia Madre. Sa, ho avuto per un momento l'idea di consacrargli una nota, una pagina in fondo al mio romanzo, l'ho abbandonata. Farò meglio, onorerò la memoria Sua nel modo che potrò migliore e più largo, ma non bisogna domandarmi come né quando» (lettera di A. Fogazzaro a F. Buchner, 10 settembre 1895, in *Lettere scelte*, p. 354).

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ Sulla genesi di *Piccolo mondo moderno*, cfr. P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 503-536.

³⁴⁵ Lettera di A. Fogazzaro a P. Giacosa, 11 novembre 1895, in *Lettere scelte*, p. 357: «Forse non è fuor di luogo verso di me un certa indulgenza perché da qualche mese il mio spirito soffre d'una prostrazione, d'un'aridità, di un torpore che mi rendono alquanto meno responsabile dei miei silenzi scortesi».

Così, già dalla storia compositivo-editoriale della nuova fatica fogazzariana si può intuire quello che sarà il suo destino; nel giugno 1898, in una breve pausa dai molti impegni extra-letterari di un periodo assai fervido, lo scrittore fa trasparire con Giuseppe Giacosa sia il piacere di tornare alle pagine d'invenzione sia la fatica di riprendere in mano la penna:

È il primo riposo che io godo da molti e molti mesi. [...] Mi è stato dolcissimo riprendere *Piccolo mondo moderno*, lasciato alle prime pagine. Lavoro la mattina nel mio piccolo studiolo, impregnato dell'anima mia. Lo capisco, questa materia moderna è meno geniale dell'antica. Capisco pure che ho ancora bisogno di pensare molto, senza scrivere.³⁴⁶

Se certo è indicativa la pausa intercorsa tra il proposito di continuare *Piccolo mondo antico* e il momento in cui effettivamente Fogazzaro può tornare al tavolo di scrittura, ancor più decisiva è l'ammissione che la «materia moderna» sembri meno congeniale alla volontà d'autore, così come indicativa è la parallela necessità di «pensare molto» prima di imbastire la trama del romanzo. Così infatti in una lettera alla marchesa Crispolti, di qualche mese successiva:

Qualche giornale annunciò che stavo per finire *Piccolo Mondo Moderno*. Ohimè! non è vero! È vero che ho ripreso a lavorarci e che non ho punto fretta di finirlo, benché la compagnia dei nuovi personaggi mi sia meno cara di quella che godetti per più anni, scrivendo *Piccolo Mondo Antico*.³⁴⁷

Ma, al di là dell'elaborazione problematica, conta che Fogazzaro sia cosciente della necessità di riorientare, anche cospicuamente, il patto narrativo con il proprio pubblico; dal ricordo partecipato delle idealità risorgimentali al tono causticamente ironico dell'apertura *Ab ovo* di *Piccolo mondo moderno*, il passo è del resto ben percepibile, e imporrà dunque delle convenienti misure d'intesa con quel lettore che si aspetta una naturale prosecuzione dell'idillio storico 'antico':

Il titolo del mio romanzo *Piccolo Mondo Moderno* ha il guaio di suggerire troppa materia, tante sono le cose moderne piccole. Ho alla porta una vera folla che mi domanda di entrare. Se lascio passare tutti, succederanno dei disordini; se non lascio passare tutti succederanno delle proteste. Il libro, ancora lontano assai dalla fine, non potrà essere letto da tutti come *Piccolo Mondo Antico*. Mi preme di farlo

³⁴⁶ Lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 26 giugno 1898, ivi, p. 392.

³⁴⁷ Lettera di A. Fogazzaro alla marchesa Crispolti, 13 novembre 1898, ivi, p. 397.

sapere e mi preme di soggiungere tosto che non bisogna poi aspettarsi troppe arditezze.³⁴⁸

Il libro, terminato nel novembre del 1900 e corretto «man mano che il romanzo si pubblica»³⁴⁹ sulla «Nuova Antologia» dal 16 dicembre al 16 marzo dell'anno successivo, riconverte allora l'originalità strutturale dell'opera valsoldese e la poetica di passione e dovere della prima fase alla luce di un dovere morale dell'attività artistica, sentito ora come irrinunciabile prerequisito del testo letterario. È Fogazzaro stesso infatti, a definire il senso che vuole affidare all'ultima fatica:

Avrò fatto io opera buona? Avrò io usato dell'Arte secondo il fine cui l'Arte umana è disposta nel disegno divino? Gli ultimi capitoli non possono lasciar dubbio delle intenzioni mie. Se nei primi le passioni umane sono qua e là rappresentate con vivezza, se questo rende il libro meno adatto a giovinetti e giovinette, io spero che l'effetto morale sugli altri ne sia maggiore.³⁵⁰

E anche l'iter editoriale, affidato ora alle cure di Hoepli, testimonia (come poi sarà anche per *Il Santo*) la capacità di sfruttare la pluralità di codici e canali di un moderno sistema di comunicazione proprio facendo leva su questo nuovo *engagement*; il contatto con l'editore svizzero-milanese, garantito da Pompeo Molmenti quando il libro è ancora ad «un terzo»³⁵¹ della sua forma definitiva, si inserisce difatti in una strategia promozionale

³⁴⁸ Lettera di A. Fogazzaro alla stessa, 22 ottobre 1899, ivi, p. 419.

³⁴⁹ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 24 novembre 1900, ivi, p. 435. Di lì a poco, Fogazzaro riconosce: «Davvero sono un po' condannato ai lavori forzati, sa. Ho preso l'impegno di dare *P.M.M.* alla *Nuova A.* prima di averlo trascritto [...]; e lavoro con l'acque della scadenza quindicinale alla gola» (lettera di A. Fogazzaro alla marchesa Crispolti, 4 gennaio 1901, ivi, p. 438).

³⁵⁰ Ibidem. Già in una lettera precedente, Fogazzaro spiegava: «*Piccolo Mondo Moderno* sarà certamente un libro cristiano nello spirito, ma il suo significato religioso e morale deve piuttosto scaturire dal racconto, dai fatti, che dalle espresse parole dell'autore [...]» (lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 27 febbraio 1900, ivi, p. 426).

³⁵¹ Lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 1° luglio 1899, ivi, p. 416. Del resto, anche per la casa editrice la pubblicazione del romanzo fogazzariano costituiva un passaggio non affatto di secondo piano: «L'unica eccezione in un catalogo che, salvo la parte riservata ai ragazzi, continuava a non lasciare spazio alla narrativa, restava il Piccolo mondo moderno di Fogazzaro, che Hoepli aveva assunto nel 1901. Nei confronti dello scrittore vicentino, da tempo “fra gli assidui clienti della sua libreria”, egli aveva in realtà concepito, qualche anno prima, nell'ottobre 1898, un progetto più ambizioso, analogo a quello realizzato da Zanichelli nei confronti di Carducci: quello, appunto, di raccoglierne in un'unica collezione tutta l'opera, al momento sparsa tra una quantità di editori diversi. [...] L'intesa, dopo una visita di Hoepli allo scrittore, nel dicembre 1899, non andò invece oltre il solo *Piccolo mondo moderno*, affidato per dieci anni con l'impegno di stamparne 22 mila copie, contro un compenso anticipato, all'autore, di 20 mila lire. Il volume uscì con una prima tiratura di 10 mila copie, particolarmente curata nei caratteri, fatti giungere appositamente da Berlino, e nella carta, ordinata “al Nodari di Lugo” [...]. L'accoglienza iniziale risultò, nel complesso, tiepida, e non ebbero seguito neanche le pratiche, pure avviate da Hoepli, per procurarle una traduzione tedesca» (*Ulrico Hoepli 1847-1935. Editore e libraio*, a cura di E. DECLEVA, Hoepli, Milano, 2001, pp. 78-79, corsivo nel testo). Si ricorda che lo stesso editore pubblicherà, nel 1900, lo studio dello stesso Molmenti intitolato *Antonio Fogazzaro, la sua vita e le sue opere* con in appendice la nuova bibliografia di Sebastiano Rumor.

assai articolata. Tipica di Fogazzaro è l'incertezza sul trattamento economico del proprio lavoro, per il quale chiede suggerimento a Giacosa:

Cosa ti pare ch'io possa domandare per il mio nuovo romanzo? Vorrei che fosse un affare buono dopo tanti cattivi. Il romanzo è ben lontano dalla fine ma sarei contento di combinare la vendita per troncane tante richieste di editori.

Fra questi avrei scelto l'Hoepli che promette darmi, come gli altri del resto, quanto domanderò. Ho preso l'impegno di trattare con lui quando, fatta una proposta agli editori miei attuali, questi non l'accettino.³⁵²

Nei mesi successivi si susseguono così le trattative per affidare il testo alle mani migliori. Se Hoepli non pare «avere capito l'interesse che c'è anche per lui di lasciar parlare del romanzo il più possibile, anche prima che si pubblichino»³⁵³ in volume, la rete di contatti con Maggiorino Ferraris per l'uscita periodica sulla «Nuova Antologia», il frammento pubblicato in anteprima da «Il Bene» nel numero natalizio del 1899, l'interessamento del «Corriere della Sera» per l'edizione in appendice³⁵⁴ sono tutte prove di come la nuova opera fosse febbrilmente attesa dal pubblico affezionato dei romanzi e delle conferenze.

Se il successo non soddisfa le attese, così che *Piccolo mondo moderno* risulta «opera nuova» ma «non migliore»³⁵⁵, le ragioni andranno individuate sia nelle polemiche suscitate dal contenuto del libro sia in questioni formali, di tecnica e struttura, che incidono molto sull'evoluzione della narrativa fogazzariana dopo il 1895. Già la cernita dei giudizi dell'epoca restituisce un quadro polarizzato tra sostenitori entusiasti ed oppositori irriducibili di Piero Maironi, secondo una dinamica che già anticipa la ricordata ricezione de *Il Santo* nel 1905. Lo stesso atteggiamento dello scrittore, dopo le prime polemiche e i

³⁵² Lettera di A. Fogazzaro allo stesso, 27 giugno 1899, in *Lettere scelte*, p. 415.

³⁵³ Lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 24 febbraio 1901, *ivi*, p. 441.

³⁵⁴ Indice di questa complessa e stratificata operazione commerciale è lo scrupolo con cui, nello scrivere a Giuseppe Giacosa, Fogazzaro spiega la questione dei diritti di pubblicazione: «Se Maggiorino Ferraris mi scrive di consentire ch'egli ceda al *Corriere della Sera* il romanzo da me promesso all'*Antologia*, io consentirò; ma è proprio necessario ch'egli mi scriva in questa forma, anche perché un altro giornale mi ha fatto larghe profferte che io declinai per l'impegno preso con Ferraris. Perciò se io riavessi al mia intera libertà vorrei, per convenienza, rivolgermi all'altro giornale. Non avrò quest'obbligo se il Ferraris esplicitamente mi cede al *Corriere*» (lettera di A. Fogazzaro a G. Giacosa, 21 novembre 1899, *ivi*, p. 422). Interessante pure che nella stessa lettera l'autore rifletta sul carattere della propria opera e sulla sua destinazione più opportuna: «Avrà poi il mio romanzo la forma che conviene all'appendice di un giornale quotidiano? Il dramma che contiene e la forma nel quale si svolge non terrà certo ansiosi i lettori, almeno nei primi tre quarti o quattro quinti del libro» (*ibidem*).

³⁵⁵ G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 195, dove si aggiunge: «quando questo romanzo uscì, fu generale la delusione; il numero stesso delle recensioni scemò a un terzo circa di quelle del romanzo precedente. Mentre tutti attendevano qualcosa come la continuazione di *Piccolo mondo antico*, si trovarono dinanzi a un'opera nuova nella fattura e nelle intenzioni. [...] Si segnalò un difetto grave della struttura, notando che vi erano due romanzi indipendenti, il piccolo mondo provinciale e il dramma intimo di Piero, che non riuscivano a fondersi [...] il protagonista raccolse antipatie quasi generali» (*ivi*, pp. 195-196).

primi giudizi negativi³⁵⁶, tende a puntualizzare il messaggio del libro provando a distanziarsi equamente dalle due fazioni in schermaglia, ribadendo sia la finalità etico-pedagogica dell'opera sia le difficoltà connaturate a questa maniera di procedere:

Per aprirsi una via il libro deve combattere contro chi semplicemente lo trova troppo cattolico e contro chi, per avversione al sentimento religioso che lo informa, finge di trovarlo immorale. Poi ci sono tutti i timidi che si lasciano influenzare da quegli altri.

Vado però convincendomi ogni giorno più che il libro farà il suo cammino e che forse a poco a poco il giudizio di alcuni buoni giudici [...] che *Piccolo Mondo Moderno* sia superiore ai suoi fratelli si verrà allargando. Infatti è il libro dove c'è più assenza di macchina, parmi. È vero ch'è anche il libro dove l'ambiente e, nel loro complesso, i personaggi sono meno simpatici. L'uomo che per un sentimento religioso rinuncia all'amore di una donna degna, difficilmente è simpatico alla folla!³⁵⁷

Al di là della rivendicazione dell'importanza del contenuto e del «sentimento religioso che lo informa», queste considerazioni sono interessanti proprio perché non suonano del tutto inedite: già per il *Cortis* - con abile e sottile disconoscimento della poetica del *movere et delectare* - lo scrittore sottolineava come la scelta superomistica di resistere alle tentazioni terrene per un avvenire di superiore purezza potesse nuocere alla circolazione del romanzo, o spiacere al palato dei lettori. In questo senso, la ricerca di una nuova intesa con il pubblico punta soprattutto al recupero di modelli già consolidati, magari meno complessi e poliedrici di quelli esperiti in *Piccolo mondo antico* ma pure atti a far confluire nella figura di Piero elementi di propaganda religiosa e tormenti dell'amore sublimato. Il ritorno all'attualità, con tutti gli scompensi del caso dopo la parentesi di malinconica memoria della Valsolda risorgimentale, non apre solo la via alla denuncia delle meschinità della vita di provincia, ma permette anche di far stagliare con maggior perspicuità la figura esemplare del 'santo' in divenire. Ad Onorato Fava, che ha recensito *Piccolo mondo moderno* sulla «Napoli mondana» del 30 maggio, Fogazzaro ringraziando spiega appunto:

³⁵⁶ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 28 aprile 1901, in *Lettere scelte*, p. 445: «Quanto ai giudizi del pubblico mi par di capire che l'atteggiamento più favorevole al libro lo prendano i clericali. [...] A Milano avrà visto che l'*Italia del Popolo* mi vilipende. L'*Adriatico* di Venezia, liberale avanzato, ebbe un articolo di grande elogio dove sono citati tutti i passi che possono dispiacere ai clericali. L'articolo di Mantovani nella *Stampa* di Torino resta il migliore. Da Roma, da Napoli, da Firenze non mi è ancora venuto nulla. Qui a Vicenza dove nel primo giorno un libraio ne vendette oltre 100 copie, so che se ne parla molto per fare dei *cancans* ma a me nessuno ne dice parola. Neanche dall'editore so se le sette edizioni sieno sorpassate o no. Insomma fin ora il mio licenziato libro ed io teniamo vie diverse e non c'incontriamo».

³⁵⁷ Lettera di A. Fogazzaro allo stesso, 21 maggio 1901, *ivi*, p. 446.

Ella nota poi benissimo ciò che pure non fu ancora ben compreso: la qualità dell'ambiente è strettamente collegata al processo psicologico che si svolge nel protagonista. I *fastidi* di Piero Maironi sono pure un coefficiente occulto della sua risoluzione suprema.³⁵⁸

La sfida che Fogazzaro si pone - e che forse nell'arco dei due romanzi non risulta pienamente vincente - è allora quella di riuscire a far collimare, nello stesso personaggio, ideale di fede attiva ed inquietudine del legame amoroso con l'altro da sé; e l'efficacia di questo dittico romanzesco, ai suoi diversi livelli, andrà quindi valutata in rapporto all'identità complessa del 'santo'.

3.1.2 *Il tormento della santità*

Sia in *Piccolo mondo moderno* sia ne *Il Santo* la scelta fondamentale è allora quella di restituire funzione dominante³⁵⁹ alla singolarità di uno stare al mondo focalizzato secondo un moto ascensionale per tappe progressive che via via innalzano la figura di riferimento sino alla sua assunzione in un regno celeste. Chi scrive non vuol più dar conto di un mondo ideale, tramite cui vaticinare un riscatto del presente, ché anzi la realtà che sta attorno a Benedetto è spesso il simbolo della corruzione dei tempi; i momenti cruciali del testo riguardano piuttosto l'intimità del singolo, e le sue reazioni lungo un itinerario tanto di scoperta di sé quanto di insegnamento delle proprie idee ad una comunità di pochi fedeli ascoltatori. Il *focus* narrativo rimane fisso sull'io dilemmatico del protagonista, ed è da qui che si articolano la gran parte delle reazioni di intesa con il

³⁵⁸ Lettera di A. Fogazzaro ad O. Fava, 12 giugno 1901, ivi, p. 449 (corsivo nel testo). Nella stesa lettera si aggiunge: «Particolarmente La ringrazio di avere inteso ciò che pochissimi fra i miei critici intesero, essere voluta la rappresentazione di quelle meschinità morali; voluta benché vera; perché, a scopo di amaro rimprovero e di satira meritata, vi ho mostrato, dopo la magnifica Italia sognata nel 1859, la reale Italia presente; e quel *Moderno* nel titolo ha un'anima d'ironia [...]. Ma, santo cielo, non era facile comprendere che appunto i Dessalle sono moderni nello spirito, nel modo di pensare, di parlare e di vivere perché vengono dal di fuori, hanno respirato l'aria della Capitale, mentre il piccolo mondo provinciale non è moderno che per le date e per certe partigianerie politiche, rimpicciolite anch'esse, come avviene a piante di alto fusto se si coltivano in vasi piccini?» (ibidem).

³⁵⁹ Per il concetto di «funzione dominante», cfr. B. TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, introduzione di M. DI SALVO, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 208-209 (ed. or. *Teorija literatury*, Leningrad, 1928): «Queste caratteristiche del genere, cioè i procedimenti che organizzano la composizione dell'opera, sono i procedimenti dominanti, i quali subordinano a sé tutti gli altri procedimenti necessari alla creazione dell'opera letteraria. Questo procedimento dominante, principale, viene talora chiamato *dominante* [*dominanta*], e l'insieme delle dominanti è il momento determinante nella formazione del genere». Di 'dominante' si parla anche in Y. TINIANOV, *L'evoluzione letteraria* (ed. or. *O literaturnoj evoljucii*, in *Archaisty i novatory*, Leningrad, 1929), in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, p. 137 (ed. or. *Théorie de la littérature*, Éditions du Seuil, Paris, 1965): «Poiché un sistema non è un'interazione paritetica di tutti gli elementi ma presume la preminenza di un gruppo di elementi (dominante) e la deformazione degli altri, l'opera entra nella letteratura, acquista la sua funzione letteraria appunto per mezzo di tale *dominante*».

pubblico. *Piccolo mondo moderno* modula la crisi esistenziale di Piero, per rappresentarne in chiusura la simbolica fuga dal mondo; specularmente *Il Santo* si apre con un moto sospensivo su cosa ne sia stato dell'eremita, per dare la risposta solo a fine intreccio, quando Benedetto ottempera in pieno alla propria missione terrestre con la 'passione' e la morte. Se l'idealizzazione di Franco prendeva spesso spunto dal suo essere un *civis* valsoldese con un tratto di originalità intellettuale e un compito esistenziale scoperto dopo un fatto tragico, qui l'esemplarità è data da una norma comportamentale antitetica, poiché il protagonista è mirabile proprio nell'evidente e precostituita diversità rispetto a tutti gli altri. Tale facoltà distintiva caratterizza a tutto tondo il protagonista, tanto da venire assolutizzata a livello di norma ineccepibile dell'impianto narrativo. L'analisi demiurgica sull'intimità di Benedetto corrobora il suo itinerario verso la perfezione. Anche laddove si indagano le sue turbe sentimentali, le sue apparenti deviazioni dalla legge ufficiale o dalla morale vigente, tutto ciò non fa che sostanziare il suo io paradigmatico; alla fine, egli trionferà proprio in virtù di questa differenza intrinseca. Benedetto è quindi colui che incarna l'ideale della cattolicità secondo Fogazzaro al grado migliore possibile: sceglie la povertà francescana e l'attiva predicazione evangelica, perora la causa del bene comune ed è intransigentemente fedele a se stesso e alla propria missione, tanto da sacrificarvi pure l'amore felice con Jeanne.

Recupera pieno vigore la norma delle antitesi decadenti, che conferisce una cadenza specifica alla progressione d'intreccio. Ovviamente, è la coppia tentazione-divieto quella narrativamente più produttiva, riflettendosi a sua volta nelle altre che percorrono il testo: la santità che si oppone al peccato carnale, la società civile e politica cui risponde l'eremitaggio e il martirio, la superiorità delle percezioni dell'io che svetta sulle meschinità dell'umanità comune³⁶⁰. Matrice unificante è il percorso di evoluzione - o meglio di progressiva rivelazione, di sentore cristologico - dell'identità più riposta di Piero, quella che alla fine lo instrada verso la vita beata; e questa *Bildung*, invero assai limitata per quanto riguarda lo sviluppo psico-attitudinale del giovane Maironi, costituisce il termine di paragone per tutte le sue esperienze sensibili. Se Daniele Cortis obbediva ad una legge assoluta, declinata sia sul terreno pubblico del dovere politico sia su quello privato della legge della rinuncia all'amore, Piero-Benedetto, alzando di grado l'intera questione, rilegge questo comandamento secondo l'ottica del tormento di fede,

³⁶⁰ G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 56: «Ovviamente il rapporto tentazione-rimorso è continuo, quando ben motivato e quando approssimativo, meccanico. Il rimorso crea sconforto, lo sconforto crea il senso di prigionia, e in definitiva si ritorna al punto di partenza: solitudine genera ritorni della voluttà. Piero Maironi non è tuttavia spettatore passivo di questo chiuso circolo tentazione-pentimento, ma è consapevole d'ogni suo atto e pensiero e gesto, e conosce sino al fondo i pericoli dell'ipocrisia, del voler celare agli altri le insicurezze dei propri sensi e pretendere di presentarsi come arbitro degli altrui pensieri e affetti. Fogazzaro gli attribuisce sistematici dubbi sulla sincerità della fede, accuse alle deviazioni del misticismo: zattera fittizia appare spesso la fede, sia a Fogazzaro che a Piero, poiché commista, deformata, adulterata dalla voluttà».

che trova una via di fuga dopo la morte di Elisa e la corrispondente visione mistica. Si capisce allora come, alla luce di una nuova finalità sottesa all'atto narrativo³⁶¹, sia necessario ridefinire i tratti salienti di chi sta al centro degli eventi: Piero diventa così l'emblema del protagonista fogazzariano di inizio secolo, destinato a caratterizzare tutta l'ultima fase produttiva dello scrittore. Dal tentativo di sublimare la passione alla rappresentazione chiaroscurata della memoria di un uomo del passato, Fogazzaro arriva alla trattazione del problema del 'santo' nel mondo contemporaneo.

In una lunga scena tratta dal capitolo *Nel monastero*, il secondo di *Piccolo mondo moderno*, Piero confida a don Flores la propria angoscia religiosa, il vagheggiamento della vita monastica e la crisi di fede, i problemi contingenti della carriera politica locale, il matrimonio infelice con Elisa e la passione sotto l'ombra del peccato per Jeanne³⁶². Le mozioni del cuore si incorniciano però nell'esplicita richiesta d'essere ascoltato «come nel sacramento»³⁶³; di fronte all'uomo di chiesa, il personaggio principale si raffigura da sé come un pellegrino smarrito ed in difficoltà:

«Don Giuseppe» cominciò finalmente, e stese una mano al prete senza guardarlo, senza volgere il viso, «io sono venuto da Lei come un figlio.» [...] «Io ho per lei una riverenza che hanno tutti; sì, sì, me lo lasci dire! Ma poi ci ho un'affezione particolare e Lei ne sa il perché. Ho un bisogno immenso di lei adesso.» [...] «Non si meravigli di nulla, sa! Pensi ch'io sia il penitente e Lei il confessore. Prima di tutto Le domando questo: secondo le leggi della Chiesa, è mai possibile, in nessun caso, che un uomo coniugato, il quale ha la moglie viva ma demente da più anni, proprio affatto e senza speranza, ottenga il permesso di entrare in una corporazione religiosa?»³⁶⁴

Ricorrono allora le espressioni più tipiche dell'inquietudine e del tormento, di una 'confessione' scandita per esclamative che modula una patetica richiesta d'aiuto e di

³⁶¹ Ibidem: «Con *Piccolo mondo moderno* l'obiettivo sulle controversie ideologiche appare più focalizzato, sebbene a danno della sottigliezza di ritratti e di levità del ritmo narrativo; anzi l'osservazione sull'uomo religioso è viziata da un che di troppo insistito ed esterno, col risultato di costringere Fogazzaro ad 'alzare' il tiro polemico e ad ingorgare la pagina con sovrappiù di ragionamento, persino di diatriba».

³⁶² Tipiche per l'uomo di chiesa sono invece le clausole dell'autorevolezza serena di un maestro ideale: «Sulle prime il vecchio prete non lo riconobbe; poi mise un "oh!" lieto, scese con vivacità giovanile, a braccia aperte, il cappello in una mano e il libro nell'altra, tutto lucente in viso di sorpresa e di piacere. Era un nobile viso dove le linee maschie delle ossa inferiori e il grande arco del naso compievano degnamente, per così dire, l'alta parabola della fronte ampia, solenne; e gli occhi scuri, vivi, dolci austeramente, pronti a colorarsi di ogni baleno, di ogni fiamma, di ogni ombra dello spirito, dicevano la calda purezza interna, la soavità recondita di quella parola così maestosa. Ora scintillavano veramente, perché don Giuseppe aveva conosciuto in Valsolda, prima del 1859, standovi ospite di certi suoi parenti, Franco e Luisa Maironi, i genitori di Piero; e godeva sempre di veder Piero che gli ricordava quelle elette creature, quel poetico lago romito e i giorni suoi più sereni» (*Piccolo mondo moderno*, pp. 52-53).

³⁶³ Ivi, p. 60.

³⁶⁴ Ivi, pp. 55-56.

soccorso, non scevra dal gusto narcisista di dipingersi alieno dall'ipocrisia del mondo, oppure vittima innocente di un destino ingiusto³⁶⁵. Il corpo di Piero, a mano a mano che egli snocciola le cause del proprio senso di colpa, è attraversato da tremiti inconsulti, a sottolineare ulteriormente la tipica contraddizione fogazzariana tra sensualità e tensione religiosa purificatrice:

Il viso di Maironi, giunto dalla tempesta interna, si scompose. La voce obbediva ancora al freno, ma tremava. [...] Maironi scattò in piedi, andò alla finestra, vi stette un minuto voltando al prete le spalle che sussultavano. Quando ritornò al canapè il viso era ricomposto e la voce ferma [...]. Piero non poté continuare, non poté reprimere un singhiozzo violento [...]. Il giovane si coprse gli occhi con le mani ripetendo che voleva dire tutto, tutto! [...] Tutto quest'ultimo racconto Maironi lo fece ansando, con la voce rotta dallo sforzo di strapparsi dall'anima cose tanto compresse nell'interno di lei.³⁶⁶

Ma l'immagine che Piero dà di sé attraverso le sue parole rotte dall'emozione trova una controparte, uguale e contraria, in ciò che benevolmente risponde il curato di campagna, dall'alto di un magistero di fede e di umanità per cui si sprecano le attestazioni da parte della voce narrante³⁶⁷. Se dramma, dolore e tormento sono i campi semantici privilegiati dell'eccezionalità protagonista, quelli della figura deuteragonistica sono di segno opposto, poiché devono rassicurare e confortare il protagonista nel suo principiante

³⁶⁵ Ivi, pp. 69-70: «Fin da quando ero tentato nei sensi ed ero tentato di accusar Dio che m'imponeva una legge terribile, una legge contro la natura del mio corpo e non mi aiutava a obbedire, sin d'allora, questa è una coincidenza che forse mi condanna ma insomma è la verità, io cominciai a sentire fastidio di quella specie di religione che vedevo intorno a me; fastidio degli scrupoli di mio suocero che parla sempre di umiltà cristiana, che piega il ginocchio davanti al Vescovo e farebbe a quattro gambe gli scalini di tutti i ministeri per esser nominato senatore; fastidio persino qualche volta delle pratiche devote di mia suocera che con tutta la sua santità e bontà suggerisce al marito grettezze, in materia d'affari, dell'altro mondo; fastidio di certe persone pie che venivano a seccarsi ogni sera in casa Scremin per mangiarvi a due palmenti una volta la settimana; fastidio di tante altre pie persone o avere o malediche, piene di livore contro tutto e tutti o feroci contro le povere creature che hanno ceduto a una passione illecita; fastidio di certi formalismi farisaici, di certe idolatrie superstiziose, di certi incensi pagani profusi a uomini. Li cacciavo allora, questi fastidi, come tentazioni contro la carità e l'umiltà».

³⁶⁶ Ivi, pp. 58-64.

³⁶⁷ Si vedano i seguenti passi: «La fronte solenne, gli occhi gravi, la voce dolce e bassa spiravano ossequi al gran dolore, alla gran fede che apparivano congiunti nel desiderio del giovane» (ivi, p. 57); «Don Giuseppe corrispose all'abbraccio, sussurrò con dolcezza: «Sì, sì, caro, io no ma il Signore La salverà. Sì, confidi, confidi!». [...] Don Giuseppe lo abbracciò di slancio, lo trattenne. La gran fronte maestosa irradiava tenerezza e dolore, gli occhi erano velati, la voce gli moriva in un movimento muto, incomposto, del viso inferiore» (ivi, pp. 67-69); «Violenti singhiozzi senza lacrime gli ruppero la parola. Don Giuseppe gli pose una mano sul capo dolcemente. "No" diss'egli "no, caro. Perché? Dolore sì, terrore no. Lei sta in mezzo alle onde e alla tempesta, ma nella navicella vi è Cristo, sa; Cristo che dorme." [...] Allora il vecchio lo cinse alla sua volta d'un braccio, gli parlò sui capelli, gravemente. Le parole pie avevano una sonorità velata, così profonda, così dolce! [...] Maironi non rispondeva, baciava l'abito dell'uomo santo, piangendo. E l'uomo santo chinò il viso, gli posò lievemente le labbra sui capelli, guardando pur sempre con occhi riverenti nell'alto nell'Invisibile» (ivi, pp. 76-82).

itinerario esistenziale. Il desiderio di avere un «carcere» contro se stesso è di Piero³⁶⁸, ma sono le parole di don Giuseppe, che suggerisce di fuggire dal mondo delle tentazioni e di confidare in Dio, a chiudere la scena:

«Senta» diss'egli dopo un breve silenzio. «Mentre Lei mi parlava della persona che l'attrae, io pensavo una cosa. Se l'esperimento di vita pubblica Le è riuscito male, perché non troncarlo? Se non è contento de' Suoi colleghi, perché restare al Municipio? E uscendo bruscamente dal Municipio, vorrebbe restare in città, subire il fastidio delle pressioni, degli interrogatori, delle chiacchiere infinite che si farebbero sul conto Suo? Perché non andrebbe a stare un anno o due nella casa di Suo padre e di Sua madre? Mi pare che quel soggiorno avrebbe grandi vantaggi per lei. È anche un paesaggio spirituale, pieno di raccoglimento, che so, di dolcezza casta»³⁶⁹

Se la scena è senz'altro utile a introdurre la tematica religiosa³⁷⁰, si può tuttavia notare che la strategia suggerita a Piero Maironi sembra avere soprattutto finalità difensive, in particolar modo riguardo a Jeanne. Il legame extraconiugale casto e sorvegliatissimo con la giovane Dessalle è ciò che è il protagonista confessa più a fatica; e lo stesso don Flores pare quasi rassegnato al fatto che il suo discepolo prediletto sia tormentato dalla passione amorosa, da cui salvarsi appena possibile³⁷¹. Il problema è che quando Piero pensa che abbandonare Jeanne sia l'unica soluzione che gli resta, la sua volontà non è affatto cristallina; ne consegue anzi una specie di malinconico mutismo:

³⁶⁸ Ivi, pp. 68-69: «Il giovine tacque. Poi afferrò un braccio al prete, glielo strinse in uno spasimo di passione: «Don Giuseppe, don Giuseppe, pensi, pensi, se proprio non è possibile! Un romitaggio libero non fa per me. Ho bisogno contro me stesso di un carcere, di quattro pareti sepolcrali, dure, fredde, mute, e in questo momento sono ancora pronto, andrei con gioia, domani non so! La supplico nel nome del mio povero papà, della mia povera mamma che Lei ricorda tanto. La scongiuro!»».

³⁶⁹ Ivi, pp. 79-80.

³⁷⁰ Così infatti nella perorazione della fede cattolica di don Giuseppe si immettono paragrafi di dottrina modernista; ad esempio, cfr. ivi, pp. 76-77: «Non è invece questo un altro stimolo, se mai, a considerare, a meditare i fondamenti razionali della nostra fede, che sono magnifici, a compiere un dovere del cristiano intelligente e colto, un dovere troppo poco inteso, troppo poco praticato, il dovere di elevare il Suo concetto della verità cattolica sopra il concetto popolare e infantile, formarsene uno adeguato alle facoltà che Iddio dona per il fine ultimo di essere conosciuto e glorificato? [...] Non ha dato la Chiesa cattolica una folla di uomini santi e di uomini grandi che hanno avuto un adeguato concetto della verità religiosa e del modo migliore di praticarla? [...] Guardi, io potrei anche ammettere degli apostoli che sorgessero a predicare una elevazione dello spirito cristiano nella Chiesa, ma uscirne perché oggi nella sua parte umana essa non risponde all'ideale che ne abbiamo? Allora, se siamo patrioti andiamo in esilio! Eh?».

³⁷¹ Ivi, p. 83: «Ringrazi Dio che Lammonisce del pericolo da Lei non veduto con un orrore da Lei non compreso. Non indugi, cessi di vedere quella signora e, senza timore dei suoi dubbi circa la Fede, si chiuda nelle braccia di Gesù. [...] Io la vedo fra quelle braccia, su quel petto, e sento che debbo solamente dirle, poiché sono qui un amico e non altro: interroghi Lui, ascolti Lui».

«E allora...» fece Maironi, piano. L'altra parola gli morì in gola. Perché dirla? Neppure don Giuseppe l'aveva pronunciata e tutto il discorso del Municipio, della città, della Valsolda non significava nulla che quella parola: rompere.

«Lei era pur disposto» riprese don Giuseppe vedendolo esitare «a entrare in convento?»

Maironi si volse lentamente a lui con le braccia aperte, lo abbracciò e appoggiandogli il viso a una spalla mormorò:

«Uscir dal mondo sarebbe più facile»³⁷²

Ancor più che nel caso di Franco con la morte di Ombretta, anche Piero necessita di un evento che spezzi l'inconcludente circolo vizioso delle sue ossessioni. Anche qui è il mondo 'piccolo' degli affetti familiari illuminati dalla luce di fede la molla da cui scatta la nuova parabola esistenziale del personaggio principale: se è dal ritiro presso la chiesa di don Flores che Piero muove i primi passi della vita di 'santo', tocca al ritorno in Valsolda alla ricerca delle sue origini sancire il vero e proprio cambiamento di Piero. L'episodio, posto in chiusura del capitolo *Numina, non nomina*, è mediato dalla scoperta delle lettere tra i genitori, conservate in «un grande portafogli ricamato dalla mamma per mio zio Ribera»³⁷³. Da queste, Piero ricava, come scrive a Jeanne:

una nostalgia di quel mondo povero e puro e un disgusto del nostro; non solamente di quello tanto moderno dove vivi tu ma di quell'altro pure dove fui allevato io, del mondo Scremin con la sua vecchia parrucca e la sua vecchia cipria, con le sue grettezze e le sue livree pubbliche.³⁷⁴

L'evoluzione del legame tra Piero e Jeanne ha come punto catalizzatore proprio la visita di lui alla casa di Oria, in una sorta di ritorno a casa del 'figliol prodigo'. A prevalere è anche qui il tono pateticamente manierato di una confessione intima, che si chiude al «fievole suono delle campane grandi che parevano incommensurabilmente lontane»³⁷⁵:

³⁷² Ivi, p. 80.

³⁷³ Ivi, p. 310.

³⁷⁴ Ivi, pp. 311-312. Anche in *Leila*, l'arrivo della protagonista assume un tono quasi enfatico, secondo un simbolismo un po' scoperto; «Ella non guardava, salendo verso Loggio, né a destra né a sinistra. Più saliva più le batteva il cuore, parte per la fatica, parte perché la intrepidezza le veniva meno. [...] Toccato il sommo della salita, dove il sentiero piega a sinistra per scendere nella conca del Campò, ristette ancora. Di là si scopre al viandante, improvvisa, tutta l'alta Valsolda [...] Dal piccolo campanile sali collo sguardo alle creste sovremine, cercò la punta di dolomia che poteva ricordare quella del Summano guardata da Massimo, nel salone della Montanina, mentre ella suonava "Ave". Le parve di riconoscerla fra le nebbie, a mezzo della cresta che dal maggior culmine declina verso levante. Il cuore le si gonfiò della divina musica e del grido: *Or sappi che brucio, che moro di te*» (*Leila*, pp. 546-547, corsivo nel testo).

³⁷⁵ *Piccolo mondo moderno*, p. 314.

Ma poi un'altra rivelazione mi sorprese e mi commosse; la rivelazione di un profondo dissidio religioso tra mio padre e mia madre. Mi pare che mia madre avesse presso a poco le idee alle quali sono venuto io adesso.

[...] Cosa potevano essere? Pensai e mi venne in mente questo, non so dire con quale tremito di riverenza; le lettere di amore di mio padre. Ah che cosa, Jeanne, che parole, che cenere casta e santa! [...] Mi son sentito come soffocare, prender via dal mondo dei vivi, portar là dentro fra quelle ombre di un mondo passato.³⁷⁶

Secondo un gioco fin troppo evidente di casualità e coincidenze, l'uscita dal «mondo dei vivi» entro le «ombre di un mondo passato» svela a Piero il proprio destino: rinunciare a Jeanne e prendere la «oculta via» cui il narratore solamente accenna nell'ultima pagina del romanzo.

Nasce da qui, nel conflitto tra richiamo dei piaceri dell'amore e «reazione»³⁷⁷ della santità, il nucleo d'intreccio de *Il Santo*, che, sia per ragioni cronologiche sia per ragioni struttural-formali, è il pieno compimento di quella nuova idea di personaggio che Fogazzaro ha cominciato a formulare con *Piccolo mondo moderno*. Del resto, l'indole militante per i valori del cattolicesimo è quella che, mentre ancora il romanzo sta uscendo sulla «Nuova Antologia», getta un probabile ponte verso il romanzo a venire:

sento il dovere di compiere un libro che sarà la mia suprema professione di fede, il mio supremo omaggio alla Divina Verità, secondo la concepisco.³⁷⁸

Il progetto, che si precisa in anni turbolenti per la società e l'istituzione religiosa, cade in un momento saliente della poetica fogazzariana: il trattamento del tema della santità, di per sé assai impegnativo non solo per i rischi di eterodossia cui andava incontro³⁷⁹, porta difatti alle estreme conseguenze il meccanismo del *movere et delectare*. Il problema della riforma religiosa condiziona fortemente la scrittura, come traspare da alcuni indizi

³⁷⁶ Ivi, pp. 312-313.

³⁷⁷ È lo stesso Fogazzaro, nel *post scriptum* di una già citata lettera al Crispolti, ad esprimersi in questi termini: «Ella comprende ora perché preparando una tale reazione io abbia accentuata la sensualità di Piero, in principio» (lettera di A. Fogazzaro, 24 febbraio 1901, in *Lettere scelte*, p. 442).

³⁷⁸ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 6 dicembre 1900, in *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli*, cit., p. 55.

³⁷⁹ Ancora nel giugno 1904, quindi a romanzo da tempo avviato, Fogazzaro scrivendo all'amico Scotti torna sull'argomento della scelta di un protagonista come Benedetto: «Adesso comprendo la difficoltà immensa di far parlare e agire un essere superiore a chi scrive. Se fosse superiore intellettualmente la cosa diverrebbe impossibile e lo dimostrano, credo, gli innumerevoli tentativi di tanta gente audace andati a male. Se è superiore solo moralmente la cosa non è più impossibile ma è però difficilissima. Altro è avere un concetto della santità, delle idee che si vorrebbero propugnate per il bene della Chiesa e altro è far parlare un Santo, il quale fra le altre cose non è più Santo se mostra di crederci tale» (lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 3 giugno 1904, in *Lettere scelte*, p. 530).

epistolari. A Filippo Crispolti, che già dalle colonne de «Il Cittadino» di Genova del 25 marzo 1901 sconsigliava Fogazzaro a proseguire *Piccolo mondo moderno*³⁸⁰, l'autore scrive:

Stia certo che il mio VELTRO non sarà Papa. Dai grandi Papi a quelli degli ultimi giorni siamo ancora ben lontani! Non Le dico se apparterrà o no al clero, ma Le assicuro che *non* sarà un ribelle.³⁸¹

La preparazione del romanzo non avviene solo tramite «molte letture, di cui poi forse non si vedrà frutto alcuno»³⁸², ma anche con la precisa volontà di farne il punto di sintesi definitiva di un'intera carriera, sotto l'egida di una missione superiore ed extra-letteraria:

Non scrivo molto, ma però scrivo e con l'idea che quest'ultimo lavoro sia la corona del mio edificio letterario, l'ultima e maggiore mia battaglia per quel rinnovamento religioso ortodosso che s'impone ed è già in cammino.

Quando dico *battaglia* non voglio ingrandire l'opera mia. Può anche darsi che il mondo non se ne avveda, ma per la persona mia piccola il fatto sarà grande.³⁸³

L'asseverazione del proprio compito, pur temperata dalla professione di modestia, si rinfocola mano a mano che, non senza fatica, il romanzo giunge in porto. Nel gennaio del 1905 questo imperativo morale condiziona - come già avvenuto in passato - anche l'eventuale ritorno economico di un libro assai atteso da pubblico e critica:

Desidero chiederLe un consiglio in via strettamente confidenziale. Sto per finire il *Santo*. Credo che un mese di lavoro, due mesi al più, mi basteranno. Non ho ancora impegni con alcun editore. Ho però argomento di credere che il *Santo*, traduzioni comprese, non mi frutterà molto meno di 30.000 franchi. Ora io pensai e scrivo il libro con un fine essenzialmente religioso. Posso anche dire *cattolico*.

Mi ripugna, avendo scritto con animo religioso e per un fine religioso, prendere un denaro che per i bisogni miei e della mia famiglia è superfluo. Mi metterei, penso, in una contraddizione flagrante col libro e si direbbe di me: intasca, cristianamente, dei bei quattrini. Mi è parso conveniente dedicare il ricavato del libro ad un fine analogo a quello del libro, analogo, non identico.³⁸⁴

³⁸⁰ Ivi, p. 442n. Di diverso tenore invece l'intervento di Filippo Meda in un discorso al Circolo Cattolico Universitario di Roma del 15 aprile dello stesso anno, in cui si chiedeva esplicitamente all'autore di completare la narrazione delle vicende di Benedetto.

³⁸¹ Lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 28 aprile 1901, ivi, p. 444 (maiuscoletto e corsivo nel testo).

³⁸² Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 19 dicembre 1901, ivi, p. 462.

³⁸³ Lettera di A. Fogazzaro alla contessa Colleoni Giustiniani Bandini, novembre 1902 [senza indicazione di data], ivi, p. 494 (corsivo nel testo).

³⁸⁴ Lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 9 gennaio 1905, ivi, p. 544 (corsivo nel testo).

Oltre a poter rinvenire qui una delle cellule genetiche delle infelici “Letture” fogazzariane, è da notare che l’impegnativa scommessa profusa con *Il Santo* è tale da influenzare pure, quasi collocandola in secondo piano, la classica trepidazione fogazzariana per la valutazione critica del proprio lavoro:

Ieri ho consegnato il mio manoscritto. Non trovarmi più *Il Santo* sul tavolo mi dà delle sensazioni strane, diverse da quelle che provai alla partenza degli altri miei romanzi. Allora prevaleva l’ansiosa incertezza circa il successo; adesso prevale il senso di obblighi diversi che il libro mi crea.³⁸⁵

Ma il punto sostanziale è che questo «senso di obblighi diversi» definisce non solo il contesto di aspettative intorno all’opera, ma ne connota anche l’identità a tutti i livelli; e non si tratta solo del fatto, pur rilevante, che l’intento morale della pubblicazione limita le «scene scabrose»³⁸⁶ oppure, come già sottolineato dalla critica, che l’ideale della santità espelle quasi completamente dal romanzo la dimensione del comico. Qui è in gioco la logica oppositiva ed insieme verticistica che dà corpo all’opera: se da un lato Jeanne è ancora presentata come l’eroina del sentimento, dall’altro Benedetto è il campione compiutamente realizzato della fede. Da questa scelta - decisamente radicalizzata rispetto al romanzo precedente e alle altre opere in cui polo maschile e polo femminile si disponevano su piani antitetici se non diametralmente opposti - dipende senza dubbio sia il fascino melodrammaticamente paradossale e quasi *kitsch* dell’opera, sia la serie di difetti segnalati da recensori e critici³⁸⁷: meccanicismo dell’intreccio, indugio sul rapporto amoroso bloccato dei due protagonisti, difficoltà a sviluppare la trama e le vicende secondarie nella tessitura di motivo sentimental-passionale e struttura religioso-salvifica.

Il confronto, anzi l’inseguimento dei due protagonisti per tutto il libro traduce in dinamica narrativa il contraddittorio tra le richieste del cuore femminilmente intese e le necessità dello spirito, con il martirio finale di Benedetto e la conversione dell’amata ad assicurare ovviamente il trionfo delle seconde. Sull’arco che va da *Piccolo mondo moderno* a *Il Santo*, il tratteggio di Jeanne Dessalle muove dunque da un groviglio di elementi

³⁸⁵ Lettera di A. Fogazzaro a P. Giacosa, 5 luglio 1905, ivi, p. 553. Poco più di un mese dopo, inviando riservatamente a Crispolti il primo capitolo del romanzo, si ribadisce: «Quasi quasi mi preme di più la giusta santità del mio eroe che il valore artistico della sua figura» (lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 13 agosto 1905, ivi, p. 556).

³⁸⁶ Lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 21 agosto 1901, ivi, p. 453.

³⁸⁷ Per un panorama dei giudizi, cfr. G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., pp. 205-215; sufficientemente icastico il giudizio di Piromalli: «Nell’opera non mancano le solite ambiguità psicologiche e artistiche. Anche qui la fede dà a Jeanne un salvacondotto per poter vivere nell’aldilà con Benedetto più che con Dio, in un paradiso dell’amore e della gioia, anche qui c’è la conversione drammatica, l’idoleggiamento affettivo del passato, l’amore colpa e la felicità della tristezza. Siamo nella psicologia del tardo-romanticismo e del decadentismo, di un decadentismo un po’ indeterminato e poco coraggioso, che non scruta nelle profondità dell’abisso della coscienza ma si contorna di tenerezza, di effusioni, di morbidezze e dolciure sentimentali» (A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, cit., p. 3019).

contrastanti: anche questa figura di donna viene descritta tramite il classico gioco delle ripetizioni e delle coppie antitetiche. Dal suo ingresso in scena, essa ci appare con prepotenza visiva la gran dama della *belle époque*, la più raffinata e suadentemente affascinante tra le molte immagini femminili dello scrittore:

A dieci passi da lui, la signora Dessalle, stretta in un lungo mantello verde scuro, foderato di pelliccia, in un collare di *skunk*, col bavero rialzato intorno al viso pallido, lo guardava immobile.

[...] I grandi occhi di lei, dama in ogni movimento dall'alta e fine persona, in ogni linea dalla toeletta ricca e severa, lo avevano allora fatto palpitare con la loro fissa profondità, dove oscura passione e oscura ironia componevano un indistinto colore di maturità voluttuosa. Ella li aveva ritolti per la prima volta da quelli del giovane. Apertasi quindi il lungo mantello verde scuro foderato di pelliccia con un atto lento, negligente delle mani, guardando il finestrino, aveva lasciato intravedere lo squisito disegno del busto. La figura e le movenze erano così nobilmente signorili, il viso così serio, che il solo dubbio d'una pensata cagione di quell'atto aveva dato a Maironi il più mordente piacere. I begli occhi, ripresi da inquietudine, dopo guardato a caso qua e là, si eran fermati ancora nei suoi, gli avean fatto dolere di dolcezza tutta la persona.³⁸⁸

È la sensualità la caratteristica spiccata della sua personalità; l'autore svela ancora una volta una scaltrita dimestichezza di penna nel descrivere il moto instancabilmente circolare della passione umana, l'andirivieni di false motivazioni e slanci di sincerità, di fraintendimenti egoistici e di giuramenti eterni che presiedono alla maggior parte dei rapporti umani. Ma c'è di più: nella sfaccettata gamma di relazioni tra amanti, Jeanne è spesso colei che incarna il polo più dinamico e propositivo. È l'eroina del sentimento nella misura in cui il sentimento le è consustanziale: per lei l'*eros* è matrice prima del comportamento. Ovvio che poi, come le altre protagoniste fogazzariane, sia poi lei a convergere verso l'ideale di vita del suo uomo, ma ciò non deve porre in secondo piano il modo in cui Jeanne è descritta per la parte più cospicua dei due romanzi in cui è protagonista. Spesso è infatti Piero a mostrare dubbi ed incertezze, scrupoli ed ipocondrie morali, mentre Jeanne ammette l'esistenza di leggi morali, ma fa pure sfoggio

³⁸⁸ *Piccolo mondo moderno*, pp. 89-90.

di una propria e personale visione del mondo³⁸⁹. In lei sembra celebrarsi l'apoteosi del sentimento puro, sia quando l'accordo con il compagno è più stretto sia quando, lontano da lui, ella decide di consacrarglisi in un amore spiritualizzato:

Ella lo amava ora immensamente più di quando aveva dato al vento l'immaginario veleno dall'alto della loggia di Praglia significando in silenzio il proposito di vivere per lui. Lo amava molto più di quando, la sera dell'eclissi, gli aveva pôrte le labbra, premendo, per prudenza, il bottone del campanello elettrico. Le pareva che il suo amore non potesse più crescere e insieme che crescesse sempre. Non pensava che lui, non sentiva che lui [...] Le avveniva di sognare ch'erano sposi in un altro paese, in un'altra casa, in mezzo ad altra gente, ch'egli le parlava sottovoce, con dolcezza ma con autorità, di cose serie, che ciascuno aveva le proprie stanze, ch'ella neppure osava di fargli una carezza e ch'era tuttavia beata di appartenergli così.³⁹⁰

È vero che in Jeanne si affacciano progressivamente gli indizi di una conversione ai valori del cattolicesimo più stringente; il suo ritratto però non ne sembra condizionato in maniera assolutamente vincolante, ma restituisce sempre l'idea di una compresenza dei due aspetti - l'amore terreno e l'amore celeste - che, anziché saldarsi in antitesi, riescono a garantirsi uno spazio di libertà reciproco. Ciò per dire che la Jeanne che insegue Benedetto ne *Il Santo* è sensibile alla voce del Verbo, ma rimane comunque una donna innamorata; lei è l'unica che, riferendosi al 'santo' nel momento drammatico della morte³⁹¹, lo chiama ancora col nome con cui lo ha conosciuto³⁹².

³⁸⁹ Anche da qui traspare la ricchezza di dettaglio del personaggio; discorrendo di lei, il narratore ne spiega sì lo scetticismo religioso secondo canoni già utilizzati per altre figure femminili, ma dà anche uno scorcio significativo del modo in cui Jeanne vede le cose: «Ai suoi rapimenti non si mesceva un atomo di timore né di rimorso. Figlia di genitori increduli e tuttavia rispettosi della religione, era passata per gli effimeri fervori ascetici del collegio. Quindi lo spirito infusole nel sangue, la coscienza della sua superiorità intellettuale sulle persone che l'avevano guidata alla pietà, la tendenza critica del suo intelletto, le letture, le conversazioni di uomini coltissimi e irreligiosi, la incredulità conosciuta dei genitori che pure la mandavano a messa, ai sacramenti, e le regalavano libri di preghiera, tutto questo insieme l'aveva condotta a una specie di sereno fatalismo agnostico [...] La sua fierezza, il suo affetto al rispetto altrui, le vaghe idealità morali che le tenevano luogo di fede le ispiravano il disgusto dell'adulterio ma non le facevano alcun rimprovero di un amore che, soddisfatto secondo il desiderio suo, le riempiva l'animo di bontà» (ivi, p. 169).

³⁹⁰ Ivi, pp. 253-254.

³⁹¹ Vi è forse una sottile spia intertestuale che dà conto di ciò; vedendo Jeanne uscire di casa per dirigersi dall'uomo amato, nella furia degli elementi, la cameriera dei Dessalle pronuncia una frase che richiama alla memoria, *mutatis mutandis*, la scena cruciale di *Piccolo mondo antico*: «Non vide carrozzelle presso l'albergo e si avviò verso l'esedra per prendervi il tram. Infuriava il tramontano, i lecci del viale si dibattevano stridendo, era buio, si camminava malissimo sul suolo tutto sossopra, la cameriera esclamò sgomenta: "Gesummaria, signora, dove andiamo?"» (*Il Santo*, p. 415).

³⁹² Ivi, pp. 411-412: «"Selva, so che Piero muore, so che non s'inganna. Lo faccia restare dov'è, s'è possibile. Gli conduca i suoi amici, me lo giuri che glieli condurrà, che gli procurerà questo conforto. Dica tutto ad essi di me, dica loro la verità, dica loro quanto è puro, quanto è santo, Piero. [...] Facciamo tutto quello che dobbiamo fare. È tardi, vada. E Lei già in un modo o nell'altro lo vedrà, Piero, stasera. Gli dica...". Qui un colpo di spasimo ruppe la parola».

Particolare è poi il modo in cui l'animo sensuale della donna si confronta con il suo amore infelice. Qui Fogazzaro è scrupoloso nel darci il ritratto consueto delle pene d'amore eccelso, ma è anche abile a sostanziarle con alcuni icastici tocchi, di sapore quasi comico, sulla vena di infantile narcisismo che percorre Jeanne. Si prenda in esame l'apertura, davvero strategica, de *Il Santo*; la scena è quella che pone al centro due figure assai diverse - Jeanne per l'appunto e l'amica Noemi d'Arxel - che tuttavia riescono a dar vita ad un episodio ben montato dal regista dietro le quinte. La protagonista, la cui tristezza malinconica pare la condizione naturale di un'anima passionale, si strugge infatti nel «suo insanabile amore per l'uomo scomparso, probabilmente sepolto in qualche ignota solitudine claustrale»³⁹³; la sua disperazione latente è poi sommossa dalla notizia della morte di don Flores, ultimo amico dell'uomo da lei amato. Il profilo serio, quasi tragico, della protagonista è però inframmezzato dai commenti, in un italiano un po' incerto, da parte dell'amica, che punge Jeanne con uno spillo ben particolare:

«Oh, questa signora Jeanne Dessalle dice qualche volta cose... cose...! Non so, non so, non so. Ma *warte nur, du Räthsel*, mi diceva la mia istitutrice. Aspetta, enigma!» [...] «Non mi conosci» replicò Jeanne «Sei la sola persona, fra i miei amici, che non mi conosce.» «Già, solamente quelli che ti adorano ti conoscono, penso io, eh? Oh sì, questa è una mania che hai, di credere che tutta la gente ti adora.» Jeanne fece la solita boccuccia di bambina infastidita.³⁹⁴

L'appunto di Noemi è confermato, qui e pure prima³⁹⁵, dal commento della voce narrante, che spiega come Jeanne sia animata anche da pulsioni egocentriche le quali, in maniera originale, hanno tanto una caratterizzazione serio-drammatica - nella direzione cioè in cui la definiscono come creatura d'eccezione - quanto sfumature irrimediabilmente più terrene e comuni, che ne sfaccettano l'identità. La scena iniziale è replicata a distanza da un'altra, in apertura del capitolo quarto, *A fronte*³⁹⁶, che ha sempre come attrici principali le due amiche; il risultato qui è quello di un episodio da 'opera buffa', che quasi gioca con le convenzioni di un romanticismo esasperato ed iperletterario

³⁹³ *Il Santo*, p. II.

³⁹⁴ Ivi, p. 9.

³⁹⁵ *Piccolo mondo moderno*, p. 92: «Non sono cattiva, sa, sono molto buona» diss'ella facendosi un viso contrito, una boccuccia di bambina imbronciata, una voce dolente».

³⁹⁶ A conferma del dato strutturale secondo cui Fogazzaro intesse commedia e dramma senza però che i due codici si mescolino tra loro, si ricordi che lo stesso capitolo si chiude con la scena dell'incontro tra Benedetto e Jeanne al Sacro Speco.

contaminandolo con la godibilissima *stichomythia* di Jeanne e Noemi³⁹⁷. Il passo prosegue su tempi comici ben scanditi, i quali permettono di mettere in luce un aspetto della personalità di Jeanne: quello della lotta col proprio sentimento, tra eterne speranze ed eterne illusioni, tipica di ogni legame amoroso. La protagonista chiede all'amica di rispettare la promessa del silenzio, ma al tempo stesso ne cerca il conforto, secondo le pose di una bambinesca protesta:

La voce piagnucolosa tacque un momento e riprese: «Tu non mi hai mica promesso, ancora, che qui in casa non dirai niente?»

«Dieci volte l'ho promesso!»

«Sai, non è vero, cosa devi dire per quello svenimento di ieri sera, se ti domandano?»

«Lo so!»

«Devi dire che quel padre non è lui, che ho perduta un'illusione e che mi sono sentita male per questo.»

«Ma mio Dio, Jeanne, queste son venti, delle volte!»

«Come sei cattiva, Noemi! Come non mi vuoi bene!»³⁹⁸

La caratterizzazione della sensuale Jeanne gioca così su due piani antitetici, poiché al dato canonico dell'urgenza delle passioni sovrappone, in alcune scenette puntuali ed indubbiamente riuscite, un'immagine della donna di tutt'altro tenore³⁹⁹. L'effetto che ne consegue è quello di sfumare ed al tempo stesso di esaltare la componente passionale del ritratto protagonista, che ne guadagna in penetrazione psicologica; non a caso, nel momento in cui Noemi commenta le manie da innamorata dell'amica, il narratore non scioglie il suo giudizio su quale sia la vera personalità di Jeanne:

Il suo sdegno è tanto comico che Noemi, pure molto scandolezzata, non può fare a meno di ridere; e ride anche lei. Noemi ride; però anche la sgrida di queste sciocchezze enormi che dice senza riflettere. Perché Noemi conosce Jeanne e sa che

³⁹⁷ *Il Santo*, pp. 125-126: «Noemi! Il temporale! Ho paura!» «Non hai paura niente!» rispose Noemi, irritata. «Taci! Dormi!» «Ho paura! Vengo da te!» «Proibisco!» «Allora vieni tu!» Noemi replicò un «vuoi finirla?» tanto risoluto che l'altra si chetò. Per poco. La voce di bambina dolente, che Noemi conosceva bene, ricominciò: «Non hai dormito abbastanza? Non puoi parlare, adesso? Avrai dormito tre ore!» Noemi accese uno zolfanello e guardò l'orologio col quale alla mano aveva invocato il silenzio. «Ventidue minuti!» diss'ella. «Basta!» Jeanne tacque un momento e mise fuori quei piccoli hm! - hm! - hm! che son preludio al pianto di un bambino viziato. E seguì la voce sommessa: «Non mi vuoi niente bene! - Hm! - Hm! - Abbi pietà, parliamo un poco! - Hm! Hm!» Noemi sospirò nella sua lingua nativa: «Oh, mon Dieu!».

³⁹⁸ Ivi, pp. 126-127.

³⁹⁹ Ivi, p. 127: «Dimmi quello che pensi. Credi proprio che mi abbia dimenticata?» «Non rispondo più.» «Rispondi, invece! Una parola sola! Dopo ti lascio dormire.» Noemi pensa un poco e poi risponde asciutta, per finirla: «Ebbe, credo di sì. Credo che non ti abbia mai amata!» «Questo lo dici perché te l'ho detto io!» ribatte Jeanne, aspra, senza lagrime nella voce, «Tu non puoi saperlo!» «Bon, ça!» brontolò Noemi «C'est elle qui me l'a dit et je ne dois pas le savoir!».

Jeanne in questo momento non è la vera Jeanne, conscia e signora di sé; o forse è la Jeanne più vera ma non certo quella che starà a fronte di Piero Maironi se mai s'incontrano.⁴⁰⁰

L'indugio del narratore su questa figura di donna pare insomma giustificato dal suo indubbio fascino, ma anche e soprattutto dalla contraddizione palese tra ciò che Jeanne è e ciò che altri, spesso ingiustamente, vedono in lei. Jeanne è in effetti il personaggio sul quale più s'additano le malevole occhiate altrui, anche di coloro che conformano la loro esistenza terrena ai più limpidi precetti evangelici, ma che non risparmiano riflessioni preoccupate ed ansiose sull'influsso nefasto che la bella Jeanne potrebbe avere sul 'santo'⁴⁰¹. Il punto è proprio questo: non di rado la protagonista si trova a mal partito rispetto all'idea che altri hanno di lei, e non riesce quasi mai a dar conto in maniera compiuta della complessità del proprio mondo interiore. Già la vita dei suoi sentimenti non è compresa dagli osservatori meno attenti⁴⁰²; ma sono le sue dinamiche morali quelle più variamente tratteggiate, e che rimarrebbero lettera morta per lunga parte dell'intreccio, se il narratore onnisciente non provvedesse ad illuminarle con scrupolo. Sin dai primordi del legame con Piero, la donna ripudia in maniera quasi sorprendente il principio di piacere:

«Vedi, devi credermi; io sono proprio singolare, in questo. Non so se sia freddezza, se sia orgoglio, se sia conseguenza dell'impressione orribile ch'ebbi dalla brutalità di mio marito, se sia, non so, un senso estetico, se sia tutto questo insieme. So che l'idea sola della sensualità estrema m'ispira un'immensa ripugnanza. Forse potrei, con uno sforzo, sacrificarmi per compiacere la persona che amo, ma sarei certissima di amarla molto meno, dopo. Anche te sento di amar meno in certi momenti che sai, come poco fa. Sarò strana, unica, ma è così!»⁴⁰³

«Sono proprio singolare»; quella che è una potenziale contraddizione tra sentimenti passionali e rifiuto della sensualità diviene invece la molla per un'unione più profonda:

⁴⁰⁰ Ivi, p. 128.

⁴⁰¹ È il caso dell'incontro *vis à vis* tra l'eroina principale e Giovanni Selva: «Quando la signora Selva bussò all'uscio per avvertire che la carrozza era pronta, Jeanne pregò Noemi, con umiltà comica, di lasciarle mettere il grande cappello Rembrandt che prediligeva. Le nere ali piumate, curve sul viso pallido, sui neri fuochi degli occhi, sull'alta persona avvolta in un mantello scuro, parevan vive dell'anima stessa di lei, cupa, appassionata e altera. Ella sentì, nel dare il buongiorno a Maria Selva, l'ammirazione che destava. La sentì anche negli occhi di Giovanni, ma diversa, non simpatica» (ivi, p. 136).

⁴⁰² *Piccolo mondo moderno*, pp. 168-169: «Mai non aveva amato prima d'incontrar Maironi e neppure aveva desiderato di amare. Nessuno dei tanti adoratori suoi aveva saputo destarle nell'anima il senso della sua femminilità profonda. Questo senso non s'era destato ora che a mezzo. L'ardore dello spirito non le aveva ancora penetrato il corpo. I suoi desideri non andavano oltre la presenza continua e la tenerezza appassionata di lui, il possesso dell'anima sua, la libertà, nei momenti in cui si preferisce il silenzio alla parola, di cingergli con le braccia il collo, di posargli la fronte sopra una spalla».

⁴⁰³ Ivi, p. 154.

forse sfugge ai più ma è di fatto lei a convincere in maniera definitiva il protagonista a recarsi in Valsolda, per ritrovarvi le sue radici e la sua identità. Alle pressioni di lei fa appunto seguito una missiva di Piero:

Qui seguì fra loro un po' di contrasto. Piero non pareva disposto ad andare in Valsolda. Perché? Non lo disse, non lo sapeva. Non ne aveva voglia, ecco. Jeanne sospettò di esserne involontariamente in colpa. [...]. Lo incalzò di domande, d'istanze, volendo strappargli qualche espressione dell'ingiusto sentimento, che le permettesse di lottare apertamente con esso. Non le riuscì. Giunse a pregarlo, con parole di tenerezza e di riverenza per le memorie a lui sacre. Egli la ringraziò affettuosamente e troncò il discorso. [...] si levò dal seno la lettera di Piero, incominciò a rileggerne, tremandole le mani, l'ultima pagina e subito, come volendo sfuggire a qualche amaro di quella chiusa, risalì alla data - Oria - vi fermò lungamente gli occhi, ridiscese alle parole prime: «Vedi dove sono, perdonami di non averti scritto che ci venivo, è stata una cosa inesplicabile. L'altra notte, a Brescia, mi sono svegliato di soprassalto con quest'idea, con la memoria viva delle parole tue quando mi esortavi al viaggio in Valsolda, forse le avevo riudite in un sogno che non ricordo, con la trepidazione, quasi, di subire un impulso del soprannaturale. Cercai di liberarmene, avrei voluto andare, la mattina, a Monzambano. Non ci fu verso, dovetti pigliare il treno di Lecco».⁴⁰⁴

L'evento che la condanna a rinunciare al suo amore terreno diviene insomma opportunità per riconvertire le proprie pulsioni in fede religiosa attiva: la radice della sentimentalizzazione della rinuncia viene alla luce a poco a poco, attraverso passaggi che focalizzano il progressivo adeguamento della visione del mondo di Jeanne a quella dell'uomo che ama. Se quello del 'santo' è una ricerca della propria identità, anche quello di Jeanne è un percorso alla scoperta di un'altra se stessa; e l'esito di questa battaglia è spesso accompagnato da una musica di sottofondo che scaturisce dal 'repertorio' sentimental-patetico:

Nella figura seduta sul letto, immobile fra le tenebre, due anime stavano tacite a fronte. Una Jeanne umile, appassionata, persuasa di poter sacrificare tutto all'amore, si misurava con una Jeanne inconsciamente orgogliosa, persuasa di possedere una dura e fredda verità.⁴⁰⁵

Da un lato, spicca così la contrapposizione palese tra il gelo dello 'scetticismo' e la fiamma nascente di un nuovo accordo con il reale; dall'altro, tuttavia, la professione di

⁴⁰⁴ Ivi, pp. 255-258.

⁴⁰⁵ *Il Santo*, p. 303.

fede della donna è ancora parziale, proprio perché il dualismo implicito nel personaggio femminile non pare del tutto risolto, o giunto a maturazione. Così il sottocapitolo si chiude su note dolenti, secondo l'iconografia tipicamente fogazzariana del pianto notturno e solitario⁴⁰⁶. A quella Jeanne che ascolta tra sé e sé, quasi sbigottita, la «proposta offerta dal cuore ardente alla volontà»⁴⁰⁷ - di andar cioè in cerca del Benedetto moribondo - risponde la Jeanne «inconsiamente orgogliosa [...] amara di una amarezza mortale». Lo scoglio della religione è insomma ciò che inizialmente separa ma infine unisce i due amanti: se è nella solitudine delle due vicende esistenziali che entrambi possono maturare una nuova identità, è solo nella loro unione che si può celebrare la forza della fede nel convertire due anime passionali quali quelle di Piero e Jeanne. Il punto di svolta per la protagonista arriva quando le condizioni fisiche di lui sono ormai disperate; ed arriva, secondo la teleologia sottesa a tutto l'impianto de *Il Santo*, quando Benedetto decide di chiamare a sé la donna amata⁴⁰⁸.

La scena è ovviamente costruita secondo i *topoi* della narrazione patetico-melodrammatica, ma è altresì significativa nella progressione d'intreccio che unisce i due romanzi qui in questione. Il *pathos* della morte di Benedetto, che finalmente riammette Jeanne al fianco di Piero, ricorda l'ultimo incontro dei due in *Piccolo mondo moderno*, che anch'esso suonava - ma con tonalità nettamente antitetica - come «un'ora suprema»⁴⁰⁹. Nell'uno e nell'altro caso, la protagonista si preoccupa dell'uomo che ama: però, in *Piccolo mondo moderno*, la sua dedizione pare obbedire ancora ai criteri esclusivistici dell'amor terreno, tanto da identificare come «funesti sogni» gli obblighi morali che derivano a

⁴⁰⁶ Ivi, pp. 303-304: «Si alzò, accese la luce, sedette alla scrivania, prese un foglietto e scrisse: "A Piero Maironi, la notte del 29 ottobre... Credo [...]". Scrisse e guardò a lungo, a lungo, la parola solenne. Più la guardava, più le due Jeanne venivano lentamente ridividendo. La Jeanne inconsiamente orgogliosa soverchiò, oppresse l'altra quasi senza lotta. Tutta amara di amarezza mortale, lacerò il foglio macchiato dalla parola impossibile a mantenere, impossibile a scrivere sinceramente. Spenta da capo la luce, accusò di crudeltà Iddio se mai esistesse, pianse, pianse nelle volontarie tenebre, senza freno.»

⁴⁰⁷ Ivi, p. 303.

⁴⁰⁸ Non sarà un caso che in questo frangente sia un Giovanni Selva ineditamente paterno nei confronti di Jeanne a farsi latore del messaggio del 'santo': «Selva le prese le mani, gliele strinse in silenzio mentre il violoncello rispondeva per lui, amaro e grave: "Piangi, piangi, perché non è sorte di amore e di dolore come la tua sorte". Egli stringeva le povere mani di ghiaccio, non riuscendo a parlare. Lo capiva bene, di Leyni non aveva osato riferirle le parole terribili - vengo a morire da te -; toccava a lui di darle il primo colpo. "Cara" diss'egli dolcemente, paternamente, "non Le ha egli detto al Sacro Speco che in un'ora solenne La chiamerebbe a sé? L'ora è venuta, egli la chiama."» (ivi, pp. 309-310).

⁴⁰⁹ *Piccolo mondo moderno*, pp. 353-354: «A Jeanne pareva che un bianco mantello umido venisse avvolgendo silenziosamente lei e Piero, sul prato soffice, dentro le sue lane flosce, venisse dividendoli pian piano dal mondo delle cure umane, dal passato, dall'avvenire, spirando loro il dolce senso di essere anime d'un altro pianeta. Sentì che giungeva un'ora suprema, che erano in giuoco non tanto la felicità propria e le proprie sorti, che importavano mai?, quanto le sorti, la felicità dell'amato, illuso da funesti sogni.[...] In quel momento Piero si diceva: «Come questa donna non comprende!». La resistenza dura di lei alle sue idee, il tenace scetticismo, quelle fredde ragioni opposte al suo divisamento generoso e che in fondo, pur non volendolo confessare a se stesso, trovava giuste, almeno in parte; sopra tutto quel non avergli detto una sola parola di ammirazione, finivano di staccarlo da lei, lo rendevano quasi sdegnoso, impaziente dei dolci atti e dei dolci detti.»

Piero dalla sua 'missione' apostolica. Nel secondo drammatico frangente, è invece la 'nuova' Jeanne a prevalere su quella 'scettica'; non si tratta più di stringere il protagonista a sé attraverso i vincoli dell'amor sensuale, ma piuttosto di cedere a lui:

Strana cosa ma vera: ella si trasfondeva in lui, dimenticando sé, la propria incredulità, per sentire cosa dovesse sentire o desiderare egli con la sua fede.⁴¹⁰

L'architettura strutturale del dittico romanzesco, insomma, riesce a riaffermare la forza del sentimento d'amore laddove esso viene apparentemente negato, almeno sul piano concreto, mentre il registro della focalizzazione ristretta su Jeanne rilegge via via le pulsioni dei sensi secondo i precetti, incarnati da Benedetto, di *fides* e *caritas*. Jeanne impara ad dimenticare «la propria incredulità», ad aprirsi - cristianamente e contro il proprio egoismo - alla consapevolezza che esiste qualcosa di superiore anche all'amore: la scena conclusiva, che certifica l'accettazione di questi principi da parte sua, ne chiude definitivamente la parabola esistenziale.

Eppure, si capisce che l'impegno fogazzariano non può essere solo quello di presentare una nuova eroina del sacrificio, a vent'anni di distanza da Elena Cortis; l'impegno maggior - e la radice di crisi de *Il Santo* - si trova riposto nella definizione dell'eroe maschile. A partire da *Piccolo mondo moderno*, Piero Maironi ricalca le linee caratterizzanti dell'uomo sentimentale fogazzariano, quale esso è sbizzato da *Malombra* e poi perfezionato dal *Daniele Cortis*. Già da che si presenta sulla scena, il protagonista ha gli indubbi tratti dell'eroe, che si distacca dal mondo assai abietto in cui vive per via delle proprie intime sofferenze: praticamente vedovo, animato da una tensione ascetico-intellettuale che è presupposto della «santità di un uomo giovane» come lui⁴¹¹, egli porta poi il nome dello zio Piero di *Piccolo mondo antico*, modello di cattolicità attiva. Suo atteggiamento tipico, prima di intradarsi sulla via della santità, è esattamente quello di una *coincidentia oppositorum* che lo isola in un gioco d'antitesi, e che ricorda da vicino quello di cui è vittima Daniele Cortis. Il narcisismo un po' egoista che urta Jeanne viene a lui da una struggente malinconia decadente e masochista, la cui icona può ben essere quella di rifugiarsi per sempre a Praglia, quasi a sfuggire ipocritamente alle sensuali tentazioni ch'egli stesso alimenta⁴¹² confessando infine a Jeanne, per via indiretta, di corrispondere al

⁴¹⁰ *Il Santo*, p. 382.

⁴¹¹ *Piccolo mondo moderno*, p. 19: «sventuratamente la giovane signora [...] giaceva da quattro anni, senza speranza, in una casa di salute. Il marito non se n'era consolato mai, non andava in società, viveva ritiratissimo, frequentava molto le chiese, studiava molto». È in questa pagina anche l'altra citazione.

⁴¹² Ivi, p. 101: «Sì» diss'egli, senza avvicinarlesi. «Disgustoso a me stesso, sopra tutto. La mia prima risoluzione era, guardi, cacciarmi in una cella di frate, per sempre!» «Dove? Qui?» fece la Dessalle, ironica. «Questa era la prima; e la seconda?».

suo sentimento⁴¹³. L'intesa è classicamente gestita per mezzo degli sguardi, quando il contesto sociale lo richiede, ma cede, non appena Piero e Jeanne restano soli, al codice, non scritto eppur imprescindibile, di un *eros* palese ma raffrenato, compiaciuto nel piacere ma formalmente castissimo:

Stettero così lungamente abbracciati senza una parola, egli con la bocca sui tepidi, soffici capelli di lei, respirandone l'odore; ella stringendolo forte, premendo e scotendo la fronte come per rompergli il petto ed entrarvi tutta. [...] Piero non disse niente, le prese il capo a due mani, glielo alzò a forza, la baciò ingordo, sugli occhi, sulle guance, sulle labbra, sempre in silenzio. Jeanne concedendosi, rendendo i baci ma senza foga. [...] Egli protestò, acceso, che non era cattiveria di amarla con tutto il suo spirito e tutto il suo sangue, di... Jeanne lo interruppe con un gesto, gli additò una finestra della villa, illuminata e aperta. «Le cameriere» diss'ella. Piero si morse le labbra, la guardò a lungo, parlando con gli occhi fissi, ardenti.⁴¹⁴

Il registro della passione, che ha frequenti consonanze con la stilizzazione panica della realtà circostante⁴¹⁵, è peraltro controbilanciato dalle riflessioni di una Jeanne che quasi si fa donna dell'amor cortese, quando nota nell'amante tracce troppo esplicite del desiderio carnale, e ripudia perciò un legame troppo sensualmente declinato⁴¹⁶. La dimensione che caratterizza l'uomo sentimentale è quella di un tormento indefinito, che, pur non giungendo al grado dell'insopportabilità, ha come suo fenomeno testuale più considerevole la ricorrenza, nelle parole e nei pensieri di Piero, di due campi semantici ancipiti - quello della tentazione e quello della colpa - spesso un po' troppo

⁴¹³ Ivi, p. 107: «Signora, l'acqua» disse il custode dietro a loro. Jeanne si alzò dal parapetto, livida, con gli occhi rossi, prese la tazza. «Si c'était du poison» diss'ella, volta a Maironi, «faudrait-il boire?». Nei grandi occhi magnetici erravano tristezza e tenerezza infinite. «Je crois que non» mormorò egli malgrado sé, in una vertigine, pallido come se gli mancasse la vita». Interessante notare come a fare il paio con l'attenuazione sia un'altra figura retorica, anch'essa tipicamente fogazzariana, quale l'antitesi: «Non so mai come chiamarla» diss'ella piano. E soggiunse forte: «Cosa è scritto qui? Mi spieghi». Piero le tradusse il motto latino scolpito dentro l'arco, al di sopra del vaso marmoreo: OMNES VELUT AQUA DILABIMUR. E chinandosi come per guardare lo squisito marmo, sussurrò: «Chiamami amore» (ivi, p. III, maiuscoletto nel testo).

⁴¹⁴ Ivi, pp. 148-150.

⁴¹⁵ Ivi, p. 149: «Piero salì sulla terrazza con il cappello in mano, con un sorriso troppo simile al sorriso di lei che gli veniva incontro. Era magnifica, nel chiaro di luna, la terrazza di marmo bianco, protesa dal signorile piano della villa, porgente lo scalone al giardino, sommersa la balaustrata nel furioso assalto del roseto, in una scarmigliata pompa di fogliame denso, di grandi occhi carnei, di lunghe fronde mobili ai fiati vagabondi della notte».

⁴¹⁶ Ivi, p. 153: «Era dolente e sorpresa di esercitare un'influenza simile sopra di lui, suo primo vero amore, mentre altri che l'avevano amata e forse l'amavano ancora, senza ricambio, si sentivano come purificati da lei, le avevano chiesto amore nel nome della loro salvezza morale. Perciò temeva di essere amata da lui solamente come una dolce liberazione dal suo passato, la quale non gli paresse completa senza un atto di offesa mortale, irrimediabile, a questo passato, senza un atto che lo legasse quasi materialmente alla sua liberatrice».

meccanicamente contrapposti⁴¹⁷, a cui corrisponde un vocabolario che insiste sui tasti dell'enfasi sentimentale, dello sdilinquinamento languido del *volo sed nequeo* e della moltiplicazione sensoriale e percettiva:

Cacciò la visione voluttuosa, la richiamò, la respinse ancora con più molle difesa. Ebbe, con un gran battito del cuore, l'idea che un velo denso e molle si stendesse lentamente sopra di lui, chiudesse il cielo. Ebbe il senso di una liberazione, di un'ebbrezza saliente dalla terra calda, di un abbandono, di un'amorosa estasi in cui tutta la più occulta parte dell'esser suo, una magnifica potenza intatta di passione, di gioia, e di follia gli sarebbe scoppiata dal cuore, dal pensiero, dai sensi. Diverse forme gli lampeggiavano nella visione interna: l'ardita cameriera bionda, la bella signora Dessalle [...]. Balzò a sedere sul letto. Nel silenzio della notte, nel lume tremante della candela le stesse cose intorno a lui parevano guardarlo attonite. Scese, aperse la finestra, bevve l'aria fredda, scura e muta.⁴¹⁸

Nei pensieri di Piero, colti a mezzo tra il sonno e la veglia, l'estetizzazione del dolore è un modo, decadente e raffinato, per sublimarlo e reiterarlo; l'articolata nevrosi dei sensi del futuro 'santo' è più evidente qui che nelle altre figure esemplari di Fogazzaro. Infatti, come il protagonista tocca le zone più oscure del turbinio amoroso che spiccano per torbidezza fascinosa, così egli si protende verso le punte estreme di una fede che è sì spontanea e preterintenzionale, ma che spesso presenta anche aspetti monomaniaci. Si vedano, ad esempio, le seguenti parole del giovane al buon don Giuseppe:

«Quanto ho pensato allora di farmi religioso anch'io! Il solo odore d'incenso che don Paolo serbava nella tonaca quando veniva a pigliarmi, dopo le funzioni, mi metteva una riverenza! E pensavo allo stato religioso come ad uno stato quasi divino. [...] Dunque, io che sognavo monasteri e vita religiosa, è incredibile come dai primi anni della fanciullezza, prima di possedere il senso morale, fossi soggetto ad accessi strani di sensualità; di una sensualità che la mia ignoranza, fortunatamente durata moltissimo, rendeva cieca e particolarmente tormentosa. Quando il mio senso morale si risvegliò, siccome poi ero religiosissimo già da prima, non Le so dire i miei terrori e le mie penitenze segrete! [...] Mio Dio, don Giuseppe, è passato un anno e sto ancora tanto male; se c'è per me una via di salute, non è che questa: uscire dal mondo!»⁴¹⁹

⁴¹⁷ Ivi, p. 37: «Si coricò senza pregare, covando un disordine di sentimenti informi: umiliato amor proprio, cruccio di non sentirsi alcuna dolcezza nella vittoria materiale sulla tentazione, rancore sordo contro Iddio che taceva, dubbi che il suo lottare con la natura fosse inutile e stolto, dubbi di essere un miserabile schiavo inconscio di pregiudizi religiosi e morali impressi dagli altri, e per sempre, nella sua molle coscienza infantile, terrore e rimorso di questi dubbi, propositi di lottare ancora».

⁴¹⁸ Ivi, pp. 37-38.

⁴¹⁹ Ivi, pp. 59-68.

Molte di queste antitesi sono però strumentali: fede ed «accessi strani di sensualità» convivono certo in Piero, ma diventano funzionali alla sua evoluzione come figura principale della narrazione solo nella misura in cui egli si dimostra abile a sentimentalizzare la fede cattolica. «Turbamento» e «commozione»⁴²⁰ sono i due termini che spiegano, in endiadi, come il giovane protagonista introietti in maniera convinta i dettami della religione cattolica perché questi riescono a parlare alla sua natura emotiva⁴²¹. La santità di Benedetto assume modi e toni di una *psicomachia* tra volontà egoistica e principi del dovere. Anche qui, un lato della medaglia predomina, per una sorta di necessità intrinseca, sull'altro: quando il protagonista, tacitati i fantasmi dei sensi, si avvia sulla strada della fede, fa mostra di un'ansia nevrotica nello sminuire il proprio stesso magistero di santità. Non solo egli si proclama un indegno della riverenza dei fedeli⁴²², ma scredita e addirittura rifugge il suo ruolo miracolistico, su cui pure si fonda buona parte dell'esemplarità del suo agire. Con le usuali movenze ricalcate sulla fraseologia evangelica, Benedetto rimbrotta chi crede nelle sue facoltà sovrumane:

«Voi esaltate me» diss'egli «perché siete ciechi. Se questa giovine è guarita non io l'ho guarita ma la sua fede. Questa forza della fede che l'ha fatta alzarsi e camminare è nel mondo di Dio, dappertutto e per sempre, come la forza dello spavento che fa tremare e cadere. È una forza nell'anima come le forze che sono nell'acqua e nel fuoco»⁴²³

⁴²⁰ Ivi, pp. 333-334: «In Duomo l'incontro con don Giuseppe gli era stato sgradevole; adesso la vista dei suoi caratteri lo turbava di un turbamento che non era senza mistura di un desiderio e di una particolare commozione, perché sempre don Giuseppe gli aveva ricondotto le immagini dei suoi genitori e ora glielo riconduceva tanto più note e vive e parlanti all'anima sua parole di amore imperioso».

⁴²¹ Va detto che un punto in cui la dialettica dei contrari pare più efficace è proprio quando la dimensione della fede incrollabile non riesce a sormontare la dimensione degli affetti e dei sentimenti; nel momento in cui all'eroe profetico torna alla mente l'immagine di Jeanne (*Il Santo*, p. 367: «Avvertì allora, per la prima volta, il sottilissimo profumo del *coupé*, il solito profumo utilizzato da Jeanne, e lo morse la memoria viva del ritorno da Praglia con lei, nel momento, in cui, lasciata lei al piede della salita di villa Diedo, si era allontanato solo nella *victoria* profumata e tepida di lei; solo, ebbro del suo segreto di amore»), è interessante che vengano focalizzate le ansie e le angosce connesse al proprio operato: «Era l'idea di fuggir lontano, ben lontano e per sempre, da Roma pagana e farisea. Era una visione di pace, di colloqui purissimi con la donna ch'egli conquisterebbe finalmente alla fede. Era un desiderio ardente di dire al Signore: troppo tristo è il mondo, concedi che ti adori così. Era il pensiero che in tutto ciò non vi fosse colpa, che non fosse colpa l'abbandono della sua missione a fronte di tanti nemici. Era il dubbio di non avere realmente missione alcuna, di aver creduto a realtà di fantasmi, di essere stato illuso da parvenze del caso» (ivi, p. 368).

⁴²² Ivi, pp. 207-208: «“Voi cercate Benedetto” diss'egli [don Clemente]. “Voi lo chiamate Santo. Questo è un grandissimo dolore che voi gli date. Egli ha pur detto a tutti dal primo giorno del suo arrivo a Jenne di essere un gran peccatore ridotto a penitenza per la infinita bontà di Dio. Ma egli vuole che io vi confermi questo. Lo confermo, è la verità. È stato un gran peccatore. Domani potrebbe cadere ancora. Se vi credesse un solo momento quando voi lo chiamate Santo, Iddio si allontanerebbe da lui. Non lo chiamate più Santo e soprattutto, poi, non gli domandate più miracoli».

⁴²³ Ivi, p. 211.

Questo stile di parabola può allora modularsi in quello che è un nuovo ‘discorso delle Beatitudini’, del quale tocca punte di palese mimesi, mostrando come il ‘santo’ voglia e contemporaneamente non voglia atteggiarsi a rinnovatore delle masse:

Colui che ama se stesso sopra ogni cosa, sappia o non sappia il suo peccato, non passa per la porta del regno dei cieli, allo stesso modo che il dito della sposa, se è ripiegato sopra se stesso, non entra nell’anello offerto dallo sposo. Conoscete le infermità dell’anima vostra e pregate con fede di esserne sanati. Vi dico in nome di Cristo che lo sarete.⁴²⁴

Gli strumenti espressivi del protagonista registrano insomma le continue modulazioni di un sistema d’idee e di percezione del mondo che, nel suo complesso, rimane invero bloccato. Da qui, la necessità di una rottura dell’ordine per mezzo dell’esperienza di santità, intesa quale riordino complessivo della vita mondana del soggetto. È qui che la vicenda del ‘santo’ trova, se non forse la compiutezza sul piano estetico, certo la sua specificità. Il punto cardinale è il cambiamento di *status* ontologico di cui è protagonista Piero: già in *Piccolo mondo moderno*, da attore di una vicenda sentimental-politica - da uomo della storia, insomma - egli diventa il prototipo di una santità che lo proietta in una dimensione ‘altra’ dell’esistenza, volta al mondo trascendente della fede. Il rinnovamento orientato verso un ‘altrove’ futuro è però messo in stretta correlazione con la riscoperta interiore del sé più autentico, della propria identità. Non a caso, è la scena del rinvenimento delle lettere dei genitori e degli affetti familiari là sopitivi a far dire all’orfano Piero:

«Oh Jeanne, Jeanne, quale lettura! Quale tenera, pacata commozione in principio e poi quale calda, torbida tempesta.

[...] Son lettere piene di vita e di freschezza, specialmente quelle di mia madre, che mi hanno fatto spesso sorridere per certi tocchi di vivace comicità, per certi schizzi di figure umane tanto vive ch’ella vi butta giù alla brava, senza pretese, mentre mio padre adopera un linguaggio più letterario. La figura patriarcale dello zio Piero, la figura soave della piccola Ombretta, come la mia sorellina Maria è chiamata in queste lettere, n’escono così piene di bontà e grazia! Ah! e anche così semplici!»⁴²⁵

Il recupero dei valori del mondo ‘antico’ è propedeutico a far di Piero la realizzazione compiuta della coppia genitoriale: egli infatti fa seguire alla capitale scoperta due atti determinanti. Innanzitutto, egli decide di emendare il peccato plutocratico su cui si

⁴²⁴ Ivi, p. 213.

⁴²⁵ *Piccolo mondo moderno*, p. 311.

reggerebbero le fortune economiche dei Maironi; come già Franco rifiutò all'epoca i denari della marchesa, ora il figlio dà procura ad un avvocato di un «platonico giudizio d'appello»⁴²⁶ a favore del defraudato Ospitale Maggiore di Milano. Se la sete di giustizia travalica le norme e le consuetudini del vivere quotidiano sulla falsariga dei principi etici del padre, lo stesso «grande atto di giustizia»⁴²⁷ si colora, nell'animo di Piero, di presagi fausti sulla vita dell'avvenire:

Aveva il senso di un imminente ingrandimento delle proprie sorti, d'una imminente, profonda trasformazione di sé, d'un prossimo compiersi dell'antico presentimento, d'un prossimo apparire della via prefissagli dall'Inconoscibile. Il cuore gli batteva, dilatato e forte, battiti di aspettazione avida incontro a questa involontaria uscita dalla ricchezza nella povertà, incontro alla dura, necessaria lotta per la vita, non disgiunta dalla lotta per l'idea. Un sottile piacere d'orgoglio gli tendeva tutte le corde del volere e dell'ardire.⁴²⁸

Lo stile retoricamente costruito del passo e le aree semantiche qui mobilitate, che uniscono verità rivelata e spirito di battaglia, segnalano uno scatto in avanti della personalità del protagonista, per il quale, in effetti, si sprecano le simbologie con il figlio di Dio. Ovvio che sia ancora *Il Santo* il testo in cui il procedimento ha eco più ampia e distesa: Benedetto, in apertura del capitolo settimo *Nel turbine del mondo*, pronuncia un discorso di stampo modernista di fronte ai suoi fedeli ma che si rivolge programmaticamente all'insieme della «*gens sancta*»⁴²⁹. Con l'enfasi di un nuovo predicatore, il protagonista affronta la questione della riforma cattolica, stringendo in un unico punto Verità di fede e sua missione futura; l'appello alla massa segue l'espressività formulare del messianismo evangelico che, in *climax* sentimentale, genera stupore commosso ed esaltata ammirazione nel pubblico:

Uno spirito di commozione e di ammirazione agitò l'uditorio con il rumore del vento. Benedetto, ch'era venuto alzando la voce, sorse in piedi. [...] Benedetto

⁴²⁶ Ivi, p. 338. Si aggiunga che questo è anche il desiderio di Luisa, come ella stessa scrive in lettera al figlio il 17 gennaio 1862, «nove giorni prima che morisse, e non finita» (ivi, p. 337). Il significato della santità di Piero viene ulteriormente arricchito da questi indizi, poiché quello che in *Piccolo mondo antico* era motivo di conflitto tra i due coniugi viene come riassunto e risolto dalla scelta esemplare del figlio. Che il ricordo della genitrice sia particolarmente vivo in Piero ce lo conferma egli stesso poco oltre, quando confida a Jeanne i suoi propositi: «Sarà il primo passo per servire *la mia opinione* della giustizia, per diventare, in tutto, l'uomo che l'anima grande, unica, di mia madre deve aver desiderato in me. Perché ormai la mia stella è d'incarnare l'ideale di mia madre. Mia madre sarebbe felice di vedermi abbandonare una classe sociale dove non si vuol saperne della giustizia eterna per non sentirsene obbligati a sacrifici duri, oppure se ne fa un Dio personale col quale non è poi tanto difficile di accomodare i conti» (ivi, p. 354, corsivo nel testo).

⁴²⁷ Ivi, p. 335.

⁴²⁸ Ivi, p. 338.

⁴²⁹ *Il Santo*, p. 279.

sedette spossato e tacque. L'uditorio ebbe un moto e un fremito di onda verso di lui. [...] Egli aveva finito e nessuno si mosse. Tutti gli occhi lo fissavano, ansiosi, avidi di altre parole dopo le inattese ultime di tōno scuro e grande. Molti avrebbero voluto e non osarono rompere il silenzio.⁴³⁰

Seguono, a completare questa *imitatio Christi*, la profezia del Golgota e l'indicazione da parte di Benedetto del discepolo prediletto⁴³¹. La santità è nucleo centrale dell'esperienza di Benedetto, ed egli è un tipo di superuomo che deve saper soffrire, perché, nell'assiologia dell'opera, solo chi si mostra debole può riaffermare infine la propria forza di spirito, e realizzare in modo completo quelle premesse che, a prima vista, parevano impossibili.

Se certo la riscoperta piena della religione modifica la vita del protagonista tra un romanzo e l'altro, il significato della sua 'missione' viene sostanziato da un'ulteriore notazione: la nuova consapevolezza dell'insufficienza dell'amore terrena o, per usare le parole di Piero stesso, la coscienza di una «essenziale deficienza di Jeanne come amante»⁴³². È un punto ancor più decisivo, in quanto più palesi sono i suoi effetti sull'intreccio romanzesco. Al rinnovamento della società e dell'ecclesia⁴³³, fa infatti riscontro il proposito di un inedito legame con Jeanne, che trascenda la passione sensuale, inverandola. La frattura tra il prima e il poi è tanto netta nella mente di Piero se si considera che, dall'estasi panica dell'amore con la donna, si passa alla scelta di redimere la sua anima scettica. La scena è quella che chiude il capitolo quarto, *A fronte*; lo sfondo è quello del monastero del Sacro Speco⁴³⁴, che Jeanne e l'amica Noemi stanno visitando.

⁴³⁰ Ivi, pp. 281-284.

⁴³¹ Ivi, pp. 284-285: «si alzò pure il vecchio signore dal viso rosso e dai capelli bianchi, e disse con voce rotta dalla emozione: «Ella riceverà oltraggi e battiture, sarà incoronato di spine e abbeverato di fiele, sarà deriso dai farisei e dai pagani, non vedrà l'avvenire che desidera, ma l'avvenire è per Lei, i discepoli dei suoi discepoli lo vedranno.» [...] Benedetto, turbatissimo, accennò a un giovinetto biondo che lo aveva accompagnato, e questi corse a lui, proprio lucente in viso di commozione e di gioia. Qualcuno sussurrò: «Un discepolo.» Altri soggiunse, piano: «Sì, e il prediletto.»».

⁴³² *Piccolo mondo moderno*, p. 339. Poco prima, è indizio del nuovo rapporto tra i due la serie di frasi cadute a metà nel vuoto, i silenzi, il ricorso a codici non verbali (ivi, p. 317-318: «Nella galleria di Lonato Jeanne gli prese una mano, se ne recò il polso scoperto alle labbra e poi agli occhi umidi. La mano si arrendeva senza resistere né secondare») della scena in treno; come riassume Piero: «Molesto, quel telegramma, Gli garbava poco d'incontrarsi con Jeanne così presto, prima di aver fermata dentro di sé la via da tenere. Riflettendo su questa impressione sgradevole, si domandò: «L'amo io ancora?». E subito sentì dentro di sé il freddo della risposta, lo sgomento di una propria possibile ipocrisia» (ivi, p. 321) e: «Quando ella, nelle tenebre, gli prese e gli baciò il polso, se ne sfiorò gli occhi umidi, egli non ne provò alcuna dolcezza voluttuosa, ma piuttosto una tenerezza riverente» (ivi, p. 323).

⁴³³ Ivi, p. 337: «Piero lo aveva detto a quel francese e il francese aveva risposto: «Per far questo bisogna essere santi». E perché non lo sono, santi? Perché non lo diventano? È tanto difficile spogliarsi degli averi e dei piaceri? Egli ebbe un momento di orgoglio pensando che questo appunto stava per fare benché non fosse santo né legato, di fatto, ad alcuna Chiesa, ad alcun *Credo* ufficiale».

⁴³⁴ Con plastica evidenza scenografica, il breve colloquio ha luogo in una cappella ove «sul timpano dell'arcata superiore un pittore del secolo XIV ha dipinto il poema del massimo Dolore. Da un'alta finestra di sinistra scendeva la luce alla Dolorosa; Benedetto era nell'ombra» (*Il Santo*, p. 174).

Con considerevole efficacia, l'incontro è tutto in equilibrio tra la tensione della *quête* 'poliziesca' ed il senso pregnante delle poche parole che Benedetto rivolge alla donna. La «figura nera» che sale «lenta nell'ombra sotto le arcate ogivali»⁴³⁵ balza agli occhi indagatori di Jeanne⁴³⁶. «Quasi portata dal turbine del suo destino» ma «risoluta», «ell'andava per vie ignote a lei, veloce, sicura, come nella chiaroveggenza dell'ipnosi»⁴³⁷: è assai indicativo che Jeanne, che prima si autodeterminava tramite le scelte consapevoli del cuore, ora sia rappresentata mossa sì dal desiderio di rivedere l'uomo che ama, ma anche da una misteriosa forza che, nella scena ripresa alle sue spalle, non sa nominare precisamente. Il destino deve farle incontrare Benedetto, perché egli è il solo che può aiutarla nel nuovo cammino; non a caso, Piero sembra aver del tutto abbandonato i tratti fisici dell'umanità ordinaria, per assumere quelli di un nuovo martire cristiano⁴³⁸. Anche qui, il modello narrativo della 'confessione' presiede all'incontro tra le due anime; la spia linguistica d'ambiente che orienta lo scambio dialogico è però singolarmente antifrastica:

Nel mezzo della parete nereggiava, grande, la parola SILENTIUM.

Per secoli, da quando la parola era stata scritta, mai voce umana si era udita là dentro.⁴³⁹

Benedetto ordina il silenzio, e Jeanne segue impassibile quello che sembra essere ormai la personificazione di una *lex* divina; Il repertorio terminologico è ormai quello di un rapporto verticale e non più paritario tra il polo maschile proteso alla santità e quello femminile colto nelle sue difficoltà contingenti:

Egli aperse allora gli occhi, la guardò dolcemente, ed ella ribevve avida il suo sguardo, ebbe ancora due singhiozzi, quasi di dolorosa gratitudine. E perché l'amato si recò nuovamente l'indice alla bocca, gli accennò del capo di sì, di sì, che avrebbe taciuto, che si sarebbe chetata. Obbedendo sempre al suo gesto, al suo sguardo, si alzò in piedi, si fece da banda, lo lasciò passare per i battenti aperti, lo seguì umile, con la sua speranza morta nel petto, con tanti dolci fantasmi morti nella mente, con il suo amore fatto tremore e venerazione.⁴⁴⁰

⁴³⁵ Ivi, p. 171.

⁴³⁶ Ibidem: «Sull'attimo, quasi obbedendo a una fulminea volontà impostasi a lei, quasi portata dal turbine del suo destino, pallida, risoluta, senza sapere cos'avrebbe detto, cos'avrebbe fatto, ella prese l'ascesa».

⁴³⁷ Ivi, pp. 171-172.

⁴³⁸ Ivi, pp. 172-173: «Era trasfigurato. La persona, forse per le vesti nere, pareva più sottile. Il viso pallido, scarno, spirava dalla fronte, fatta più alta, una dignità, una gravità, una dolcezza triste, che Jeanne non gli aveva conosciute mai. E gli occhi erano del tutto altri occhi, avevano un inesprimibile divino, tanta umiltà e tanto impero, l'impero di un amore trascendente, originario non del suo cuore ma di una mistica fonte ad esso interna, di un amore oltrepassante, il cuore di lei, ricercantele più addentro una recondita regione dell'anima, ignota a lei stessa».

⁴³⁹ Ivi, p. 173.

⁴⁴⁰ Ivi, pp. 173-174.

La prima frase di lui basta allora a spiegare il senso di tutto l'episodio: «“Senza fede ancora?”»⁴⁴¹ è infatti ciò che il 'santo' chiede a Jeanne, la quale non può fare a meno di riconoscere la propria debolezza. Ma all'ammissione di colpa segue l'indicazione della penitenza:

«Promette di vivere per i miseri e per gli afflitti, come se ciascuno di essi fosse una parte dell'anima da Lei amata?» [...] «Promette di farlo» riprese Benedetto «se io prometto di chiamarla presso di me in un'ora fissa dell'avvenire?» [...] «Sì sì.» «In quell'ora La chiamerò» disse al voce nell'ombra «Però non cerchi mai rivedermi prima».⁴⁴²

L'esperienza di santità di Benedetto diviene nodo dell'intreccio nel momento in cui, oltre alla traiettoria individuale del protagonista, riesce a modificare anche quella della donna amata, la cui vicenda futura viene esplicitamente posta sotto l'egida della fede religiosa del 'santo'. Alla passione sentimentale che si manifesta nell'*hic et nunc*, Jeanne deve per forza di cose sostituire la cronologia del destino, ricevendo in cambio, per mezzo di Benedetto, l'assicurazione di «un'ora fissa» nel futuro in cui le sarà svelata la sua identità più remota e profonda. Il significato del giuramento fatto qui è appunto quello di introiettare la necessità di questo cambiamento, accettando pure la separazione contingente dall'amato per poterlo ritrovare in un altro mondo: nel frattempo, alla *innupta* Jeanne non rimane che l'attività caritatevole per il prossimo, come se questo fosse «una parte dell'anima» di Benedetto. E per fare ciò, l'eroina femminile deve avvilire e riconoscere come superflua proprio la sua natura passionale. La «speranza» con cui s'era chiusa la scena di *Piccolo mondo moderno* diviene qui assunzione di un compito che riplasma interamente il suo essere: nell'ultimo scorcio del romanzo, il bacio impresso alla croce dimostrerà il compimento del cammino a lei assegnato.

E l'efficacia del messaggio del *Santo* sta forse nella verifica della misura in cui i due pilastri su cui si regge il romanzo riescono a sedurre l'uditorio. Della figura di Piero-Benedetto, modellata in maniera a volte esplicita come una vera e propria *figura Christi*⁴⁴³,

⁴⁴¹ Ivi, p. 174.

⁴⁴² Ivi, p. 175.

⁴⁴³ Si veda quanto detto in F. SPERA, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 528: «L'operazione più ambiziosa è tuttavia compiuta sul protagonista, nella scelta, davvero originale per i tempi, di una figura costruita secondo gli schemi consueti delle vite dei santi: Piero [...] sempre secondo gli archetipi tradizionali, subisce le immancabili persecuzioni dal mondo, che non lo capisce, scambiandolo per un esaltato ciarlatano (i borghesi) o per un santone da miracoli (il popolo). L'itinerario del "santo" è lineare: prima il periodo di preparazione interiore fino a giungere allo stadio delle visioni., delle apparizioni speciali, che Benedetto ha sullo stato della Chiesa e del mondo; poi la decisione di scendere fra gli uomini per diffondere la buona novella, la spinta alla predicazione che lo porta fino al cuore della cristianità, cioè a Roma»

si seguono così le *mirabilia* della predicazione modernista, che gli fanno meritare le stigmate d'un nuovo profeta attorniato dai suoi discepoli:

È forse per questo che se la parola mia sarà diversa da quella che voi dite la parola della Chiesa, voi riposerete in pace sulla parola mia? Udite una figura. [...] I pellegrini sitibondi siete voi, il cavatore oscuro sono io e la corrente occulta nel sottosuolo è la Verità, cattolica. La vasca non è la Chiesa, la Chiesa è tutto il campo corso dalle acque vive. [...] Intendetemi bene. Io non giudico la gerarchia, io riconosco e onoro l'autorità della gerarchia, io dico unicamente che la Chiesa non è la gerarchia sola. Udite un'altra similitudine [...] Amici miei, voi dite: noi abbiamo riposato all'ombra di questo albero, ma ora la sua corteccia si fende, la sua corteccia si dissecca, l'albero morrà, andiamo in cerca di un'altra ombra. L'albero non morrà [...] L'albero non muore, l'albero cresce.⁴⁴⁴

Eppure, l'inimitabilità del protagonista, che assurge addirittura ad *alter ego* di un ambasciatore di Dio in terra, porta allo scoperto il lato debole della complessa operazione provata con il libro:

è mancata al Fogazzaro la forza michelangiolesca di un plasmatore di eroi. Egli ha voluto superare la sua stessa esperienza, trascendere la sfera delle passioni di cui aveva vissuto, tentare le vette battute dalla tempesta divina e in realtà è riuscito, come artista, minore di quando la sua ispirazione si era contenuta in limiti più modesti, di quando aveva creato non maestri ma fratelli della sua anima dolorosa.⁴⁴⁵

E il motivo di questa debolezza non sta forse tanto nelle deficienze di Piero Maironi o nella labilità di certi suoi atteggiamenti⁴⁴⁶, ma proprio nella scelta d'autore di compenetrare narrazione sentimental-patetica e trattazione saggistica. Il risultato, stante lo squilibrio dell'opera per l'immissione della mole non sempre ben padroneggiata della polemica modernista, è soprattutto quello di riorganizzare radicalmente - in prossimità di quello che sarà snodo cruciale della propria attività di romanziere e della propria vita di cattolico - il patto di lettura stabilito col pubblico borghese. Con un'operazione concettualmente non dissimile da quella provata dieci anni prima con *Piccolo mondo antico*, il narratore dei sentimenti prova ad andare oltre i limiti della sua stessa poetica: unire alla battaglia per la legittimazione delle pulsioni amorose e spirituali quella di più stringente

⁴⁴⁴ *Il Santo*, pp. 278-281.

⁴⁴⁵ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 410.

⁴⁴⁶ Ivi, pp. 410-412: «Piero Maironi [...] era troppo debole, troppo morbosamente sensuale perché se ne potesse trarre una forza, una volontà virile senza esitazioni. [...] Invece a Benedetto manca l'esperienza centrale che fa il santo, manca la certezza che pone definitivamente in un mondo superiore da cui si scorgono gli orizzonti di vita eterna e si vive solo con Dio. Egli non è che un tormentato, fratello più doloroso degli altri tormentati, che il Fogazzaro ha fatto vivere nella sua opera letteraria».

attualità contro il declino del paradigma assiologico della cattolicità. Ma ben diverso risulta il tono con cui si sostengono le proprie ragioni tra l'uno e l'altro romanzo. L'impostazione e il disegno di *Piccolo mondo antico* sono funzionali ad un dialogo che - fatta salva la criticità problematica di alcune scelte rappresentative - si vuole rivolto ad una fascia programmaticamente ampia di utenti: ovvero, tutti coloro che sono sensibili al messaggio di fede, amore ed unità familiare che giunge dal borgo valsoldese. Ne *Il Santo*, l'atteggiamento del narratore è decisamente più dogmatico: fuori dalla condotta di vita del protagonista - lo dimostrano la conversione di Noemi e quella postrema di Jeanne - non vi è reale alternativa per chi legge all'adesione all'indole battagliera che anima lo scrittore al volgere del secolo⁴⁴⁷. Il rischio implicito è quello di un restringimento dell'uditorio toccato dalla parola salvifica del 'santo'. Se infatti la carica militante del nuovo romanzo e le annesse polemiche potranno favorire lettura e circolazione del libro nel breve termine, bisognerà riconoscere che la crisi di Fogazzaro nell'ultima parte della sua vita non dipenderà solo dalla dolorosa prova dell'Indice ma anche - e in misura forse più cospicua - da problemi strutturali irrisolti de *Il Santo*. L'ultima, infelice prova, *Leila*, parte esattamente da qui.

3.2 In sordina: *Leila*

3.2.1 *La fatica del passato*

È noto che, dopo i fatti che vanno dalla pubblicazione de *Il Santo* ai giorni dell'aprile 1906, Fogazzaro prova a muoversi sul periglioso e un po' confuso confine tra sottomissione all'autorità ecclesiastica e conferma delle proprie posizioni intellettuali, con il risultato di scontentare ambo le parti, sia quelle clericalmente più accese nelle accuse sia quelle degli ex-compagni del cammino modernista, che vedono nel romanziere un pavido ritrattatore delle loro tesi. L'atteggiamento, in cui convergono «una grandissima moderazione e grande calore di convinzione» assieme a «un rinnovato spirito evangelico»⁴⁴⁸ diventa anche l'abbrivio per l'ideazione e la progressiva elaborazione dell'ultimo romanzo, *Leila*, poi pubblicato nel 1910 da Baldini & Castoldi.

Le prime tracce del nuovo libro si hanno mentre ancora infuria la polemica sul *Santo*, che ormai ha superato anche i confini nazionali; sul finire del luglio 1906 Fogazzaro,

⁴⁴⁷ G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 207: «Ma bisogna anche dire che il *Santo* disorientò in parte l'opinione pubblica, costringendo ad alterare e a diversamente configurare gli schemi critici che già s'erano formati. Non appariva più il solito Fogazzaro narratore di favole amorose, ma in veste di combattente [...] deciso ad operare nelle sfere della religione e della politica».

⁴⁴⁸ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 444-446.

rifugiatosi presso la villa della Montanina allora in costruzione e poi scenografia per le vicende del romanzo, spiega a Tommaso Scotti:

Io mi struggo per mettere in carta un piano di romanzo e ho giornate di gravi tristezze dopo lunghe ore di faticosa meditazione e senza risultato. E se oggi mi pare di aver trovato qualche cosa di buono, domani me ne disgusto.⁴⁴⁹

Probabilmente, la sua fantasia non è rallentata solo da circostanze contingenti e sfavorevoli che invitano alla prudenza, ma pure dall'impossibilità di recuperare quel modello narrativo, costruito attorno alla personalità di un rinnovatore laico dell'istituzione religiosa, che Benedetto ha portato alla massima realizzazione nel romanzo precedente. Gli «sterili conati artistici»⁴⁵⁰ di quei mesi, alla ricerca di un'idea acconcia ad una oculata e bilanciata palinodia che riesca al contempo a riaffermare la bontà delle proprie convinzioni, trovano un corroborante impulso in un lutto familiare. Il 6 ottobre di quell'anno si spegne improvvisamente la marchesa Angelina Lampertico Mangilli, amica di lungo corso dello scrittore e cugina di sua moglie Margherita di Valmarana:

Sofferenze terribili, sopportate eroicamente, facendo allontanare la nuora perché non ne avesse una impressione troppo dolorosa. Morì ripetendo *Iddio giusto, Iddio grande, Iddio buono*, come lo zio D. Giuseppe.

[...] Con i suoi difetti, con le sue stranezze, era una grande anima e non mi so ancora capacitare che non sia più!⁴⁵¹

È il movente autobiografico, in cui si contaminano il ricordo carissimo dello zio Giuseppe e il patetismo di una morte 'santa', ad invitare alla scrittura; la memoria personale diventa così lo schermo più efficace per controbattere alle accuse e, al tempo stesso, per definire l'ideale conclusivo della propria militanza di fede. Lo ammette lo scrittore medesimo in alcune *Note* in forma di lettera che, nell'ottobre del 1910, costituiscono una sorta di manifesto programmatico dell'opera. Vi viene riconosciuto, come tributo d'affetto, non solo il ruolo della Lampertico Mangilli, ovviamente trasfigurata nel personaggio di donna Fedele, ma anche il ricordo commosso degli affetti parentali:

La prima idea di scrivere il libro mi venne quando morì la Marchesa Angelina Lampertico Mangilli. [...] Oltre ad avere una psiche interessante ella mi

⁴⁴⁹ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 26 luglio 1906, in *Lettere scelte*, p. 588.

⁴⁵⁰ Lettera di A. Fogazzaro allo stesso, 28 luglio 1906, ivi, p. 589 (corsivo nel testo).

⁴⁵¹ Lettera di A. Fogazzaro ad Anna Fogazzaro, 14 ottobre 1906, ivi, pp. 592-593 (corsivo nel testo).

rappresentava quel tipo di religiosità ch'è il più alto nella mia mente, i tipi di cui furono esemplari mio padre e mia madre. Volli chiarirlo glorificandolo in due persone del romanzo: quella donna e mio padre. Mio padre è il Franco di *Piccolo mondo antico*. Ma giovine così non lo posso ricordare e, avendolo tanto vivo in mente da vecchio, ho sentito il bisogno di rappresentarlo vecchio. Tanto mio padre, quanto la Mangilli erano ortodossi della ortodossia tradizionale fino allo scrupolo ed erano insieme fieri contro i farisei e il farisaismo.⁴⁵²

La puntualizzazione sulle finalità che *Leila* vorrebbe avere non si ferma però al recupero di tessere e figure narrative dal proprio passato e alla conseguente imitazione di sé da parte del romanziere⁴⁵³; se i personaggi di donna Fedele e del signor Marcello, insieme con don Aurelio, sono infatti utili a ribadire quasi ossessivamente la sincerità di un credo ormai lontano da derive moderniste, tuttavia è importante in *Leila* anche la ripresa di quello che è il motivo più fecondo della penna fogazzariana: quello della vicenda amorosa d'eccezione. Anche qui, a soccorrere l'inventiva giunge un fatto reale, e cioè la conoscenza della giovane protestante, Agnese Blank, suggestionata lettrice da *Il mistero del poeta*. Quando il lavoro ormai «cammina discretamente»⁴⁵⁴, è infatti la giovane, che si è rivolta a Fogazzaro chiedendo consiglio sulla propria crisi personale, la destinataria sia di una ulteriore puntualizzazione dottrinaia⁴⁵⁵ sia di un'esposizione della teoria dell'amor spirituale:

Ella ha amato, ha sofferto, ama dolorosamente ancora. Senta con gratitudine il Potere superiore che ordinò le cose in modo da far troncarsi il dramma al primo atto. Io credo, Ella forse lo sa, a un'azione misteriosa degli spiriti buoni disincarnati,

⁴⁵² T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 492.

⁴⁵³ Ivi, p. 494: «Il romanzo nuovo era dunque molto meno una continuazione del *Santo* di quanto lo poteva lasciar supporre il frequente richiamo a Benedetto. “Scrivendo *Leila*” diceva “ho avuto per fine una propaganda religiosa e morale conforme alle mie profonde convinzioni cristiane e cattoliche, ottenuta rappresentando un'anima ignara delle lotte che oggi straziano la Chiesa, penetrata di Vangelo e ferma nelle credenze tradizionali. Così è.”». Tuttavia, lo stesso Scotti deve ammettere: «Ma le intenzioni non sempre riescono a tradursi nell'evidenza dell'arte. E questo libro che voleva essere un superamento del *Santo*, in realtà ha finito a esserne una continuazione polemica. [...] E il contrasto tra il suo ideale e la realtà che lo pungeva quotidianamente lo fece essere ciò che non era stato nel *Santo*: un descrittore satirico del mondo clericale avversario. Ancora una volta si apriva in lui la vena del comico. Ma senza averne coscienza il suo riso si era fatto amaro e il suo occhio non sapeva più guardare il mondo con l'ingenuità compassionevole con cui l'aveva guardato quando scriveva il suo capolavoro. [...] Ed è ciò che spiace nel romanzo, a molti anche non credenti. Vi sentirono un certo qual sapore di sottile vendetta, un'autodifesa dopo una sottomissione, un pentimento e una esitazione di fronte all'autorità e alla condanna accettate» (ivi, pp. 495-496).

⁴⁵⁴ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 5 giugno 1908, in *Lettere scelte*, p. 637.

⁴⁵⁵ Lettera di A. Fogazzaro ad A. Blank, 18 settembre 1908, ivi, p. 644: «Ella mi disse che si sentiva di aderire al cattolicesimo mio, non a quello del Vaticano. Ebbi torto di non dirle subito che le differenze fra questi due termini non riguardano la sostanza divina della mia religione, che il mio *credo* è rigorosamente il *credo* recitato dal sacerdote nella Messa, che quelle differenze riguardano la parte umana e mutabile della religione cattolica, ch'Ella può passare al Cattolicesimo pensando come penso io» (corsivi nel testo).

sopra i viventi, per il Bene. [...] Possa Ella [...] incontrare l'amore grande e raro che non ha tramonto, ch'è quasi un'aurora dell'ascensione umana a forme di vita superiore, l'amore pieno nel quale però l'elemento spirituale governa l'elemento fisico.⁴⁵⁶

L'*excursus* ideativo del romanzo si intreccia così a quello con cui la giovane, tormentosamente, si avvicina alla religione rivelata sulla scorta del magistero spirituale dello scrittore⁴⁵⁷: ne risulterà influenzato il percorso di maturazione di Leila dall'orgoglioso scetticismo iniziale fino al conclusivo trionfo di un amore, quello con Massimo, in cui appunto «l'elemento spirituale governa l'elemento fisico».

La reazione alla crisi de *Il Santo* sembra allora articolarsi secondo dinamiche abbastanza conservative. Sul piano ideologico e contenutistico, il recupero dell'ortodossia e la volontà esplicita di svincolare gran parte delle questioni dottrinarie e riformistiche che animavano Benedetto si traduce nella terna di figure esemplari - donna Fedele, il signor Marcello e don Aurelio - che si contrappongono al «trio di carattere piuttosto satirico e comico»⁴⁵⁸ composto da don Tita, don Emanuele e dalla Fantuzzo, così come al duo altrettanto ipocrita del Momi e del Molesin. Anche sul piano delle tecniche romanzesche e della costruzione d'intreccio, è interessante notare che al centro dell'ultimo romanzo c'è un *topos* fogazzariano: una figura femminile orgogliosa e scettica, che soffre per amore e per l'incompiutezza del proprio mondo spirituale interiore. La centralità delle due attrici femminili⁴⁵⁹, Leila e donna Fedele, obbedisce esattamente alla duplice necessità di sostenere da un lato, fino all'ultimo, le proprie convinzioni in fatto di fede evangelica ed

⁴⁵⁶ Lettera di A. Fogazzaro alla stessa, 3 ottobre 1908, ivi, p. 645. Nella stessa lettera, a prefigurare la risoluzione d'intreccio di *Leila*, si afferma: «L'amore pieno, nel matrimonio di due persone di alto e delicato sentire, ha una grande bellezza spirituale, una grande poesia, sopra tutto se le due persone fanno congiungersi in una sola fede nel Divino, in una sola speranza nell'al di là» (ivi, p. 646).

⁴⁵⁷ Lettera di A. Fogazzaro alla stessa, 10 settembre 1909, ivi, p. 674: «Avrete da Vicenza un libro della mia biblioteca che vi prego di leggere in questi giorni. Da quel libro [si tratta ovviamente de *La Philosophie du Credo* di Alphonse Gratry] io ebbi conforto e lume in un triste ora oscura della mia giovinezza. Letto che lo abbiate me lo renderete e se qualche conforto, qualche lume vi avrete trovato anche voi, mi sarà doppiamente caro».

⁴⁵⁸ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 5 giugno 1908, ivi, p. 637 (corsivo nel testo). Aggiunge Fogazzaro in una lettera dell'ottobre 1910: «Molesin è un personaggio ripreso dall'*Orologio di Lisa*, una delle mie novelle. Tanto il *germe* di Molesin, come quello del signor Momi li ho raccolti nella vita reale. Sentivo un gran desiderio, dopo il *Santo*, di far del comico. È quello che mi viene più facilmente e lo voleva il carattere di donna Fedele o almeno me lo ha suggerito perché la Fedele reale sentiva tanto il comico» (lettera di A. Fogazzaro allo stesso, 7 ottobre 1910, ivi, p. 708, corsivo nel testo).

⁴⁵⁹ La scelta è evidente sin dai ragionamenti d'autore sul titolo da assegnare alla propria opera: «Il mio romanzo ha camminato alquanto in questi due mesi, ma la fine n'è tuttavia lontana più che non vorrei. Non si chiamerà come fu stampato. Si chiamerà quasi certamente con un nome di donna. L'equivoco è nato da ciò che qualche scena ha luogo al *Villino delle rose*, come realmente si chiama un villino di Arsiero, abitato dai nostri nipoti Franco, ai quali ho detto la cosa. Il villino è a mezz'ora da qui e altre scene seguono in questa mia stessa *Montanina*, che volli rendermi più cara popolandola di memorie artificiali; poiché di vere e proprie memorie, non contando che due anni di vita, è poverissima» (lettera di A. Fogazzaro a F. Crispolti, 16 agosto 1909, ivi, p. 669, corsivi nel testo).

aliene da concettosità di dottrina e, dall'altro, di riconquistarsi il pubblico eletto, potenzialmente stornato dalle polemiche e dalla scomunica del 1906, con gli strumenti che meglio si sanno maneggiare:

Dopo *Donna Fedele* mi ha tentato *Leila*, più volte intravvista nella vita reale. In fatto non le tesi mi sono origine di creazione artistica, ma le persone, le persone conosciute bene e tentanti per le linee sentimentali o per le linee comiche della fisionomia morale.⁴⁶⁰

È per questa via - ovvero, con il recupero per via autobiografica di figure che si prestino alle procedure consolidate del *movere et delectare* di stampo sentimentale e comico - che si consolida il proposito revisionista dell'opera. In una lettera a monsignor Bonomelli nella quale si annuncia il venturo battesimo di Agnese, Fogazzaro ritorna sull'ormai incolmabile distanza che lo separa dall'esperienza de *Il Santo*:

Io lavoro per consegnare il manoscritto del mio romanzo entro il 15 agosto. La religione vi avrà parte e vi ritornerà il nome di Benedetto, ma di modernismo non vi sarà l'ombra, non vi sarà l'ombra di questioni pericolose; di Benedetto si dirà che in argomenti teologici ha potuto errare, e che, ammonito, si sarebbe sottomesso; le più belle figure del romanzo saranno cattolici all'antica; ma sarà glorificata la carità e stigmatizzato il farisaismo.⁴⁶¹

La posizione di oggettiva debolezza in cui l'autore, da scomunicato, si ritrova negli ultimi anni di vita lo porta allora ad una serie di riprese narrative dall'archivio della propria carriera. Ritorna, innanzitutto, la dimensione della provincia locale come spazio privilegiato, con la villa signorile o il castello nobiliare in posizione dominante, per le inquietudini e i bisticci dei personaggi principali. Alla scenografia dislocata rispetto alla peregrinazione romana del 'santo' corrisponde un intreccio articolato secondo i capisaldi della trama amorosa: anzi, il difficile rapporto tra i due protagonisti ricorda da vicino, nelle rispettive reazioni d'orgoglio che inizialmente li allontanano l'uno dall'altra, l'intreccio del primo romanzo fogazzariano, *Malombra*, di cui pure *Leila* lascia cadere gran parte delle suggestive fascinazioni spiritistiche e misteriche. Anche l'idealizzazione, magari contornata di un innocuo sorriso, di figurine secondarie degli eventi richiama alla

⁴⁶⁰ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 3 ottobre 1910, ivi, p. 705, corsivi nel testo. Per alcuni particolari dalla persona reale della Blank: «È bene che sappiate fin d'ora quanto io abbia preso da voi per la figura di Leila: la piccola fotografia dagli occhi abbassati; la passione dei fiori e l'abitudine di tenerne molti, la notte, in camera; il sangue dato al geranio; l'episodio dei capelli sciolti; una volta, una sola volta, il passo elastico e baldanzoso. Sorrido pensando che questo non lo potete cambiare» (lettera di A. Fogazzaro ad A. Blank, 13 agosto 1910, ivi, p. 696).

⁴⁶¹ Lettera di A. Fogazzaro a mons. G. Bonomelli, 11 luglio 1910, ivi, p. 692.

memoria modi e motivi pregressi; così in apertura del capitolo sesto, *Nella torre dell'orgoglio*, abbiamo il non brevissimo ritratto dello zio Luigi. Il giudizio del narratore non può che essere positivo, data l'immacolata bontà d'animo dell'anziano⁴⁶²; il fatto è che, pur imbevuto di cristianesimo, lo zio vuol bene allo sfortunato nipote Massimo «piuttosto per un dovere di coscienza che per impulso del cuore»⁴⁶³. Egli detesta il modernismo ma non è clericale, legge la «Perseveranza» e va a votare; ma è assai turbato dagli atteggiamenti del nipote, tanto da provare vivo scandalo per il tema d'una sua conferenza. Allora, «tutto raccolto in un culto sacro, nella memoria della sua povera moglie morta da qualche anno», egli si dedica alle opere di carità, appoggiandosi però infelicemente a don Santino Ceresola, detto «Beata Ciapasü»⁴⁶⁴. Il tono paternalistico con cui la voce narrante ci descrive l'ingegnere compiangere il fatto che l'illuminazione divina non sia scesa a pieno su di lui: a differenza di Massimo, egli non agisce sotto lo schermo d'una eccellenza aprioristicamente determinata. Il tono del giudizio si fa più netto ed agiografico quando è una figura mirabile a destare l'interesse di chi scrive; nella scena del capitolo quarto a S. Maria ad Montes il signor Marcello è l'*exemplum* della bellezza interiore tipica degli spiriti eletti fogazzariani, che si riflette nella sua fede indefessa di credente⁴⁶⁵. La linea d'onda del *pathos* di fede - cui contribuisce pure il rapporto platonico con donna Fedele - tocca anche la scena della morte di questo anziano maestro, in chiusura di capitolo. Marcello, quasi presago della fine, confida la sua anima al cielo da buon cristiano, esagerando le proprie colpe per scrupolo di coscienza⁴⁶⁶; la focalizzazione

⁴⁶² *Leila*, p. 265: «L'ingegnere Alberti era veramente nella struttura monolitica del carattere, nella solidità delle convinzioni religiose morali, nella ferrea coerenza delle azioni colle idee, nei criteri del giudicare uomini e cose, nella fede alla tradizione, un superstite di generazioni antiche. Egli stesso si qualificava nel modo milanese che segue, coll'aria di appartarsi contento dal mondo moderno in un suo ideale angolo solitario, spregiato e caro: "sont on andeghee", sono un antiquario, un uomo del passato. Nella umiltà del cuore, nella noncuranza dei beni e dei piaceri terreni, nella purezza verginale del costume, nella dissimulata generosità, era un cristiano dei tempi evangelici».

⁴⁶³ Ivi, p. 266.

⁴⁶⁴ Per le due citazioni, ibidem e poi p. 270. Anche di questo prete il narratore sottolinea la sincerità, messa però malamente in atto: «Quando aveva in mente una Istituzione di carità da fondare, o almeno da soccorrere, un'idea buona qualsiasi da portare in atto, se ne invasava [...] riusciva a infastidire mezzo mondo, a far prendere in uggia lui, le sue opere, il Bene sociale, morale, intellettuale, ogni altra sorta di beni seccatori; e anche però a prosciugare le tasche, con soddisfazione vicendevole, di qualche rara persona pia, candida, danarosa, come, del resto, si era da un pezzo prosciugato le proprie» (ivi, pp. 269-270-209). Si veda poi la saporita opinione che hanno di lui i cuochi di casa Alberti: «"Vedaret" aveva detto la moglie del cuoco, la Peppina, al suo Togn: "quell lì el va adree, el va adree, fina ch'el ghe mangia foëura tusscoss". E allora veniva in campo la morale: il padrone muore pelato dal prete, le pensioncine della servitù se ne vanno in Emmaus, Togn e Peppina d'accordo non rifnivano di dare alla Bigia della stupida perché magnificava la santità del suo confessore e non si accorgeva che il confessore l'avrebbe messa sul lastrico» (ivi, pp. 272-273).

⁴⁶⁵ Ivi, p. 211: «Il più raccolto degli ascoltatori fu il signor Marcello che, inforcati gli occhiali, lesse l'*Imitazione* dal principio alla fine della Messa, senza sedere mai».

⁴⁶⁶ Ivi, p. 254: «Se ne confessò a Dio con uno slancio dell'anima e, presa la piccola Bibbia, la strinse a due mani, senza aprirla, come il naufrago una corda, fino a che si sentì fluire pace nel cuore. Posando la Bibbia, gli venne l'idea di andarsi a confessare, l'indomani, proprio dall'arciprete.»

ristretta sul personaggio privilegia allora i toni della contemplazione malinconica ed addolorata della solitudine senile:

Il signor Marcello non si mosse. Da gran tempo la casa non gli era parsa tanto triste, tanto vuota. [...]

Suonava volentieri nelle ore di mestizia calda. Non era una di quelle; era un'ora di cuor pesante e freddo. Di salute si sentiva bene, nessun altro segno premonitore aveva seguito quel deliquio. [...] Almeno, se visse, vivere per qualche cosa di utile! Aveva meditata in passato, per consiglio di un amico, la istituzione di una colonia agricola. Perché non riprenderebbe quell'idea? Potrebbe intanto scriverne all'amico, domandargli la sua opinione. Pensò come gli dovesse scrivere, se impegnarsi o tenersi libero. E il proposito gli languì nella mente appena concepito.

[...] Era partito anch'egli, il caro don Aurelio, partito per sempre. Non lo rivedrebbe più.⁴⁶⁷

Il rallentamento narrativo, modulato con cura in questa 'scena madre' prepara il punto cruciale dell'esistenza di un uomo dalla «natura focosa»⁴⁶⁸, che però ha saputo servirsi della sua inclinazione d'animo per operare con pudore per il bene di tutti. La sua sincera preoccupazione per i ciclamini rimasti senz'acqua, fa trasparire - in quella che a tutti gli effetti è una riedizione non molto aggiornata del conte Cesare, dello zio Lao e del Piero di *Piccolo mondo antico* - la bontà di fondo dell'uomo:

Poiché era l'ultimo del mese e aveva dimenticato di pagare i salari dei domestici, li preparò con cura, ben distinti, sulla piccola scrivania. Preparò anche altri gruzzoli di sussidi mensili ai poveri.

Il malinconico sussurro della pioggia lo fece risovvenire dei due calici di cristallo colle pianticelle di ciclamini che erano nella sala da pranzo. [...] Come se udissero piovere e soffrissero di non godere l'acqua vitale del cielo, disse loro, proprio parlando che li avrebbe portati fuori. E li portò amorosamente fuori senza curarsi della pioggia, li collocò uno presso all'altro dietro la villa, sul margine del pendio erboso.⁴⁶⁹

Sempre nell'intento di cogliere gli assenti di un pubblico che è sì cattolico ma non certo interessato alle disquisizioni sul dogma o sensibile alle proposte più avanzate di revisione della gerarchia ufficiale, si spiega la litania tormentosa ed insistente sulle sofferenze fisiche di donna Fedele, che si modella sullo stilema narrativo della Passione evangelica, infittendo le prove del dolore in coincidenza con il finale dell'opera, secondo

⁴⁶⁷ Ivi, pp. 251-254.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 254.

⁴⁶⁹ Ivi, pp. 254-255.

un esplicito rallentamento cronologico che fissa gli ultimi istanti di vita della martire in un'aura di assunzione celeste⁴⁷⁰.

Nella caratterizzazione delle due figure protagonistiche è sempre la linea del 'sentimentale' a riemergere, con una serie di elementi già noti al lettore fogazzariano. L'apertura è su toni di commedia, ed ha come perno l'orgoglio di Leila ed anzi l'errata convinzione, la stessa di Marina di Malombra, che Marcello e Massimo stiano tramando alle sue spalle⁴⁷¹. L'ingranaggio sentimentale sarà costantemente procrastinato proprio dalla convinzione che il protagonista maschile sia un volgare impostore, e dal parallelo tormento di un amore nascente. Ad esempio, Dopo un «colloquio amaro»⁴⁷² con Massimo e donna Fedele, Leila si confessa:

Le era piaciuto, fino a un'ora prima, di contemplarsi in uno specchio della mente, di vedersi nell'atto di respingere l'amore per orgoglio come, per orgoglio, aveva respinto la ricchezza. Adesso la mordeva un dubbio crudele. Se non vi fossero state trame, se Alberti fosse venuto alla Montanina veramente per caso! Volle

⁴⁷⁰ Ivi, p. 638: «Così compiuta, secondo la fede dei padri e lo spirito del Vangelo, la sua benefica giornata, sciolta la promessa fatta pregando al letto di morte del signor Marcello, raggiunto il fine dell'offerta suprema, posava nella prima luce della sua mistica aurora la Dama bianca delle Rose». Già prima dell'*explicit*, si sono sommate varie attestazione della volontà di donna Fedele di offrire il proprio dolore per i due protagonisti: «Rimasta sola, liberò con tenerezza le due lacrime più dolci della sua vita, che non aveva voluto mostrare alla cugina. Nella sua silenziosa meditazione, ell'aveva pensato il sacrificio della propria vita; e stando alla finestra, nel cospetto delle stelle, lo aveva solennemente offerto a Dio. [...] Era il pensiero di donarsi così che le aveva mosso lacrime di tenerezza, che le spirava questa felicità» (ivi, p. 517); «Donna Fedele chiuse gli occhi come se volesse riposare, in fatto per non vedere il caro paese che abbandonava senza speranza di ritorno. [...] Per avere quelle due anime nelle sue mani era necessario che la vedessero arrivare soletta, quasi morente» (ivi, pp. 524-526); «A stento, infinitamente a stento, sorretta da Lelia, fermandosi ogni due scalini, donna Fedele poté salire le scale e trascinarsi nella camera dove, aiutata dalla fanciulla e dalla cugina Eufemia, si pose a letto. Lelia rimase atterrita, spogliandola, dello stato di dimagrimento e di parziale deformazione enorme in cui la trovò» (ivi, p. 599); «Donna Fedele soffriva. Doglie lancinanti avevano cominciato a torturarla durante il colloquio con Massimo, la torturavano ancora. Non erano sofferenze nuove, le conosceva da un pezzo; ma conobbe pure, questa volta, l'afflosciarsi di ogni energia resistente» (ivi, p. 610).

⁴⁷¹ A tal proposito, la presa di coscienza di lei, che poi si flette in un offeso indiretto libero, è introdotta proprio dal termine tipico della «commedia»: «A questo punto del suo lavoro mentale, le balenò l'idea di una commedia che si rappresentasse intorno a lei. Se si fosse tutto combinato, l'invito di don Aurelio ad Alberti e l'ospitalità della Montanina! Se anche il voltafaccia di donna Fedele, le sue visite quotidiane avessero lo stesso fine? Se il signor Marcello fosse stato lavorato dal prete di Sant'Ubaldo e dalla signor del villino? Se lo avessero persuaso e rassegnarsi, chi sa con quali argomenti? In un lampo tutto le parve chiarissimo. Il signor Alberti, invitato da persone che avevano disposto di lei, era venuto a conoscere e conquistare la erede del signor Marcello Trento. Strinse con ira i braccioli della poltrona, si morse il labbro per non piangere. [...] Che rabbia se avesse a piangere! Disprezzo, disprezzo, disprezzo! [...] Ecco, n'era certa, Teresina non avrebbe parlato così se non gliel'avessero detto. Era nella congiura anche lei. Ah no, signori! No, signor cacciatore di doti, no no no! [...] No, signor Marcello, no, signori, ah no!» (ivi, pp. 196-199). Mentre saranno ovviamente speculari le reazioni di diniego del giovane Massimo, colpisce come in questo passo il narratore restituisca della protagonista un'immagine che diremmo quasi eroicomico. Sembra quasi di trovarsi al cospetto della figura, d'appendicistica memoria e melodrammatica tradizione, della 'povera sventurata', e cioè dell'eroina della virtù che è presa in un vortice di traversie ed inganni che attentano alla sua purezza ed illibatezza d'animo; e il tipico tono serio-drammatico della confessione dell'io viene perciò quasi riformulato in falsetto, secondo coordinate di distanziamento critico.

⁴⁷² Ivi, p. 230.

disprezzarlo a ogni modo perché non si era spiegato direttamente con lei. Gli diede, in cuor suo, dello sciocco; e nel pensare il silenzioso insulto le parve avere schiaffeggiato e spinto via la passione di cui si vergognava.⁴⁷³

Se allora la ricognizione psicologica talora si concede una silenziosa ironia sui tormenti che l'io d'eccezione si autoinfligge, più frequente che questi moti d'animo siano classicamente riflessi in una Natura dai connotati sfumati e trepidi, con cui instaurare una esclusiva comunione empatica. La scena più rappresentativa è forse quella in cui la protagonista, meditando sul suo «vecchio pensiero» di «uscire dal mondo»⁴⁷⁴, esce nottetempo dalla villa e si reca verso un laghetto. Lo spettacolo notturno si fa trasparente regressione all'indistinta pace di un utero materno, in uno scenario di silente pace che, nel momento dell'abbandono dei sensi e della fusione panica con la Natura, pare acquietare i tormenti di Leila:

Ora ogni suono n'era spento. Ell'andava sull'erba falciata di fresco, silenziosamente, come uno spirito. Ogni senso di sgomento l'abbandonò.

Perdersi fra quelle tacite ombre, per le molli erbe senza via, sotto il cielo buio, le fu come un uscir del mondo in seno a tenebre materne. Seguì sussurri di rivi per grembi ascosi, per grembi scoperti del monte, affondò spesso il piede nell'erba pregna di acque segrete. L'aria era immobile, fresca e odorata di umidore nelle cavità ombrose, calda sui pendii scoperti e viva di fragranze selvagge, di amoroze voci mute dell'erbe. Si gittò supina sopra uno di questi pendii come vinta dalla tepida dolcezza. Materna materna era la notte alle cose! Le dolci anime vi si effondevano libere e Leila stessa era una piccola creatura della notte, una sorella delle cose amoroze.⁴⁷⁵

Il tono è letterario e liricamente sostenuto, a significare la non ordinarietà dell'esperienza di Leila, che nel contatto sensoriale con una natura vividamente animata

⁴⁷³ Ibidem.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 201.

⁴⁷⁵ Ivi, pp. 201-202. Costante è del resto il modo in cui a poco a poco il punto di vista del narratore cede il passo, senza notevoli spostamenti stilistici, alla voce della Natura, che fa da tramite per ciò che Leila non vuole confessare nemmeno a se stessa. L'effetto narrativo, pur un po' stucchevole nella sua elementarietà, mette comunque in luce l'insofferenza amorosa della protagonista: «Ma gli stessi alberi presso i quali passava, gli abeti davanti alla scuderia, le betulle presso il cancello parevano dirle col loro rigido silenzio: non è questo che ti sta a cuore, è un'altra cosa che noi sappiamo e non diciamo. Ella affrettò il passo per liberarsi dalla ossessione della loro chiaroveggenza. Giunta fra i grandi castagni, sull'erta, dovette rallentarlo. E allora i grandi castagni bonari, dalle pietose braccia sparse, le mormorarono: "Povera, tu dicevi non al suo amore quando gli altri dicevano sì. Adesso che il signor Marcello dice no anch'egli, povera, non sai più dirlo tu, non ne ai più la forza, vorresti dire sì e nessuno te lo domanderà più mai, povera povera povera." Ella respingeva questa voce, orgogliosamente; ma sentì che le si serrava la gola e reagì, riprese a salir veloce» (ivi, pp. 237-238).

sente tutta la forza della propria passione⁴⁷⁶. L'impianto figurativo decadente si avvale di immagini impregiate da traslati ed astratti («mollie erbe senza via [...] grembi ascosi [...] erba preña di acque segrete [...] amoroſe voci mute dell'erbe»), e l'esclamativa di Leila è assolutamente omogenea al *ductus* retorico dell'intero passo. Il fatto che questo soffuso idillio ſia metafora dell'animo ſenſibile ed inquieto della donna è confermato da ciò che accade ſubito dopo: Leila, ſpogliataſi, ſi cala nel laghetto. L'abbraccio dell'acqua, che «le corſe via intorno alla perſona, tutta carezze gelide, le fluì tutta piccole voci ſoavi intorno al collo e ſul petto anſante»⁴⁷⁷, fa riſaltare attraverso la ſenſualità di tutta la ſcena la ſua profonda commoſione emotiva⁴⁷⁸:

La fanciulla ſi compreſſe il petto colle braccia incrociate, gemendo, nel creſcente chiarore lunare, nella fragranza del boſco, nella pioggia fiorita, di uno ſpaſmo dolce, ſenza nome, che le gonfiò il petto di lagrime. Lagrime e lagrime caddero ſilenzioſe nell'acqua tremula, lagrime ardenti dell'anima ſua rapita nel divino incanto.⁴⁷⁹

L'affermazione del ſentimento al di là delle falſe convinzioni della protagonista guida l'intreccio romanzeſco, in cui tornano prioritarie le eſigenze del cuore, focalizzate principalmente ſecondo i canoni e i dogmi di una psiche femminile tipicamente fogazzariana. Leila, quando legge una lettera che il buon Maſſimo ha ſpedito a donna Fedele e in cui ſi parla pure di lei, offre un chiaro eſempio di queſto recupero poſtremo di una concezione d'amore indebitata con la formazione romantica dell'autore. Ciò che il diſcepolo di Benedetto ſcrive, nel tentativo di ſpiegare quel problema di fede che gli inſtilla il propoſito di una fuga ſolitaria da un mondo ſentito vile e meſchino, viene quaſi completamente traviaſato. La ſtrategia di lettura della donna, dal nome appunto «troppo romantico»⁴⁸⁰, è piuttosto rapsodica e ſuſſultoria, e ſcorre rapida ſul foglio cercando indefeſſamente indizi della ſpeculare paſſione di lui. Sono i brividi del cuore a guidare il ſuo occhio:

Sfogliò le dodici pagine rapidamente, cercando ſe vi foſſe il ſuo nome. C'era, c'era; ſentì terrore e ſete delle parole non lette in cui ſtava. Vi corſe ſopra

⁴⁷⁶ Ivi, p. 202: «Lo ſpirito voluttuoſo che le aſcendeva nella perſona dalla terra tepida, fragrante, tacendole il cielo chiuſo ſulla faccia ſupina, le ammolliava le reſiſtenze dell'orgoglio all'amore. Ella ſvleſe un pugno d'erba e lo morſe»

⁴⁷⁷ Ivi, p. 203.

⁴⁷⁸ Si veda lo ſcambio di battuta con Teresina: «Ha preſo paura anche Lei, però, ſignorina» diſſ'ella vedendole dare un tremito e non ſapendo della camicia inzuppata che aveva addoſſo. «No no» riſpoſe Lelia, «ma non ci ritorno più.» (ivi, p. 204).

⁴⁷⁹ Ivi, pp. 203-204.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 538. Proprio la ſcoperta dell'amore porta la protagonista, d'accordo con Maſſimo, a ratificare la promeſſa fatta a ſuo tempo ad Andrea Trento di modificare il nome da Lelia a Leila, come incioſo ſull'anello di lei.

sforandole con terrore e sete, leggendo e non leggendo. Vi si parlava di lei, sì, lungamente di lei. Il dolce vi era misto coll'amaro. Questo Leila lo capiva ma correndo così sulle pagine non poteva farsi un'idea dello stato d'animo dello scrittore, delle sue attuali disposizioni verso di lei. Dio, meglio sfiorar così le parole, meglio non legger bene, se dovesse troppo soffrirne, poiché aveva promesso di vivere!⁴⁸¹

E l'assillo del sentimento è tale da tradursi quasi automaticamente in fremito fisico, in reazione inconsulta delle membra:

A questo punto Leila vibrò tutta, dai capelli ai piedi, strinse la lettera da sfornarne gli orli. Superata la tempesta interna, procedette avidamente. [...] Leila corse avanti collo sguardo per vedere se ci fossero ancora parole di amore e di lei. Trovò i nomi di don Aurelio e di Benedetto, cessò di guardare avanti, rilesse il solo passo: "Oggi la mia pericolosa inclinazione..." fino alle parole "sentimento e senso in un palpito unico" sulle quali si fermò, tremante, ansante, fatta carne di quelle parole. E se le appressò, combattendo contro avverse onde di orgoglio, alle labbra, che vi posò semiaperte, per un tocco lieve, per il principio di un bacio cui non si umiliò a compiere. Le rilesse ancora, vi tenne fissi gli occhi fino a che tutto il resto della lettera le diventò nebbia e niente, intorno a un centro di lume e vita.⁴⁸²

In *Leila* è così il codice linguistico di un cuore innamorato a presentarsi con evidenza sulla pagina, secondo un bilanciamento tra attore maschile, che riprende assai stancamente i tratti dell'eroe fogazzariano, e una figura femminile più mossa e dinamica, su cui si centra l'attenzione del narratore. Massimo Alberti è sì discepolo di Benedetto, dal quale media infatti un alto ideale di vita, ma più che altro la sua è una classica vicenda amorosa che, convogliata ad un finale positivo e lieto, ruota attorno al sentimento inizialmente non corrisposto per Leila. Sopravvive l'inclinazione al tormento intimo, ora sfruttato dal narratore per segnare il superamento delle tesi moderniste pur senza negare affatto l'insostituibile necessità della dimensione trascendente. Si veda la scena - nel capitolo sedicesimo, intitolato *Notte e fiamme*, significativamente poco prima della sepoltura di Benedetto in Valsolda e del ricongiungimento con Leila - in cui Massimo esplicita, certo in modo meccanico e stereotipato, i propri problemi di fede:

Ora, compiuta questa pratica, nell'imminenza di prender parte alla funebre cerimonia, egli soffriva indicibili tormenti. La memoria di Maironi gli era sempre sacra a cara, sarebbe stato felice di rendere un omaggio privato all'amico, al

⁴⁸¹ Ivi, p. 408.

⁴⁸² Ivi, pp. 409-410.

maestro; ma l'omaggio pubblico significava un'adesione a credenze, a idee, che non erano più le sue. Rifiutarlo sarebbe stato quasi un'ingiuria; prestarlo sarebbe stato quasi del tutto un'ipocrisia. Benedetto era il Credo cattolico integrale, la fede incrollabile nella Chiesa, la obbedienza mansueta e umile all'Autorità. [...] Ma del successivo sprofondare verso l'agnosticismo si atterriva, si disperava tanto che talvolta lo assalivano accessi di reazione, fugaci e violenti.⁴⁸³

È evidente il parallelismo tra questa notte drammatica in cui egli invoca disperatamente la fede e il senso d'attesa che agita la protagonista, diretti in Valsolda - ancora terra eletta per la 'conversione' dei protagonisti principali⁴⁸⁴ - per ricongiungersi finalmente con l'amato:

Finalmente, stanca, si levò gli stivaletti e si gittò sul letto senza spogliarsi, risoluta di passar la notte a quel modo. L'abbandono del corpo al riposo le predispose, per un arcano consenso delle due nature, l'abbandono dell'animo al Destino. Una ad una le tornarono nella memoria, giacendo ella così, le parole delle lettere di Massimo che dicevano di lei, che, tutte, le dolci e le acerbe, avevano un'anima stessa di amore. Adesso ch'ella aveva rinunciato a scrivergli, che si era data nelle mani di quella Volontà ignota dalla quale dipendono gli eventi, la sua mente si chiuse e posò nel pensiero: mi ama.

Lenta, eterna notte.⁴⁸⁵

Ai pensieri di Leila fanno da contrappunto i dolori del protagonista, prima che il loro incontro risolve ogni conflitto:

Quella notte stessa, pensando il proprio stato di coscienza e Benedetto, aveva acceso il lume in una convulsione di dolore e di speranza, si era inginocchiato sul letto davanti al quadro del Salvatore e di Pietro che s'incontrano sulle acque, aveva domandato fede fede fede, con gemiti inenarrabili. Presto la fiamma dell'anima gli era venuta meno.⁴⁸⁶

⁴⁸³ Ivi, pp. 550-551.

⁴⁸⁴ Non a caso è in questo momento che la protagonista può restaurare un dialogo attivo con il paesaggio attorno, secondo dinamiche descrittive che ora mettono in risalto la comunione passionale tra l'intimità dell'io e la forza maestosa della Natura: «Sola e ferma allo scoperto sotto la fine pioggia, guardava dritto davanti a sé, palpitante, contenta, sicura. A Gandria cessò di piovere. Il lago, a fronte del battello, nereggiò di "tivano" violento, il nebbione accese gli umidi fianchi delle montagne. La fronte del Galbiga, la fronte del Bisnago, la fronte delle dolomiti di Valsolda si svelarono nel cielo, grandi. E lontano lontano si svelò grigio, fumante di nuvoli, il Legnone enorme. [...] Ella non si mosse. Il vento, il lago nero, le nere montagne selvagge inebbrivano l'anima. Il vento le fischiava intorno: "Sei qui?". Le montagne di destra e di sinistra pensavano silenziose: "È qui". In faccia, le guglie e le creste di dolomia le mostravano, tragicamente mute, la loro passione di pietra come s'ella sola potesse intenderle, nella sua passione di fuoco» (ivi, pp. 540-541).

⁴⁸⁵ Ivi, p. 544

⁴⁸⁶ Ivi, p. 552.

Leila, dall'orgoglio come estraneamento dal mondo dopo la morte del primo fidanzato Andrea⁴⁸⁷, deve giungere a costituire un nucleo familiare degno, antitetivamente speculare a quello meschino ed abietto da cui proviene. Il riconoscimento del proprio peccato, che la porta fin alle soglie di un suicidio poi scongiurato dalla promessa fatta a donna Fedele, conduce alla riscoperta dell'amore, come risorsa fondativa della personalità umana. La spiritualizzazione del sentimento terreno, nella sua ultima formulazione, non prevede allora la separazione degli amanti, ma la loro unione nel sacramento matrimoniale, inteso come riconciliazione di due anime elette con il mondo; unione cui non è certo esente, dal punto di vista simbolico, anche l'assillo dell'autore reale a vedersi riconosciuta la propria onestà intellettuale, misconosciuta e misinterpretata durante la parentesi modernista. È nella lettera di Leila che apre l'ultimo capitolo, *La dama bianca delle rose*, che motivo di fede e motivo sentimentale si uniscono. La protagonista riconosce dapprima il ruolo salvifico di Massimo, che la redime dai suoi errori progressi⁴⁸⁸; poi, secondo la consueta commistione di amor profano e valori religiosi, lei stessa a fornire un sunto di ciò che dovrebbe essere l'amore per un'anima credente come la sua:

E pure se immagino ch'Ella mi faccia Sua per sempre, penso che nessun credente dora e serve il Suo Dio come io saprei adorare e servire Lei. Scrisi che non ho più fede. Sono una creatura di passione e non di ragionamento.

[...] Ma il niente non mi soddisfa e domando una fede a Lei, felice ch'Ella si sia liberato dalle Sue credenze antiche, dalle Sue idee di rinnovamento cattolico. Le domando un Dio che io possa adorare nei boschi di Dasio, nel burrone della cascata, sulle onde del lago, in una camera nuziale; che non m'imponga mediatori ufficiali; che mi domandi solamente amore e mi proibisca solamente odio; che non mi torturi l'intelligenza con dogmi incomprensibili, non mi annoi con pratiche tediose, non pretenda allettarmi con paradisi né atterrirmi con inferni.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Ivi, pp. 19-20: «Lelia aveva accettato l'amore di Andrea per gratitudine, per compiacenza di giovinetta ammirata e desiderata, piuttosto che per un vero ricambio di sentimento. Egli era troppo giovane, per lei, troppo gaio, troppo immaturo a penetrare con adeguato sentimento in quel dramma morale che si agitava nel profondo dell'anima di lei. Bello, intelligente, generoso, Andrea Trento era umile di cuore; ingiusto verso il proprio ingegno, era pronto ad ammirare l'altrui. [...] Stimava grandemente superiore a sé anche Lelia e le parlava molto di Alberti, ch'ella non aveva veduto mai. Era giunto a dirle, in un impeto di amore e di umiltà, che Alberti sarebbe stato per essa un marito più degno».

⁴⁸⁸ Ivi, pp. 586-587: «Ma Ella è stato buono e grande. Ella ha avuto pietà di una persona tanto cattiva e superba. Le Sue labbra mi hanno rimesso il mio peccato. Ella ha detto 'per sempre'. Ella ha detto 'sposa mia'. Sarà una eterna ebbrezza per me di ricordarlo. Ma io sento terrore della Sua pietà. Io tremo di renderla infelice, io tremo di non saper mantenere quello che prometto, di non saper diventare Leila».

⁴⁸⁹ Ivi, p. 587.

La strategia fogazzariana di ripiegamento dopo *Il Santo* conosce qui il suo sbocco finale: Leila, «creatura di passione e non di ragionamento», è il canale lungo cui riconnettersi alla prima maniera fogazzariana, quella che appunto prova a rielaborare finzionalmente il rapporto tra passione e dovere, sia esso civile o religioso. Se allora la vicenda di *Leila* vira con decisione al patetico-sentimentale come soluzione alla crisi di contenuti e di tecnica narrativa del dittico del 'santo', tuttavia l'operazione non sembra avere il successo sperato⁴⁹⁰. Il romanzo, terminato nel maggio del 1910⁴⁹¹, ha conosciuto un lungo *iter* compositivo, che probabilmente è già segno di una latente sfiducia nella possibilità di ritornare senza colpo ferire a modi e scelte narrative che in passato si erano rivelati vincenti. È forse anche per questo che, lungo il processo di revisione dell'opera, si sommano parziali ammissioni di fallimento, come nella lettera che annuncia a Piero Giacosa l'invio della bozza finale alla casa editrice:

Sono a riva! Alquanto stanco, alquanto fiaccato, per il momento, d'energie morali e intellettuali, ma a riva dopo settantatre giorni d'intenso lavoro ininterrotto, durante il quale ho avuto prostrazioni penose per il disprezzo che mi prendeva del mio proprio lavoro, per lo sgomento di non saper riuscire a renderlo tollerabile. La fatica materiale non è stata gran cosa; da otto a dieci ore di tavolo il giorno; la fatica intellettuale è stata maggiore, ho dovuto rifare, rimaneggiare molta parte del libro; però la penna correva bene; la fatica morale è stata grandissima. Adesso non ci penso più, quel che sarà, sarà.⁴⁹²

I «colpi di sfiducia»⁴⁹³ sulla propria opera, se in parte vengono smentiti dalle vendite del libro⁴⁹⁴, non possono non diventare indizio del fatto che *Leila* è il certificato ultimo

⁴⁹⁰ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 497: «Il romanzo non piacque. Raramente un libro fu, dopo una trepida attesa, accolto con più acre ostilità dalla stampa. Per gli intransigenti il nuovo romanzo parve un insincero ritorno alle posizioni del *Santo*. [...] Per costoro *Leila* era un libro di diabolici inganni, scritto da un uomo il quale prestava un ossequio puramente formale, per non essere escluso dal grembo della Chiesa; era l'opera di un opportunista ben più pericoloso, perché più malizioso e temperato, del Loisy e del Murri che erano usciti. Per i modernisti, invece, era l'opera di un timido che si era lasciato sgomentare da una condanna e che rivelava la debolezza del suo carattere oscillante, reso ancor più fiacco dagli anni. *Leila* pareva ad essi una ritrattazione cieca, una dedizione umiliante a quella stessa Chiesa ufficiale che nel *Santo* aveva flagellato». Sempre sulla ricezione critica di *Leila*, si veda quanto dice Gaetano Trombatore: «Risorse, con atteggiamento più deciso e intransigente, quel senso di insofferente distacco, che s'era formato in seguito a *Piccolo mondo moderno*, ed era poi fuorviato, impegnandosi in altro terreno, nella polemica del *Santo*. La posizione polemica assunta ora dalla critica, non era più contro particolari posizioni e teorie, ma contro il contenuto fogazzariano *in toto*, che si scherniva e ripudiava» (G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 219).

⁴⁹¹ Lettera di A. Fogazzaro ad A. Blank, 25 maggio 1910, in *Lettere scelte*, p. 688: «Oggi, nel pomeriggio, ho scritto la parola *Fine*. È vero che questa *fine* non è l'ultima, che avrò bisogno di quasi tre mesi di lavoro per poter scrivere la seconda volta quella benedetta parola; ma però un gran passo è fatto» (corsivi nel testo).

⁴⁹² Lettera di A. Fogazzaro a P. Giacosa, 15 agosto 1910, *ivi*, p. 697.

⁴⁹³ Lettera di A. Fogazzaro ad A. Blank, 29 settembre 1910, *ivi*, p. 703.

⁴⁹⁴ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 16 novembre 1910: «Hai visto l'articolo del *Momento*? Me ne compiaccio molto! [...] Baldini gongola per la forte vendita».

della poetica del *movere et delectare*: capace da un lato di intercettare i favori del largo pubblico per la sua suadente commistione di messaggio ideale e suggestivi amori d'*élite*, ma anche fatalmente costretta nei propri limiti intrinseci, tanto più evidenti quanto più si esce dal contesto storico e sociale che l'ha generata. Così, l'«invincibile senso di liberazione, con la mania di aprire la finestra, di respirare un po' di semplicità, di spontaneità»⁴⁹⁵ che uno scrittore ed intellettuale affatto diverso confessava recensendo *Leila* può valere come tappa ultima di un lungo e significativo percorso letterario, che, nell'intersezione a volte assai abile di motivi e temi eterogenei, ha scritto una pagina non indifferente della civiltà romanzesca italiana al passaggio tra secolo diciannovesimo e ventesimo. Tra *Malombra*, *Piccolo mondo antico* e *Il Santo*, Antonio Fogazzaro ha più volte riformulato gli strumenti del proprio mestiere, provando ogni volta a piegarli al racconto di tormenti e convinzioni personali mai pienamente domati; ma, quando il romanziere si spegne all'ospedale di Vicenza il 7 marzo del 1911, è già tramontato da tempo il periodo aureo della sua fortuna.

⁴⁹⁵ Si tratta dell'intervento, «condotto in tono di scanzonata e sbarazzina irrisione», di Massimo Bontempelli comparsa sulle «Cronache Letterarie» nel novembre del 1910, e ora parzialmente riportata in G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., pp. 221-222, da cui si cita.

PER UNA CONCLUSIONE: ANTONIO FOGAZZARO ROMANZIERE

La chiusura di *Leila* non solo conclude la carriera di Fogazzaro all'insegna del ripiegamento e dello scadimento qualitativo del suo modello romanzesco ma, complice il clima dei tempi e la naturale usura di certe soluzioni formali a lui care, lo consegna di fatto ad una dimenticanza critica che percorre buona parte del secolo scorso e a cui si somma, in larga parte dei casi, una più o meno voluta stortura, un'interpretazione falsificata della figura dello scrittore, del suo sistema di idee e di convinzioni etiche ed estetiche, del significato della sua opera, in specie quella di finzione.

La fine di quel consenso tributato all'autore dal ceto medio-borghese non può che tradursi, nella prospettiva dell'autore e dei suoi affini, nella percezione di una inattualità più o meno velata di nostalgica elegia o dell'eroismo del martire:

Ormai non gli si riconosceva più nessun merito e gli si decretava la condanna senza appello in nome dell'arte, della morale, della lingua, del senso comune. Lo si considerava un uomo finito. L'ora del *crucifige* suonava anche per lui. Anche di lui, come di ogni uomo che ha lavorato e scritto per gli uomini, il mondo che lo aveva lodato sentiva quella stanchezza che si traduce in abbandono.

L'ora sua era passata. Ciò che doveva dire era stato detto. Intorno a lui altri gusti, altre idee, altri interessi si delineavano. Il vento era cambiato e col vento gli animi. [...] Nuove dottrine parevano ormai attrarre i giovani che in esse credevano superare e risolvere la crisi stessa che il modernismo aveva suscitato nelle loro coscienze. E dalle loro nuove passioni filosofiche essi guardavano con un certo orgoglio a questo vecchio cattolico liberale, come a un superato, senza influenza sul pensiero italiano.¹

¹ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 498. Sulle reazioni sincere ed accorate alla morte del romanziere, cfr. l'articolo di tono quasi fogazzariano firmato da Arnaldo Fraccaroli sul «Corriere della Sera» del 7 marzo 1911, che cominciava così: «Queste note non hanno ordine, non lo possono avere. Sono scritte nel cortile di un ospedale, nell'attesa trepida e commossa di una notizia paurosa, di una notizia che tutti noi temiamo e che pure aspettiamo. Questo cortiletto dell'ospedale di Vicenza, un cortile di vecchio chiostro cinto di arcate sorrette da colonnine sottili e rosse che sembrano dolere sotto il peso immane dell'edificio, ha un suo singolare e rassegnato aspetto di malinconia pacata e dolce come un mistico languore di cosa malata: vi respira forse ancora la disperazione di tutte le angosce che vi sono passate, avvolte in un velo di fiducia ingannevole?». Il pezzo era preceduto da un corsivo redazionale: «Su quel letto d'ospedale riposa un uomo che per la grandezza dell'ingegno, per la nobiltà della vita, per la sdegnosa fierezza della coscienza ha pochi eguali. Oggi è un giorno di lutto per il nostro paese. Uno dei suoi figli più grandi, uno degli artisti che ne hanno con maggior profondità e verità interpretato lo spirito, che hanno più largamente diffuso il nome e la luce dell'arte italiana per tutti i paesi del mondo, sparisce. Si spegne una gran voce, si arresta un altissimo cuore» (A. FRACCAROLI, *La morte di Fogazzaro*, «Corriere della Sera», 7 marzo 1911, ora in *Giornalismo italiano. Volume secondo 1901-1939*, a cura e con un saggio introduttivo di F. CONTORBIA, Milano, Mondadori, 2007, pp. 441-447. Le due citazioni si trovano a p. 441).

Certo essere rimasto «l'ultimo cattolico romantico»² nel 1910 non deve aver arriso alle sorti ultime dello scrittore, che «si affaccia sul limitare di un'epoca letteraria che egli avverte profondamente mutata»³; straniamento storico-letterario che ha in seguito corroborato sia il recupero archeologico sia il congedo ghezzante di Fogazzaro e del fogazzarismo. Sintomatici, in particolar modo per la nuova sensibilità e il nuovo canone estetico che ne traspare, i capi di difesa e soprattutto d'accusa che compaiono su quel *Numero Unico* che «La Voce» dedica al romanziere nei mesi immediatamente successivi alla sua dipartita⁴. I diversi interventi segnano forse per primi, dopo le anticipatrici osservazioni crociane, un tentativo di storicizzare, pur in ottica nettamente distanziante, l'opera complessiva dello scrittore, quando ormai s'avverte l'aura *fanée* che vela la sua opera. Se è interessante una certa eterogeneità di spunti⁵, a dare la cifra complessiva della silloge - in cui figura pure il noto contributo di Scipio Slataper su *Miranda* come antesignana di tutte le falsità dello stile d'autore - sono forse le parole di Nello Quilici:

Egli non appartiene ormai più, secondo noi, alla odierna generazione, e forse domani qualcuno incontrandosi con lui non ne riconoscerebbe più i lineamenti caratteristici, confondendolo con la gran turba degli inutili ignoti. Egli è ormai, davvero, *morto* in ognuno di noi per ciò che da più vicino riflette la vita viva del nostro spirito: tutto ciò che potevamo chiedergli fu chiesto e ottenuto; tutto ciò che poteva darci ci diede.⁶

La sintesi del critico, riconoscendo il cruciale passaggio generazionale e l'esaurimento del messaggio fogazzariano, sconta certo - né potrebbe altrimenti - i difetti di presbiopia dell'analisi 'a caldo'; e tuttavia non si può negare che il beneficio del tempo non ha sempre implicato la correzione di molte lacune di prospettiva. Se certo non sono mancati (e non mancheranno) accurati profili critici-biografici e puntuali studi locali e settoriali che precisino volta per volta aspetti e motivi di una delle facce del prisma fogazzariano, è

² T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 499.

³ G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 60. Piromalli, sull'ultimo periodo di scrittura che porta a *Leila*, afferma: «Nel Fogazzaro si perpetua la dialettica romanticismo-equilibrio dell'Ottocento, in una fase in cui il sentimento del mistero, dell'ignoto, della sensibilità, della solitudine dell'anima, della tristezza sgomenta hanno di fronte la realtà della scienza positiva e l'espressione artistica oscillante tra la ricerca di un linguaggio tendente alla musicalità e alla suggestività della parola contrasta con il diffondersi del linguaggio realistico. [...] Il realismo romantico ha gran posto in *Leila*. In quest'opera la realtà è rappresentata come in una commedia borghese e i legami del Fogazzaro con la tradizione veneta e con il diffuso realismo del secondo Ottocento sono molteplici» (A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana. I minori*, cit., pp. 3019-3020).

⁴ *Numero unico. Antonio Fogazzaro. Saggi e giudizi*. Supplemento al n° 26 de «La Voce» e al n° 21-22 dell'«Azione Democratica», Firenze, giugno 1911.

⁵ G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., pp. 244-245: «Non vi si riscontra unità di vedute. Gli articoli dettati da scrittrici sono tutti favorevoli al Fogazzaro e piuttosto generici. [...] Gli articoli e i giudizi maschili sono invece quasi tutti, per varie esigenze, piuttosto negativi».

⁶ Ivi, pp. 245-246. Corsivo nel testo.

forse necessaria anche una lettura complessiva dell'*opus* di scrittura che provi a ricondurre ad unità interpretativa gli esiti artistici eterogeneamente molteplici che una personalità sensibile e assai mutevole come quella fogazzariana fa seguire nel corso di circa quattro decenni.

È quello che, sommariamente e senza alcuna pretesa di esaustività, si è provato a fare qui: l'apertura sul caso editorial-letterario de *Il Santo*, oltre a mettere a fuoco da subito le diverse componenti interne ed esterne all'opera che contribuiscono al successo dello scrittore, definisce l'amalgama, spesso disorientante per un giudizio accurato e fondato, tra sistema di idee ed appello alla dimensione dei sentimenti. L'indagine del sistema di valori fogazzariano, evolutosi certo dalle iniziali posizioni pur mantenendo un asse centrale attorno cui ordinare l'attività d'invenzione, non ha esclusivamente la funzione di anticamera dello scrittore a venire, ma anzi dimostra come il romanziere non sia comprensibile senza prestare occhio anche al rapporto biunivoco tra attività creativa e riflessione speculativa ad ampio raggio. I temi privilegiati della scrittura obbediscono cioè ad una tensione innata nel letterato Fogazzaro: quella di porsi di fronte al pubblico medio nelle vesti di abile ed affidabile mediatore di antitesi, che riveli al proprio affascinato uditorio come discipline e leggi apparentemente contrastanti contemolino in realtà inedite possibilità di sintesi in un'unità superiore. Il suadente messaggio delle conferenze sull'evoluzione, l'appello manierato alla fiducia e alla speranza di un futuro sotto le insegne dello spirito ideale, la già allenata capacità a sperimentare forme e generi secondari della comunicazione letteraria - dalla conferenza d'indole divulgativa al manifesto letterario *ante litteram*, dalla poesia militante alla prosa d'occasione fino alla scena teatrale - sono tutte qualità che testimoniano il polimorfismo discreto e calcolato della penna fogazzariana.

Ma tutte queste tensioni progettuali rimarrebbero lettera morta - o avrebbero un peso storico-letterario drasticamente minore, fino appunto a giustificare l'oblio del nome dell'autore - se non venissero architettate da Fogazzaro, fin da *L'avvenire del romanzo* del 1872, entro la complessa officina della narrazione distesa: è lì che dev'essere rinvenuta la sfida più cospicua e più probante dell'impegno della creazione. Se infatti il romanzo resta sempre «*vocazione e missione*»⁷ è determinante individuare costanti e singole variazioni di una lunga fedeltà alla parola prosastica; se le architravi del sentimental-patetico, del melodrammatico e del comico attraversano l'intero arco di volta che va da *Malombra* a *Leila*, non mancheranno punti critici che riarticoleranno, spesso con evidente nettezza di scelte, l'impostazione narrativa e il modello di opera proposto. Al centro della ricognizione critica - secondo un'opzione metodologica che provi a sciogliere il «problema critico» di Fogazzaro - è opportuno tenere sempre il legame tra scrittore e pubblico, tra invenzione e fruizione del testo: le dinamiche del *persuadere*, con le

⁷ T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, cit., p. 507, corsivi nel testo.

conseguenti tecniche di *docere*, *delectare* e *movere* sono allora lo sfondo di riferimento su cui proiettare scelte sincroniche e diacroniche della scrittura romanzesca. L'obiettivo intrinseco di ogni buona retorica - convincere il proprio ascoltatore - è così garantito, almeno per larga parte della carriera fogazzariana, dall'abilità smaliziata e sagace con cui egli fa della dimensione del cuore il terreno di risposta privilegiato per le questioni volta a volta sollevate dai suoi eroi esemplari. Le mosse dell'empatia idealizzata e della proiezione immaginifica delle proprie ansie ed aspettative sono quelle che orchestrano tutte le opere fogazzariane, non negandosi, nei casi di più riuscita elaborazione, un certo grado di sfumata problematicità.

Indubbiamente, a tal riguardo Fogazzaro è comunque uno scrittore ottocentesco, se non fosse altro per la cospicua - e talora invadente - eredità romantica prima e decadente poi che, frammista all'ideologia cattolico-liberale, rimane ben presente in quasi ogni sua manifestazione; ma al tempo stesso bisogna precisare che è proprio questa identità a fargli percepire stimoli nuovi e paralleli motivi di crisi al passaggio di secolo. Così, il narratore di anima e cuore, dopo l'impervia e sentitissima prova di *Piccolo mondo antico*, consegna alla «battaglia religiosa»⁸ le insegne della sua attività letteraria, portando alle estreme conseguenze (non solo dottrinario-teologiche) la propria poetica di sentimenti ed ideali. Sentimentalizzazione della fede e spiritualizzazione dell'amore, le due grandi polarità dell'assiologia fogazzariana, conoscono nel dittico romanzesco che lega *Piccolo mondo moderno* e *Il Santo* un tentativo antitetico all'affabile *medietas* dell'operazione elegiaco-memoriale sottesa al capolavoro del 1895, che efficacemente celava in sé tutti gli ansiosi dubbi dell'autore. L'esaurimento per estenuazione interna della poetica dell'inquietudine, se apre quella fase regressiva poi chiusa in *Leila*, non restringe solo gli orizzonti ideologici e creativi dello scrittore ma ne restituisce pure una fotografia attendibile, composta di tre momenti successivi: dal conflitto tra passione e dovere si passa alla proiezione ideale di un centro trasposto indietro nel tempo e negli ideali di patria e di fede, per poi vaticinare un futuro di santità e rinnovamento delle cose umane.

Per tutti questi motivi, i romanzi più rappresentativi di ciascun periodo - *Malombra* e *Daniele Cortis* per il primo, *Piccolo mondo antico* e *Il Santo* per gli altri due - non devono indurre ora nella tentazione del recupero acritico, né essere riesumati per un'ulteriore esclusione dell'autore dai confini dell'istituzione letteraria. Se generazioni critiche novecentesche hanno più o meno efficacemente provato a salvare o a condannare Fogazzaro, quel «luogo forse modesto, ma ben suo»⁹ che gli spetta non può che essergli accuratamente assegnato comprendendo il 'come' e il 'perché' di ogni singola scelta - macrostrutturale o microstrutturale che sia - all'interno del suo sistema narrativo. Perché è nel territorio del romanzo che Antonio Fogazzaro gioca tutta la sua identità di scrittore

⁸ Lettera di A. Fogazzaro a T. Gallarati Scotti, 1° ottobre 1905, in *Lettere scelte*, pp. 559-560.

⁹ G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, cit., p. 250.

emblematico, se non proprio 'classico', di un determinato periodo storico; ed è nel romanzo che l'inquietudine della volontà trova i propri momenti più felici e i propri limiti più invalicabili.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

L'ampia e variegata bibliografia fogazzariana riflette il lungo e stratificato dibattito critico che, fin dalle prime opere dello scrittore, si è sviluppato attorno ai suoi romanzi. Assai utili - per un quadro della questione che tuttavia, al pari dell'edizione critica delle opere, necessita comunque di un riordino complessivo - risultano i repertori: S. RUMOR, *Antonio Fogazzaro: la sua vita, le sue opere, i suoi critici*, Milano, Baldini & Castoldi, 1912², il cui lavoro è poi stato integrato e continuato da A. PIROMALLI, *Fogazzaro e la critica. Storia della critica con aggiunta di una bibliografia*, prefazione di G. PETRONIO, Firenze, La Nuova Italia, 1952 e ID., *Il dibattito critico*, in *Introduzione a Fogazzaro*, Roma, Laterza, 1990.

A queste rassegne possono aggiungersi: P. NARDI, *Rassegna fogazzariana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CV (1935); R. BERTACCHINI, *Rassegna fogazzariana*, «Studium», LXV (1969); G. TROMBATORE, *La critica dei suoi contemporanei (1874-1911)*, ora in ID., *Fogazzaro*, Palermo, Manfredi, 1970²; la ricca *Bibliografia* in A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo antico*, a cura di A. BORLENGHI, in *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966 poi Torino, Einaudi, 1977; *Per lo studio di Antonio Fogazzaro. Catalogo di 314 pubblicazioni*, Biblioteca comunale di Como, a cura del Comune, 1982; F. FINOTTI, *Dimenticare Fogazzaro. Rassegna fogazzariana 1979-1990*, Lettere italiane», XLII (1990), n. 3; G. CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi*, Napoli, Loffredo, 2000.

Punto di riferimento imprescindibile rimane la *Vita* di Gallarati Scotti, che ha conosciuto le seguenti edizioni: T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, Milano, Baldini & Castoldi, 1920, poi, in seguito alla condanna papale, in edizione riveduta e corretta per Mondadori nel 1934 con l'aggiunta del sottotitolo *Dalle memorie e dai carteggi inediti*. La terza revisione, con le ultime revisioni dell'autore, è stata pubblicata sempre dall'editore milanese nel 1963, e riproposta nel 1982 per le cure di Carlo Alberto Madrignani. Più recentemente è stata ripubblicata la prima edizione del 1920: T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro*, a cura di C. CREVENNA, Brescia, Morcelliana, 2011.

1. EDIZIONI DELLE OPERE DI ANTONIO FOGAZZARO

1.1 Edizione critica

In attesa della moderna edizione critica - che, mentre si scrive, inizia ad essere pubblicata - si fa ancora riferimento ai quindici volumi di *Tutte le Opere di Antonio Fogazzaro*, editi da Mondadori tra il 1931 e il 1945 per le cure di Piero Nardi: *Malombra*, voll. I-II, 1932; *Daniele Cortis*, vol. III, 1933; *Il mistero del poeta*, vol. IV, 1931; *Piccolo mondo*

antico, vol. V, 1931; *Piccolo mondo moderno*, vol. VI, 1931; *Il Santo*, vol. VII, 1932; *Leila*, voll. VIII-IX, 1932; *Racconti: Fedele e altri racconti, racconti brevi, idilli spezzati*, vol. X, 1932; *Poesie*, vol. XI, 1935; P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, vol. XII, 1938; *Lettere Scelte*, vol. XIII, a cura di T. GALLARATI SCOTTI, 1940; *Discorsi*, vol. XIV, 1942; *Scene e prose varie*, vol. XV, 1945.

1.2 Altre edizioni di opere narrative

Numerose le edizioni dei singoli romanzi fogazzariani, alcune delle quali si segnalano per le introduzioni e l'apparato critico di note.

- Altre edizioni di *Malombra: Malombra*, a cura di A. M. MORONI, Milano, Mondadori, 1965; *Malombra*, a cura di A. MOR, Torino, SEI, 1967; *Malombra*, a cura di G. GRAMIGNA, Firenze, Vallecchi, 1971; *Malombra*, a cura di L. BALDACCI, Milano, Garzanti, 1973; *Malombra*, a cura di V. BRANCA, Milano, Rizzoli, 1982.

- Altre edizioni di *Daniele Cortis: Daniele Cortis*, a cura di C. A. MADRIGNANI, Milano, Mondadori, 1980; *Daniele Cortis*, a cura di M. SANTORO, Milano, Garzanti, 1988; *Daniele Cortis*, a cura di E. SICILIANO, Roma, Fazi, 1995.

- Altre edizioni de *Il mistero del poeta: Il mistero del poeta*, a cura di G. PULLINI, Abano Terme, Piovan, 1990; *Il mistero del poeta*, a cura di E. LANDONI, Milano, Editrice Bibliografica, 1992.

- Altre edizioni di *Piccolo mondo antico: Piccolo mondo antico e altre pagine*, a cura di P. NARDI, Milano, Edizioni scolastiche Mondadori, 1963; *Piccolo mondo antico*, a cura di A. BORLENGHI, in *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, poi Torino, Einaudi, 1977; *Piccolo mondo antico*, prefazione di G. MARIANI, Roma, Tumminelli, 1967; *Piccolo mondo antico*, a cura di G. PULLINI, Padova, RADAR, 1968; *Piccolo mondo antico*, a cura di R. BERTACCHINI, Torino, SEI, 1971; *Piccolo mondo antico*, a cura di A. M. MORONI, Milano, Mondadori, 1972; *Piccolo mondo antico*, a cura di L. BALDACCI, Milano, Garzanti, 1973; *Piccolo mondo antico*, introduzione di A. DOLFI, Milano, Mondadori, 1982; *Piccolo mondo antico*, a cura di A. GORINI SANTOLI, Milano, Mursia, 1983; *Piccolo mondo antico*, a cura di G. DE RIENZO, Brescia, La Scuola, 1986; *Piccolo mondo antico*, a cura di M. VITTA, Milano, Principato, 1992; *Piccolo mondo antico*, introduzione di G. CATTANEO, note di E. BARELLI, Milano, BUR, 2001.

- Altre edizioni di *Piccolo mondo moderno: Piccolo mondo moderno*, introduzione di A. DOLFI, con uno scritto di G. PIOVENE, Milano, Mondadori, 1982; *Piccolo mondo moderno*, a

cura di A. JACOMUZZI, Torino, SEI, 1989; *Piccolo mondo moderno*, introduzione di M. SANTORO, Milano, Garzanti, 1990.

- Altre edizioni de *Il Santo: Il Santo*, a cura di A. M. MORONI, Milano, Mondadori, 1970.

- Altre edizioni di *Leila: Leila*, introduzione di C. A. MADRIGNANI, Milano, Mondadori, 1983.

- Altre edizioni di opere narrative: *Racconti*, a cura di P. NARDI, Milano, Mondadori, 1944 (comprende *Fedele e altri racconti*, *Racconti brevi*, *Idillii spezzati*); *I capolavori*, a cura di G. DE RIENZO, Milano, Mursia, 1968 (comprende *Malombra*, *Piccolo mondo antico*, *Leila*); *Eden Anto*, Palermo, Sellerio, 1983; *Racconti*, a cura di F. ROMBOLI, Milano, Mursia, 1992.

1.3 Altre raccolte di discorsi e scritti vari

A. FOGAZZARO, *Le grand poète de l'avenir*, Paris, Bureaux de la Revue bleue, 1898.

ID., *Lettere, scienze e arti*, Firenze, Bemporad, 1899.

ID., *Minime: studi, discorsi, pensieri*, Milano, Baldini & Castoldi, 1908.

ID., *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, prefazione di P. NARDI, Vicenza, Ermes Jacchia, 1928.

ID., *Ascensioni umane: teoria dell'evoluzione e filosofia cristiana*, a cura di P. ROSSI, Milano, Longanesi, 1977.

ID., *Scritti di teoria e di critica letteraria*, a cura di E. LANDONI, Milano, Edizioni di teoria e di storia letteraria, 1983.

ID., *Profeta non ascoltato*, a cura di R. COLLA, Vicenza, La Locusta, 1998.

ID., *Discorsi vicentini*, a cura di F. FINOTTI, Vicenza, Accademia Olimpica, 1992.

ID., *Sonatine bizzarre: scritti dispersi*, a cura di A. AMENDOLA, Salerno, Ripostes, 1992.

ID., *Diario di un viaggio in Svizzera*, a cura di F. FINOTTI, Vicenza, Accademia Olimpica, 1996.

1.4 Altri carteggi o raccolte di lettere

Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli, a cura di C. MARCORA, Milano, Vita e Pensiero, 1968.

J. J. MARCHAND, *Edouard Rod et les écrivains italiens*, Geneve, Libraire Droz, 1980.

A. FOGAZZARO, *Lettere a un fuoruscito*, a cura di T. FRANCO, Milano, Rosellina Archinto, 1988.

Carteggio Antonio Fogazzaro - Brizio Casciola (1904-1910), a cura di P. MARANGON, Vicenza, Accademia Olimpica, 1996.

Carteggio Antonio Fogazzaro - Henri Bremond (1903-1910), a cura di F. RANZATO SANTIN, Vicenza, Accademia Olimpica, 2000.

Carteggio Antonio Fogazzaro - Paolo Ioy (1869-1909), in appendice *Il carteggio Fogazzaro-Le Conte*, a cura di O. JOVANE, Vicenza, Accademia Olimpica, 2000.

Carteggio Antonio Fogazzaro - Ellen Starbuck (1885-1910), a cura di L. MORBIATO, Vicenza, Accademia Olimpica, 2000.

Carteggio Antonio Fogazzaro - Romolo Murri (1905-1909), a cura di P. MARANGON, Vicenza, Accademia Olimpica, 2004.

Lettere di Antonietta Giacomelli ad Antonio Fogazzaro, a cura di D. ALESI, Vicenza, Accademia Olimpica, 2008.

Carteggio Antonio Fogazzaro - Giuseppe Giacosa (1883-1904), a cura di O. PALMIERO, Vicenza, Accademia Olimpica, 2010.

2. BIBLIOGRAFIA CRITICA

2.1 Saggi di argomento generale

H. LAUSBERG, *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Munchen, M. Hueber, 1960.

N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1969 (ed. or. *Anatomy of criticism. Four essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957).

A. SISCA, *Cultura e letteratura. Rapporti tra cultura regionale e nazionale: Manzoni, Verga, Fogazzaro*, Ravenna, Longo, 1970.

A. BRIGANTI, *Il parlamento nel romanzo italiano del secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1972.

J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972 (ed. or. *Struktura hudozestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970).

G. MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972.

G. VITI, *Il romanzo italiano del Novecento: da Fogazzaro ai nostri giorni*, Firenze, 1973.

C. A. MADRIGNANI, *Ideologia e narrativa dopo l'Unificazione*, Roma, Savelli, 1974.

L. BEDESCHI, *Interpretazioni e sviluppo del Modernismo cattolico*, Milano, Bompiani, 1975.

P. SCOPPOLA, *Crisi modernista e rinnovamento cattolico*, Bologna, Il Mulino, 1975.

E. SORMANI, *Bizantini e decadenti nell'Italia umbertina*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

G. GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976 (ed. or. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972).

G. DI GIAMMARINO, *Fogazzaro, Pascoli, D'Annunzio nel quadro del decadentismo*, Firenze, Bulgarini, 1976.

Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro e il Decadentismo italiano: irrazionalismo e crisi dell'ideologia borghese tra '800 e '900, a cura di R. TESSARI, Torino, Paravia, 1976.

D. COHN, *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

B. TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, introduzione di M. DI SALVO, Milano, Feltrinelli, 1978 (ed. or. *Teorija literatury*, Leningrad, 1928).

H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978 (ed. or. *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964).

M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979 (tit. or. *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», Moskva, 1975).

C. A. MADRIGNANI, *Rosso e nero a Montecitorio: il romanzo parlamentare (1861-1901)*, Firenze, Vallecchi, 1980.

S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Pratiche editrice, 1981 (ed. or. *Story and discourse*, London, Cornell University Press, 1978).

V. RODA, *Il soggetto centrifugo: studi sulla letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1984.

F. K. STANZEL, *A theory of narrative*, translated by C. GOEDSCHE, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (ed. or. *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979).

P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, traduzione di D. FINK, Parma, Pratiche, 1985 (ed. or. *The melodramatic imagination*, Yale University Press, New Haven-London, 1976).

G. LANDUCCI, *L'occhio e la mente: scienze e filosofia nell'Italia del secondo Ottocento*, Firenze, Olschki, 1987.

M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1988 (ed. or. *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva, 1979).

A. DOLFI, *Del romanzesco e del romanzo: modelli di narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1992.

R. BIGAZZI, *Le risorse del romanzo: componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996.

W. C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996 (ed. or. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983²).

E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

E. RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Mondadori, 1998.

G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

Discorsi sul romanzo in Italia 1821-1872, a cura di M. COLUMNI CAMERINO, Taranto, Lisi, 2000.

P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. VII (ed. or. *Reading for the plot. Design and intention in narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1984).

G. ROSA, *Il patto narrativo. la fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Fondazione Mondadori, 2008.

B. MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri: prospettive di analisi del discorso riportato*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

2.2 Interventi sull'autore in storie della letteratura italiana

G. CATTANEO, *Pensatori e critici dalla Scapigliatura al verismo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. CECCHI e N. SAPEGNO, vol. VII, *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 414-426.

A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana: i minori*, Milano, Marzorati, 1969, vol. IV, pp. 2987-3038.

E. SORMANI, *Arte scienza e fede in Antonio Fogazzaro*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, direzione di C. MUSCETTA, vol. VIII, tomo secondo, *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'età del positivismo*, Bari, Laterza, 1975, pp. 655-692.

G. PETROCCHI, *Antonio Fogazzaro*, in *Letteratura italiana contemporanea*, Roma, Lucarini, 1979, vol. I, pp. 41-63.

M. ALLEGRI, *Venezia e il Veneto*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, direzione di A. ASOR ROSA, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 289-338.

F. SPERA, *Antonio Fogazzaro*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, direzione di G. BARBERI SQUAROTTI, vol. V, tomo primo, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, Torino, UTET, 1994, pp. 513-530.

C. A. MADRIGNANI, *Il romanzo da Nievo a D'Annunzio*, in *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi*, a cura di F. BRIOSCHI e C. DI GIROLAMO, vol. IV, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 499-555.

2.3 Saggi e interventi sull'opera fogazzariana

P. MOLMENTI, *Antonio Fogazzaro, la sua vita e le sue opere*, Milano, Hoepli, 1900.

B. CROCE, *Antonio Fogazzaro*, in «La Critica», 20 marzo 1903, pp. 95-103, poi in *La letteratura della nuova Italia*, IV, Bari, Laterza, 1947, pp. 130-141; *L'ultimo Fogazzaro*, in «La Critica», 20 maggio 1935, pp. 161-171, poi in ID., *La letteratura della nuova Italia*, VI, Bari,

Laterza, 1950; *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», 20 maggio 1907, pp. 188-206, poi in *La letteratura della nuova Italia*, IV, Bari, Laterza, 1947, 188-206.

P. MOLAJONI, *Antonio Fogazzaro: il pensatore, l'artista, l'uomo (da Miranda a Leila)*, Roma, Libreria Editrice Romana, 1910.

Numero unico. Antonio Fogazzaro. Saggi e giudizi. Supplemento al n° 26 de «La Voce» e al n° 21-22 dell'«Azione Democratica», Firenze, giugno 1911.

G. BOINE, *Di certe pagine mistiche*, «La Voce», 17 agosto 1911, poi in ID., *Il peccato e altre opere*, Parma, Guanda, 1971.

Per Antonio Fogazzaro, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1913.

C. LINATI, *Un'occhiata in Valsolda*, in ID., *Sulle orme di Renzo e altre prose lombarde*, Milano, Treves, 1927.

P. NARDI, *Fogazzaro su documenti inediti*, Vicenza, Jacchia, 1929.

F. PIGGIOLI, *L'opera letteraria di un mistico: Antonio Fogazzaro*, Torino, Paravia, 1930.

U. OJETTI, *Fogazzaro*, «Corriere della Sera», 11 gennaio 1931, poi in ID., *Cose viste*, Milano, Mondadori, 1934.

P. ATENE, *L'amore nelle opere di Antonio Fogazzaro*, Genova, Libreria editrice Italia, 1932.

F. CRISPOLTI, *Antonio Fogazzaro nel ventennio della morte*, «Nuova Antologia», 1 marzo 1931, e *Commemorazione di Antonio Fogazzaro*, «Nuova Antologia», 16 novembre 1932.

F. MANIS, *La rappresentazione della morte nell'arte del Fogazzaro: "Fate bella la morte"*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1932.

G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, «Civiltà Moderna», novembre-dicembre 1931 e gennaio-febbraio 1932), poi in ID., *Fogazzaro*, Palermo, Manfredi, 1970².

F. PIGGIOLI, *Antonio Fogazzaro (1842-1911)*, Torino, Paravia, 1933.

P. ATENE, *Religione e misticismo in Antonio Fogazzaro*, Torino, Paravia, 1934.

G. PETRONIO, *Il problema critico di Antonio Fogazzaro*, in «Leonardo», dicembre 1934.

G. VIGORELLI, *Appunti fogazzariani*, «Il Frontespizio», dicembre 1934.

G. BONGIOVANNI, *Con Fogazzaro in Valsolda*, Vicenza, Jacchia, 1935.

L. PORTIER, *Antonio Fogazzaro*, Paris, Boivier, 1937.

G. TROMBATORE, *Fogazzaro*, Milano, Principato, 1938.

E. DONADONI, *Antonio Fogazzaro*, Bari, G. Laterza, 1939².

R. VIOLA, *Fogazzaro*, Firenze, Sansoni, 1939.

G. DE SANCTIS, *Saggio su "Piccolo mondo antico" di Antonio Fogazzaro*, Città di Castello, Il Solco, 1940.

G. PIOVANO, *Antonio Fogazzaro esteta del sentimento e cantore elegiaco del proprio dramma interiore*, «Civiltà Moderna», luglio-agosto e novembre-dicembre 1941.

Nel centenario della nascita di Antonio Fogazzaro, Venezia, Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1942.

R. BACCHELLI, *Antonio Fogazzaro*, discorso tenuto all'Accademia d'Italia il 25 marzo 1942 nel centenario della nascita dell'autore, poi in ID., *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1962.

G. PAPINI, *Antonio Fogazzaro nel centenario della nascita*, «Corriere della Sera», 25 marzo 1942.

G. PIOVANO, *Lingua e paesaggio nel Fogazzaro*, »Lettere d'oggi», giugno 1942.

R. SIMONI, *Antonio Fogazzaro*, discorso tenuto al teatro olimpico di Vicenza il 31 ottobre 1942 per il centenario della nascita dell'autore, poi con lo stesso titolo, Roma, Regia Accademia d'Italia, 1943.

Antonio Fogazzaro, a cura di G. VITALI, Milano, Vallardi, 1943.

G. TROMBATORE, *Il successo di Fogazzaro*, «Risorgimento», 25 agosto 1945, poi in «Belfagor», 31 marzo 1955, poi in ID., *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia ed altri studi sul secondo Ottocento*, Palermo, Manfredi, 1960 e in ID., *Fogazzaro*, Palermo, Manfredi, 1970².

A. SAVINIO, *Fogazzaro*, «Corriere d'informazione», 20-21 marzo 1948, poi in ID., *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. SCIASCIA e F. DE MARIA, Milano, Bompiani, 1989.

G. DEVOTO, *Dai «Piccoli mondi» del Fogazzaro*, in ID., *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950.

E. BALDUCCI, *Antonio Fogazzaro*, Brescia, Morcelliana, 1952.

G. PONCINI, *Il mondo tedesco in Fogazzaro*, Varese, La Varesina Grafica, 1952.

S. F. BARIDON, *Antonio Fogazzaro e il suo traduttore francese Giorgio Hérelle (con ottanta lettere inedite)*, Firenze, Valmartina, 1954.

I. INGARGIOLA, *L'epistolario di Antonio Fogazzaro: l'anima più addentro all'anima*, Milano, Gastaldi, 1955.

L. RUSSO, *Maestri e seguaci di Antonio Fogazzaro*, «Belfagor», 30 novembre 1955; ID., *L'arte narrativa del Fogazzaro*, ivi, 31 gennaio 1956; ID., *Il Fogazzaro nella storia*, ivi, 31 luglio 1956, poi tutti raccolti in ID., *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza, 1960.

A. JENNI, *Franco e Luisa tra romanticismo e decadentismo in "Piccolo mondo antico"*, «Lettere Italiane», IX (1957).

A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro*, Palermo, Palumbo, 1959.

G. DE SANCTIS, *Stile paesistico del Fogazzaro*, «Letterature moderne», 1960, n. 3.

O. MORRA, *Fogazzaro nel suo piccolo mondo: dai carteggi familiari*, Bologna, Cappelli, 1960.

C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano: D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1960.

E. N. GIRARDI, *Fogazzaro e Carducci*, «La Fiera Letteraria», 4 gennaio 1961, poi in ID., *Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 1974.

P. NARDI, *Fogazzaro e la letteratura veneta*, «Lettere italiane», XI, 1961.

- L. M. PERSONÈ, *Antonio Fogazzaro*, Como, Lions Club, 1961.
- A. PIROMALLI, *Fogazzaro e il modernismo*, «La Fiera Letteraria», 4 giugno 1961.
- M. L. SUMMER, *Le approssimazioni stilistiche di Antonio Fogazzaro*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVIII (1961), fascicoli 423-424.
- A. PIROMALLI, *Antonio Fogazzaro e il decadentismo*, «Idea», febbraio 1962.
- E. SCAMPINI, *L' arte di Fogazzaro*, Firenze, Cynthia, 1962.
- P. VANNUCCI, *Pascoli e Fogazzaro*, «Belfagor», 30 settembre 1964.
- G. PIOVENE, *Il ritorno di Fogazzaro*, «L'Espresso», 24 ottobre 1965.
- G. BONOMELLI, *Antonio Fogazzaro*, introduzione e note di C. MARCORA, Brescia, Morcelliana, 1965.
- G. DE RIENZO, *Fogazzaro e l'esperienza della realtà*, Milano, Silva, 1967.
- R. A. HALL, *Antonio Fogazzaro e la crisi dell'Italia moderna: saggio d'interpretazione letterario-morale*, Ithaca, Linguistica, 1967.
- M. RICCIARDI, *Proposte di Fogazzaro*, «Sigma», giugno 1967.
- G. PAMPALONI, *Ritorno di Fogazzaro. Un moderno di retroguardia*, «Corriere della Sera», 12 maggio 1968.
- F. MONTANARI, *La morte in "Piccolo mondo antico"*, «Studium», novembre-dicembre 1968, poi in ID., *La poesia come esperimento di cultura*, Roma, Bulzoni, 1981.
- P. GIUDICI, *I romanzi di Antonio Fogazzaro e altri saggi*, con prefazione di C. PELLEGRINI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- A. FINCO, *L'arte di Antonio Fogazzaro*, Firenze, Grafica Toscana, 1970.
- L. e D. PICCIONI, *Antonio Fogazzaro*, Torino, UTET, 1970.
- F. FERRUCCI, *Anacronismo e fortuna di "Piccolo mondo antico"*, «Sigma», settembre 1971.
- M. L. MARTINI, *L'elaborazione delle poesie di Antonio Fogazzaro*, Venezia, Istituto veneto, 1971.
- L. BOZZI PECCHIO, *Antonio Fogazzaro*, Bresso, Cetim, 1972.
- S. RAMAT, *Fogazzaro e la tensione organica del personaggio*, «L'Approdo Letterario», XVI (1970), poi in ID., *La pianta della poesia*, Firenze, Vallecchi, 1972.
- M. SANTORO, *Ideologia e poesia nella narrativa di Antonio Fogazzaro*, in ID., *Esperienze narrative*, Napoli, Liguori, 1972.
- V. CHIARENZA, *Il "Comte Kostia" di Cherbuliez fonte di "Malombra"?*, «Aevum», gennaio-aprile 1973.
- ID., *Osservazioni sulla struttura di "Malombra"*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, Paideia, 1973.
- A. PIROMALLI, *Miti e arte in Antonio Fogazzaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
- G. TELLINI, *L'avventura di "Malombra" e altri saggi*, Roma, Bulzoni, 1973.
- R. BERTACCHINI, *Ritorno di Fogazzaro*, «La Fiera Letteraria», 4 gennaio 1974.
- M. CASOTTI, *L'ultimo romanzo di Antonio Fogazzaro*, «Italianistica», III (1974).

- E. GHIDETTI, *Le idee e le virtù di Antonio Fogazzaro*, Padova, Liviana, 1974.
- G. PETROCCHI, *Fogazzaro e Zena*, in ID., *Lezioni di critica romantica*, Milano, Il Saggiatore, 1975.
- A. BALDI, *Darwinismo e parapsicologia in Fogazzaro*, «Critica Letteraria», III (1975).
- B. PORCELLI, *Note sul romanzo del Fogazzaro*, in ID., *Momenti dell'antinaturalismo: Fogazzaro, Svevo, Corazzini*, Ravenna, Longo, 1975.
- V. BRANCA, *L'altro Fogazzaro verso la verità*, «Corriere della Sera», 13 marzo 1977.
- V. MORETTI, «*Malombra*», racconto fantastico, «Esperienze letterarie», II (1977).
- P. ROSSI, *Antonio Fogazzaro: l'evoluzionismo senza Darwin*, in ID., *Immagini della scienza*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- G. CAVALLINI, *La dinamica della narrativa di Fogazzaro*, Roma, Bulzoni, 1978.
- R. A. HALL, *Antonio Fogazzaro*, Boston, Twayne Publishers, 1978.
- V. RODA, *L'astro e la farfalla di Fogazzaro e Pascoli. Ideologia di una metafora*, «Studi e problemi di critica testuale», ottobre 1978, poi, con il titolo *Due scrittori, un astro e una farfalla*, in ID., *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- L. ROMANO, *Carteggio inedito Fogazzaro-Luisa Venini*, «L'osservatore politico letterario», a. 25, n. 9, settembre 1979.
- F. BONALUMO, *La figura del sacerdote nell'opera di Fogazzaro*, «Otto/Novecento», IV (1980).
- S. PIVATO, *Carteggio Giacosa-Fogazzaro e "letture Fogazzaro"*, «Fonti e documenti», IX (1980).
- V. BRANCA, «*Malombra*» e «*I Malavoglia*» compiono un secolo. *Quell'anno magico della letteratura*, «Corriere della Sera», 9 febbraio 1981.
- G. CAVALLINI, «*I Malavoglia*» e «*Malombra*» cent'anni dopo, «Studium», maggio-giugno 1981.
- G. DE RIENZO, *Il "piccolo mondo" di Fogazzaro e Nota fogazzariana: genesi e formazione di "Piccolo mondo antico"*, in ID., *Il poeta fuori gioco. Nostalgia, mitologia e cronaca dell'Ottocento minore*, Roma, Bulzoni, 1981.
- C. BO, *Fogazzaro profeta non ascoltato*, «Nuova rivista europea», settembre-dicembre 1982.
- G. RAGONESE, *Fogazzaro da "Malombra" a "Piccolo mondo antico"*, in ID., *Da Manzoni e Fogazzaro. Studi sull'ottocento narrativo*, Palermo, Società Grafica Artigiana, 1983.
- A. ZUSSINI, *Intorno ad alcune omissioni di Tommaso Gallarati Scotti nelle Lettere scelte di Antonio Fogazzaro a Piero Giacosa*, Studi in onore di Lorenzo Bedeschi, 1, «Fonti e documenti», XIII (1984).
- R. A. HALL, *Antonio Fogazzaro e la critica italiana: (1965-85)*, «Biblioteca di Quaderni d'Italianistica», IV (1985).

M. SANTORO, *L'esemplarità dell'«amore eccelso»: «Il mistero del poeta»*, in «Esperienze letterarie», X (1985).

G. PULLINI, *Antonio Fogazzaro*, in *Storia della cultura veneta*, diretta da G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, vol. VI, Vicenza, Neri Pozza, 1986.

R. CAVALLUZZI, *Fogazzaro, la poesia e l'avvenire del romanzo*, «Annali della facoltà di lingue e letterature straniere», terza serie, IX (1988).

P. MARANGON, *Cristianesimo sociale e questione operaia nel pensiero di Giacomo Zanella e Antonio Fogazzaro*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», XLII (1988).

L. CARONTI, *Fogazzaro, Subiaco e «Il Santo»*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1989.

T. SANDRONI, *«Malombra» e il fantastico: analisi del testo e aspetti dell'enunciazione*, Poggibonsi, Lalli, 1989.

Antonio Fogazzaro: il poeta, il romanziere, il saggista, saggio introduttivo di G. CATTANEO, antologia e iconografia a cura di G. ROI e V. SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller, 1991.

P. MARANGON, *Genesi e sviluppo del riformismo religioso di Antonio Fogazzaro prima della crisi modernista*, «Archivio Veneto», serie V, CXXXVIII (1992).

ID., *Aspetti della formazione religiosa di Antonio Fogazzaro*, «Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici», XII, (1991-1994).

G. DE RIENZO, *Fogazzaro e il decadentismo*, Modena, Mucchi, 1994.

F. ROMBOLI, *Letteratura ed evolucionismo cristiano: per un'analisi di «Malombra»*, «Filologia e critica», XIX (1994), poi in ID., *La letteratura come valore. Scritti su Carducci, D'Annunzio, Fogazzaro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1998.

F. FINOTTI, *Genesi di «Malombra». Poesia e pensiero nel primo Fogazzaro*, «Lettere Italiane», XLVII (1995).

ID., *La luce della libertà: Rosmini e Fogazzaro*, «Microprovincia», nuova serie, gennaio-dicembre 1996.

Fogazzaro e il soprannaturale: pagine di narrativa fra spiritismo e spiritualismo, a cura di G. FINZI, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1996.

R. CAVALLUZZI, *«Daniele Cortis»*, «Lavoro Critico», nn. 25/26/27 n.s., 1997.

ID., *«Piccolo mondo antico»*, «Rivista di letteratura italiana», XVI (1998), n. 1-3.

F. ROMBOLI, *Da «Daniele Cortis» a «Il mistero del poeta»: alcune note sulla narrativa fogazzariana*, «Critica letteraria», XXV (1997), n. 97, poi in ID., *La letteratura come valore. Scritti su Carducci, D'Annunzio, Fogazzaro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1998.

P. MARANGON, *Il modernismo di Antonio Fogazzaro*, Bologna, Il Mulino, 1998.

F. ROMBOLI, *Fogazzaro*, Palermo, Palumbo, 2000.

R. CAVALLUZZI, *Fogazzaro: i romanzi. Contraddizione e forma di una passione azzurra*, Bari, B. A. Graphis, 2000.

Antonio Fogazzaro e il modernismo, a cura di P. MARANGON, Vicenza, Accademia Olimpica, 2003.

E. LANDONI, *Antonio Fogazzaro e i cavalieri dello spirito: ascesa di un opinion leader tra Otto e Novecento*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004.

V. CRUPI, *Fra il cielo e l'inferno: ascensioni umane nell'ultimo Fogazzaro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

S. BERTANI, *L'ascensione della modernità: Antonio Fogazzaro tra santità ed evolucionismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.

A. GIURIOLO, *Antonio Fogazzaro attraverso la sua corrispondenza*, introduzione e nota biografica critica a cura di I. F. BALDO, Vicenza, Editrice Veneta, 2007.

I. MORETTI, *Antonio Fogazzaro e Felicitas Buchner: un incontro nel Daniele Cortis*, Roma, Bulzoni, 2009.

2.4 Atti di convegno

Antonio Fogazzaro, Atti del Convegno internazionale *Il cinquantennio postunitario: Antonio Fogazzaro*, Como, 20-23 ottobre 1982, a cura di A. AGNOLETTO, E. N. GIRARDI, C. MARCORA, Milano, Franco Angeli, 1984.

Antonio Fogazzaro: le opere i tempi. Atti del Convegno internazionale di studio, Vicenza, 27-29 aprile 1992, a cura di F. BANDINI e F. FINOTTI, Vicenza, Accademia Olimpica, 1994.

Antonio Fogazzaro, Padova, Esedra, 1994.

Antonio Fogazzaro tra storia, filologia, critica, Atti della Giornata di studio, Vicenza, 16 maggio 1997, a cura di G. PIZZAMIGLIO e F. FINOTTI, Vicenza, Accademia Olimpica, 1999.

“Il Santo” all’Indice, Atti del Convegno internazionale di studi, Subiaco, 10-11 marzo 1997, a cura di S. COLLURA, Subiaco, Fabreschi, 2000.

Album Fogazzaro, pubblicato in occasione di *Fogazzaro nel mondo*, Convegno internazionale per il centenario della morte di Antonio Fogazzaro, Vicenza, 10-12 ottobre 2011, e della mostra *Il segreto di Fogazzaro. Vita e fortuna di uno scrittore nel mondo*, Palazzo Cordellina, Vicenza, 9 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012, a cura di A. CHEMELLO, F. FINOTTI, A. SCARPARI, Vicenza, Accademia Olimpica, 2011.