

FOGAZZARO E LA TENSIONE ORGANICA DEL PERSONAGGIO

di

Silvio Ramat

Chi si dispone oggi a una lettura complessiva dei romanzi del Fogazzaro è chiamato immediatamente a svincolarsi da un pregiudizio: che un certo tradizionale, armonico, « equilibrio » valga come crisma specifico e insostituibile della riuscita di un'opera letteraria. Una pretesa che rivelerebbe soltanto il persistere di un'ipoteca di stampo crociano: sappiamo come il Croce nel 1903 puntasse compiaciuto sul valore di *Piccolo mondo antico*, per il manzonismo in formato ridotto che gli pareva di scorgervi. Ma è questo un genere di equilibrio rispondente in tutto a un ideale di proporzionata mediocrità borghese, che lo scrittore vicentino, sì, incarnò e soddisfece esteticamente in più di una occasione, ma che certo non lo esaurisce e che meno che mai, ai giorni nostri, deve fare ancor velo a una interpretazione libera e duttile del suo esteso arco di creatività. Trent'anni circa intercorrono fra *Malombra* e *Leila*, infatti: l'apparizione del primo romanzo coincide nell'81 con quella dei *I Malavoglia*, e quando esce l'ultimo siamo ormai ai tempi della « Voce », e alla vigilia del *Perelà* palazzeschi, di *Un uomo finito* di Papini, del *Mio Carso* di Slataper, del *Peccato* di Boine.

Ma da noi la regola è quella di tener presenti certe coordinate fisse, di un realismo e di un « verosimile » ⁽¹⁾, a cui il Fogazzaro non dà troppo ascolto; e i giudizi si richiamano abitualmente al metro della lezione verghiana (un *unicum*, invece, che non misura altro che non sia la propria splendida esemplarità): così che la realtà ⁽²⁾ interna alla narrativa fogaz-

⁽¹⁾ È il caso, per esempio, di un saggio fogazzariano (*I romanzi di A. F.*) di PAOLO GIUDICI (1887-1964), che risale al 1924 ma viene ripubblicato ora insieme ad altri suoi studi, con prefazione di Carlo Pellegrini, in un volume dal titolo *I romanzi di A. F. e altri saggi*, Roma 1970. Il Giudici troppo spesso pare indursi a suggerimenti *post factum*, alla critica dei « se » e degli « avrebbe dovuto », decidendo di volta in volta quale sarebbe l'« errore » del Fogazzaro, la sua deviazione dalla strada maestra d'un certo realismo su cui (al Giudici) piacerebbe vederlo incamminato.

⁽²⁾ Su questo problema, da tempo al centro della questione critica fogazzariana, si confronti oggi anche il volume di GIORGIO DE RIENZO, *F. e l'esperienza della realtà* (Milano 1967).



1 - Giovanni Segamini: *Alpe di maggio* (1891)



2 - Giuseppe Pellizza: *Il nero* (1901 c.)

zariana ha potuto sembrare falsa a paragone del verismo teoretico ed effettuale del maggior Verga. Non si perdona a *Malombra* la coincidenza di uscita con *I Malavoglia*, così come il fatto che *Il piacere* appaia nel 1889 basta a deprimere il romanzo dannunziano, a confinarlo nell'ambito « edonistico » che indiscutibilmente si qualifica come « minore », oltre che fatuo, rispetto all'assenza di lusso e alle implicazioni etiche del coevo *Mastro Don Gesualdo*. Eppure, trascurando per ora l'ipotesi di un parallelo Verga-D'Annunzio, il Fogazzaro è un autore diffidente della letteratura che nasce da altra letteratura, e prospetta modelli assai diversi, legati ad altre esperienze: morali, ideali, culturali. Sarebbero altri, semmai, i nomi da portare in campo, quando volessimo definire la situazione fogazzariana nel rapporto, fortuito o necessitato, ch'essa può avere col romanzo italiano dei suoi anni.

Verga è una strada; Svevo un'altra, quella che forse oggi ci condiziona e ci attrae di più; ma la via del decadentismo in quarant'anni ottiene anch'essa risultati cospicui, se, partita da *Malombra*, arriva al *Rubè* di Borgese, dunque alla radice dello pseudorealismo di Moravia e dei molti che in lui si riconoscono. E per Fogazzaro occorre allora puntare su altre affinità: con testi dove la problematica morale risulti affiorante, esplicita, e non solo urgente al di sotto della pagina visibile; con opere i cui protagonisti (in analogia con Daniele Cortis o col poeta del *Mistero*) perseguano un itinerario di perfezione, non però destinato a produrre effetti di consolazione, che non siano la dolcezza d'una memoria catartica; un itinerario che non arriva mai al traguardo, sempre sopravanzando al personaggio un tratto di via da percorrere. È spesso la via che tenta di collegare fra loro i campi separati del finito e dell'infinito: angoscia tipica dell'artista decadente, che prospetta intanto in formule teoretico-problematiche — nell'attesa di poterlo risolvere creativamente — il senso di tale distanza e i suoi effetti annichilenti. È così che suggerirei in quest'area contrastata il nome di Alfredo Oriani, e in particolare un suo titolo (del '96, come *Piccolo mondo antico*), *La disfatta*. Qui il protagonista, De Nittis, professore universitario, appartiene a un rango sociale prossimo a quello dei personaggi eminenti del Fogazzaro; ed è un uomo che al di là delle soglie del più amaro dolore — la morte del figlioletto Giulio — trova da ultimo l'energia di riaccingersi alla stesura di una sua « grande opera » sulle religioni e di rimettersi, « riprendendo la penna, come un romeo antico il bordone in vista del Santo Sepolcro, ...sulla traccia di Dio » ⁽³⁾. E non è il solo aggancio con la zona esplorata dal Fogazzaro: la « grande opera » intrapresa da De Nittis ormai vecchio è, sì, un libro — di scienza e di fede — ma vorrebbe implicare anche qualcosa di più, un atto rigeneratore di vita, che perfino un anziano può esser chiamato a compiere da Dio.

« La vecchiaia era già essa pure una morte. E non pertanto il cristianesimo, questa massima rinnovazione tentata sulla vita, era un'opera di vecchi. Tale tremenda ironia contro la natura soffiava dalle prime scene del dramma cristiano sempre più fredda sino alle ultime,

⁽³⁾ ALFREDO ORIANI, *La disfatta*, Milano 1953, p. 308.

perché tutto era vecchio nel cristianesimo; Elisabetta e Zaccaria avevano generato Giovanni, il precursore, nella più tarda età; Anna e Gioacchino erano già vecchi prima di generare Maria; Giuseppe, secondo le più antiche leggende, aveva sposato a settant'anni Maria, la piccola vergine di dodici. Mai l'eterna giovinezza dello spirito fu significata con più sicuro disprezzo contro le leggi della natura » ⁽⁴⁾.

Ma nell'affinità generica risaltano pur le divergenze di fondo dalla condizione più tipica dei personaggi fogazzariani. De Nittis infatti è uno spiritualista che contempla la dimensione divina tanto più mirabile quanto più si contrappone all'ordine naturale; laddove in Fogazzaro gli interpreti, portatori o precursori di verità — tale è anche il protagonista de *La disfatta* — fondano la loro missione sul principio di un'armonia fra natura e Creatore, di una tensione progressiva e totale del creato verso il suo artefice, secondo un evoluzionismo accolto e diretto in senso spiritualistico. Sicché le figure fogazzariane non finiranno mai per provare una disfatta della specie che ispira ad Oriani il titolo del suo romanzo, dove il cammino verso la perfezione non sa realizzarsi nel matrimonio, quantunque basato su un'intesa spirituale, tra l'anziano professore e la giovane moglie-alunna Bice. La lenta agonia del bimbo meningitico svuota e inaridisce la madre che, morto il figlioletto, rifiuterà infine a De Nittis l'amplesso da cui potrebbe rigerminare una vita. Bice resta esclusa così dalla dinamica finito-infinito, e la « grande opera » rimane aperta solo al marito, poiché in lui la prolungata formazione all'ascetismo, l'educazione problematica e dottrinarica, non possono crollare d'un sol colpo. Per De Nittis il riscatto, benché si avvalga del supporto ardente della fede, dipende dunque in massima parte da una posizione di preminenza culturale. In Bice manca uno sviluppo analogo: al brutale realismo che fisicamente la caratterizza fino dalla sua prima entrata in scena (« l'abito le disegnava tutto il busto, colla schiena già piegata sotto il peso della testina dolorosa, e la sporgenza quasi mostruosa delle anche, al disopra delle quali il petto le rientrava nel dosso » ⁽⁵⁾) corrisponderà poi l'avvalorata immagine della verginità. Talché la nascita del figlio di lei, se appariva una sfida alle norme di natura, era subito prevedibile in tutta la sua precarietà di esistenza emersa come per errore dal nulla e destinata a ripiombarvi rapidamente.

La giuntura Oriani-Fogazzaro, si è accennato, da questo esempio risulta orientativa e però solo parziale. Potenzialmente fogazzariano, il rapporto De Nittis-Bice è anche in anticipo su quello che stringe la coppia Giovanni Selva-Maria d'Arxel ne *Il Santo*, ove Maria, anagraficamente, potrebb'essere più figlia che sposa del riformatore cattolico di cui è spiritualmente allieva, allieva affascinata e convinta ⁽⁶⁾. Il loro è persino un matrimonio di cui

⁽⁴⁾ ORIANI, *La disfatta*, cit., pp. 306-307.

⁽⁵⁾ ORIANI, *La disfatta*, cit., p. 19.

⁽⁶⁾ È molto probabile che il Fogazzaro s'ispirasse per la figura di Selva a quella del barone von Hügel, uno dei principali esponenti del movimento di riforma cattolica a cavallo fra i secoli XIX e XX. In proposito cfr., ultimamente, l'ottimo saggio biografico di DONATELLA e LEONE PICCIONI, *F.*, Torino 1970, e in particolare i capitoli XII e XIII della seconda parte (*Storia del Santo e La reazione antimodernista*). Da quest'opera

era prevista la sterilità, eppure riesce unione feconda per il traboccante riversarsi di un'anima nell'altra compagna, in un moto di reciprocità e di fusione che culmina nelle parole di Maria — « Io sono tu » ⁽⁷⁾ — a Selva, una formula desunta dalla leggenda islamica del Diletto, già largamente utilizzata nel *Mistero del Poeta*. È che Giovanni ha condotta la moglie a una adesione sempre più schietta e felice alla fede ch'egli predica, positiva e innovante, mentre fra De Nittis e Bice non circola quest'aria aperta e vitale. Bice va in chiesa, ma disperata, per chiedere alla Vergine che le guarisca il figlio. E pensa che il marito « non avrebbe mai potuto paragonare il proprio dolore al suo...; De Nittis non credeva come lei; adesso nella paura delirante, che la ricacciava verso Dio, le pareva che solamente una fede senza alcun egoismo di speranza potesse commuoverlo » ⁽⁸⁾. Verrebbe da spostare il rapporto, qui, e per tornare a un'altra stagione del romanzo fogazzariano, ai protagonisti di *Piccolo mondo antico* e alla loro difficile concordia. Ma di ponte in ponte — e altri se ne potrebbero gettare: a proposito della « utopia socialista..., promessa di piaceri brutali in un oblio convenuto di tutti i più alti e necessari dolori », di cui ragiona, ne *La disfatta*, don Gregorio; o della « società... male organizzata », così come la giudica il dottor Leoni ⁽⁹⁾ — di ponte in ponte ci sposteremmo fuori della linea individuale dello scrittore vicentino — che, se ne intercede altre contemporanee, è solo per la pronta sensibilità a certe questioni storiche, in un'epoca che non lo vede, no, attardato a rimescolare carte vecchie ⁽¹⁰⁾.

È piuttosto tempo di rivolgersi, con occhi attenti, al punto accennato in partenza, quello dell'equilibrio, per non limitarlo all'ambito della « lotta d'anime » messa in luce, pur giustamente, dal Croce ⁽¹¹⁾, d'anime che cercano una soluzione euritmica del dissidio. Ciò riguarda, di consueto, solo il binomio dei protagonisti (Franco-Luisa, Piero-Jeanne o chi altri); esiste invece, e non tanto segreta da restare impercettibile, un'altra fitta serie di equilibri, inseguiti tra forze e realtà dissimili o antitetiche. Così che, se il gioco non si completa con successo — come spesso non si completa —, si ha modo di avvertire il salto, o lo scarto, qualitativo tra il Fogazzaro (che è quasi un coetaneo del Carducci) e il livello medio della narrativa nel periodo traversato dalla sua opera. Un livello che già s'ispira a un realismo patetico o pedagogico che, in quanto patetico o pedagogico, denuncia un distacco dalla matrice naturalistica: a fianco di Verga vigono infatti gli esempi di Collodi e De Amicis,

fondamentale, che trae stimolo dalle classiche biografie del Gallarati-Scotti e del Nardi, e procede oltre, non riportiamo qui in nota tutte quelle notizie che abbiamo pur tenuto presenti via via in quest'indagine, per un naturale rispetto del divario tra esperienza autobiografica e costruzione estetica. Ma, ad esempio, è interessante — nell'avanzata maturità dello scrittore — tener conto del tipo d'affetto che lo legò a donne molto giovani, ch'egli intendeva convertire alla sua fede (come Agnese Blank: cfr. PICCIONI, op. cit., pp. 434-448).

⁽⁷⁾ Cfr. A. F., *Il Santo* (poi indicato con *S*), Milano 1931, p. 167.

⁽⁸⁾ ORIANI, *La disfatta*, cit., pp. 265-266.

⁽⁹⁾ ORIANI, *La disfatta*, cit., p. 283.

⁽¹⁰⁾ Come pensa invece CARLO SALINARI: cfr. *Il Santo*, in *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano 1969 (pp. 246-248).

⁽¹¹⁾ Cfr. BENEDETTO CROCE, A. F., in *La letteratura della nuova Italia*, Bari 1922, p. 137.

sovrapposti a quelli del verismo « regolare » che tutti teniamo a mente. Al romanzo dell'equilibrio integrale, di un equilibrio al cui raggiungimento si sacrifica magari quel fervido « di più » di materia che giace virtualmente nell'artista, subentra quindi un genere di romanzo volontariamente diverso e non disposto a rinunciare sulla pagina a nessuno dei temi originariamente determinati ⁽¹²⁾. Il cosiddetto romanzo « di idee » fogazzariano non consiste nella ovvia urgenza di impostare problemi e di svolgere tesi, ma nel voler predisporre e portare intera fino in fondo una materia di straordinaria complessità: sicché meglio varrebbe una definizione riveduta, che fa del Fogazzaro l'« ideologo » di una qualità nuova di romanzo, su cui l'ascendenza tommaseana suggerita dal Croce ⁽¹³⁾ non ha peso, se si ricorda *Fede e Bellezza*, col suo ritmo perpetuamente rallentato e quietato da un intento moralistico che mal convive con l'opportuna dinamica dell'intreccio narrativo.

Il romanzo fogazzariano come luogo di trama e di rapporti: è su questo che occorre insistere, cercando coerenze strutturali e linee di raccordo fra i vari moventi che vi si alternano di continuo. I fili sono molteplici, non di rado intricati così da render disagevole la loro individuazione, un isolamento provvisorio che giovi ai fini d'una chiarificazione interna. Ma le difficoltà non devono scoraggiare nessuno, e la situazione del Fogazzaro riflette con tale eloquenza il transito dal modello normativo del pieno Ottocento ai tormentati esemplari di esasperazione soggettiva che appassionano e nutrono l'invenzione narrativa del Novecento italiano, che mette conto di provarsi a individuarli, questi fili essenziali della trama fogazzariana, questi nuclei della tensione organica del personaggio letterario. Il primo punto concerne proprio l'equilibrio del personaggio in sé, il rapporto in lui fra l'inclinazione sentimentale (o, in certe fasi critiche, accentuatamente sensuale) e la direzione etica, che in taluni casi molto noti diventa una missione, un apostolato: si rammenti il passaggio da Piero Maironi a Benedetto, da *Piccolo mondo moderno* al *Santo*. Ora, il Fogazzaro era partito, con *Malombra*, da un ritratto morale di notevole fedeltà autobiografica, se lì rileggiamo il quadro psicologico di Corrado Silla, che non è un volitivo e, se non affronta crisi particolari, ciò dipende dal fatto che in lui la crisi è uno stato psichico perpetuo. « Ingegno non lucido, mistico di tendenze, potente per certe intuizioni fugaci piuttosto che per nerbo suo proprio e costante, egli aveva idee poco definite, poco pratiche; ardente spiritualista e perciò proclive a considerare di preferenza, nell'umanità, la origine e il fine; amava, anche in tenue materia, appoggiarsi a qualche grande principio generale... » ⁽¹⁴⁾. Della vita che ha passato, « sterile e vana » ⁽¹⁵⁾, Silla non ha nemmeno colpe, non conosce l'imo peccaminoso da cui può scattare una di quelle redenzioni violente che raggiungono tutt'intorno il loro esempio. Il suo posto sembra allora in quella famiglia di giovani artisti, velleitari, indecisi o quasi falliti, che presto annovererà lo Sperelli dannunziano, per includere più avanti l'Attilio

⁽¹²⁾ V'è peraltro qualche eccezione notevole: e in proposito si confronti l'*Appendice terza* (pp. 573-601) del XV volume (*Scene e prose varie*, Milano 1945) di *Tutte le opere di A. F.*, a cura di Piero Nardi.

⁽¹³⁾ Cfr. CROCE, *A. F.*, cit., p. 140.

⁽¹⁴⁾ A. F., *Malombra* (poi indicato con *M*), Milano 1965, pp. 253-254.

⁽¹⁵⁾ *M*, p. 18.

Valda protagonista de *L'automa* di Enrico Annibale Butti, e che prima di aprirsi a Corrado Silla ha già accolto due personaggi di Roberto Sacchetti: il Cesare Mariani dell'omonimo romanzo (autore di un libro di successo, ma insoddisfatto) e il Guido Torre degli *Entusiasmi*; mentre all'origine della serie potrebbe stare un protagonista verghiano, il Pietro Brusio di *Una peccatrice*.

A differenza di costoro, però, Silla agita in sé una somma di questioni che virtualmente lo distaccano dalla galleria degli abulici; infatti ha una fede, e qualche tesi, se non un ardore positivo e pratico: «... Stava ora lavorando a un saggio sull'ipocrisia. Inconscio seguace d'idee preconcelte e assolute, voleva dimostrarvi che la menzogna e la debolezza morale sono caratteristiche di questo tempo, salvo a dedurne in seguito che discendono dalle sue tendenze positiviste, ossia dall'essersi oscurato nelle anime il principio metafisico del vero; e che le verità conquistate nell'ordine fisico, infinitesimali raggi di quel principio, non hanno né possono avere il menomo valore di sostituirlo quale generatore di salute morale. Molto più grave gli pareva questo prosperare della menzogna in tanta libertà di parola e d'azione. Perché ne trovava infetta la vita sociale e politica, come le arti, le lettere e le industrie stesse, nelle quali discende a complice abietta d'inganno persino la scienza» ⁽¹⁶⁾. Con questa calma, quasi fiacca, esposizione di idee, il primo protagonista dei romanzi fogazzariani denota però una potenzialità polemica, inesplosa ma pur sempre avvertita, contro i tempi correnti, così che per quanto giaccia in una sostanziale abulia dell'azione, Silla s'impone in altro senso come il seme di personaggi futuri, nessuno dei quali somiglierà a lui, sfortunato oggetto della follia di Marina: eppure sia Cortis che il poeta del *Mistero* derivano, diremo come, da quel seme.

Marina. La sua parte, per ciò che incide su Silla, rappresenta la forza del caso, i diritti ch'esso reclama nella zona di svolgimento dell'opera letteraria e, prima ancora, in quella del flusso psichico dell'individuo. E quando costui denunci quelle tare storiche — il vizio della teoresi, l'impotenza pratica — che Silla dichiara per sintomi acuti, allora il caso lo sconfigge, lo uccide. C'è anche da osservare che il grafico mentale di Corrado ha qualche turbamento, non grandi sbalzi, sicché non è lecito parlare per lui di una vera dinamica dell'equilibrio, se egli in nessun momento arriva a registrare in se stesso quello strappo, o lacerazione dell'abitudine, che nell'evolversi del personaggio fogazzariano indica il conseguimento o la conseguibilità di uno stato contrario a quello iniziale, sancisce una reazione in atto (o almeno una facoltà reattiva) che gli consente d'incamminarsi, per poco o per molto, sulla via di un equilibrio. È la strada che culmina nella determinazione di un'etica rinnovata: abbandono dell'uomo vecchio e inerte per l'uomo nuovo svelato dalla lacerazione in tutta la perentorietà della sua vocazione, nell'apostolato di un vero che è sortito anch'esso dallo strappo della consuetudine. Ma Silla, se ha dentro di sé qualche virtuale

⁽¹⁶⁾ *M*, p. 254.

elemento di verità, non si sente chiamato a propagandarlo; e non è neppure un banditore del vero estetico, come saranno i più infiammati eroi dannunziani (Stelio Effrena all'apice, col suo « creare con gioia »). È più dentro al problema — e meglio avviata sul percorso — dell'equilibrio la stessa Marina, se badiamo al rapporto che in lei si crea tra quella che fu, prima di scoprirsi reincarnazione di Cecilia Varrega, e quella che diventa nella sua progressiva, meticolosa, tensione alla vendetta, preparata secondo un programma lucido e organico che tanto la distingue dalla perplessità di Silla. Per entrambi quella Edith che nella terza parte di *Malombra* parrebbe doverli separare definitivamente (se sposasse Corrado) viene a prospettare, prima o dopo, una eventualità di salvezza, uno scarto dalla sorte minacciosa, oltre che una rivincita dell'operosa rettitudine sulla parte del caso, sul romanzesco che in ultimo trionfa. Edith è davvero una presenza luminosa, nonostante i dubbi che possono angosciarla; è il solo personaggio scelto a sviluppare una tesi positiva, che la fatalità poi s'incarica di annullare; è il punto più chiaro di contatto col modello narrativo manzoniano, fin qui; ed è con lei, attraverso i suoi occhi, che Silla gode una tiepida Milano, diluendosi in un bagno di tenerezza le strade e le immagini che nei medesimi anni il realismo scapigliato descriveva tanto diversamente. Ma Edith riesce a convertire alla fede Steinegge, suo padre, non a mutare durevolmente Marina, che a contatto con lei pareva a un certo punto sciogliersi dal nodo allucinante, farsi più umana; e non salva Corrado perché ritiene che unirsi a lui le precluderebbe il compito salvifico che ha assunto, indeclinabile: la conversione di Steinegge.

Possiamo cogliere anche in Edith pertanto una storia di contrasti, un corso psicologico più sviluppato che in Silla: ed è la spia iniziale di quella che sarà quasi una costante fogazzariana, la facoltà di esplicitare nei caratteri femminili, meglio che in quelli maschili, le ragioni dell'inquietudine, il palpito dell'incertezza fra il sentire e l'agire, e tutte le oscillazioni che qualificano la natura fogazzariana e le sue traduzioni inventive. Però il sacrificio di Edith, una rinuncia all'amore che ha l'aria di esser definitiva, dipende da una condizione ancora oggettivamente acerba dell'arte del Fogazzaro, dalla falsa presunzione che il piano dell'amore per una creatura non s'accordi con le promesse fatte a Dio. L'alternativa, anzi l'antinomia, è dunque infondata, e anche in *Malombra* v'è qualcuno che se ne accorge: don Innocenzo, ad esempio, a quanto ci fa supporre la saggezza armoniosa di questo capostipite della famiglia dei sacerdoti semplici e sereni dei romanzi fogazzariani. (Don Innocenzo, osservato in uno scenario che qualcosa trae dalle *Memorie del presbiterio* del Praga, ma non i tipo di polemica antichiesastica — polemica man mano rientrata — da cui il Praga s'era mosso ideando il personaggio di don Luigi). A parte questo, per ciò che riguarda la coesione della trama di Edith, la sua felicità è innegabile, se si tien conto ch'ella non appartiene ancora al gruppo degli apostoli consapevoli che, da Cortis a Massimo Alberti, domineranno poi le pagine fogazzariane, e che malgrado questo passa per una successione di prove morali e s'impone — più che non le vengano imposti — sacrifici sostanziali, scelte definitive. Sicché la sua complicata ingenuità si presenta anch'essa come una non trascurabile anticipazione

di ulteriori caratteri, nei quali l'elemento nativo, o si dica pure l'impulso ingenuo, viene sottomesso a un controllo feroce, sparisce alla svelta nel conflitto che l'io imposta per avviarsi nella direzione riferita, della predicazione aperta o dell'apostolato segreto. Quel che pertanto caratterizza Edith in una relazione genetica coi personaggi imminenti — e al contempo le conferisce un aspetto singolarissimo — è la sua forza intuitiva, un dato che si riscontra di rado in altri personaggi fogazzariani, almeno in quelli piegati a significare qualcosa di analogo ai valori che propone la figlia di Steinegge (tutt'altra, vedremo, la parte svolta dalla tenacia di donna Fedele, in *Leila*, dov'è dirimente però la considerazione dell'età matura nel personaggio suddetto). Un'intuitività che, all'apparenza, potrebbe invece collegare Edith alle immagini giovanili del Fogazzaro lirico; ma è come se il diario di Miranda, Edith l'avesse bruciato, o consumato in atti di volontà: atti che indicano in lei la possibilità di muoversi in un'area sociale (magari ristretta a quattro o cinque persone, ma non importa) e relegano una creatura come Miranda nel limbo che le compete, tardoromantico, il limbo di un'inane afflizione ch'è tutta e solo un sensibile e graduale appressamento alla morte.

In pochi anni, come da un'ideale congiunzione di esemplari seminali divisi, Edith-Marina, nascerà Elena, la cugina di Daniele Cortis. A legger questo periodo che parla di lei («Pensieri e pensieri le salivano dal cuore, disegni e propositi le si formavano dentro la fronte con un lento lavoro, e non se ne vedeva ombra nell'occhio vitreo. Solo le labbra si movevano a quando a quando senza voce, articolavano una sillaba muta, come tocche dalla parola interiore ne' suoi scatti più veementi. Ella si alzò finalmente, andò alla finestra e, celata dietro le rose, pianse»⁽¹⁷⁾), si vede che quest'occhio vitreo discende da quelli di Marina, senonché la soluzione in lacrime — schermo floreale a parte — indica già un superamento del grado di follia di *Malombra*, verso cui stavano scivolando le sillabe mute di Elena, la sua *impasse* psichica. A salvarla è il dolore, ovvero una delle forze latenti nel primo romanzo, ove fremevano solo nella sterile cogitazione di Silla. Nella trama dell'equilibrio di Elena è appunto il dolore ad assolvere una funzione preponderante, e mentre il sacrificio di Edith sorgeva da un impegno che nessuno aveva preteso da lei, quello di Elena è sottoscritto secondo un costume specifico dei protagonisti fogazzariani: l'abito della rinuncia, avvertita tanto più necessaria quanto meno la giudica tale la società, ovvero — stante l'esiguità del campo scenico in Fogazzaro — il vicinato, scrutatore attento e pettegolo. Se dunque in Elena v'è traccia di Marina, pure il corso della sua vita reca i segni dell'influsso di Edith: non ha nessuno da convertire, religiosamente parlando, ed è lei anzi a sentire nel cugino l'esempio di una rigorosa e difficile etica di comportamento; ma scopre la ragione della sua rinuncia (all'esplicita, e non più solo spirituale, unione con Daniele) proprio nell'oggetto medesimo che le ha causato ribellione e disgusto, nel marito anziano e fatuo, giocatore e debitore insolvente. Il nodo del prevedibile squilibrio diviene quindi fulcro di un diverso equilibrio, nervosamente perseguito; Elena, com'è noto, finirà per espa-

⁽¹⁷⁾ A. F., *Daniele Cortis* (di seguito indicato con *DC*), Milano 1969, p. 56.

triare col marito, una volta pagati i debiti di lui, quasi in un altro mondo, a Yokohama.

Potrebbe sembrare, dal di fuori, una fedeltà mantenuta in ossequio alle ipocrite convenienze che pretendono la moglie accanto al marito, anche senz'amore; ma la virtù di Elena è ben altra, resiste come conquista progressiva, esperita giorno per giorno; è la missione di Edith spogliata di ogni residuo intuitivo e fatta invece consapevole che i propri fini includono, categoricamente, la rinuncia a qualsiasi consolazione in terra, l'abbandono della società consueta (come faranno Piero-Benedetto e il suo discepolo Alberti) e, nella circostanza specifica, l'abbandono della società più cara, quella comunione d'affetti con Daniele che permane solo nelle fidenti parole di un'iscrizione latina, attive nella memoria concorde dei due cugini — *Hyeme et aestate, et prope et procul, usque dum vivam et ultra* ⁽¹⁸⁾ —. La catarsi quindi non avviene, o perlomeno non raggia i suoi effetti all'esterno; segno che il processo perfettivo non conosce epilogo né soddisfazione in questo mondo; perciò l'accento batte sull'*ultra*, che si suppone inconcepibile per Marina, la quale ha un *ultra* alle spalle, urgente come prescrizione vendicativa, da seguire e attuare «dum vivat», anzi configurandosi come il compito della sua esistenza, che non si può interrompere prima dell'esecuzione della vendetta sui persecutori ancestrali. Vicenda e prospettiva inverse rispetto a quelle di Elena; ma si osservi come nel *Cortis* manchi la parte del caso, risolutore dell'intreccio di *Malombra*, poi ridotto nel secondo romanzo ad un momento appena, a un'implicazione da sciogliere e da superare nella varia dinamica degli equilibri individuali.

Particolarmente aspro, in rapporto con la storia di Elena, è il processo etico di Daniele, «cervello d'acciaio», ma anche anima che s'intenerisce («Come tremano tutti, questi poveri fiori nell'erba» ⁽¹⁹⁾). In *Cortis* riconosciamo da un lato il complemento volitivo e visibile di quanto nella femminilità pensierosa di Elena resta spesso allo stadio virtuale, dall'altro la radice di Silla, la sua pianta però diversamente coltivata, sicché tutto quanto in Silla vibrava alla fase elucubrativa e vi si ancorava inerte, *Cortis* lo dispone in un sistema di fede e di comportamento, in sistema non privo di contraddizioni e che tuttavia, per il solo fatto di esser stato costruito, spinge Daniele verso il nucleo centrale della produzione fogazzariana, quello in cui l'equilibrio è, dicevo, un'acquisizione graduale e faticata, però mèta insostituibile per l'animo, una volta che se la sia prefigurata. Se la missione di Elena non avrà conforto che nell'*ultra*, la vocazione di Daniele assume una più circostanziata evidenza; il suo *ultra* si sviluppa in gran parte qui, in terra, e le date dell'ambientazione storica, superflue in *Malombra*, cominciano e contano nel *Cortis*. Il 1881, indicato come anno di svolgimento della materia narrativa, vuol suggerire un quadro politico, il trasformismo della Sinistra, un quadro dove s'inseriscono le proposte innovatrici avanzate per adesso da una minima *élite*, se non addirittura dal singolo poco ascoltato.

Torneremo sul tema dell'isolamento che avvolge il precursore; si osservi intanto come

⁽¹⁸⁾ DC, p. 60; ma sono parole che tornano più volte, emblematiche, lungo il romanzo.

⁽¹⁹⁾ DC, p. 33.

Daniele, figlio più maturo del Silla che idealmente l'ha generato, porti innanzi una delle due direttrici della moralità inefficiente del protagonista di *Malombra*: quella appunto del saggista che studia l'ipocrisia, allarmato dai vizi della mentalità corrente ma incapace di contrastarli, se non in quel leggero disagio che mostra nella dimora altoborghese della signora De Bella. Cortis invece dirige le questioni metafisiche verso un terreno più solido, concreto certamente perché sotto vi scorre proprio un'angoscia metafisica, che ha però la forza di applicarsi tenacemente all'ambito dell'umano, nel quale trova sussistenza e fertilità d'impiego. Il rapporto metafisico-mondano in Daniele prende ala articolandosi in metafisico-politico; sopperisce così alla staticità di Silla e riesce, nel complesso della narrativa fogazzariana, il più fermo e sicuro, per entro alla naturale oscillazione organica dello spirito, ove al flusso della fiducia s'alterna il riflusso del disinganno. Ma quest'ultimo è in realtà un modo di essere e di crescere del primo, è una condizione di quell'equilibrio che Cortis raggiunge sacrificando molto a sua volta; Cortis, prima coscienza fattiva in Fogazzaro, e proprio in quanto a ridosso dell'abulia di Silla, capace di renderla operante, nella prospettiva d'una società ideale che per ora giace appena nel suo animo e consiste anzi nella dialettica di impulsi politici e suggestioni evasive, che si agita in lui stesso ed è il mezzo per cui l'uomo si rinsalda in un proposito dinamico, mentre poteva anche indursi al disimpegno integrale: nel *buen retiro* agreste o montano che ogni protagonista del Fogazzaro sperimenta a sazietà.

Spinto in essere, Cortis, dal modello di Silla, lo serra peraltro molto da vicino il « poeta » del terzo romanzo, che narrando i fatti in prima persona evita di proferire il suo nome (ma sappiamo che ha un cognome difficile alla pronuncia tedesca ⁽²⁰⁾, ed è ovvio che le sue generalità corrispondono, stavolta, a quelle dello scrittore vicentino). Il poeta *** è un erede ideale di Silla in quanto confida nella totalità dell'arte, nella sua funzione mediatrice, nella sua facoltà di unire le anime. Sulla relazione tra vita e arte, sull'incidenza di questa su quella (ché l'altra, della vita sull'arte, è una verità assiomatica costante in Fogazzaro), varrà la pena di ritornare; per adesso è opportuno mettere in risalto questo, che la dipendenza del poeta da Silla è anche un superamento (come già per Daniele), una liberazione dall'archetipo. Il poeta del *Mistero* è un propagandista del proprio credo, che sarebbe estetizzante e niente altro — a stare alla superficie della pagina scritta — se non poggiasse sul concetto di una energia pragmatica e propulsiva della poesia e dell'arte nei confronti dell'esistenza (di quella di chi sente il valore del messaggio poetico). Qui, più che il caso, sarà il destino a rompere la trama d'amore; e tuttavia la sensibilità dell'artista riesce a perpetuarla dentro di sé, in un *ultra* dunque, rispetto ai confini fisici della vita, che un po' collega le sponde opposte di Cortis e del nuovo personaggio. Sono la sponda del programma politico e quella della fiducia nella potenza purificatrice e costruttiva della parola, palesata da un uomo che è, sì, un « sognatore » come Silla, ma un sognatore che si è deciso ora a raccontare, per un supremo scopo di rapporti, la materia e l'essenza del proprio « sogno »: non più un « ozioso », quindi,

⁽²⁰⁾ Cfr. A. F., *Il mistero del Poeta* (poi indicato con *MP*), Milano 1896, p. 149.

come giudicavano Silla i suoi congiunti ⁽²¹⁾. L'incanto e la fortuna ininterrotta di *Piccolo mondo antico* sono basati proprio su quest'oscillazione bilanciata dell'elemento contemplativo e della determinazione pratica; ed è naturale che il proiettare il « piccolo mondo » in una dimensione di memoria ⁽²²⁾ favorisca il successo di questo equilibrio, assai più dell'intenzione di compiere una « opera buona », secondo un criterio manzoniano di responsabilità letteraria ⁽²³⁾.

Ma Violet Yves, infelice protagonista del *Mistero del Poeta*, non è fatta per provare in sé quest'armonia, causa l'oscuro fatalismo che grava su di lei, personaggio vagamente preraffaellita, stando al ritratto che se ne legge in principio (salvo l'anomalia del suo zoppicare; mentre, in termini figurati, la miopia ne accresce la grazia); donna senz'ardore, perché a raggellarla è una sorta di brivido viscerale continuo, inconscia percezione di una condanna inflessibile a cui soggiace. Ella rimane un personaggio compatto, piuttosto che narrativamente complesso: compatto perché vive sempre e solo come termine di riferimento d'una passione altrui che tende a purificarsi, rivolta a quel termine, d'ogni scoria sensuale; e vi riesce, in un senso amaramente assoluto, non consumandosi nemmeno il matrimonio nelle brevi tragiche ore della sua durata. La vocazione perfezionistica del poeta trova quindi in Violet uno strumento quasi sempre rassegnato, una materia piagata che conosce poche eccezioni: ma ricordiamo il disgelo della donna a Rüdesheim; ed è il momento in cui la leggenda del Diletto sembra funzionare, nella colma fusione degli affetti ⁽²⁴⁾. Ma la sostanza presaga di Violet recalcitra ad investirsi d'una missione salvifica; e chi perisce è proprio lei, a riprova del carattere passivo, strumentale, del suo personaggio.

Eppure la giustificata inerzia di Violet vuol dire molto nella progressione delle figure muliebri nel Fogazzaro, se proprio di rimando a lei, in contrasto con la sua irrealtà di sogno, nasce Jeanne Dessalle, tormentatrice tormentata, donna di mondo alquanto infrigidita da un brutto matrimonio. *Piccolo mondo moderno* ha il merito di proporre in Jeanne un'immagine di femminilità che seduce specialmente la sfera intellettuale, per il suo sereno fatalismo di scettica ⁽²⁵⁾, che, pur assestandosi di tempo in tempo, non finisce mai per abbandonarla del tutto. Nel primo dei due romanzi che le assegnano una parte emergente, Jeanne sembra un'anti-Elena: poco propensa ad appassionarsi per le idee riformatrici di Piero Maironi (ch'egli discute con il primo degli « uomini santi » fogazzariani, don Giuseppe Flores), ella cerca in lui qualcos'altro, una comunione eletta e nient'affatto carnale, che dovrebbe riequilibrare lo scompenso della propria psiche offesa di segregata volontaria, ma che d'altro canto costituirebbe un intralcio alla mira principale di Piero, nel quale la scontentezza tende

⁽²¹⁾ *M*, p. 254.

⁽²²⁾ Cfr. SALINARI, *Miti e coscienza...*, cit., p. 248.

⁽²³⁾ Cfr. TOMMASO GALLARATI-SCOTTI, *La vita di A. F.*, Milano 1920, p. 265.

⁽²⁴⁾ Cfr. *MP*, pp. 289-290.

⁽²⁵⁾ A. F., *Piccolo mondo moderno* (poi indicato con *PMM*), Milano 1942. A p. 163 si sente, « sotto l'ebbrezza di Jeanne », « il recondito, freddo nucleo del suo scetticismo ».

a innervarsi, concreta, in propositi di rinnovamento etico, e poi di predicazione. Ma Jeanne s'inserirà, dunque un poco sorella di Elena, nel più tipico genere di trama fogazzariana, dal momento che avverte la grandezza delle intenzioni di Piero. Del quale, in *Piccolo mondo moderno*, ella incarna e simboleggia una fase, un elemento opportuno allo sviluppo dialettico della vocazione, che non a caso si configura in lui, sulle prime, anche come necessità di evitare la tentatrice (sempre emotiva, del resto, è in questi personaggi l'origine delle virate morali decisive). Affatto ignara di questa sua oggettiva funzione, c'è da osservare che Jeanne stessa si costruisce un equilibrio attivo, in tensione, anche dopo la scomparsa di Piero, acquisita la nozione — spiccatamente fogazzariana — del sacrificio senza premio tangibile, nozione che in lei dibattendosi entro l'involucro del mai smentito scetticismo la mette pure in rapporto con una specie di equivalente dell'*ultra* cortisiano: un *ultra* che le si mostra in forma affatto umana, nella figura sublimante di Piero, ricomparso altrove sotto il nome programmatico di Benedetto, e nel suo apostolato riformatore a cui Jeanne adesso sente di dover aderire perché capisce che questa è l'unica eventualità superstite di comunione con chi l'ha fuggita. Verso di lui ella dirige tutte le proprie energie, nel *Santo*, sfruttando anche certe scaltrezze mondane che fanno pure parte del suo bagaglio; finché l'ambiguità del bacio ch'ella dà al Crocifisso, tesole da Benedetto morente, la coglie con esattezza nella sua condizione, un *amor Dei* sorto dalla convinzione che Dio è passato attraverso Benedetto, è stato materialmente nelle mani di lui. Nessuna conversione, ma neanche una mera pietà per l'amato morente: l'indeterminatezza di Jeanne è uno dei tratti più felici del Fogazzaro, lasciando questa partita in sospeso tra ombra e verità, mentre viene sottratto ai vivi, con la morte di Benedetto, il punto anche fisicamente focale del dramma più impetuoso imbastito finora. E certo Jeanne « finisce » qui, perduto il punto di mira e di equilibrio ipotetico; la bella velata che compare nel finale di *Leila*, alla cerimonia notturna della traslazione delle ossa di Benedetto in Albogasio, è appena il fantasma di lei, della creatura che dal capriccio vano e lussuoso è trascorsa per una fase di disperato ardore, accettando poi la norma del sacrificio, che anche là dove non parrebbe necessario (un esempio: la schiavitù ch'ella si lascia imporre da Carlino, suo fratello, nell'albergo romano ⁽²⁶⁾), si esplica come imitazione dell'abito penitenziale di Benedetto.

È vero che nel secondo romanzo di Jeanne i « santi » paiono due, all'inizio, giacché, prima d'imbattersi in Benedetto, don Clemente si impone come modello mirabile (d'ascetismo accoppiato a volontà di riforma) già dal capitolo che lo vede partecipare alla riunione costituente della « società modernista » ⁽²⁷⁾. L'abito della rinuncia, e di un'obbedienza che non vuol dire tradimento delle proprie idee coraggiose, evita peraltro una sovrapposizione delle due « santità », che risultano invece sgorgate, una dopo l'altra, da un sol fonte: magari anche da quella *Imitazione di Cristo* che Fogazzaro aveva carissima e che tanti suoi personaggi

⁽²⁶⁾ Cfr. *J*, pp. 279-280.

⁽²⁷⁾ Cfr. *J*, pp. 63-64.

leggono quotidianamente (in *Leila*, don Aurelio, il signor Marcello, donna Fedele). Le vicende della polemica relativa al *Santo* e alla sua messa all'indice sono risapute ⁽²⁸⁾; qui occorrerà pur tenerne conto per spiegarci la genesi del protagonista di *Leila*, Massimo Alberti, incontrato giovinetto nel *Santo* e primo, preferito discepolo di Benedetto. Massimo *deve* dunque nutrire i dubbi che nutre sulla propria fedeltà all'esempio del maestro: nella luce evoluzionistica che sente vibrare dentro di sé, scriverà a donna Fedele che il cattolicesimo per lui è « la religione di S. Agostino, di Dante e di Rosmini »; ma « come il Cattolicesimo ha compiuto Mosè, una forma religiosa superiore compierà forse il Cattolicesimo. La Chiesa uscì dalla Sinagoga che le vive misera accanto, un *quid* superiore uscirà dal Cattolicesimo. Vi devono essere dei Precursori che si sacrificino? Devo io sacrificarmi, predicare questo Verbo in opposizione al Verbo che ho predicato fin qui? Ecco l'angoscia mia » ⁽²⁹⁾. È chiaro che il personaggio di Massimo, creato dopo le pubbliche disavventure del *Santo*, serviva a mantener desto un animo critico, il soffio di un apostolato cristiano moderno, operante il riscatto dal dogmatismo e dal temporalismo; ma anche tralasciando per un poco queste radici autobiografiche, di nuovo è il motivo dell'equilibrio, trama e tensione organica, a premere sull'attenzione del lettore d'oggi, legittimamente portato a occuparsi delle proprietà strutturali della narrativa tra la fine del secolo scorso e il principio del nostro: sono infatti strutture che è possibile recuperare in una loro vasta efficienza paradigmatica, anche in rapporto a prove molto più recenti del romanzo italiano (insisterei nel suggerimento della sintomatica relazione D'Annunzio-Moravia, riferibile persino alla distribuzione delle parti all'interno dell'opera). L'equilibrio, dicevo, per Massimo Alberti, non avrebbe senso né storia esplicativa, ove si limitasse alla diffusione amplificata della lezione di Benedetto acquisita in un'adesione mimetica; in tal modo Massimo avrebbe solo una verità fissa alle proprie spalle, ma per quanto il Fogazzaro prediligia Manzoni, il suo mondo non sarà mai simile a quello dei *Promessi sposi*: sicché il protagonista di *Leila* apparirà teso a raccordare la condizione sentimentale e ideologica che si è formata alla scuola di Benedetto con la definizione profetica — che può diventare un'effettiva preparazione — del « *quid* superiore » cui allude nella lettera a donna Fedele.

Una volta di più i protagonisti fogazzariani hanno l'occhio rivolto all'*ultra* ispiratore di Elena e Daniele, o ad un valore che l'equivalga: se non in assoluto, certo relativamente al piano dell'evoluzione morale del personaggio, a quella che ci sembra di poter chiamare la sua tensione organica. È naturale che particolari modi di rapporto affettivo (specialmente se tenuti accesi a distanza: Silla-Marina e Massimo-Lelia, ai due estremi dell'opera fogazzariana), non che facilitarla, complichino la vicissitudine di questa tensione, mettendo a prova l'interna linearità della persona, o del suo itinerario perfettivo: e più che mai ciò accade quando nel rapporto sia implicato un precursore. La figura di Lelia — dalla quale,

⁽²⁸⁾ Cfr. ora PICCIONI, *F.*, cit., alle pp. 389-403.

⁽²⁹⁾ A. *F.*, *Leila* (poi indicato con *L.*), Milano 1942, pp. 393-394.

oltre che da donna Fedele, dipende quasi per intero la vitalità d'azione nell'ultimo romanzo — è illuminante, in proposito, poiché non si limita a un ruolo subordinato alla vocazione inquieta di Massimo o a una strumentalità quasi passiva, com'era per Violet (così immersa in uno di quei « pasticci di metafisica azzurra » ⁽³⁰⁾ cari al Fogazzaro di ieri); al contrario, Lelia-Leila è in grado d'influire sull'evoluzione di Massimo, restandone a sua volta condizionata, se nell'animo di lei la progressione corre dalla cupa e sterile fedeltà (al fidanzato morto) al tentato suicidio e infine alla decisione di raggiungere Alberti in Valsolda, secondo un nuovo equilibrio, favorito sì dalla mediazione di donna Fedele, ma più in profondità perseguito attraverso il dubbio che accentra i pensieri di Lelia su Massimo. Lo divide da lui uno scetticismo quanto alla speranza di riforma ch'egli espone, all'inizio; ma Lelia non è una copia di Jeanne se, ricongiuntasi per amore a Massimo, gli manifesterà un desiderio che sembra in carattere con la crisi della fede di lui, il desiderio di un Dio naturale e diretto, « un Dio », dice Lelia, « 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 » ⁽³¹⁾. Certo, se la tensione di Lelia si arresta a questa fase, altrettanto non può esser di Massimo, al quale il Dio auspicato da lei non basta, tanto sarebbe anteriore a ogni elaborazione culturale; e l'*ultra*, o *quid* superiore che sia, egli deciderà di cercarlo e di predisporlo all'interno della Chiesa, a cui torna, « tremando tutto » ⁽³²⁾, nell'emozione della cerimonia del trasporto in Albogasio dei resti di Benedetto. Non è una ritrattazione, ma un ardimento: il più difficile. Si verifica qualcosa di analogo a quanto ricordato per la vocazione di Piero Maironi, che dapprima si presenta come un impulso di scansare Jeanne, diretto poi a un ordine di « santità » con la morte della moglie inferma di Piero, Elisa, e con l'imperiosa visione che lo chiama a servire Iddio; il movente emotivo originario non costituisce un valore di scompenso prolungato, bensì lo scatto della trama interna dell'uomo alla ricerca di ulteriori equilibri, una premessa insostituibile al chiarimento spirituale.

È un chiarimento che di rado può aversi in una storia personale separata dalle vicende del prossimo. Se poche comunioni sono così segretamente perfette come quella che lega oltre i limiti fisici dell'esistenza Elena a Daniele, qualcosa d'altrettanto solenne voleva il poeta del *Mistero*, raccontando in una lettera a Violet la « leggenda sublime del Diletto » ⁽³³⁾, quella già rammentata dell'« Io sono tu », che avrà felice corso nell'unione fra Giovanni Selva e Maria d'Arxel, sorella di un'amica di Jeanne. È pur vero che la fragilità del *Mistero del Poeta*

⁽³⁰⁾ Cfr. *MP*, p. 269.

⁽³¹⁾ *L*, pp. 555-556.

⁽³²⁾ *L*, p. 588.

⁽³³⁾ *MP*, p. 83.

sta nell'enfasi malamente romantica, in un estetismo perfino ingenuo, che non permetterebbe mai il chiarimento della situazione, condotta a un grado di misticismo esasperato, se il Fogazzaro qui non avesse invece introdotto *ad hoc* la sola figura chiarificatrice, quella dell'ex-innamorato di Violet, un « altro » che nella sua veste di persecutore diabolico si colloca fra il decadentismo e un espressionismo *ante litteram*, se non vogliamo addirittura segnalarlo come un'anticipazione del personaggio-Morte quale s'incarna, alle soglie dei nostri anni Sessanta, nell'*Orfeo negro* di Marcel Camus. Oltretutto quest'apparizione tronca la monotonia inefficiente della sezione che nel *Mistero del Poeta* è occupata dagli incontri fra Violet e il suo promesso e dalle prime tappe del viaggio — letterariamente obbligatorio — lungo il Reno; ma a parte ciò, l'irruzione dell'« altro », mentre prende a chiarire il nebuloso protagonista a sé medesimo, dà una bella sforbiciata ai gusti del più ammanierato romanticismo fogazzariano, spostando altrove gl'interessi dell'autore: ben presto nel « piccolo mondo antico », dove agisce una lezione romantica in antitesi a quella esibita nel *Mistero* e dove l'equilibrio della provincia valsoldese argina e scioglie i drammi di una provincia tedesca eccessivamente letteraria. Anche ciò che Benedetto, nel *Santo*, arriverà a chiarirsi, facendo maggior luce nel suo proposito innovatore, gli si chiarirà in un contatto con gli altri, variamente impostato: nel colloquio col vecchio Papa, come in quello col ministro e col sottosegretario. E non importa che i contatti rafforzino poi la sua condizione di solitario; il fondo individualistico del Fogazzaro comprende due specie di relazioni umane: dall'una si esce disgustati, ma spesso più fermi nel proposito apostolico; dall'altra invece deriva di fatto la funzione dell'amore, in accordo col quadro generale dell'evoluzionismo spiritualistico più volte illustrato pubblicamente dal Fogazzaro, e sempre attivo nelle sue pagine (forse già da un racconto del 1885, *Un'idea di Ermete Torranza*, che si può riconnettere alla piccola polemica antimanzoniana sull'amore ⁽³⁴⁾, se stiamo attenti a questa frase: « *Non vi è tanto amore nel mondo* da gettar via questo ch'è pur fedele, pur tenero, e non toglie la pace » ⁽³⁵⁾). E dove l'amore non risulti una virtù positiva e producente (ma fa una sottile eccezione la Fedele della novella omonima, che mestamente gioca con le parole: « Fedele è il mio nome di battesimo. Non posso esser altro che fedele » ⁽³⁶⁾), come in Lelia non dà frutto la virtù di serbarsi in un vincolo di memoria al morto fidanzato Andrea, ecco allora la stasi animarsi, diventar dinamico l'equilibrio, la tensione organizzarsi di là dalla soggezione a un modello che non può ormai fornire gli strumenti orientativi adeguati allo stimolo vitale della persona.

Che a quest'orientamento possa contribuire l'arte, e segnatamente la poesia, ciò il Fogazzaro ha mostrato in più d'un caso di credere, affidando alla poesia oppure alla musica un ruolo di mediazione fra caratteri che altrimenti non troverebbero un punto d'incontro. Risalterà a volte la funzione, più o meno scopertamente galeotta, del *libro*: quello scritto

⁽³⁴⁾ A riguardo cfr. PICCIONI, *F.*, cit., p. 219.

⁽³⁵⁾ A. F., *Fedele e altri racconti*, Piacenza 1915, p. 49 (sottolineo io).

⁽³⁶⁾ Idem, *ibidem*, p. 24.

da Silla, *Un sogno*, che provoca il rivelarsi reciproco fra lui e Marina; o la novella in versi *Luisa* (e si legga pure *Miranda*, data l'aderenza autobiografica del *Mistero*), che Violet ha trovato per una misteriosa coincidenza a Roma, «presso alla pietra [tombale] di Percy Bysshe Shelley» ⁽³⁷⁾ — e qui è duplice l'incidenza letteraria sulla vita. È comprensibile che nel *Mistero del Poeta*, per lo specifico ideale del protagonista, l'entità della funzione affidata all'arte sia sovrabbondante, a scapito della fluidità narrativa; ad ogni modo le coordinate su cui si organizza il messaggio estetico (con la sua speranza di rigenerazione esistenziale) sono ben inscrivibili entro una cornice di passionalità lirica di primo Ottocento, a cui si riporta comodamente anche la parabola del Diletto, data l'inclinazione mitico-esotico-archeologica del filone romantico che parla qui al Fogazzaro. C'è dunque Shelley, questo per esempio: «Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange» ⁽³⁸⁾; e c'è Leopardi, coi *Canti* un po' galeotti anch'essi, ai primissimi approcci fra Violet e il poeta a Lanzo d'Intelvi. Un Leopardi, peraltro, di cui si citano passi non certo dei più popolari intorno al 1872 (l'anno d'ambientazione del *Mistero*): sette versi della *Ginestra*, cominciando da «Nobil natura è quella ...» ⁽³⁹⁾; e i primi tre di *A se stesso*, riportati in disordine ⁽⁴⁰⁾; un Leopardi che il protagonista dichiara di amare più di Manzoni, sebbene lo giudichi «assai meno grande» ⁽⁴¹⁾, con un ragionamento che ci fa quasi pensare alle riflessioni critiche di un Saba. È un fatto che già a questo punto Fogazzaro guardava ammirato al mondo manzoniano, quantunque — per costituzione — non potesse mai aderirvi in fase creativa.

Fra Elena e Daniele, tuttavia, un libro come i *Mémoires d'outretombe* di Chateaubriand stabilisce una più solida connessione, intonata alla forza di caratteri che nei testi non cercano sfumate suggestioni, quanto rapporti diretti con la vita. Così torna in Elena, da Chateaubriand, la paura di «urtar di passaggio, senza volerlo, nel destino di un altro» ⁽⁴²⁾, dando un impulso per nulla marginale alla vocazione al sacrificio che la cugina di Daniele saprà attuare. Quanto di più significhi poi la frequentazione in vari personaggi, secondari e di primo piano, di un'opera come la *Imitazione di Cristo*, si è accennato; è un trasferirsi nella prospettiva, quotidianamente coltivata, dell'*ultra*, ed è naturale che il celebre testo di pietà se lo tengano a portata di mano gli anziani, più che i giovani, per i quali — se li anima un'attiva vocazione apostolica — l'«imitazione» sarà piuttosto il metro a cui comparare l'entità della propria rinuncia e l'effetto della missione intrapresa. Pressoché negativi, in ogni senso, risulteranno invece gl'inserti della voce lirica del Fogazzaro medesimo nei vari romanzi: è

⁽³⁷⁾ MP, p. 75.

⁽³⁸⁾ MP, p. 107. Si riscontra in un mottetto di EUGENIO MONTALE, *Il ramarro, se scocca...*, una parziale ripresa di questo spunto («... *Luce di lampo* || *invano può mutarvi in alcunché* | *di ricco e strano...* »).

⁽³⁹⁾ MP, p. 60.

⁽⁴⁰⁾ MP, p. 94 («*Perì l'inganno estremo, | Or poserai per sempre, | Stanco mio cor...* »).

⁽⁴¹⁾ MP, p. 60.

⁽⁴²⁾ Cfr. DC, pp. 46 e 144.

ovvio che l'autobiografismo sostanziale del *Mistero* comporti un eccesso di simili intrusioni: e qui purtroppo il protagonista non è un poeta a riposo, ma un cantore in piena attività, che s'avvale della linea Shelley-Leopardi per sentirsi più che mai autorizzato a comporre in proprio a sua volta. Un'antologia di questi versi sarebbe inclemente, né vogliamo farla: si va comunque dalle quartine di novenari di « Ah no, se tu m'ami vorrei / Posar nel più fondo vallon... » a quelle endecasillabiche di « Ecco superbo ascende il fior de l'agave, / Arde nel cielo splendido il mio sol »: due piatti della bilancia che oggettivamente pesano, l'uno, quella che è la portata comica suo malgrado del romanzo; e l'altro, il suo afflato simbolico, che s'illude di una già perfetta fusione delle anime dei sognatori, mentre tutto è sospeso a un grado di poco felice ambiguità (quell'ambiguità che non è un risultato, del genere che sarà ottenuto col personaggio di Jeanne Dessalle, ma l'indice di un risultato mancato). Brutti versi appariranno anche in *Leila*: doppi senari volti a catalizzare la passione della giovane protagonista, e capaci di tanto perché sono « adattati » a una cara musica ⁽⁴³⁾, ovvero alla forma d'espressione che per Fogazzaro è la più strettamente intrecciata all'arte della parola ⁽⁴⁴⁾. Ma in *Leila*, ad ogni modo, il verso più vibrante — « Or sappi che brucio, che moro di te » — viene *dopo*, non pretende di rivelare l'amore, ma semmai di contrassegnarlo con un marchio a fuoco: chiara subordinazione dell'arte alla vita, quanto ai tempi cronologici e funzionali.

La poesia può, in questa situazione spiritualmente matura, abbreviare una distanza, aiutare due vicende a farsi, da parallele, convergenti; ma non direi che sia un rapporto determinantè, di fatto, benché il romanziere in qualche pausa di rallentamento ideologico possa indursi a crederlo. Resta semmai da segnalare un *unicum* fogazzariano, nel capitolo di *Piccolo mondo moderno* che descrive la visita all'abbazia di Praglia. È la tirata contro un famoso poeta, « il Carucci » (che pare davvero un Carducci appena deformato nel nome e non poi sfigurato nella sostanza), messa in bocca a Carlino Dessalle, il quale è un artista velleitario ma non fa drammi della propria scarsa capacità costruttiva. Per Dessalle dunque il Carucci è un « monolito » e « non ha che una nota...; è un ipocrita intellettuale. Ha finto per tanto tempo di sdilinquirsi per la bellezza che ora si crede sincero. In fondo non gusta che vino *bleu*, formaggio pecorino e cuoche. Il Carucci non è uno specchio delle cose multicolore, mobile, ora piano, ora cavo, ora convesso... Per il Carucci lo specchio è nelle cose; egli non ci vede che sé, dappertutto sé... » ⁽⁴⁵⁾. È la definizione di un cattivo modello; ma la polemica tra Fogazzaro e Carducci risaliva ormai a diversi anni addietro ⁽⁴⁶⁾, così che nelle parole del fratello di Jeanne dovremo ravvisare un'ostilità non occasionale verso i falsi profeti delle lettere: un'avversione che in fondo ha più peso — dichiarazione negativa qual è — degli

⁽⁴³⁾ Cfr. *L*, p. 448.

⁽⁴⁴⁾ Le « Versioni dalla musica », del 1886, fungono da intermezzi ai racconti di *Fedele*, cit., come tentativi di trascrivere in una trama narrativa un « tema » musicale.

⁽⁴⁵⁾ *S*, pp. 92-93.

⁽⁴⁶⁾ Cfr. PICCIONI, *F*., cit., pp. 236-237.

spunti fumosi che altrove mirano a qualificare l'arte in una formula positiva.

L'arte insomma fallisce il suo compito quando viene concepita e immessa nel romanzo con una carica operosa troppo intenzionale; non sta a rappresentare, come il Fogazzaro forse presume, la più eletta delle determinazioni individuali di fronte alle lusinghe del fatalismo. È che la poesia, se scende in campo tanto oberata di funzioni, non si è ancor liberata di un sottile brivido fatalistico, non rinuncia alla propria suadente suggestività di parola in quanto tale, alla propria magica essenza primitiva. Si registrerà così il senso fatalistico dell'amore del poeta per Violet (talmente acuto da convincere anche l'ottimo e pacifico Topler senior), contro il quale non ha sufficiente potere eversivo lo stato permanentemente lirico, rapito, del protagonista rievocante. Altro è il caso di Daniele, ma egli ha rinunciato a battere le vie di una esistenza poetica, sulla scorta diremmo dell'*exemplum vitandum* offertogli dal suo immediato precedente Corrado Silla. Cortis è il più volitivo, dei caratteri ideati dal Fogazzaro; e dalla sua specifica determinazione, proprio perché tanto laboriosa e contrastata, può derivare quella di Franco Maironi in *Piccolo mondo antico*. In Cortis si tocca l'equilibrio più fortunato, all'interno del sistema fogazzariano, che non implica l'evasione dalla società, ma solo il naturale disagio del giusto e del precursore in rapporto alla sordità circostante. Ma c'è poi una trama ancora differente, se ritorniamo al già descritto «sereno fatalismo» di Jeanne, là dove appare scosso per «un Che misterioso» intravisto negli occhi di Piero, al punto che Jeanne è «divenuta schiava dell'Ineluttabile»⁽⁴⁷⁾. Sono perciò due fatalismi, in una connessione consecutiva di serenità e di turbamento, a designare in Jeanne la dilazione *ad infinitum* dell'equilibrio organico del suo universo, illuminato da una costante inappagata ambiguità. Per niente fatale, a confronto, sembrerà il «Destino» atteso da Lelia in procinto di rivedere Massimo, giacché quel Destino lei stessa ha concorso a determinarlo, lasciandosi alle spalle il passato, l'ingombro di un padre stupido e meschino, le convenienze esteriori. È qui, anzi, il vertice dell'ardire individuale, mosso dalla considerazione che sono proprio quelle convenienze, e le consuetudini ch'esse ispirano — a non saperle vincere — l'amaro fato, il freno alla volontà in terra.

Del resto, il problema è agitato molto spesso all'interno dell'opera fogazzariana: l'urgenza dello scarto dall'abitudine, il superamento delle convenzioni non liberamente sottoscritte. Dall'evasione in follia di Marina — protesta voltata in chiave di assurdo — la strada è lunga, per arrivare agli ultimi esempi di relazione fra individuo e ambiente. Cercando di approfondire il tema, oltre i risultati conseguiti stabilmente dall'esercizio della critica novecentesca, sembra lecito distinguere varie radici in quest'ulteriore zona di equilibri a base antinomica. Il Fogazzaro, insospettabilmente borghese, ha tuttavia una rara capacità di dar spicco a certi conflitti storici e sociali. È ben vero che la mente del narratore non coglie fermenti se non dentro il contesto borghese, o più in alto ancora; ma vorrei suggerire — per spiegare nel sistema ideologico fogazzariano la proprietà di questa limitazione — che il

⁽⁴⁷⁾ Cfr. *PMM*, pp. 162 e 163.

restringersi del quadro a « creature d'eccezione, appartenenti alle classi alte della società, colte, raffinate, sensibili » ⁽⁴⁸⁾ non è solo una riprova delle accertate preclusioni classiste di un letterato borghese, ma corrisponde anche, nel caso del Fogazzaro, alla sua generale concezione evoluzionistica. Come il più contiene il meno, da cui deriva, così la classe alta si produce nei romanzi fogazzariani come uno stadio evoluto da quelle inferiori, i cui problemi virtualmente conterrebbe, secondo una deduzione di astratto rigore (con la quale, è ovvio, non saremo noi a consentire; ma l'ipotesi non ha bisogno di questo consenso).

Il conflitto fra persona e ambiente, data la conformazione ideologica dello scrittore, assorbe o esclude ogni concreta ipotesi di lotta fra la società costituita e un alternativo modello di società articolata, reale (il programma di Cortis definisce l'isolamento del precursore, più che prospettarsi attuabile). È un conflitto che può provocare la ribellione evasiva, o meglio la perplessa inibizione, di un Silla, feconda solo nel processo della linea narrativa fogazzariana, in quanto vi suscita le idee difficili e contraddittorie, ma pur sempre politiche e potenzialmente mobili, che Cortis espone assai presto, il suo ideale di « democrazia cristiana », « luminoso e possibile » ⁽⁴⁹⁾. Possibile, però, se al di fuori delle organizzazioni partitiche si troveranno molti « gentiluomini » dello stampo di Daniele (che chiede il voto innanzitutto in nome della sua nobiltà d'animo); e invece il mondo è pieno di « cuori volgari », ovunque: volgare perfino quello della contessa Carré, madre di Elena ⁽⁵⁰⁾. A incidere fortemente sulla condizione interiore e sulle scelte dei maggiori personaggi del Fogazzaro, è la loro comune disoccupazione (per eccesso di reddito): chi escluderebbe in partenza che l'impegno politico in Cortis, quello apostolico in Piero-Benedetto, e altri ancora, non nascano proprio dal fondo della noia sociale, quasi come fisica esigenza di applicazione — naturalmente in forme consone al rango del tediato? — Nel *Mistero del Poeta*, solo al diciassettesimo capitolo il protagonista si rammenta degli « uffici pubblici che teneva nella sua città e che avrebbe dovuto trascurare se l'attuale incertezza fosse durata lungamente » ⁽⁵¹⁾; ma altri personaggi appaiono anche più immemori di doveri simili, forse perché in questo campo non hanno nulla da ricordare, nessun impegno da mantenere.

L'impegno, in prima fase, si esplica allora in un'attenta osservazione del costume contemporaneo: ciò che ha scrutato Cortis, più intensamente di Silla, lo riscontra pressappoco uguale anche Piero Maironi: la minuta mediocrità del partito clericale, scontentandolo, non lo farebbe mai propendere per la grettezza di quello liberale, ma gli suggerisce piuttosto una strategia dell'attenzione verso il socialismo (Piero ha anche letto Marx, « un compendio francese » del *Capitale* ⁽⁵²⁾). E per quanto legati alla commozione suscitata in lui dalla morte

⁽⁴⁸⁾ Cfr. SALINARI, *Miti e coscienza...*, cit., p. 233.

⁽⁴⁹⁾ *DC*, p. 112.

⁽⁵⁰⁾ Cfr. *DC*, p. 247.

⁽⁵¹⁾ *MP*, p. 175.

⁽⁵²⁾ Cfr. *PMM*, p. 225.

di Elisa, sua moglie, che ha recuperato il senno nelle ore estreme, i primi avvisi della vocazione di « santità » di Piero ben si coordinano con la sua esperienza di osservatore e di politico, che sopravviverà in lui nel periodo della penitenza e della predicazione (un periodo che si svolge dal precedente, secondo la debita traiettoria evolutiva terra-cielo). Basta pensare al colloquio, nel *Santo*, fra Benedetto e i tre giovani contestatori ⁽⁵³⁾, oltre alla predica ardita al cospetto delle Eccellenze, in quella Roma di cui sembrava a Benedetto di sentir risuonare perentorio il nome nella « voce » dell'Aniene ⁽⁵⁴⁾. In *Leila* poi, la missione che, nel solco dell'insegnamento di Benedetto, Massimo si ascolta illustrare da don Aurelio, è alternativa a quella che detta a D'Annunzio *Le vergini delle rocce*: « Tu non sei fatto per il celibato, tu sei fatto per una unione idealmente umana, idealmente cristiana, idealmente bella. Tu sei fatto per 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... » ⁽⁵⁵⁾. Di stirpe dannunziana sembra il disprezzo « per tutte le plebi », senonché Fogazzaro qui è aristocratico, non classista, se Massimo parla in suo nome di una « plebe clericale fanatica », di una « plebe modernista presuntuosa » e di una « plebe dei salotti aristocratici, delle donnine inverniciate di cultura o anche gregge, che si arrogavano di sentenziare per dritto e per traverso, senza intelletto, abitatevi dalla cortesia servile degli uomini » ⁽⁵⁶⁾. Sicché, se da un lato vediamo dilatarsi in senso interclassistico (che non vuol dire popolare, certo) quell'immagine repellente e incredibile di plebe, abbozzata nell'epilogo del *Santo* (« Finito di scolare il fiume del popolo, Mayda fece aprire la finestra perché l'aria era viziata »!! ⁽⁵⁷⁾), dall'altro si fa più percettibile la nausea verso le idee correnti. Non è soltanto, ora, la protesta contro la vistosa « immensa processione » ⁽⁵⁸⁾ esibita dalla Chiesa contemporanea e denunciata da Massimo sulla scia dell'esempio del suo Maestro; ma è anche l'avversione al fatuo regime dei salotti, magari esternata al modo di Massimo, cioè col recingersi in una « torre d'orgoglio » ⁽⁵⁹⁾. E salottiere sono le assemblee di partito — Cortis vi è stato a contatto —, non meno delle riunioni mondane che anche Corrado Silla ha frequentato. A insistere per far venire Benedetto a Roma sono d'altronde certe dame della buona società, curiose e vogliose di raffinare con esperta malizia il mito del « Santo » alimentato con intuito sincero dalla povera gente di Jenne, che lo venera e non ne accetta la partenza, così come in *Leila* il trasferimento d'autorità di don Aurelio provoca la sommossa della popolazione di Lago, che Massimo cerca di calmare.

⁽⁵³⁾ Cfr. *S*, pp. 221-225.

⁽⁵⁴⁾ Cfr. *S*, p. 239.

⁽⁵⁵⁾ *L*, p. 178.

⁽⁵⁶⁾ *L*, p. 259.

⁽⁵⁷⁾ *S*, p. 413.

⁽⁵⁸⁾ Cfr. *L*, p. 443.

⁽⁵⁹⁾ Cfr. *L*, p. 282.

Un compromesso fra coscienza attiva e mondanità, come fra rettitudine e intrigo, non è lecito; se si rileva in D'Annunzio, è perché in lui la mondanità s'è fatta natura. Il provinciale Fogazzaro ripugna a una soluzione di tal sorta, che arresterebbe nei suoi personaggi la tensione organica che li distingue e li qualifica. Si comprende allora che il mito della città non ha corso nella narrativa fogazzariana, a dispetto della sua contemporaneità, piena o parziale, con l'esperienza scapigliata, col verismo di Emilio De Marchi, col « nuovo romanzo » di Oriani e D'Annunzio. E non è esatto dire che il Fogazzaro non conobbe le grandi città (Milano e Torino furono i centri della sua formazione e dei suoi studi; e a Roma anche soggiornò, e spessissimo dopo la nomina senatoriale); Roma è, sì, un mito — ma destituito di storicità — che agisce a un dato momento sull'ispirazione apostolica di Benedetto; ma la città reale è quella, maestosa eppur senza gioia, assaporata nel *Cortis*, la Roma del calcolo parlamentare e del tatticismo; o quella degli alberghi dove alloggia l'indebitato marito di Elena, il barone di Santa Giulia; ovvero è quella dell'opportunismo governativo con cui si scontra Benedetto. Le emozioni (estetiche) nel *Cortis*, quella notturna al Colosseo e quella mattutina al museo tiberino, non ribaltano il quadro d'insieme della città intesa come sede inamena e sorda, ove i fattori d'equilibrio e di tensione non trovano spazio vitale; la persona n'è risospinta violentemente fuori, in cerca di un altro *ubi*, che dia al dolore il senso autentico del dolore, ad ogni sentimento restituisca la sua forma, sbandando la finzione in modo che la storia dell'uomo s'addentri nel proprio itinerario drammatico, di contraddizioni e di raccordi (contraddittorio in cento particolari, forse, non nella linea generale di evoluzione e di chiarimento progressivo). Quel che rappresenti, al contrario, Norimberga — nel *Mistero del Poeta* — è intuibile: ma la sua caratterizzazione positiva è di tipo estetico, un'evasione dal nucleo del problema-città. E di Milano, invece, s'è detto: mancandovi la « grande » politica, i personaggi del Fogazzaro vi conoscono appena la meschinità dell'intrigo mondano, gioco di società volgare e snervante; Milano ha un volto affabile solo in armonia col momentaneo affiatamento fra Edith e Corrado, in *Malombra*: ma non è un mito né contiene una verità. Dove se ne può reperire una, in antitesi?

L'affezionato lettore di *Piccolo mondo antico* sa quasi già tutto, in proposito; il « paese nascosto tra le ultime pieghe della terra lombarda » ⁽⁶⁰⁾, peraltro, non annulla i contrasti: solo, li contempera, ne favorisce l'evolversi graduale, e mentre propone un'immagine di borgo-provincia alternativa a quella amara del mezzogiorno celebrata nel verismo più intenso, corregge anche l'idillio letterariamente stilizzato del *Mistero del Poeta*, che ritardava divagando la definizione delle misure ideali e stilistiche del Fogazzaro, quali si potevano intravedere fino da *Malombra*, nell'idillicità della trama Edith-don Innocenzo-Steiniegge (funzionale per lo spiraglio schiuso a un'eccezione al dramma della follia che si prepara all'intorno). Se il *Cortis* non concederà molta evidenza alla vittoria di questo particolare

⁽⁶⁰⁾ Cfr. GALLARATI-SCOTTI, *La vita di A. F.*, cit., p. 268.

provincialismo — ma anche lì ha un bel risalto il comportamento del conte Lao, signore di campagna, a Roma —, e se nel *Mistero* la sostanza morale del borgo si esterna nella retorica di un romanticismo fiabesco, da *Piccolo mondo antico* in poi la vita paesana o villereccia assume pienamente la sua parte, eletta o mediocre, configurandosi la « villa » come unico luogo, compiuto microcosmo, ove s'esprimano le qualità naturali dell'uomo. La « villa » di provincia è appunto una sede naturale: il personaggio o ci vive da sempre o vi si è trasferito per una scelta, che potrà essere stata inizialmente evasiva ma che poi si articola in una varia trama d'impegni. Non si dànno casi di reinurbamento definitivo, eccetto che per la vicenda di Benedetto: ma la sua mira è diretta a Roma poiché risponde a un'infrenabile vocazione di apostolato ad ampio raggio. Al provincialismo pettegolo, da metropoli in sedicesimo, saggiato da Piero Maironi in *Piccolo mondo moderno*, fa riscontro, nel medesimo libro, la villa Flores di don Giuseppe, poi la necessità che prende il figlio di Franco e Luisa di rivedere Oria e il lago: punti di contatto con gli scenari agresti e montani di *Leila*, ivi descritti con una insistenza che significa fedeltà a un *topos* letterario acquisito tempestivamente e consapevolmente del supporto efficace ch'esso offre al ritmo tensivo delle personalità operanti nel romanzo, specie di Massimo che ha avuto esperienza della statica, inerte gravità della vita cittadina.

Sono del resto scenari tipici, in Fogazzaro, fino da *Malombra*, modificati di volta in volta solo in qualche particolare accessorio: la loro presumibile perennità accoglie, e talora sospinge, uno dei più interessanti fra i potenziali conflitti fogazzariani, quello tra generazioni diverse e distanti. Si potrebbe sostenere l'ipotesi che, tagliando trasversalmente la materia di questi romanzi, ci sarebbe da ricavare un nuovo libro e da intitolarlo, un po' in anticipo su Pirandello, « I vecchi e i giovani ». La galleria è folta di ritratti: da una parte stanno i conti Cesare e Lao, Steinegge, la contessa Tarquinia e la madre di Daniele, l'ingegner Ribera e la marchesa Maironi, la marchesa Scremin suocera di Piero, Selva, il signor Marcello...; e i sacerdoti esperti, che hanno il loro vertice ideale in don Giuseppe Flores; dall'altra ecco i protagonisti più volte citati, coi loro destini che per natura e per determinazione fuoriescono dal sentiero degli anziani, dalla loro prospettiva di equilibri che i giovani si spingono a cercare in altri campi e altre forme (e per tutto ciò ha un rilievo sostanziale, esemplare, la struttura di *Piccolo mondo antico*). Una volontà, quella senile, che può avere o il volto paterno del suggerimento — lo zio Piero — o quello arcigno dell'imposizione — la marchesa Orsola —; ma è un dato di fatto che i giovani in Fogazzaro non rinunciano a un'autonomia di movimento, almeno in teoria, e se ne illude perfino Silla, prima che il caso romanzesco e tragico gli piombi addosso. I personaggi anziani sono invece ritagliati in una materia meno perplessa: s'impongono in una segreta parentela coi grandi modelli manzoniani: sia nel burbero isolamento del castellano (conte Cesare o conte Lao), sia nella gentilezza di altri vecchi separatisi dalla moltitudine (il signor Marcello, che muore dopo aver reinterrato i ciclamini divelti); oppure in scene di approcci fra eminenti canizie (il colloquio fra il com-

mendatore e don Giuseppe). Ma nel Fogazzaro la vecchiaia non attraversa crisi, benché a volte si trascini in un patimento continuo (come per la marchesa Scremin, colpita nella figlia Elisa, malata e demente): e ciò perché rappresenta in ogni caso il passato, con la sua lezione che, accettabile o riprovevole, è sempre legata alla realtà di ieri, verso la quale la posizione polemica dei giovani è in primo luogo costituzionale, avanti di configurarsi come alternativa storico-generazionale, in Daniele in Piero in Massimo. L'elegia paesana sarà il registro più gradevole su cui scorre questa galleria senile; è logico che il dramma più acre investa la tensione dei personaggi giovani, che spingono lo sguardo lontano, siano precursori o debbano solo esprimere una pura vitalità naturale. La funzione dei buoni sacerdoti sarà spesso quella di colmare il divario di generazioni, in una prospettiva dilatata oltre le misure temporali e terrene.

È ancora la stessa cornice ambientale (borgo, lago, campi, vette, boschi) a includere e a favorire la fluidità di un altro rapporto, connesso a una tematica romantica che il decadentismo eredita. È il motivo dell'equilibrio cosmico, fra l'io e il divino, che nell'universale concetto evoluzionistico passa per il tramite della natura: natura intesa sia come indole (umana) che come quadro del visibile, spettacolo percepito dai sensi. È una trama di sviluppo difficile; a volte qualcuno (Piero Maironi) penserà di dover fuggire questo stato mediano, agendo su di lui la suggestione monastica (Praglia); ma Benedetto, l'uomo nuovo espresso da Piero, avrà già vinto questa tentazione. E non è giusta neppure la via dell'uomo che misticamente s'immerge nell'avvincente mistero della visione di natura (l'orrido di *Malombra*), come non è produttore abbandonarsi al profumo voluttuoso e all'ingenuità irresponsabile che emanano, nel *Mistero del Poeta*, dall'arcadica colazione nei boschi di Eichstätt. L'arcano è arcano: né lo decifreranno gli spiritismi (prima che in *Piccolo mondo antico*, se ne parla in *Un'idea di Hermes Torranza*), dei quali il Fogazzaro avverte pure lo sforzo ascensionale dall'umano al sovrumano. Un'antologia del « mistero » fogazzariano dovrebbe comprendere l'origine della follia di Marina e il prologo del *Mistero del Poeta*, con la voce ignota che parla in sogno al protagonista due volte, con un intervallo — dantesco — di nove anni, e che si svelerà poi come la vera voce di Violet (e potremmo includervi gli esperimenti del professor Gilardoni). Ma più avanti l'aspirazione a Dio si precisa nell'accettare il mistero come un segno della Sua grandezza: uno dei più sensibili e dei meno interpretabili, ma un segno fra tanti, come lo è — nel *Santo* — l'anima stessa del paesaggio di Subiaco o di Jenne (dannunziano solo nella conformazione geologica), ascetica e penitenziale e perciò gloriosa. Un paesaggio francescanamente denso di allettamenti mistici, da cui il « Santo » è pur chiamato a svincolarsi, dopo averne saggiato l'ebbrezza nutriente: ed è dopo quest'atto volitivo che la sua predicazione si organizza praticamente.

L'esempio del D'Annunzio non è estraneo a certi spunti scenici del *Santo* (posteriore di oltre un decennio al *Trionfo della morte*); nel capitolo eponimo del libro fogazzariano, il sesto, si confrontino le pagine sugli infermi che sperano nella guarigione miracolosa col sesto

capitolo del quarto libro (*La vita nuova*) del *Trionfo* dannunziano. Ma, a parte l'assenza in Fogazzaro del compiacimento, ormai non più naturalistico, che D'Annunzio prova per la materia umana disvelantesi nella sua fanatica brutalità, quel che conta è la differente direzione presa nei due casi dalla scena. Selva, che assiste a quella del *Santo*, è indotto ad astrarne un concetto non privo di carità, sia pure alquanto intellettuale: « A lui sarebbe parso di offendere il Creatore e Donatore della ragione, facendo viaggiare a lungo sul mulo degli ammalati perché un simulacro, una reliquia, un uomo, li guarisse miracolosamente. Però era fede. Era, dentro un involucro d'ignoranze caduche, il senso, negato alle menti superbe, dell'ascosa Verità che è Vita, radio misterioso dentro un ammasso di minerale impuro. Era fede, era incolpevole errore, era amore, era dolore, era un che visibile degli accolti più alti misteri dell'Universo » ⁽⁶¹⁾. La tensione evolutiva traluce dunque anche dal fanatismo vistoso degli infelici, che si scatena da un raccoglimento istintivo originario, da una purezza di sentimento che non ha luogo nel *Trionfo della morte* e nel sistema dannunziano in genere. È quel raccoglimento che i protagonisti del Fogazzaro cercano in modo diverso dagli ammalati di Jenne: sovente appartandosi in vicinanza di un lago, sia quello sottostante al palazzo del conte Cesare, in *Malombra*, sia — in veste più decorativa — il Brennersee nel *Mistero del Poeta* o il lago di Bruges (*Lac d'amour*) in apertura del *Santo*; e poi il lago di Lugano, prediletto, da *Piccolo mondo antico* a *Piccolo mondo moderno* e a *Leila*. Ma in *Leila* c'è subito anche un « piccolo lago nascosto », da cui scende « un'acquicella querula » ⁽⁶²⁾ a rinnovare vitalmente il *topos* (così l'Aniene aveva una « voce » per Benedetto; e una l'Adda per Renzo). Sia pure vagamente nordica, prima che manzoniana, la radice letteraria del lago fogazzariano, la sua ricorrenza frequentissima ha il compito di ridurre il mistero universale a una misura di umana perscrutabilità: questi laghi, che non sono mai sterminati, valgono sempre come una raffigurazione microcosmica, proporzionata e compiuta, dell'arcana infinità del Tutto.

Si dice che il lago simboleggerebbe l'angustia del mondo fogazzariano e che le tempeste che lo agitano (come in *Malombra*) sono tempeste in un bicchier d'acqua, inutili; dal canto nostro vorremmo almeno soggiungere che il bicchiere è pieno d'acqua minerale in effervescenza. E non ha senso insistere sulla brevità del perimetro apparente, ché in tal modo si screditerebbe tanto del nostro più schietto verismo. Si tratta di vedere se l'assunzione elettiva dell'ambiente-lago è in relazione con il chiarimento psicologico-drammatico del personaggio, sulla linea che abbiamo tracciata finora. *Piccolo mondo antico* consegue in tal senso il massimo d'equilibrio: credo per la sua qualità « antica » — cioè sottratta all'urto col presente autobiografico del Fogazzaro — piuttosto che per il suo esser « piccolo »; ed è questo il momento più affrancato dalla lusinga degli strascichi romantici e più partecipe di un ideale di « mediocrità », suscitato per un contraccolpo abbastanza comprensibile dall'enfatica romanticheria invadente nel *Mistero del Poeta*. Ma altrove il lago è un braciere acceso o in pro-

⁽⁶¹⁾ *S*, pp. 186-187.

⁽⁶²⁾ Cfr. *L*, p. 9.

cinto di accendersi: quando il mistero naturale i personaggi non sanno percepirlo come un aspetto riflesso del divino, e si configura invece ai loro occhi turbati come una minaccia sublime, da cui potranno venir calamitate Marina — nel finale di *Malombra* — o Lelia che, tentando il suicidio nell'acqua gelida, inconsapevole cerca di dare una soluzione affrettatamente mistica (il rituale è l'immersione nella natura) alla propria storia, acerba perché non ha ancora imboccato la via d'una responsabilità attiva. Quella via può anche passare per uno stadio mistico — ma solo preparatorio, quale l'ha avvertito Benedetto fra Subiaco e Jenne, traendone una linfa vivace per la sua predicazione futura —; o sarà il supremo compimento di una fede tenace, l'« aurora mistica » di donna Fedele (cioè la morte fisica che la congiunge all'Eterno), un moto che pur si esplica in uno stato di lucidità razionale, poiché fede e ragione, insegna Giovanni Selva, non sono antitetiche, debbono anzi armonizzare. Il misticismo positivo dunque non potrà essere una fusione conclusiva dell'angoscia della natura umana nell'arcano profondo della natura-spettacolo, ma dovrà concepire in senso dialettico questo contatto speculativo, spostandolo dal piano dell'inconscio a quello dell'intelligenza che più saldamente unisce l'animo della creatura alla sua sorgente divina: il misticismo finalistico della più autorevole tradizione cristiana.

La natura-visione sopporta anche l'eventualità di cessare dal suo ruolo mediatore, quando appaia investita da una forza alterante, da un meccanismo posto in opera dall'uomo, ma in forme di energia disumana. Rileggiamo l'avvio di *Malombra*, questo bellissimo notturno, col treno travolgente e alienante: « 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, 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 labirinto delle rotaie, sinché, trovata la via, precipita per quella ed urla, tutto battiti dal capo alla coda, tutto un tumulto di polsi viventi » ⁽⁶³⁾. Potrebbe essere un'amplificazione del suggerimento carducciano — se *Alla stazione in una mattina d'autunno*, 1875/76, precorre, e non è detto, l'ideazione di *Malombra* —; ma si osservi piuttosto come da lontano l'incipit del Fogazzaro preluda a un mottetto di Montale, *Addii, fischi nel buio...* E più direttamente si pensi alla soluzione suicida di Adolfo Romani, protagonista di *Vortice* (1896) di Oriani: egli si getta sotto il treno dopo un prolungato indugio in meditazioni che stanno fra materialismo lirico e lirismo cosmico: finché l'attrazione mistica verso la macchina prodigiosa e terribile prevale sulla repulsione biologica e sull'istinto di conservazione. Questo, in *Vortice*. *Malombra* però è una fase aurorale della narrativa fogazzariana, ove il caso ha tuttora questo volto di fatalità, ben esemplificato nella corsa divoratrice del treno. Più avanti, la persona si porrà in altra attitudine di fronte alla macchina: così Lelia: « Intanto il treno cor-

⁽⁶³⁾ *M*, p. 7.



3 - Giuseppe Pellizza: *Pomi al sole* (1905)



4 - Giorgio De Chirico: *Melanconia* (1912)

reva verso l'evento, e nella sua mente, nei suoi sensi, il correr del treno diventava violenza di forze cieche obbedienti a lei che le avesse poste in moto e non potesse frenarle più» ⁽⁶⁴⁾: almeno qui l'individuo non ha perduto la nozione che la fonte di questo scatenamento è in se stesso, a suggello della sua forza naturale, che è fantastica, dunque superiore al meccanismo che ne contrasta la trama finalistica.

Fra l'esigenza di un realismo senza sobbalzi e i diritti dell'intreccio si prospetta ancora una questione d'equilibrio, che pertiene più che mai all'area delle strutture narrative. È un discorso che per esser svolto interamente necessita di una quantità di esempi che qui non è possibile fornire: diamo ora solo alcune indicazioni di fondo, sulle direttrici lungo le quali si esplicano gli equilibri strutturali del romanzo fogazzariano, linee che sono poi sempre i fili della tensione organica del personaggio. Fra medietà realistica e gusto dell'intreccio, non è una regola lo squilibrio dal versante di *Malombra*, del mistero e dell'ignoto (che in Fogazzaro fanno le veci del « colpo di scena » tipico, da cui il suo amore per Manzoni contribuiva a tenerlo distante); una variante di rilievo si ha nel *Cortis*, con l'apparizione repentina della signora Fiamma, madre del protagonista che la riteneva morta da anni. Più che una virata decisiva del corso del romanzo, è un imprevisto che scava in profondo l'animo di Daniele, non ne modifica però la prassi; si noti semmai come il fatto inatteso generi in lui una crudezza insolita di sguardo e di riflessioni, trasferita direttamente nel linguaggio del testo, che designa l'assoluta antipatia di Cortis per il « volgare artificio » ⁽⁶⁵⁾ di questa donna ch'egli avverte come un'intrusa ed osserva senza pietà: già vecchia a cinquantadue anni, livida, il « lungo collo giallognolo » ⁽⁶⁶⁾ come le occhiaie. Un estetismo capovolto, se vogliamo, è in quest'eccesso di precisione fotografica, a cui faranno riscontro molti anni dopo, in senso opposto, i ritratti degli amici raccolti attorno a Benedetto morente: ciascuno troppo esteticamente rilevato, in uno sforzo di adeguamento alla carità purissima che dovrebbe spirare dalla pagina (dal « biondo giovinetto lombardo », cioè Massimo, « prediletto dal Maestro », al giovine operaio abruzzese..., bellissimo, dalla faccia di apostolo » ⁽⁶⁷⁾). Entrambi i casi ci portano fuori dell'orbita di un realismo manzoniano, che invece sussiste all'origine del problema linguistico in Fogazzaro, come punto nodale ma non per questo punto d'arrivo. Il realismo del linguaggio fogazzariano s'affida a un parlato di estrema duttilità, quando ricorre a un dialetto — lombardo, e più spesso veneto — dotato di un'energia spiccatamente comica: e per comicità s'intenda qui soprattutto una funzione dinamica, quella di far da sottofondo o da basso continuo all'azione, in partenza; ma anche di ritmarla, e non solo

⁽⁶⁴⁾ *L*, p. 505.

⁽⁶⁵⁾ Cfr. *DC*, p. 95.

⁽⁶⁶⁾ *DC*, p. 81, dove il ritratto si prolunga in chiave grottesca, e più cruda che mai (anche se va detto che Daniele non ha identificato per ora sua madre in quella donna che « Portava un abito nero, a coda, di taglio molto elegante; e camminava un po' come Lady Macbeth quando viene in scena, dormendo, col lume in mano »).

⁽⁶⁷⁾ *S*, p. 403.

come pausa o intermezzo leggero inserito nel dramma serio o tragico. Se in *Malombra* l'intrigo (variante mediocre, accomodamento realistico, dell'« intreccio » del canone romanzesco) eccede forse la misura, nel soggiorno a palazzo dei Salvador, mentre ha più penetrazione individuante l'incerto italiano di Steinegge, si tenga conto piuttosto dell'inizio del *Cortis*, con la « macchia » borghese e aristocratica che si delinea subito e cresce in un invadente cicaleccio. Ed è un errore riconoscere felicità e giustezza strutturale solo a *Piccolo mondo antico*; si dovranno rammentare, per èsiti non inferiori, tanto *Piccolo mondo moderno* che *Leila*: nel primo, almeno la sottile discrezione della marchesa Scremin a colloquio con don Giuseppe, o la stessa tentennante figura di Scremin, oltre a un capitolo sapientissimo come *Il caffè del commendatore* (che non basta ricondurre a una matrice goldoniana); nel secondo, poi, le « sante alleanze » contro Massimo e don Aurelio, o le combinazioni affaristiche tra il sior Momi e il dottor Molesin. Accordi presi e svolti su di un piano dialettale, che qui è alternativo alla « lingua » anche in termini di mentalità, se nell'organismo del romanzo essi servono a stimolare, in quanto ostacoli, la tensione dei protagonisti (i quali non per caso sono sempre al di sopra del livello dialettale).

Il senso dell'ostacolo, radicato innanzitutto nell'inquietudine spiritualistica del narratore, si avverte nella scissione all'interno delle varie opere fra i personaggi che sono i motori immediati della trama e quelli che, dalla parte opposta, fanno barriera. È d'altronde anche una caratteristica manzoniana, e dal Manzoni assai più drasticamente attuata. Quanto a Fogazzaro, non è il caso di rammentare qui una volta di più le figure dei precursori, degli apostoli in missione; ma oltre a quelle, note, l'agilità di un'amica di Violet, Luise, che nel *Mistero del Poeta* entra come una Edith meno pensosa e perciò capace di muoversi negli intrecci d'amore con una scioltezza primaverile; mentre, nel *Santo*, il pedinamento di Benedetto in cui s'impegna Noemi d'Arxel, per conto dell'amica Jeanne, prelude — con un di più di curiosità mondana — al pertinace itinerario di donna Fedele, faccendiera sì come tutte le donne di mezza età, ma (prima ed ultima fra i personaggi di spicco) pervasa anche da un « piccolo demone comico » ⁽⁶⁸⁾, che perfino nel cuore della più animosa battaglia — tale il suo scontro con don Tita e don Emanuele — la mette in grado di captare, critica e autocritica, appunto l'oggettiva comicità di una situazione.

Se compaiono personaggi come questo di donna Fedele, che convoglia su di sé la materia del libro, imprimendole una direzione decisamente progressiva (di pari passo al cammino nel suo corpo del cancro che l'uccide), non giova molto discorrere di partizioni tematiche più o meno proporzionate, dei due romanzi distinti che si potrebbero trarre da *Malombra*, o della lentezza di certi capitoli interamente epistolari, rispondenti a un gusto esattamente datato: tali il IX della seconda parte di *Piccolo mondo antico* (*Per il pane, per l'Italia, per Dio*), bruscamente interrotto; ma già prima, il IX (*Piccola posta*) della seconda parte di *Malombra*; l'XI (*Tra Cefalù e Roma*) del *Cortis*; il XXXVII del *Mistero del Poeta*; e poi, nel V capitolo

⁽⁶⁸⁾ Cfr. *L.*, pp. 153 e 161.

(*Numina, non nomina*) di *Piccolo mondo moderno*, la lettera di Piero, da Oria, che Jeanne non riesce a leggere tutta d'un fiato; ancora nel *Santo*, il VI capitolo (*Tre lettere*), e in ultimo l'abbondanza epistolare di *Leila*, tra Massimo, Lelia e, al centro, donna Fedele. Sono espedienti tradizionali, originalmente riscattati quando valgono da chiarificazione all'interno del dramma: nel punto in cui la prima persona viene a sostituire la terza d'uso, anche per un impulso di presa più diretta, che in personaggi così gravati di complessi, come lo sono quelli fogazzariani, equivale spesso a un'ansia di giustificarsi, che adotta lo strumento della confessione, del diario spirituale. La stasi, al solito, mette la propria intima carica dinamica a disposizione del ritmo dialettico delle tensioni fogazzariane; del resto, a proposito di questo gioco d'antinomie raccordate, basti dare un'occhiata al rapporto, costantemente verificabile, fra il personaggio quale si proietta nell'oggettivazione letteraria e la sua prima radice, legata in più casi a un'esperienza autobiografica del Fogazzaro ⁽⁶⁹⁾.

È un rapporto che il narratore controlla e sviluppa agevolmente, conscio del divario che intercorre fra occasione empirica e trasposizione inventiva; e anziché indursi a sovrapporvi la chiosa di un giudizio moralistico, inclina a dare agli eventi un accompagnamento « musicale » (talora altrettanto marcato). Così in *Malombra* e nel *Mistero del Poeta*; o nel *Santo* con il ricorso al motivo della tempesta, come al clima che commenta in modo adeguato le vicende del libro (e per l'ultima volta in un brivido apocalittico d'attesa e di trasfigurazione, coordinate all'attesa della morte di Benedetto: « La luce venne meno rapidamente nella camera mentre i discepoli uscivano. Si udì il rombo del tuono, la suora andò a chiudere la finestra...; Benedetto... apprese... che una pioggia tempestosa era imminente » ⁽⁷⁰⁾). O in *Leila*, su una linea che in parte è manzoniana, si rivada al paragone fra don Aurelio e don Emanuele, coi due ritratti che si differenziano mentre sono proiettati su uno sfondo comune ⁽⁷¹⁾; com'è ancora il paesaggio, in *Leila*, a predisporre segretamente, col suo evolversi in chiarezza, la soluzione unitaria delle storie lungamente parallele di Lelia e Massimo ⁽⁷²⁾. Alla base di queste scelte, è la fiducia nella funzione mediatrice della natura, che in quasi tutto l'*iter* fogazzariano appare sospesa a una fase storico-culturale che ha ormai lasciato dietro di sé il misticismo romantico, mentre non ha raccolto (lo farà, lo sta già facendo, la letteratura dei pionieri novecenteschi) la visionaria ipotesi del *gouffre* simbolista. L'isolamento del Fogazzaro nasce anche dalla consistenza di questi argini; ma non ne resta sminuita l'intrinseca ricchezza del suo microcosmo narrativo, nel quale lo stato del personaggio non è protetto da alcun riparo di comodo, ma è anzi costantemente esposto, nello sforzo di fondare su idealità positive la propria organica e naturale tensione: anche a rischio di uscire dalla traccia dell'equilibrio euritmico segnata dalle fortune della nostra scuola realistica.

⁽⁶⁹⁾ È a questo punto che i biografi soccorrono con una infinità di notizie, che noi qui abbiamo pur cercato di trascurare il più possibile, per i motivi accennati alla nota 6.

⁽⁷⁰⁾ *S*, p. 411.

⁽⁷¹⁾ Cfr. *L*, pp. 462-463.

⁽⁷²⁾ Cfr. *L*, p. 520 sgg.