



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*«La finzione del non fittizio»:
il romanzo epistolare in Italia dall'Ottocento
al Novecento
(Foscolo, Verga, Torriani, Piovene)*

Relatore
Prof.ssa Patrizia Zambon

Laureando
Cristina Zubani
n° matr.1085164/ LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO I: GENESI E SVILUPPO DI UN GENERE	7
1. BREVE CRONOLOGIA	11
1.1 <i>Pamela di</i> Samuel Richardson	14
1.2 <i>Clarissa di</i> Samuel Richardson.....	16
1.3 <i>Giulia o la Nuova Eloisa di</i> Jean Jacques Rousseau.....	19
1.4 <i>I dolori del giovane Werther di</i> Johann Wolfgang von Goethe.....	23
1.5 <i>Les Liaisons dangereuses di</i> Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos ...	24
1.6 Il declino di un genere.....	28
2. LA TECNICA NARRATIVA	29
CAPITOLO II: ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS DI UGO FOSCOLO.....	41
1. LE ORIGINI DEL ROMANZO E LA STORIA EDITORIALE	43
2. LE CARATTERISTICHE DEL ROMANZO EPISTOLARE	47
3. IL CONFRONTO CON IL <i>WERTHER</i> E IL RUOLO DEL DESTINATARIO	51
4. LA DIMENSIONE DELLE PASSIONI	59
5. LA VARIAZIONE NEL PERSONAGGIO DI ODOARDO.....	61
6. L'IMPORTANZA DELLO SGUARDO.....	66
7. IL PAESAGGIO	71
CAPITOLO III: STORIA DI UNA CAPINERA DI GIOVANNI VERGA	83
1. LA STORIA EDITORIALE E LE FONTI	85
1.1 Le fonti letterarie e autobiografiche	89
2. LA NATURA DEL ROMANZO E LA TECNICA NARRATIVA	94
3. ANALISI NARRATIVA: LA SCOPERTA DELLE EMOZIONI E LA FUNZIONE DEL PAESAGGIO	101
3.1 La scoperta dell'amore.....	106
3.2 Il ritorno al convento e la follia	111

4. LA DICOTOMIA SPAZIALE E IL RUOLO DEGLI ANIMALI	115
4.1 La finestra	118
4.2 Il ruolo degli animali	121
5. LO STILE	124
CAPITOLO IV: <i>PRIMA MORIRE</i> DI MARIA ANTONIETTA TORRIANI	127
1. INFORMAZIONI BIOGRAFICHE.....	129
2. INFLUENZE LETTERARIE NELLA NARRATIVA DELLA MARCHESA COLOMBI	141
3. INFLUENZE TARCHETTIANE IN <i>PRIMA MORIRE</i>	149
4. LA TECNICA NARRATIVA	169
5. I PERSONAGGI	172
CAPITOLO V: <i>LETTERE DI UNA NOVIZIA</i> DI GUIDO PIOVENE	189
1. IL RETROTERRA STORICO E CULTURALE	191
2. ANALISI TESTUALE	201
2.1 La prefazione	203
2.2 Analisi della tecnica narrativa	210
3. LO STILE	231
4. IL PAESAGGIO	233
CONCLUSIONI.....	241
BIBLIOGRAFIA	249

INTRODUZIONE

L'idea per l'argomento trattato nella presente tesi nasce dall'interesse per un testo di Lynn Hunt, storica e scrittrice statunitense, dal titolo *La forza dell'empatia. Una storia dei diritti dell'uomo*, in cui vengono presentate delle ipotesi su quali possano essere stati i fattori che determinarono nel XVIII secolo una spinta da parte dell'uomo verso la formulazione dei diritti dell'individuo, poi sfociata nella *Dichiarazione di Indipendenza (1776)* e nella *Dichiarazione francese dei diritti dell'uomo e del cittadino (1789)*. Con ogni probabilità, oltre a fattori più concreti, si sviluppò nell'uomo una maggiore consapevolezza del ruolo e dell'importanza del singolo individuo, associata alla maturazione di idee di uguaglianza e indipendenza. Questa maggiore consapevolezza, secondo Lynn Hunt, fu favorita anche dalla nascita o dallo sviluppo di una forma di empatia nei confronti degli altri uomini, favorita da alcuni fenomeni di tipo sociale. Tra questi l'autrice annovera la pubblicazione, in quel periodo, di alcuni romanzi epistolari che avrebbero poi fatto la storia del genere, ovvero i due capolavori di Samuel Richardson, *Pamela* e *Clarissa*, rispettivamente pubblicati nel 1740 e 1747, e *Giulia o la nuova Eloisa* di Rousseau, pubblicato nel 1761. I tre testi riportano in vita le storie travagliate delle protagoniste, giovani fanciulle di svariata estrazione sociale, in maniera così vivida e realistica da iniziare i loro lettori a una nuova forma di empatia; favorirono infatti un'identificazione altamente emotiva con personaggi sconosciuti, al di là della classe di appartenenza, del sesso e dei confini nazionali. Giulia, Pamela e Clarissa hanno avuto un forte impatto culturale sul pubblico, dato anche, o soprattutto, dalla forma del romanzo epistolare, poiché questo genere implica la rimozione del narratore onnisciente che guida l'interpretazione del testo e della psicologia dei personaggi; in questo modo il lettore ha la possibilità di entrare in contatto direttamente con l'interiorità dei personaggi, determinando una totale compenetrazione tra le due realtà. Rousseau, per esempio, sostenne l'effetto benefico di questo tipo di lettura che poteva infondere sia i principi che le pratiche della virtù grazie alla valorizzazione della vita laica ordinaria come fondamento della moralità. Da qui è nato l'interesse di verificare un riscontro dello stesso meccanismo anche nella

letteratura italiana, partendo dal romanzo epistolare che nell'Ottocento ebbe più risonanza e successo, ovvero *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, passando poi attraverso *Storia di una capinera* e *Prima morire* per arrivare nel Novecento con *Lettere di una novizia*. Il presente elaborato si articola in cinque sezioni: nel primo capitolo viene svolto un breve *excursus* della storia del romanzo epistolare, partendo dagli albori, nella tradizione greco romana, e arrivando alla sua consacrazione con i capolavori inglesi e francesi nel XVIII secolo. A seguire sono state analizzate le caratteristiche tecniche ricorrenti del genere, grazie al fondamentale contributo di Jean Rousset, con il saggio *Una forma narrativa: il romanzo epistolare*, contenuto nel volume *Forma e significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, edito nel 1976. L'autore compie un'analisi puntuale dell'evoluzione del romanzo epistolare a partire dalla struttura più tradizionale della corrispondenza biunivoca, passando attraverso il monologo e arrivando alla struttura polifonica a più voci; l'elemento ricorrente in tutti i romanzi, però, indipendentemente dalla loro struttura, è ciò che l'autore definisce la *finzione del non fittizio*, che dà il titolo anche al presente elaborato. Questa espressione indica tutti i sistemi paratestuali o pseudofilologici che concorrono a creare l'illusione di veridicità che caratterizza tutti i romanzi epistolari. Questi ultimi sono infatti preceduti, quasi sempre, da una Prefazione, in cui l'editore, sotto le cui spoglie si cela l'autore, ripercorre le tappe che l'hanno condotto al rinvenimento delle lettere che poi vengono riportate nel testo, e il perché abbia deciso di pubblicarle, violando così il segreto intrinseco ad uno scambio privato come quello epistolare. Questi apparati creano dunque l'illusione che ciò che il lettore si accinge a leggere sia un documento vero, non il prodotto della mente di uno scrittore, e questa consapevolezza favorisce quel meccanismo empatico che è il motore stesso di questo genere letterario. Il lettore, grazie a questi stratagemmi messi in atto dall'autore, penetra a tal punto all'interno dell'animo dei personaggi da credere di essere lui stesso il destinatario della corrispondenza. La scelta di porre così in rilievo questa definizione di Jean Rousset, nonostante non sia l'unico tema trattato, è data dall'icasticità della forma, dalla capacità, in poche parole, di definire quello che secondo me è il fondamento stesso del genere. L'analisi verte poi su singoli esempi della letteratura

italiana, partendo dal romanzo fondatore del genere epistolare in Italia, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, con un *focus* sulla capacità critica di Foscolo, che nella *Notizia bibliografica* conduce un'analisi dettagliata del suo stesso testo, mettendolo a confronto con i *Dolori del giovane Werther*, suo immediato predecessore, e studiandone tangenze e differenze. In seguito è stato preso in esame il romanzo epistolare di Verga, *Storia di una capinera*, analizzandone le influenze romantiche e sociali, nonché il percorso della protagonista in qualità di "apprendista di emozioni". A seguire si trova l'analisi del romanzo *Prima morire* di Maria Antonietta Torriani, in cui viene evidenziato quali fossero state le evoluzioni del genere, quali potessero essere le influenze verghiane e soprattutto quelle tarchettiane e scapigliate. L'elaborato si conclude con il romanzo di Guido Piovene, *Lettere di una novizia*, che risulta essere atipico, quantomeno rispetto ai testi presi in esame nella presente tesi. Analizzando il contesto storico, politico e culturale si evince come questi abbiano condizionato l'autore e lo abbiano portato ad utilizzare lo strumento epistolare in una modalità innovativa rispetto ai suoi predecessori, orientandolo esattamente nella direzione opposta ai precedenti.

Al di là dei *focus* su specifici argomenti, comuni ai quattro romanzi sono l'analisi della tecnica narrativa, ovvero l'uso di una forma monologica o polifonica e le possibili conseguenze che ne derivano nell'approccio del lettore al testo, e la dimensione paesaggistica, che assume una rilevanza significativa in quanto riflesso della dimensione psicologica dei personaggi, e in grado di fornire delle coordinate per comprendere alcune sfumature caratteriali altrimenti incomprensibili. Ecco che allora i paesaggi, il clima, gli spazi, diventano correlativi oggettivi delle emozioni: una tempesta diventa lo scenario dell'esplosione di una passione, un paesaggio assolato rappresentazione della gioia per una nuova vita lontano dal convento, uno spazio chiuso ed angusto simbolo della sofferenza, un paesaggio innevato emblema del candore, seppur fasullo, di un'anima. In linea generale l'intento del presente lavoro è quello di fornire un *excursus* su alcuni romanzi epistolari della letteratura italiana, sui caratteri ricorrenti e sugli effetti che questi ultimi hanno sui lettori, a cui si aggiunge anche una riflessione su come il contesto culturale abbia mutato in parte la funzione

stessa del *roman par lettres*. Se infatti l'assenza del narratore onnisciente, che orienta inevitabilmente l'interpretazione del testo, garantisce in epoca romantica e tardo romantica la possibilità al lettore di penetrare nell'interiorità di un personaggio, al trapasso di secolo, all'altezza dei primi decenni del Novecento, la medesima assenza del narratore diviene veicolo di inganno, poiché la lettera perde il suo carattere di autenticità, ma non la capacità di edificare un contatto diretto con il lettore.

CAPITOLO I:
GENESI E SVILUPPO DI UN GENERE

Il romanzo epistolare vede la sua stagione più significativa a partire dalla fine del XVII secolo, il suo apogeo nell'arco del XVIII secolo e il declino a partire dal XIX secolo; a questo periodo corrispondono anche la nascita e la diffusione del romanzo borghese, ma nello specifico la singolare e rapida diffusione di un genere periferico come il romanzo epistolare è dovuta a delle cause che sono state indagate da Laurent Versini nel suo testo *Le roman epistolaire*, pubblicato nel 1979. L'autore tenta di risalire alle cause di una tale diffusione in un particolare periodo storico, sostenendo che con ogni probabilità non è stato solo quest'ultimo ad influenzare la diffusione del genere ma anche viceversa. Versini fa risalire la causa allo stretto rapporto che intercorre tra il *roman par lettres* e la sensibilità della società che lo studioso riassume in due parole: *honnêteté* e *sociabilité*, ovvero onestà e socievolezza a cui si somma anche l'esigenza di verità o *vraisemblance* che tra fine Seicento e inizio Settecento investe il romanzo. Dunque la lettera, con il suo potere di autenticare e attualizzare il mezzo espressivo, i fatti narrati e i sentimenti vissuti, tenta di colmare le nuove esigenze del pubblico, attraverso la capacità di toccare in profondità il cuore dei lettori e la sensibilità di un secolo avido di emozioni.

Lo sviluppo del romanzo epistolare segue la tendenza che ha caratterizzato la nascita e il successo del romanzo borghese, fondato su una nuova e più complessa definizione di realismo; il romanzo moderno ha infatti la pretesa di produrre un testo che pretenda di essere, o sembrare, un resoconto autentico di esperienze effettive di individui.

Questa esigenza si riflette anche e soprattutto nello stile, nella volontà di adattamento della forma della prosa, volta a dare un'idea di completa autenticità; la rinuncia allo stile classico della prosa è considerato il prezzo da pagare per ottenere immediatezza e aderenza del testo a quanto viene narrato. Ian Watt, nel suo testo *Le origini del romanzo borghese*, pubblicato nel 1991, a questo proposito parla di realismo formale, attraverso il quale gli autori fanno in modo che le parole comunichino l'oggetto in tutte le sue concrete sfaccettature; in realtà il realismo formale esiste da sempre, fin dai tempi di Omero, ma lo scopo della verosomiglianza non era mai stato tanto totalizzante come in questo periodo. Nel caso del romanzo epistolare il realismo formale si oggettiva non tanto nella precisione delle descrizioni concrete, quanto

nell'accuratezza con cui viene indagata la dimensione psicologica dei personaggi.

La diffusione del romanzo moderno avviene prima in Inghilterra, a causa del mutamento nel pubblico dei lettori del XVIII secolo; l'ampliarsi della classe dei lettori influenzò lo sviluppo della letteratura a loro destinata, anche se rispetto ad oggi la percentuale della popolazione che si interessò alla lettura di testi rimane notevolmente ridotta. All'aumento del numero dei lettori contribuì anche il massiccio interesse rivolto alla lettura dalle donne, che in quell'epoca avevano molto tempo libero, poiché le signore delle classi superiori e medie potevano partecipare a ben poche delle attività dei loro uomini, sia negli affari che nei piaceri. A questo si aggiunga il fatto che tutte le attività che svolgevano prima, come filare, tessere, fare il pane, la birra, le candele e molte altre cose, non erano più necessarie perché la maggior parte dei beni era fabbricata nelle manifatture e si poteva acquistare nei negozi o nei mercati. Al di fuori delle classi più agiate, poi, c'erano due ampi ed importanti gruppi di persone relativamente poveri che però avevano tempo ed opportunità per leggere, ovvero gli apprendisti e i domestici; questi ultimi erano una categoria ampia e cospicua, probabilmente, nel XVIII secolo, il più ampio gruppo professionale del paese. Inoltre con ogni probabilità il romanzo moderno si diffuse prima in Inghilterra anche perché gli scrittori inglesi, come Defoe e Richardson, erano più liberi di presentare gli oggetti naturali nel modo che volevano, di quanto lo fossero, per esempio, gli scrittori francesi, la cui cultura letteraria era ancora orientata verso la corte. Gli autori inglesi infatti erano in contatto diretto con i nuovi interessi e le nuove capacità del pubblico dei lettori, ma soprattutto risultò fondamentale il fatto che fossero pienamente rappresentativi del nuovo centro di gravità di quel pubblico, cioè la borghesia.

1. BREVE CRONOLOGIA

Secondo quanto individuato da Simonetta Faiola nel saggio *La letteratura epistolare*¹, pubblicato nel 2014, con il contributo del saggio di Pavel Thomas, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso*², pubblicato nel 1950, è corretto specificare che la storia del romanzo epistolare non ha la sua origine nel secolo XVII, bensì affonda le sue radici nella tradizione greco latina. Le lettere hanno un posto esiguo ma costante nel romanzo greco, come parte dello sfondo o mezzo per sviluppare l'intreccio. Come nota Massimo Fusillo nella sua opera *Il romanzo greco: polifonia ed eros*, pubblicato nel 1989, ad esempio, nel romanzo di Achille Tazio, *Le avventure di Leucippe e Clitofonte*, il cui narratore principale è un uomo, la lettera di Leucippe è uno dei pochi momenti in cui è possibile sentire direttamente la voce della protagonista femminile. Per quanto riguarda il panorama della tradizione latina, l'antecedente più celebre sono le *Heroides* di Ovidio, lettere di donne ai propri amanti, che anticipano alcune delle caratteristiche che saranno poi proprie del genere, ovvero la struttura ad una sola voce, la donna che scrive ad un unico destinatario, e il tema dell'amore, nella maggior parte dei casi infelice e contrastato. Le stesse caratteristiche sono riscontrabili nella tradizione medievale; la lettera, destinata principalmente all'espressione dell'amore, vede scontrarsi l'ideologia cortese con quella misogina e porta dunque alla riflessione sulla condizione femminile. Archetipo di questa stagione letteraria è l'epistolario di *Abelardo e Eloisa*, che affonda le sue radici in una storia realmente accaduta e le cui pagine raccontano della travagliata storia d'amore tra Abelardo, chierico e brillante insegnante di teologia, e Eloisa, colta e bella fanciulla della Parigi del XII secolo. Tra i due, docente e discente, scoppia una passione sfrenata ma proibita, in quanto Abelardo era un chierico; questo non ostacolò la loro volontà di unirsi in matrimonio, benché segretamente e nonostante gli ovvi impedimenti, ma il loro idillio amoroso venne ben presto interrotto da una fuga di notizie che comportò la decisione di Eloisa

¹ Il saggio è estratto dal volume *I generi letterari*, della raccolta *Letteratura europea*, diretto da Piero Boitani e Massimo Fusillo, pubblicato da Utet.

² Il saggio è estratto dal secondo volume, *Le forme*, della raccolta *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, edito da Einaudi.

di entrare in convento, dove trascorse il resto della sua vita mentre Abelardo continuò a svolgere la sua attività di maestro. La corrispondenza tra i due amanti fu un modello per la produzione letteraria in Francia, Italia e Spagna; in queste ultime la lettera compare in forme derivate dalla comunicazione orale, come la contesa d'amore o la tenzone, ma venne anche inserita in racconti, come nel caso della *Historia de duobus amantibus*, datata 1444 e scritta da Enea Silvio Piccolomini, poi ampiamente tradotta ed imitata. Questa novella, ambientata a Siena, è la storia di un amore tragico ed appassionato che vede coinvolti i due protagonisti, Lucrezia, una donna sposata, e Eurialo, che aspettava di diventare Duca d'Austria.

A poco a poco però la lettera acquista autonomia: lo spagnolo *Proceso de cartas de amores que entre dos amantes passaron y una queixa y aviso contra amor*, del 1548, è considerato da Versini come il primo testo in prosa costituito solo da lettere. Inoltre in questo periodo la lettera si insinua un po' in tutti i sottogeneri, dal cavalleresco al sentimentale, dal galante al pastorale. L'età classica risulta essere la vera epoca d'oro della lettera, dove l'inventiva passa dalla Spagna e dall'Italia ad Inghilterra e Francia. Si mantiene ancora la forma della lettera inserita nel racconto, come nel caso della *Principessa di Clèves*, pubblicata nel 1678; al centro del romanzo si trova una lettera smarrita a corte dal Visdomino di Chartres, inizialmente attribuita erroneamente al duca di Nemours, che viene letta dalla principessa, che poi dovrà riscriverla insieme a Nemours per riconsegnarla alla regina.

Ma l'importanza di questo periodo sta principalmente nello sviluppo del romanzo epistolare vero e proprio. Al 1669 risalgono infatti le pubblicazioni delle *Lettres a Babet* e delle *Lettres portugaises*; il primo testo, scritto da Edme Boursault, racconta della storia d'amore tra una giovane di famiglia borghese e un ragazzo, nella Parigi di Corneille e del giovane Luigi XIV. Si innamora perdutamente di un letterato come tanti e comincia ad attirarlo attraverso la schermaglia epistolare; tramite questa modalità lei scopre la spontaneità dell'espressione, non rinunciando mai alle sue conoscenze di retorica. I due si incontrano clandestinamente, ma all'apice della loro felicità interviene un terzo personaggio, un ricco mercante normanno che il padre di Babet vuole imporle come marito. Babet rifiuta, e la sua ultima lettera al pretendente ha una fiera durezza.

Morirà a ventiquattro anni in convento, sempre innamorata del suo Boursault. Nello stesso anno vengono pubblicate le *Lettres Portugaises*, il cui autore non è stato identificato ancora con certezza; molti studiosi oggi ritengono sia stato scritto da Gabriel-Joseph de Lavergne, conte di Guilleragues, un nobile diplomatico, ma fino al XX secolo si riteneva fossero state scritte da una suora francescana del XVII secolo vissuta in Portogallo. Il testo raccoglie le lettere di una monaca portoghese, Mariane, al suo amante, ufficiale dell'esercito francese, che l'aveva abbandonata. L'aspetto più importante che catalizza il lettore, e che poi ritornerà frequentemente nelle opere successive dello stesso genere, è dato dall'ardore e la passione che sprigionano le lettere, in uno stile enfatico che abbonda di esclamazioni, iperboli, domande retoriche; ciò che rende avvincente le cinque lunghe lettere che la monaca scrive all'amato, che mai le risponderà, è il continuo cambiare di tono, il concentrarsi della protagonista su ciò che accade nel suo animo. L'assenza di controllo della scrittura contribuisce a creare l'idea che il contenuto dei testi scaturisca dalla penna della protagonista esattamente nel momento in cui emerge nella sua mente, senza artificiosa convenzionalità. Nel 1689 viene pubblicato *Love-letters between a nobelmen and his sister*, attribuito ad Aphra Behn; la prima parte del romanzo è interamente costituita da lettere, mentre la seconda e la terza, pubblicate nel 1693, abbandonano la forma epistolare per aumentare la componente dinamica, in cui la trama si disintegra in una moltitudine di episodi confusi. Argomento del romanzo è la relazione tra Sylvia e suo cognato Philander, un amore appassionato che passa attraverso un fitto scambio epistolare, che si protrae fino al pomeriggio che precede la notte fissata per il convegno amoroso, attirando così i sospetti dei familiari di lei. Nel 1721 vengono pubblicate le *Lettere Persiane*, opera di Montesquieu, che assume però delle caratteristiche nettamente differenti rispetto ai romanzi epistolari a cui brevemente si è accennato; lo scambio epistolare tra due persiani che viaggiano in Europa, Usbeck e Rica, offre a Montesquieu l'espedito per raccontare la società e i moduli istituzionali occidentali, e francesi soprattutto, attraverso un punto di vista diverso. La satira viene utilizzata come strumento per dipingere un quadro disincantato dell'assolutismo

francese, della crisi economica dovuta alla politica attuata da Luigi XIV e della crisi della società civile.

1.1 *Pamela* di Samuel Richardson

Un carattere di svolta assume nel 1740 la pubblicazione di *Pamela*, di Samuel Richardson; il successo fu tale che nel maggio del 1741 era già alla quarta edizione e fu tradotto nelle principali lingue europee. Il motivo di un tale successo è dovuto al fatto che si trattava di un'opera totalmente nuova, sia per la tecnica narrativa sia per il rifiuto delle trame tradizionali alle quali Richardson preferì fatti contemporanei. La principale fonte di ispirazione dell'autore fu il teatro della commedia sentimentale in cui la situazione tipo era rappresentata dalla vergine insidiata dal libertino, ed è proprio su questa falsa riga che si snoda la trama del romanzo. Pamela è una serva quindicenne, servizievole e estremamente bella che lavora al servizio di Lady B, ma quando questa muore passa al servizio di suo figlio, Mr. B; lui inizia a corteggiarla, ma la fanciulla ogni volta rifiuta con indignazione. Allora Mr. B cerca di convincerla tenendola prigioniera per quaranta giorni e per due volte arriva quasi al punto di stuprarla; Pamela, nella disperazione datale dalla situazione in cui si trova, pensa anche alla possibilità del suicidio, salvo rendersi conto che nell'atteggiamento selvaggio e a tratti violento di Mr. B c'è qualcosa di affascinante. Resosi conto che il comportamento violento non lo avrebbe mai portato a raggiungere il suo obiettivo, Mr. B decide di iniziare a corteggiare Pamela in modo tenero e gentile e finisce per innamorarsi, contraccambiato, di lei. Per due volte Mr. B chiede a Pamela di sposarlo, ma quello che vedrà il lettore non sarà nel dettaglio tutta la loro relazione, bensì solo la parte conclusiva in cui i due già sono sposati ed accettati dalla società.

Centrale e ricorrente è il personaggio del libertino, di nobile origine, ricco ed egoista, ma in grado di convertirsi nel finale: infatti Mr. B, alla fine, dimentica di appartenere ad un rango superiore a quello della sua amata e si trasforma nel migliore dei mariti. La protagonista fa rivivere la fiaba di Cenerentola, autenticata dal suo inserimento in una cornice realistica: l'ambientazione nel Bedfordshire e nel Lincolnshire è tipicamente

inglese, così come le riunioni di famiglia di casa Harlowe, o la descrizione di Grandison Hill; frequenti sono infatti le rappresentazioni di interni, in cui si muovono i personaggi, rispetto agli esterni. La novità veicolata da *Pamela* è legata alla rivoluzionaria nascita del romanzo borghese e alle conseguenze che ne derivano: per esempio il linguaggio perde parte della sua ampollosità per acquistare il carattere immediato e spontaneo del parlare quotidiano, e così il romanzo si costruisce semplicemente attraverso la trascrizione della vita reale. I lettori e le lettrici possono facilmente identificarsi con Pamela, conoscendo perfettamente le dinamiche del corteggiamento, dei problemi che possono emergere nel rapporto tra padri e figli, o nel matrimonio, mentre non potevano avere molto in comune, per esempio, con il naufrago Robinson Crusoe. Ian Watt, nell'analisi condotta nel testo *Le origini del romanzo borghese*, parla di realismo formale, che in Defoe si configura nella rappresentazione di dinamiche concrete che l'autore rappresenta con minuzia di particolari, mentre nel caso di *Pamela*, Richardson coinvolge i lettori facendoli entrare in contatto con la dimensione dell'interiorità dei suoi personaggi, e con l'intera gamma dei loro sentimenti. In romanzi come *Robinson Crusoe* o *Moll Flanders* si trovano dettagliate descrizioni spazio temporali e particolari fisici, o comunque esteriori, e la narrazione procede attraverso il riassunto di una serie molto vasta di avvenimenti, con poca attenzione alle dinamiche psicologiche dei personaggi, ai loro gesti e al loro tono di voce. In *Pamela* invece ciò che viene valorizzato è la dimensione soggettiva, drammatica, della narrazione, che fa di questo romanzo un testo molto più moderno. Richardson pare risolvere alcuni dei problemi lasciati in sospeso da Defoe, soprattutto per quanto riguarda l'intreccio, rinunciando alla trama episodica e adottando il sistema dello scambio epistolare. L'eliminazione del narratore onnisciente consente una visione non univoca ma polivalente della realtà, rendendo estremamente centrale l'esperienza individuale. Ma *Pamela* rappresenta un momento di svolta anche per quanto riguarda la storia del romanzo epistolare, poiché riuscì nell'intento di cristallizzare ed amalgamare tutti i vari elementi del genere, combinandoli in un insieme organico e sostenuto da una narrazione lunga. Nel suo romanzo Richardson fonde varie tendenze letterarie dell'epoca, dal romanzo

epistolare alla commedia sentimentale, e applicando al romanzo le tecniche del teatro, riuscì a donare immediatezza e importanza a ciò che il lettore doveva notare.

1.2 *Clarissa* di Samuel Richardson

Tra il 1747 e il 1748 venne pubblicato a puntate il secondo romanzo di Richardson, *Clarissa*, il cui titolo originale era *The Lady's legacy*, che faceva riferimento alla proprietà che Clarissa aveva avuto in eredità dal nonno, scatenando le gelosie dei fratelli. Dopo un lavoro di revisione di più di tre anni, l'1 dicembre del 1747 vennero pubblicati i primi due volumi del romanzo, che si chiudono lasciando l'eroina nelle mani del suo rapitore, senza dare altri dettagli riguardo la fuga; il terzo e quarto volume vennero pubblicati quattro mesi dopo, il 28 aprile del 1748. Anche questa seconda pubblicazione si chiude in un momento cruciale: il rifugio di Clarissa ad Hampstead è stato scoperto e Lovelace sta per raggiungerla. La parte restante del romanzo, ovvero quinto, sesto e settimo volume, vennero pubblicati tutti insieme il 6 dicembre 1748.

Clarissa Harlowe è la giovane protagonista del romanzo, la sua famiglia si è recentemente arricchita ed ora è impaziente di entrare a far parte dell'aristocrazia; dopo la morte del nonno, Clarissa eredita una grande quantità di denaro e dunque i genitori decidono di costringerla a sposare Roger Solmes, un uomo ricco ma ignorante e poco raffinato. Volendo in ogni modo rimanere libera Clarissa viene ingannata da un giovane di sua conoscenza, Robert Lovelace, che la convince a scappare con lui, ma rimane sua prigioniera per diversi mesi; lei riesce a fuggire nella speranza di poter vivere serenamente da sola ma viene scoperta e ricondotta al bordello dove lui la teneva prigioniera. L'obiettivo di Lovelace è quello di privarla della sua virtù per costringerla a sposarlo e dunque, in un eccesso di follia dovuto alla bruciante passione, la droga e la violenta; per questo ora Clarissa, secondo lui, sarà tenuta a sposarlo. Il suo piano fallisce e lei è ancora più convinta di non voler sposare un uomo vile come lui, riesce a scappare ma si ammala a causa dell'eccessivo stress psichico a cui è stata sottoposta da Lovelace. Viene accolta da una povera famiglia e durante la sua

convalescenza conosce un altro ammiratore, John Belford, migliore amico di Lovelace, che dopo aver conosciuto le sue virtù rimpiange le azioni dell'amico. Alla fine Clarissa muore con la speranza di una vita migliore dopo la morte; Belford gestisce il testamento di Clarissa assicurandosi che ogni cosa vada laddove era stata destinata dalla donna. Il romanzo si chiude con il duello finale tra Morden e Lovelace, durante il quale Lovelace muore.

Pur servendosi della stessa tecnica narrativa Richardson fa un uso diverso dello stile epistolare; infatti in *Pamela* l'iniziale dialogo tra i due protagonisti si tramuta in un monologo privo di corrispondente, mentre per quanto riguarda *Clarissa* lo scambio di lettere è duplice, da un lato due giovani donne e dall'altro due gentiluomini. In tal modo l'autore riesce a raggiungere due obiettivi: da un lato presentare lo stesso avvenimento da due angolazioni diverse, e dall'altro fare in modo che l'identità di vedute e l'amicizia che lega i due corrispondenti permetta che essi si confidino liberamente. A questa struttura poi si aggiunge il fatto che l'autore ha creato per ogni coppia di corrispondenti due personalità molto diverse, in modo tale che ognuno dia un'interpretazione diversa degli avvenimenti e dei consigli che puntualmente non vengono seguiti. Per esempio i consigli di Belford vengono sempre mal interpretati da Lovelace e lo spingono dalla parte opposta a quella desiderata. Per evitare che costantemente gli stessi eventi si ripetessero, Richardson fa in modo che la storia proceda, nelle sue diverse fasi, mediante gruppi omogenei: nei primi due volumi le principali corrispondenti sono Clarissa e Anna Howe, mentre molto limitate sono le pagine firmate da Lovelace; nella parte centrale, ovvero terzo e quarto volume, la corrispondenza è prevalentemente maschile, mentre nella parte finale, sempre per evitare che le narrazioni dei due protagonisti si sovrappongano, anche se scritte nella stessa data, le lettere riguardano avvenimenti accaduti in tempi diversi.

Come rileva Simonetta Faiola nel già citato saggio *La letteratura epistolare*³, in questo romanzo, caratteristica che poi tornerà costantemente e in misura anche più massiccia nei testi successivi, l'autore non è totalmente bandito dalla narrazione ma si presenta

³ Il saggio è estratto dal volume *I generi letterari*, della raccolta *Letteratura europea*, diretto da Piero Boitani e Massimo Fusillo, pubblicato da Utet.

sotto le spoglie di 'editore', attraverso la creazione di un sistema di note, riassunti e collegamenti tra una lettera e l'altra, che fanno in modo che il lettore rimanga concentrato su determinati contenuti del testo. Il fatto che la narrazione da monodica sia divenuta polifonica comporta la presenza di quattro stili differenti, che definiscono i connotati precisi di ciascun corrispondente: Clarissa scrive in uno stile colto ed elaborato, non in modo familiare come Pamela; Lovelace, nei momenti di crisi o di commozione utilizza uno stile spiritoso, brillante e superficiale, che corrisponde alla maschera del libertino. Inoltre è il personaggio che più di tutti utilizza il tempo presente perché raramente si sofferma sul passato, ed è il meno autentico, mai spontaneo; spesso si esprime in modo retorico ed artificioso, inserendo nelle sue lettere innumerevoli citazioni dai classici. Il suo libertinismo non è solo sessuale, ma si riflette anche nel modo di scrivere, si materializza nella sregolatezza linguistica, nella mancata osservanza delle regole grammaticali, nella quantità di neologismi da lui inventati. Un caso particolare è costituito dai dieci fogli che Clarissa scrive nei giorni seguenti allo stupro e al delirio, senza inviarli; quello che le è accaduto non è mai espresso chiaramente ma sempre attraverso immagini e similitudini, che rappresentano il primo tentativo nel romanzo di riprodurre gli stati di alterazione della mente. La salute mentale e fisica di Clarissa viene irrimediabilmente compromessa e in corrispondenza della frantumazione della sua interiorità si distrugge anche il linguaggio; il torto che ha subito va ben oltre ogni capacità espressiva della parola. Quelli che sono stati definiti *mad papers* sono l'estremo tentativo di Richardson di penetrare all'interno della mente umana per arrivare a svelare l'inconscio. Questa sorta di flusso di coscienza è reso attraverso un continuo mutare di argomentazioni, senza la capacità di focalizzarsi su nulla. L'atto sessuale imposto a Clarissa in ogni caso non piega la sua volontà di non volersi unire in matrimonio con il libertino che ha usato violenza su di lei, scelta che rimane anomala nel panorama dei romanzi contemporanei che vedono come protagoniste giovani fanciulle insediate dai libertini; in questi casi generalmente le alternative sono tra una vita degradata o il matrimonio.

1.3 *Giulia o la Nuova Eloisa* di Jean Jacques Rousseau

Dall'Inghilterra il romanzo epistolare si diffonde moltissimo anche in Francia, e nel 1761 viene pubblicato *Giulia, o la Nuova Eloisa*, di Jean-Jacques Rousseau. Come sottolineato da Simonetta Faiola nel saggio *La letteratura epistolare*, pubblicato nel 2014, fin da subito il testo fu paragonato al suo precedente inglese e i giudizi a riguardo furono contrastanti, a partire da Friedrich Melchior von Grimm che, nella «Correspondence Littéraire» lo considerava una copia sbiadita dei capolavori di Richardson, oppure ancora Diderot che lo ignorò completamente, consacrando invece Richardson come fondatore del romanzo moderno (*La Religieuse*, opera di Diderot pubblicata nel 1759, trae ispirazione principalmente dai romanzi di Richardson). Ci furono anche recensioni positive, come quelle del «Journal Helvétique» e il «Mercure de France» che invece espressero giudizi del tutto favorevoli sulla *Nouvelle Héloïse*. Il romanzo è una raccolta di epistole di vari personaggi: Giulia, figlia del barone d'Etange; sua cugina Clara; il giovane precettore di Giulia, Saint-Preux; milord Edward Bomston, suo amico; d'Orbe, futuro marito di Clara; de Wolmar, che sposerà Giulia.

Il romanzo è ambientato in Svizzera, a Vevey, e come si evince già dal titolo rimanda alla tormentata storia d'amore che in epoca medievale unì Eloisa ad Abelardo, suo maestro: situazione analoga a quella delineata nella vicenda del reciproco sentimento che lega Giulia al suo precettore Saint-Preux. Il romanzo comprendente 163 lettere, si sviluppa nell'arco di dodici anni e si apre con l'incontro tra i due protagonisti in casa del padre di Giulia. Saint-Preux non è nobile e, nonostante fra i due giovani esista una forte intesa spirituale, questo fattore costituisce un ostacolo insormontabile. Giulia per questo inizialmente cerca di resistere alla forte attrazione che sente per il suo precettore, ma poi cede, anche se, quando il padre decide di darla in sposa al signore di Wolmar, i due decidono di separarsi. Saint-Preux, disperato, s'imbarca su una nave inglese per una spedizione intorno al mondo. Giulia, invece, dopo aver dato alla luce due figli, sembra raggiungere la pace interiore e aver dimenticato l'amante. Dopo sei anni però Saint-Preux ritorna e la giovane donna lo invita a casa sua: il marito di Giulia, uomo saggio e distaccato, e consapevole dell'amore che un tempo aveva legato la

moglie al suo precettore, confida però nella virtù di Giulia e nel suo definitivo distacco dall'ex amante in nome di una vita virtuosa. Durante questo tempo l'amore e la passione che un tempo legava i due amanti si dimostra ancora accesa ed intensa, ma sublimata dalla virtù. Giulia allora tenta invano di far sposare Saint-Preux con la cugina Chiara, lui rifiuta e riparte, ma poco dopo viene raggiunto da una lettera di Chiara, che lo informa che Giulia, dopo essersi tuffata nelle gelide acque del lago per salvare uno dei suoi bambini, si è ammalata e sta per morire. Nella sua ultima lettera Giulia gli confessa di non aver mai cessato di amarlo e gli affida l'educazione dei figli.

La prima parte del romanzo, quella che racconta la passione e il delirio amoroso, è occupata quasi interamente dalle lettere dei due amanti; è un lungo colloquio amoroso da cui tutto il resto viene escluso. Soltanto verso la fine si inseriscono lettere di altri personaggi, atte nello specifico a rompere il pericoloso colloquio intimo; sono le voci dell'opinione pubblica, sotto le spoglie di consigli amicali, che ostacolano lo sviluppo della passione antisociale. Dalla fine della prima parte in effetti i due amanti si separano, dapprima vivendo l'evento come un'imposizione, ma in un secondo momento accettandolo con maggiore consapevolezza, soprattutto per quanto riguarda Giulia. Nella seconda parte dunque gli amanti sono separati e questo contribuisce ulteriormente a rafforzare il loro scambio epistolare, che diventa sostituto di presenza, come viene espresso chiaramente nel passo riportato da Jean Rousset nel suo saggio *Forma letteraria: il romanzo epistolare*⁴: «Ho ricevuto la tua lettera con la stessa commozione che mi avrebbe provocato la tua presenza, e nell'impeto della mia gioia un foglio vano ti sostituiva»⁵. In questa seconda parte le lettere dei terzi si fanno sempre più numerose e ancora più numerose nell'ultima parte, dove la proporzione si rovescia a favore dei terzi in corrispondenza della separazione definitiva dei due amanti; gli scambi diretti tra i due, infatti, si riducono quasi al nulla, mentre aumentano quelli tra persone interposte, come Edouard, Claire o de Wolmar.

Esiste dunque uno stretto legame tra la vicenda sentimentale e lo scambio epistolare,

⁴ Il saggio è contenuto nel testo *Forma e Significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, pubblicato da Einaudi nel 1976

⁵ Jean Rousset, *Forma letteraria: romanzo epistolare* in *Forma e significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino Einaudi, 1976, p.

perché man mano che i due si allontanano lo scambio di lettere non è più esclusivo, ma avviene all'interno di un gruppo che cerca di arginare la loro passione; è come se gli amanti accettassero una morale che permette il superamento del forte sentimento. Nel momento in cui rinunciano l'uno all'altra, rinunciano anche a quella comunicazione esclusiva e diretta dei sentimenti che condividono, a favore di una comunicazione collettiva che non li riguarda più in modo esclusivo. L'assorbimento nella società è però solo apparente e non così tanto reale, dal momento che l'ultima lettera di Giulia è di nuovo indirizzata solo a Saint-Preux ed è una lettera intima, una lettera d'amore, in cui lei confessa di non aver mai smesso di amarlo e che lo attenderà nell'aldilà. Per cui idealmente il romanzo si chiude così come era iniziato, si ripiega su sé stesso nell'ultima dichiarazione di Giulia: «Ahimè! Termino la vita come l'ho cominciata»⁶. La figura di Giulia è il centro verso cui tutto converge, poiché a differenza di altri romanzi epistolari a più voci, dove esistono diversi punti di vista parziali su più personaggi che si vanno delineando, in questo caso tutte le epistole convergono verso una focalizzazione sulla protagonista. All'inizio era soggetto ed oggetto degli scambi epistolari, mentre durante il progressivo distacco dalla passione e nel rarefarsi delle lettere scritte da lei, tutti gli altri personaggi si catalizzano sulla contemplazione della virtù da lei acquisita, sulla capacità di aver superato la passione amorosa, grazie anche all'azione pedagogica del marito. In realtà, come svela l'ultima lettera, il superamento non è mai avvenuto completamente, ed è stato ostacolato nel tempo dai ricordi involontari dell'amore con Saint-Preux. La comprensione del reale stato d'animo di Giulia però non è facile durante la seconda parte del romanzo poiché, appunto, le lettere della protagonista si rarefanno notevolmente, per cui il lettore la può conoscere solo attraverso gli occhi di altri personaggi. Lo stesso marito dichiara in una lettera come il suo cuore sia diventato impenetrabile, una volta coperto dalla cortina di saggezza e di onestà. Sarà solo alla fine che Giulia rivelerà la vera natura del suo cuore: «Voi m'avete creduta guarita, ed anch'io ho creduto di esserlo [...] sì, ebbi un bel voler soffocare il primo sentimento che m'ha fatto vivere, esso si è concentrato nel mio cuore. Ecco che si risveglia nel

⁶ Jean Jacques Rousseau, *Giulia o la Nuova Eloisa*, traduzione di Piero Bianconi, BUR, Milano, 1994, p.769

momento in cui non è più pericoloso; mi sostiene ora che le mie forze mi abbandonano, mi rianima quando muoio»⁷.

Queste sono le possibilità insite nell'utilizzo dello strumento epistolare, ovvero l'improvvisa rivelazione di un cuore da tempo sopito. Nel romanzo epistolare inoltre si genera una tipologia di personaggio che negli altri romanzi sarebbe stata relegata in un limbo, ovvero quella del confidente, qualcuno a cui poter raccontare qualsiasi cosa; in alcuni casi questo procedimento può essere portato alle sue estreme conseguenze, rendendo il confidente il personaggio principale, come avviene per Madame de Merteuil nel romanzo di Laclos, *Les Liaisons dangereuses*.

I punti di contatto tra la *Nouvelle Heloise* e i romanzi di Richardson si possono riscontrare nella figura tirannica del padre che considera le figlie come delle proprietà di scambio, ma che da loro viene amato incondizionatamente. Nel momento in cui le due eroine si trovano costrette a compiere scelte obbligate, la loro reazione nei confronti del padre è parzialmente differente: nel caso di Giulia la possibilità della ribellione e della fuga è impensabile, poiché legata da una devozione filiale che supera la passione, e che la porta dunque ad un'accettazione passiva della volontà del padre. Clarissa, dopo la fuga iniziale, cerca in ogni modo di riannodare i rapporti con i suoi familiari, cosa che le viene rimproverata da Lovelace. Il rapporto amicale che lega Giulia a Claire può ricordare quello tra Clarissa ed Anna, mentre Saint-Preux, devoto e passivo, non ha nulla in comune con il libertino ed arrogante Lovelace. Anche lo strumento epistolare, come già è stato accennato, è utilizzato in modo diverso dall'autore francese, poiché soprattutto nella prima parte la lettera è utilizzata in maniera originale, per suggerire piuttosto che raccontare una storia, per riflettere e commentare gli eventi piuttosto che semplicemente raccontarli come fa Richardson; in altri casi invece ripropone la struttura classica della lettera come flusso di coscienza. Si ritrova inoltre la presenza dell'editore, che attraverso lo stratagemma delle note, mette in evidenza alcuni particolari a cui il lettore deve prestare attenzione e guida spesso l'interpretazione complessiva del testo, approvando il comportamento di un personaggio o svelando anticipatamente la falsità di un altro.

⁷ Jean Jacques Rousseau, *Giulia o la Nuova Eloisa*, cit., p.767

1.4 I dolori del giovane Werther di Johann Wolfgang von Goethe

Procedendo in ordine cronologico il grande romanzo epistolare che fu pubblicato dopo *Giulia o la nuova Eloisa* fu *I dolori del giovane Werther*, nel 1774, ad opera di Goethe. Il romanzo è la storia d'amore tra Werther, ragazzo ventenne di buona famiglia e cultore delle arti, che per un periodo si reca in campagna, nel villaggio di Wahlheim, e Charlotte, soprannominata Lotte, una ragazza del luogo dotata di grande bellezza e virtù; la ragazza è però già promessa in sposa ad Albert, un giovane funzionario che al momento del trasferimento di Werther è fuori città. Il protagonista si accorge subito dell'interesse che stava nascendo in lui per la giovane Lotte, ma la consapevolezza dell'impossibilità del coronamento del suo sogno si concretizza al ritorno di Albert, con cui Werther riesce a stringere anche un sincero rapporto di amicizia, nonostante le divergenze caratteriali dei due: uno sognatore ed irrazionale, l'altro molto più pragmatico e freddo. Da questo momento in poi Werther si abbandona al dolore e all'amarezza derivante da questa consapevolezza e decide di accettare il consiglio dell'amico Guglielmo, il suo interlocutore, di trasferirsi in città e intraprendere una carriera come diplomatico. Dopo poco però Werther si trova deluso anche della città, a causa dell'indifferenza e della superficialità dell'alta società, e per questo decide di tornare al villaggio, dove però viene a conoscenza del matrimonio tra Albert e Lotte, e questo non fa altro che incrementare la sua infelicità, portandolo a meditare inizialmente di arruolarsi nelle forze armate e poi di togliersi la vita. Charlotte non rimane però indifferente agli stati d'animo del protagonista e quindi avanza la possibilità di costruire un rapporto di amore platonico e di amicizia pura; Werther tuttavia non riesce ad arginare i suoi sentimenti e arriva a baciarla, contro la sua volontà, in un momento di assenza di Albert. Lotte è fedele però al marito e intima a Werther di allontanarsi dalla sua dimora. Il protagonista allora decide di farsi prestare da Albert le sue pistole, con la scusa di un viaggio imminente e, una volta terminati i suoi impegni, compiuta un'ultima passeggiata e scritta la lettera d'addio, a mezzanotte in punto si toglie la vita con la pistola che gli era stata prestata da Albert.

Lo stile epistolare che viene utilizzato è completamente diverso da quello di *Clarissa* e

più vicino a quello di *Pamela* perché l'unico corrispondente è il protagonista, e ogni cosa è vista attraverso i suoi occhi; le lettere sono inviate principalmente all'amico Guglielmo, pochissime a Lotte e al marito Albert. Guglielmo non è però un vero e proprio corrispondente, ma una pura finzione letteraria, infatti non si ha nel testo nessuna sua risposta, nemmeno di fronte alle ripetute dichiarazioni di Werther di volersi togliere la vita. Il romanzo di Goethe si configura anche come realizzazione dello *Sturm und Drang*, che si manifestò nella Germania degli anni Settanta, un'inquietudine e un desiderio di cambiamento che assunse i connotati di radicalità presenti anche nel rifiuto di Werther di partecipare alla vita politica della città, priva di sbocchi per la realizzazione della personalità umana. Il romanzo di Goethe è stato definito come un romanzo che "parla di tutto": non solo è una storia d'amore, una trascrizione poetica dell'infelice passione di Goethe per Charlotte Buff, fidanzata e poi sposa del segretario di legazione Kestner, ma è importante anche per comprendere i problemi storico-culturali in un momento nodale del Settecento tedesco. In ogni caso la parte più rilevante della storia è riservata alla sfera privata del sentimento e della contemplazione: l'estrema sensibilità di Werther si manifesta nell'irrequietezza del suo comportamento, nella malinconia, nell'eccesso di sentimentalismo. L'atto finale del suicidio è molto cruento: dopo essersi sparato alla tempia Werther rimane agonizzante per dodici ore e muore senza aver ripreso conoscenza. Goethe utilizza qui lo stratagemma dell'editore, in questo caso Guglielmo, che raccoglie le ultime lettere, interroga le persone che erano a conoscenza della storia per poi riportare tutto con dovizia di particolari.

1.5 *Les Liaisons dangereuses* di Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos

Ritornando ad osservare il panorama francese, nel 1782 viene pubblicato *Les liaisons dangereuses*, scritto da Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, ed è il romanzo che più fedelmente segue il modello di *Clarissa*. Il romanzo racconta il tentativo del visconte di Valmont, cinico seduttore, di conquistare la castissima Madame de Tourvel; per far sì che il suo progetto andasse a buon fine chiede aiuto alla marchesa de

Merteuil, sua ex amante e donna libertina. Il compito della donna sarebbe stato guidare a distanza le avventure di Valmont, per assicurarsi che non venisse meno al codice libertino. La prima indicazione che fornisce all'amico è quella di tentare di sedurre la giovane ed ingenua Cécile de Volanges, appena uscita dal convento e promessa sposa ad un uomo di cui la marchesa vuole vendicarsi. Nonostante Cécile si innamori di un altro ragazzo, Danceny, Valmont riesce lo stesso a sedurla, ponendosi come intermediario tra i due. Sempre attraverso la sua abilità di seduttore e con l'aiuto della marchesa, Valmont riesce a conquistare anche Madame de Tourvel, possedendola carnalmente; dopo aver portato a termine anche questa seconda conquista però la marchesa intima a Valmont di interrompere la relazione. Valmont allora scrive una lettera di rottura a Madame de Tourvel, sperando di ottenere il favore della sua ex amante, ma ormai la lotta tra i due libertini è inevitabile e per questo la marchesa rivela a Danceny la relazione intercorsa tra Valmont e Cécile. I due si sfidano a duello e Valmont muore, ma non senza aver consegnato al ragazzo la corrispondenza epistolare tra lui e la marchesa, che ne svela la vera identità. Per questo la marchesa, una volta smascherata, e sfigurata dal vaiolo, si isola dalla società, mentre Madame de Tourvel e Cécile si ritirano in convento, dove la prima morirà poco dopo.

Nel romanzo i personaggi sono tratteggiati secondo alcune caratteristiche riscontrabili anche nel romanzo di Richardson; Valmont infatti non ragiona in modo molto differente rispetto a Lovelace, ed entrambi si paragonano a uomini illustri della storia come Giulio Cesare o Annibale. Clarissa fa da modello al personaggio di Cécile, giovane ed ingenua, alla quale la famiglia vuole imporre un matrimonio, ma anche per quello di Madame Tourvel, figura tragica e dotata di grande virtù, della borghesia francese. L'innovazione introdotta da Laclos è determinata dalla scelta di porre al centro del romanzo, anziché solo la figura dell'uomo libertino, anche la figura femminile, la marchesa di Merteuil; è lei la mente, il motore dell'azione che manipola le altre donne e uomini con cui ha a che fare. Nonostante Madame de Tourvel sia chiaramente ispirata al personaggio di Clarissa, tuttavia se ne distanzia poiché, pur avendo raggiunto la pace interiore nel convento dove poi morirà, tuttavia ha un ruolo prevalentemente passivo, nonostante riesca a spezzare il malefico sodalizio tra i due

libertini, che da alleati si trasformeranno in nemici e finiranno per autodistruggersi. Nella parte finale, Laclos aderisce ancora di più al suo modello, poiché anche Valmont morirà in un duello, ucciso dal giovane Danceny, che, come il colonnello Morden, cerca di vendicare l'onore della donna; ancora come Lovelace, in punto di morte Valmont sembra voler spiare le sue colpe, perdonando il suo uccisore e donandogli le lettere che avrebbero smascherato la marchesa Merteuil. La marchesa, fonte e origine della malvagità, subisce un contrappasso ben più grave di quello di Mrs Sinclair, in quanto viene sfigurata dal vaiolo e perde un occhio, cosicché il suo aspetto esteriore diviene specchio della sua anima. Anche Clarissa è destinata ad una fine tragica, ma la sua morte è esemplare, serena, mentre nella rivisitazione francese la storia della sventurata vergine perseguitata dal libertino perde la sua aura moralistica e diventa pretesto solo per situazioni di accesa sensualità. Jean Rousset, nel già citato saggio, mette in rilievo anche il debito che Laclos ha nei confronti di Rousseau, in quanto pare che le *Liasions dangereuses* appaiono come una *Nuova Eloisa* rovesciata, in quanto il movimento armonico che caratterizza Giulia, in questo romanzo viene meno, anzi si inverte e si trasforma in movimento disordinato e caotico attorno ad una figura femminile che invece è emblema del male: la marchesa di Merteuil, mentre Valmont è l'immagine rovesciata di Saint-Preux. Per quanto riguarda l'uso dello strumento epistolare, esiste un completo accordo tra soggetto e forma epistolare: è costante infatti la sensazione di trovarsi di fronte a delle lettere, poiché viene mantenuto il rispetto della natura del testo epistolare. Le lettere sono strutturate in modo tale da dare la sensazione di un destinatario sempre presente, tanto nella lettera che legge che in quella che scriverà, poiché è pensata secondo il suo carattere e secondo la sua situazione attuale. Madame de Merteuil così illustra l'arte della scrittura epistolare all'ingenua Cécile: «quando scrivete a qualcuno, è per lui e non per voi: dovete dunque cercare di dirgli meno quello che pensate voi, che quello che gli fa più piacere»⁸. Scrivere una lettera significa dunque mentire, utilizzarla come strumento d'azione e di raggirio per raggiungere i propri scopi, mirando al destinatario come ad un bersaglio.

⁸ Jean Rousset, *Forma letteraria: romanzo epistolare* in *Forma e significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino Einaudi, 1976, p. 109

Questo accade principalmente con i personaggi libertini, che non compiono nulla che non sia precisamente calcolato e che cambiano atteggiamento e maschera in base al destinatario della lettera, con il fine ultimo di far progredire l'impresa di seduzione. Dall'altro lato tuttavia si trovano i personaggi impulsivi, come Cécile o Madame de Tourvel, che non riescono a mascherare i loro sentimenti, anzi talvolta dicono più di quanto vorrebbero, spinte dall'impulso sentimentale. Le lettere delle *Liaisons dangereuses* sono brevi e disposte in modo mai casuale, poiché Laclos mette in campo una strategia di giustapposizioni, raggruppamenti, opposizioni molto ben studiata, che produce rapidi scambi di punti di vista. L'autore gestisce i suoi personaggi come pedine su una scacchiera, allo stesso modo in cui i protagonisti stessi manipolano gli altri personaggi; da questo deriva la corrispondenza tra forma e contenuto tipica del romanzo epistolare. In quanto romanzo polifonico, in cui si intrecciano diversi punti di vista, ciò che emerge è una complessità che aumenta gradualmente all'avanzare della lettura: dai rapporti abbastanza semplici della parte iniziale, si aggiungono nella progressione del testo sempre maggiori combinazioni e si passa dunque da una situazione parzialmente limpida ed ordinata, al caos e al disordine dei sentimenti. Poiché si tratta di un romanzo che racconta la distruzione del sistema ad opera della passione, così accade anche nella forma, che gradualmente si disgrega, la struttura premeditata cede il passo al turbamento involontario. Valmont, infatti, il seduttore stratega, cede ad un sentimento involontario nei confronti di Madame de Tourvel, contribuendo così a dare una vera e propria sfumatura amorosa al romanzo, in cui ogni personaggio ama contro il principio che impedisce di amare. La vittoria del turbamento, del caso, è rappresentata sul piano della composizione dall'intreccio crescente della struttura epistolare. Un altro effetto prodotto dall'utilizzo di questa forma narrativa è dato dal fatto che il lettore ha la possibilità di essere proiettato continuamente nell'intimità di tutti i personaggi, trasportandosi da una coscienza all'altra, ed è l'unico ad avere una visione complessiva della vicenda, poiché è l'unico che ha la possibilità di leggere tutte le lettere, sapendo ciò che un personaggio pensa di un altro e ciò che tutti pensano e proiettano. In realtà anche i due libertini hanno la possibilità di leggere le lettere che non sono destinate a loro, poiché le intercettano e

dunque, grazie alla loro ingegnosità, sono messi in condizione di sapere ogni cosa, condividendo il privilegiato punto di vista del lettore.

1.6 Il declino di un genere

Secondo Christine Planté, nel saggio *Deviazioni della lettera*⁹, pubblicato nel 1950, l'apogeo del genere, nella sua declinazione settecentesca, coincide con la pubblicazione delle *Relazioni pericolose*, a cui segue poi un irrimediabile declino, motivato da cause di ordine storico-sociale: prodotto della raffinata civiltà dell'*ancien régime*, il genere scompare insieme a quel mondo, e a questo motivo si combina la dinamica stessa del genere, i cui limiti sono ormai fin troppo chiari. La riflessione si articola attorno all'esigenza di autenticità insita nel romanzo epistolare, che sembra venir meno in nome della presenza costante e sempre più massiccia di elementi paratestuali come le note, le prefazioni doppie etc, che permettono di ristabilire la voce autoriale, che informa il lettore di ciò che i personaggi non possono esprimere, o spiega come devono essere lette determinate loro affermazioni. La complessità della macchina romanzesca perde dunque di disinvoltura, poiché spesso, per rendere comprensibile l'intreccio, pena la perdita d'interesse del lettore, è necessario spiegare fin dalle prime lettere circostanze e personaggi, scendendo in dettagli che in un vero e proprio scambio epistolare non sarebbero necessari. Il rispetto dei vincoli epistolari diventa quindi poco compatibile con la vivacità del racconto e con quella verosomiglianza che doveva essere perseguita come obiettivo principale. Soprattutto nella dinamica del romanzo polifonico, laddove i punti di vista che vengono esposti sono molteplici, il romanzo epistolare ha educato i lettori ad essere diffidenti, di buona memoria e con la capacità di fare confronti, capovolgendo dunque l'assunto di partenza dato dall'esigenza di veridicità e trasparenza. Chiaro segnale di questa

⁹ Il saggio è estratto dal quarto volume, *Temì, Luoghi, eroi* della collana *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, pubblicato da Einaudi.

educazione al romanzesco è la presenza, nei romanzi epistolari, di personaggi che a loro volta leggono romanzi epistolari.

2. LA TECNICA NARRATIVA

Da un punto di vista strettamente tecnico, un'analisi complessa ed efficace dello strumento epistolare viene realizzata da Jean Rousset nel suo saggio *Forma letteraria: romanzo epistolare*, all'interno del volume *Forma e significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, pubblicato da Einaudi nel 1976; il punto focale attorno al quale ruota la riflessione è la caratteristica peculiare del romanzo epistolare di essere un romanzo in prima persona. Il racconto in terza persona infatti presenta alcuni svantaggi nel momento in cui si vogliono raccontare non tanto degli avvenimenti, ma si voglia far luce sui sentimenti e le passioni dei protagonisti. Il racconto in prima persona in questo senso è molto più efficace perché avvicina maggiormente il lettore al vissuto, esattamente come è stato vissuto. L'uso della prima persona poi si combina con l'utilizzo del presente, che contribuisce a fare in modo che i personaggi raccontino la loro vita mentre la vivono e il lettore venga coinvolto in maniera contemporanea al vissuto del protagonista, vivendo l'azione in quello stesso momento, assistendo al dispiegarsi delle vicende. La presa immediata sulla realtà permette dunque alla vita di esprimersi nelle sue oscillazioni, senza la mediazione di un autore onnisciente, poiché è il personaggio stesso a sostituirsi all'autore, e la prospettiva del personaggio è limitata tanto quanto quella del lettore. Autore e personaggio vivono giorno dopo giorno un destino aperto, la cui evoluzione è a loro sconosciuta; il presente che vivono è un vero presente, poiché non c'è possibilità di gettare uno sguardo sul futuro. Almeno nei suoi esordi il romanzo epistolare risulta essere il genere più vero, più vicino al colloquio quotidiano e dunque il più adatto allo sviluppo della sensibilità e dei capricci dell'emozione. La sequenza delle lettere di uno stesso personaggio permette dunque di creare la «curva parabolica della sua vita interiore, come in una sequenza di

istantanee»¹⁰. Il romanzo epistolare si è ben presto distinto dai romanzi “*mémories*”, necessariamente scritti al passato; soprattutto dal *Werther* in poi, infatti, il romanzo epistolare si avvicina maggiormente al diario, finendo talvolta per confondersi con esso, poiché si struttura con una lunga sequenza di lettere di un personaggio unico e solitario ad un amico che però non ha una vera e propria consistenza. Da Rousset questo tipo di destinatario è definito una semplice “buca da lettere”, come il Guglielmo de *I dolori del giovane Werther*; lui e i suoi consimili non sono personaggi del romanzo, ma sono fuori campo. La struttura del romanzo epistolare che si avvicina a quella diaristica ha maggiormente la virtù della scrittura al presente e permette anche di far luce su ciò a cui normalmente non viene data attenzione, ovvero i sentimenti giornalieri, quelli che in un diverso tipo di romanzo possono essere trascurati, e per questo ha un ruolo fondamentale la scrittura al presente, poiché dà rilievo a ciò che poi uno sguardo al passato può cancellare. Se nel XIX secolo la forma privilegiata è quella diaristica, quasi una sorta di precursore del monologo interiore, nel XVIII secolo viene sfruttata maggiormente la dinamica del dialogo: la lettera appare mezzo d’azione, rimane sempre un modo per esporre ed analizzare i propri sentimenti, ma di fronte ad un’altra persona. Indipendentemente dalla struttura che viene utilizzata la costante è sempre l’utilizzo della prima persona, che permette di avere una presa diretta sui fatti, e che determina consistenti variazioni nell’approccio al testo, cosa di cui già si era reso conto Stendhal, che all’inizio della *Vie d’Henry Brulard*, in cui parla di sé stesso, di fronte alla vasta quantità di *Io* e *Me*, dichiara: «Si potrebbe scrivere, è vero, servendosi della terza persona, egli fece, egli disse. Sì, ma come render conto dei movimenti interiori dell’anima?»¹¹. La prima persona è lo strumento di perfezionamento di analisi interiore; questo strumento si presta in maniera esemplare all’esigenza di aprirsi all’esperienza soggettiva, non solo del singolo, ma, come accade nei romanzi a più voci, a diversi punti di vista quanti sono i personaggi che vengono presi in causa.

Ciò che si modifica in modo sensibile è il ruolo del romanziere, che sembra eclissarsi

¹⁰ Jean Rousset, *Forma letteraria: romanzo epistolare*, cit., p. 91

¹¹ Stendhal, *Vita d’Henry Brulard: ricordi d’egotismo*, a cura di Giuliano Pirrotta, Adelphi, Milano, 1964, p.6

poiché non racconta più nulla dei suoi personaggi, mentre in realtà si eleva ad autore nel senso forte del termine, come colui che fa il libro, e che gli dà forma. Questa novità comporta determinate possibilità e libertà al romanziere: innanzitutto si pone il problema della presentazione delle lettere, in quanto l'autore ha tra le mani una corrispondenza a cui dare un ordine e una sequenza, e questo è per esempio il caso di Laclos, i cui manoscritti mostrano una continua rivisitazione del testo, con continui spostamenti e inversioni delle lettere. L'obiettivo principale che viene perseguito dall'autore collima con l'esigenza imperante di quell'epoca, ovvero l'esigenza di verità e l'obbligo di presentare non una finzione, ma documenti e testimonianze verosimili; si tratta della lotta al romanzesco, che si manifesta soprattutto a partire dalla metà del XVII secolo, contro l'arbitrarietà della rappresentazione. Questo fu uno degli elementi che permise a questo genere di avere così grande diffusione nel XVIII secolo, poiché il romanzo epistolare si presenta come documento che scaturisce non da un romanziere, ma dai personaggi stessi che hanno vissuto direttamente e hanno scritto. È ciò che Rousset definisce *finzione del non fittizio*, ovvero l'uso di determinati stratagemmi della macchina romanzesca che danno l'illusione di veridicità all'opera: l'autore non esiste più, egli si nasconde dietro le false spoglie di un editore, un collaboratore quasi passivo, che ha solo il compito di raccogliere e pubblicare delle lettere che ha tra le mani, ma in cui non ha alcuna responsabilità.

Maria Antonietta Terzoli illustra magistralmente in un saggio dal titolo *Strategie narrative e finzione di verità nel romanzo epistolare*¹², pubblicato nel 2010, quali siano appunto quegli stratagemmi che vengono attuati dagli autori dei romanzi epistolari per dare l'illusione di verosomiglianza alle proprie opere. La studiosa parla di elementi pseudo paratestuali e filologia d'invenzione, come per esempio le prefazioni a cura degli "editori", l'avviso al lettore, le note di commento, le prose di collegamento; tutti elementi che svolgono una duplice funzione: da un lato mettono in moto la macchina narrativa e dall'altro proteggono e giustificano la stessa operazione editoriale. Quest'ultimo è il caso, per esempio, delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, laddove

¹² Il saggio è contenuto in: *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di Simona Costa e Monica Venturini, edito da ETS.

l'autore, conscio della pericolosità insita nel genere stesso di comunicazione privo di filtri, si preoccupa, nella *Notizia Bibliografica*, di mettere in guardia i lettori dal possibile pericolo morale:

Per lo più i romanzi della specie dell'Ortis sono nocivi, perché assegnano a' protagonisti virtù e passioni, le quali o non sono riunite, o non sono sì assolute e sì forti negl' individui viventi; quindi la troppa perfezione ideale e il troppo bollire degli affetti ne' libri: quindi derivano due danni. L'uno che quantunque alcuni lettori di migliore ingegno si disingannino prestissimo dalla perfezione impossibile, non perciò possono disingannarsi dalle passioni [...]; così che acquistano ne' romanzi bisogno di attività di cuore più agitata e continua. L'altro danno si è, che il maggior numero dei lettori non avendo sortito né tanto vigore d'animo da sostenere la tempesta di perpetue passioni, né tanta mente da vedere quanto sia pericoloso il voler operare con tentativi di perfezione superiore all'umana natura, s' educano a ogni modo a ostentare di sentire più che non sentono, onde far ammirare in sé le passioni che hanno ammirato nel libro.¹³

Oltre a questa funzione, per così dire, di prevenzione, gli pseudo paratesti concorrono a garantire la verità filologica e storica del testo; ciò che si pubblica non è frutto dell'invenzione bensì un documento reale. L'autore si presenta come destinatario e depositario delle lettere scrittegli da un amico suicida, come nei celebri casi di *Ortis* e *Werther*, oppure come destinatario e a sua volta autore delle riposte, come nel caso di *Lettres a Babet*. In altri casi si pone come editore di lettere di uno o più corrispondenti tra cui non è incluso, come nella *Nuova Eloisa*, o ancora può pubblicare dichiarazioni pseudofilologiche anche in luoghi esterni al romanzo, come nel caso di Foscolo, che nella *Notizia Bibliografica* conduce un'accurata analisi del suo testo, e in un giornale fiorentino del 1801, dichiara: «Vero è, che io erede de' libri dell'Ortis, e depositario delle lettere da lui scritte nei giorni ne' quali la sua trista filosofia, le sue passioni, e più di tutto la sua indole lo trassero ad ammazzarsi, ne impresi l'edizione»¹⁴. Anche nel caso di *Storia di una capinera*, romanzo epistolare scritto da Giovanni Verga durante il suo soggiorno fiorentino, la garanzia di autenticità è affidata ad elementi esterni al

¹³ Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica*, in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Le Monnier, Firenze, p. 307.

¹⁴ Il giornale fiorentino su cui venne pubblicata la diffida fu la «Gazzetta Universale» di Firenze il 3 gennaio 1801; si legge in Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giovanni Gambarin, Edizione Nazionale delle Opere, Firenze, Le Monnier, 1955, p. XXXII

testo, e nello specifico, alla dichiarazione fatta da un'altra persona realmente esistente; all'edizione del testo del 1871, infatti, è anteposta una lettera dedicataria di Francesco Dell'Ongaro, primo editore del romanzo, a Caterina Percoto. Egli parla del testo come di un semplice *corpus* di lettere scritto da una monaca e arrivato tra le sue mani grazie al tramite di Verga: «Un giovane siciliano, gentile di modi come d'aspetto, mi consegnava un anno fa certi fogli, pregandomi di volerli scorrere, e proferire un giudizio sulla dolente storia che contenevano. Erano lettere di una monacella siciliana, scritte e scambiate con una sua compagna ed amica.»¹⁵.

Altre questioni su cui il presunto editore pone l'accento negli spazi a lui dedicati, come le prefazioni, riguardano la pubblicazione della totalità o di una sola parte delle lettere, come nel caso della prefazione alle *Relazioni pericolose*, laddove l'editore specifica che ciò che il lettore si accinge a leggere è una selezione operata da lui stesso:

La presente Opera, o meglio raccolta, che forse il Pubblico troverà troppo voluminosa, contiene soltanto un numero ristretto delle Lettere che formano la totalità della corrispondenza dalla quale è stata tratta. Incaricato di riordinarla dalle persone che n'erano venute in possesso e che avevano intenzione di pubblicarla, ho chiesto quale solo compenso al mio lavoro il permesso di potare il superfluo; in realtà ho conservato soltanto quelle lettere che mi sono sembrate necessarie a far comprendere sia lo svolgimento degli eventi, sia le particolarità dei caratteri. Se a questa lieve incombenza si aggiunge quella di ridare un ordine alle Lettere che ho scelto, ordine che coincide quasi sempre con quello cronologico, e la stesura finale di poche e rare annotazioni – che nella maggioranza dei casi servono solo a indicare le fonti delle citazioni e a fornire giustificazione su qualche taglio che m'è parso necessario – si saprà quanto poco c'è di mio nell'Opera. Il mio compito non superava questi limiti.¹⁶

In alcuni casi l'editore spiega come si sia preoccupato di pubblicare la parte reperibile del *corpus* di lettere, mentre la restante è andata perduta; è il caso del *Werther*:

Tutto quello che ho potuto scoprire della storia del povero Werther, l'ho raccolto con cura, ed ora ve lo presento e so che me ne sarete grati.¹⁷

¹⁵ Giovanni Verga, *Storia di una capinera*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Mondadori, 1991, p. XXIX

¹⁶ Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Le Relazioni Pericolose*, traduzione di Lucio Chiavarelli, Biblioteca economica Newton, Roma, p.16

¹⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *I dolori del giovane Werther*, cit., p. 3

La differenza tra la pubblicazione di una selezione di lettere o della sua totalità non è secondaria poiché nel primo caso l'autore ha più libertà di formulare ipotesi e congetture, mentre nel secondo il testo assume una struttura più vincolante e univoca. Oltre a questo, l'editore ha anche la possibilità di segnalare lettere incomplete, smarrite o frammentarie, come nel caso dell'*Ortis*, nel momento in cui Lorenzo dichiara che di alcune lettere si sono disperse alcune carte, ma che per completezza il *corpus* viene pubblicato lo stesso. Un'altra funzione svolta dagli elementi paratestuali è di natura cautelativa; nelle prefazioni oppure nell'avviso al lettore, infatti, l'editore si giustifica per aver reso pubbliche delle lettere private e dunque, fuori dalla dimensione della finzione, rende le lettere pubblicabili e non censurabili. Le motivazioni delle pubblicazioni possono essere le più disparate: possono essere state pubblicate come omaggio a chi ha scritto le lettere, come nel caso delle *Lettere Portoghesi*; potrebbero essere state riportate come omaggio al pubblico, oppure per evitare l'oblio, come nel caso delle *Lettres a Babet*, nella cui prefazione l'editore dichiara:

Lungi, poi, dall'immaginarci di fare il benché minimo torto ad una persona che ho tanto onestamente quanto appassionatamente amata, ho creduto, ora che è morta, che fosse mio dovere fare ogni possibile sforzo per cercare di far vivere di lei ciò che sarebbe un peccato lasciar morire.¹⁸

In altri casi, proprio per evitare la censura, vengono addotte delle motivazioni di ordine pedagogico, come avviene nella prefazione delle *Relazioni pericolose*:

L'utilità di quest'Opera, forse contestata anche per altre cause, mi sembra più facile da provare. È un servizio reso ai buoni costumi la rivelazione degli espedienti usati dai dissoluti per corrompere le persone pure e ritengo che queste Lettere potranno concorrere efficacemente a tale scopo.¹⁹

Lo stesso meccanismo e le stesse motivazioni si ritrovano anche nella prefazione della *Nuova Eloisa* e nella prefazione che il Sassoli fa alla sua rivisitazione a completamento della prima stesura delle *Ultime lettere*, dal titolo *Storia di due amanti infelici*, nella quale mette in guardia i suoi lettori da un'imitazione pedissequa degli atteggiamenti del protagonista:

¹⁸ Edme Boursault, *Lettere a Babet*, a cura di Ena Marchi, Adelphi, Milano, 1985, p.31

¹⁹ Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Le relazioni pericolose*, cit., p. 17

Le annotazioni sparse qua e là pel libro, o che precedon le lettere, hanno l'impronta di un'assoluta necessità per chi desidera di profittare delle sciagure di *Jacopo*, poiché dirette non meno a dichiarar l'argomento, che a far apprendere ai Leggitori quanto insensibilmente si travii dall'errore al delitto in chi si lascia diriggere incautamente da un guasto e libero raziocinare. [...] quanto tumulto! Quanto contrasto! Ma pur soccombe alla fine, ed un esempio diviene terribilissimo onde conoscere a cui riducano le umane disordinate passioni, e un troppo falso sistema di filosofici paradossi.²⁰

Diverse sono le giustificazioni addotte dall'editore del *Werther*, che raccoglie le lettere con la speranza di dare a sé stesso consolazione, e per l'*Ortis*, raccolte da Lorenzo augurandosi che il lettore possa provare compassione per l'anima di un giovane da cui si possa trarre anche "esempio e conforto".

Il romanzo epistolare è, almeno fino all'Ottocento, il genere più metatestuale, poiché l'atto stesso dello scrivere viene continuamente messo in scena; sono personaggi che raccontano direttamente la propria vicenda, senza la mediazione dell'autore e, se il lettore, coinvolto in prima persona, si identifica con il destinatario delle lettere fittizie, ha l'illusione di partecipare attivamente alla vicenda. Il coinvolgimento emotivo estremo garantito dalla macchina romanzesca è dovuto alla sostituzione del personaggio all'autore, e del lettore al destinatario, e ciò avviene anche quando la finzione è palesemente svelata in apertura, come nel caso di *Lettere di una novizia*, romanzo del 1941 di Guido Piovene che in apertura dichiara: «I personaggi di questo romanzo, sebbene diversi tra loro, hanno un punto comune»²¹; oppure Antonio Tabucchi nella prefazione del suo romanzo *Si sta facendo sempre più tardi. Romanzo in forma di lettere*: «Se ben ricordo, questo romanzo in forma di lettere ha cominciato ad essere scritto intorno all'equinozio d'autunno del 1995»²².

Dunque, indipendentemente dalla dichiarazione o meno di veridicità, il lettore ha sempre la percezione di essere lui stesso il destinatario di quelle lettere. Anche il tempo narrativo viene disarticolato nella struttura del romanzo epistolare, con

²⁰ Ugo Foscolo, *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giuseppe Gambarin, Edizione Nazionale delle Opere, Firenze, Le Monnier, 1955, pp. 123-124

²¹ Guido Piovene, *Lettere di una novizia*, Milano, Bompiani, 1957, p.7

²² Antonio Tabucchi, *Post Scriptum*, in *Si sta facendo sempre più tardi. Romanzo in forma di lettere*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 223

regressioni e digressioni, costituendo così un ulteriore elemento di manipolazione nelle mani dell'editore; le lettere possono essere consegnate in ritardo, oppure possono andare perdute, e ciò ha dei riflessi diretti nelle caratterizzazioni dei personaggi. I presunti ritardi nella consegna dell'epistola possono essere infatti interpretati erroneamente dai destinatari e generare equivoci, come per esempio nella parte iniziale delle *Nuova Eloisa*: in una delle prime lettere di Saint-Preux infatti viene espresso il dolore e la preoccupazione dell'innamorato per la mancata risposta dell'amata, equivoco che poi viene chiarito dalla stessa Giulia, che spiega come il ritardo fosse dovuto semplicemente alla durata tecnica dei tempi postali. Un'altra caratteristica del romanzo epistolare è la difficoltà con la quale possono essere definiti i caratteri dei personaggi, soprattutto nei romanzi ad una sola voce, laddove è sempre il protagonista ad esprimersi, e in questo modo il lettore non riesce mai a costruirne un'immagine complessa. Uno strumento che permette di fornire un primo autoritratto spontaneo dei personaggi è lo stile, il modo di scrivere che essi adottano per esprimersi, laddove anche le disomogeneità linguistiche e le inadeguatezze sono tratti caratterizzanti, come nel caso già citato di Lovelace. Lo stile sarà ovviamente plurimo per i romanzi a più voci, sarà scorretto per simulare lo stile di una persona di scarsa cultura e può addirittura variare all'interno di una stessa lettera, a segnalare i mutamenti degli stati d'animo, come accade all'Ortis e come puntualmente viene registrato da Foscolo nella *Notizia Bibliografica*:

Il suo stile piglia improvvisamente varj colori dalla molteplicità degli oggetti; i suoi pensieri sono disordinati: e nondimeno lo stile ha sempre uno stesso tenore mantenuto dal carattere dell'individuo; e il disordine forma un tutto che si direbbe composto armonicamente di dissonanze.²³

Lo stile assunto in una lettera permette anche al suo destinatario di carpire informazioni su quali siano i reali sentimenti di chi scrive, e che possono essere diversi da quelli realmente espressi dalle parole: così, per esempio, Giulia non crede all'inquietudine dell'amato, smentita dal tono vivace e brioso della sua lettera.

Jean Rousset si occupa poi di definire, nel vasto panorama della produzione di romanzi

²³ Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica*, cit., p.275

epistolari, una distinzione tra le diverse tecniche narrative che vengono utilizzate dagli autori; dapprima, nell'ultimo terzo del XVII secolo, si assiste ad una struttura ad una voce: una sola persona scrive, di solito ad un solo destinatario. All'interno di questa prima classificazione si può fare un'ulteriore distinzione, a seconda che vi sia o meno un contatto con il destinatario.

Per quanto riguarda l'assenza di contatto con il destinatario i modelli risultano essere le *Lettres portugaises*, che riecheggeranno come archetipo per le *Lettres péruviennes* e per le *Lettres persanes*. Si assiste qui ad un puro soliloquio senza risposta, al dibattersi di un'anima tra i tumulti della passione, che l'hanno assorbita a tal punto da farle perdere il senno; questa prima forma di romanzo epistolare ne consacrerà il successo, poiché definisce la lettera come lo strumento più consono allo stile della passione.

La lettera è registrazione immediata dei soprassalti dell'emozione, traduce magistralmente le fluttuazioni e le incoerenze della passione, come nel caso della monaca portoghese, che riversa il suo dolore nelle parole contenute nelle sue lettere, non badando ai continui cambi di direzione, alle negazioni di ciò che è appena stato affermato. La protagonista non riceverà mai una risposta dall'amato, che nella finzione epistolare diventerà solo un pretesto per dare voce alla sua passione, che diviene automaticamente più reale dell'oggetto stesso dell'amore. Nonostante questa mancanza di risposta e la struttura tipica del soliloquio, questa modalità non si avvicina ancora al diario intimo, poiché la forza della lettera sta proprio nella capacità di rievocare la presenza nell'assenza.

La seconda variante dello scambio unilaterale si struttura attraverso uno scambio reale: il destinatario è raggiunto, i legami vengono stabiliti, ma quello che viene presentato al lettore è solo una parte del *corpus* totale dello scambio, poiché le risposte non sono riprodotte; da qui risulta un effetto di realtà velata, dal momento che il testo è incompleto. Il lettore in questo caso è chiamato a tenere conto dell'esistenza di lettere che non ha la possibilità di leggere e per questo è tenuto a tentare di ricostruire una parte della realtà che gli è celata. Le lettere di risposta, non contenute nel testo, sono leggibili in filigrana attraverso gli occhi del protagonista, ma in questo caso l'oggettività è negata, poiché tutto è presentato attraverso gli occhi, e

dunque la soggettività, del protagonista. Un'opera di questo genere può essere considerata *Storia di una capinera* di Verga: il romanzo raccoglie solo le lettere della giovane Maria, indirizzate all'amica Marianna, ma le risposte della destinataria non vengono mai riportate. Il lettore non sa nulla dell'interlocutrice, se non quello che è possibile desumere dalle parole della protagonista; per esempio è Marianna che induce Maria a prendere in considerazione la possibilità che possa essersi innamorata di Nino, il vicino di casa, ma tutto ciò che il destinatario dice e pensa non è riscontrabile direttamente. La forma che idealmente appare come la più consona ad un romanzo epistolare, ovvero il duetto, è stranamente la più rara; il XVIII secolo ha infatti prediletto la struttura appena descritta di monologo ad una voce, con i suoi effetti di percezione distorta e di realtà troncata. Tra i romanzi epistolari, uno dei pochi che adotta la forma più canonica è *Lettres a Babet* di Boursalut.

La formula che però avrà maggiore diffusione è quella dell'opera sinfonica a più voci, ovvero romanzi che riportano lo scambio epistolare di più personaggi, dove i molteplici punti di vista si incontrano e si intrecciano: è il caso dei capolavori di Richardson, di Rousseau, di Laclos. Il punto di forza e di focalizzazione di questi romanzi è l'infinita varietà di cui sono composti; la diversificazione dei personaggi avviene proprio su questa base, tanto che, come è già stato detto, è lo stile che definisce i caratteri dei personaggi e per questo ci saranno tanti stili quanti personaggi. È il caso di Laclos: le prime due lettere del romanzo sono due lettere di donne, ma molto diverse tra di loro; la prima è di Cécile all'amica, una lettera puerile ed ingenua, e poi, subito dopo, senza soluzione di continuità, una lettera di Madame de Merteuil a Valmont. Dopo l'ingenuità, la scaltrezza, e tutto ciò senza il bisogno dell'intervento di una voce fuori campo che guidi l'interpretazione del testo; è palese anche solo dalla giustapposizione di queste due lettere quale sia il tema centrale su cui si reggerà tutto il romanzo: l'incontro-scontro tra purezza e malvagità, tra vittime e carnefici. Dunque dietro queste lettere non ci sono solo i caratteri e lo stile dei diversi personaggi, ma anche i loro punti di vista; la moltiplicazione dei personaggi determina la moltiplicazione dei punti di vista sui medesimi eventi, ed è proprio la combinazione di tutti i punti di vista che definisce il vero soggetto del libro e permette al lettore di costruire la propria

verità. Rousset porta un esempio tratto da *Clarissa* di Richardson: le tre lettere 113, 115 e 116 descrivono tre aspetti diversi della stessa conversazione avvenuta tra Lovelace e Clarissa: come l'ha intesa Clarissa, come l'ha sottintesa Lovelace, con dei risvolti impercettibili da parte della protagonista e infine come Miss Howe l'ha interpretata. Lo stesso vale per Rousseau e l'episodio della morte di Giulia, raccontata tre volte, oppure per Laclos, nell'episodio dell'incidente all'uscita dell'Opera; nel testo si ritrovano la versione di Madame Tourvel all'amica, quella di Valmont a Madame Tourvel e quella di Valmont a Madame de Merteuil, tenendo presente inoltre che le due lettere di Valmont sono completamente diverse. Dunque non c'è più nulla della linearità della struttura monologica; la struttura polifonica comporta un continuo cambio di prospettiva, di toni, di progressioni su piani paralleli e di regressioni. Alla linea retta si sostituisce la linea serpentina.

CAPITOLO II:

ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS DI UGO FOSCOLO

1. LE ORIGINI DEL ROMANZO E LA STORIA EDITORIALE

Per meglio addentrarsi nella questione relativa all'analisi di quali siano le modalità con le quali Foscolo ottenga il risultato di attrarre a sé il suo pubblico attraverso lo strumento epistolare, è bene definire nello specifico che cosa significhi per l'autore la parola romanzo, contestualizzandola in un particolare quadro storico; essendo Foscolo un brillante critico di letteratura, un'introduzione alla sua idea di romanzo passa attraverso due tipologie di testo: una di impianto teorico e l'altra di natura critica e storica. Da un lato esiste uno scritto attraverso il quale si definisce il romanzo in relazione ad altri generi letterari, dotato di una propria identità riconoscibile nel sistema delle forme estetiche e per questo separato dalla lirica e dal teatro; si tratta del *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale*, pubblicato nel 1803. Accanto a questa riflessione generale si collocano altri scritti che analizzano il rapporto che intercorre nello specifico tra le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e la produzione narrativa precedente; in questo caso si tratta della *Notizia bibliografica* aggiunta all'edizione zurighese del 1816 dell'*Ortis* e al *Saggio sulla letteratura italiana contemporanea*, scritto da Foscolo quando ormai si trovava in Inghilterra. Il primo testo citato è stato scritto nel 1803, un anno capitale per la formazione delle idee estetiche del Foscolo, in cui per l'appunto l'autore cerca di trovare una collocazione alla forma romanzo nella costellazione delle forme e dei linguaggi letterari. Al romanzo è delegata in prima istanza una funzione di *mimesi storica*¹, ovvero la restituzione integrale di un'epoca con tutte le sue sfaccettature economiche, politiche, belliche e le mutazioni stesse delle passioni; significa cioè scrivere un testo strettamente connesso alla contemporaneità e non proiettato nel passato, benché affondi le radici nel tempo storico che lo ha generato. Viene ribadito dallo stesso Foscolo, ancora nel 1826, che nel romanzo debbano entrare «i sentimenti caratteristici, la maniera di pensare e i cambiamenti nelle virtù, vizi, follie, letteratura, religione politica e passioni, come

¹Matteo Palumbo, *Mensonge romantique e vérité romanesque. Foscolo e il romanzo epistolare*, in *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma, Carocci, 2007, p. 24.

prodotti del nostro movimentato secolo»²; si impegna dunque per essere lo specchio della società che riflette, nei contenuti quanto nello stile.

Nel *Saggio sulla letteratura italiana contemporanea* Foscolo esamina il ruolo assunto nella tradizione letteraria moderna dal romanzo e si preoccupa di rivendicare la novità del proprio libro in relazione alla tipologia delle opere apparse in Italia nel corso del Settecento; in questo caso si preoccupa di avvalorare la tesi della distanza con queste ultime, stabilendo l'impossibilità di un confronto appunto tra l'originalità del proprio romanzo e il *corpus* degli scritti anteriori che paiono incomparabilmente lontani da un testo che invece va ad identificarsi con la strada maestra del gusto europeo:

Centinaia di romanzi, dal Chiari e dal Piazza e da altri mediocri scrittori, si erano pubblicati per la delizia dei lettori volgari, mentre ai lettori di gusto raffinato non soccorreva altro che il romanzo straniero. Furono le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* la sola opera del genere che per l'audacia delle idee, la purezza della lingua, la chiarezza scorrevole dello stile ha saputo contentare il gusto di tutti.³

Infatti sempre lo stesso Foscolo ribadisce che l'attenzione riservata al suo testo e il conseguente successo, sia in Italia che all'estero, sono appunto legati da un lato «alle allusioni alla caduta della Repubblica di Venezia, l'introduzione di personaggi viventi, quali il Parini a Milano», e dall'altro alla centralità che viene attribuita agli "affetti" e alle passioni, in grado di attrarre un pubblico vasto ed eterogeneo.

Foscolo dedicò gran parte della sua vita alla revisione e ai rimaneggiamenti delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, che conoscono infatti quattro diverse pubblicazioni. La prima e incompleta risale al 1798, a Bologna, e si compone di 45 lettere, contrassegnate da numeri romani, inviate da Jacopo a Lorenzo F., l'editore che firma una breve prefazione "Al lettore" e in seguito un'avvertenza "A chi legge"; questa prima stesura, nell'intento di accreditare la formula del romanzo epistolare presso una cultura letteraria così refrattaria alla prosa narrativa, mantenendo più stretti rapporti con il modello wertheriano, indulge, in misura maggiore rispetto alle successive redazioni, in situazioni ad effetti di gusto idillico-patetico: nella prima stesura, per

² Ugo Foscolo, *Opere*, tomo II, a cura di Franco Gavazzeni, Ricciardi, Milano-Napoli, 1981, p. 2165.

³ *Ivi*, pp. 1527-8.

esempio, Odoardo, il promesso sposo di Teresa, assume molte caratteristiche di Alberto, lo sposo di Carlotta nel *Werther* goethiano, e la predisposizione dello stesso Ortis nei suoi confronti è molto più affettuosa e basata sulla stima rispetto agli esiti successivi. Anche la rappresentazione dello stesso nido familiare di Teresa è molto più bucolica e lacrimosa in questa prima stesura forse eccessivamente patetica, dovuta per esempio alla presenza del padre morente, che nelle edizioni successive viene eliminato. La stesura del 1798 si protrasse fino al '99 ma rimase incompiuta, quando Foscolo si arruolò come volontario nella Guardia nazionale mobile e fu costretto ad abbandonare Bologna; il suo editore però, volendo portare a termine l'edizione del testo, decise di affidare la continuazione al letterato bolognese Angelo Sassoli. Inoltre decise anche di eliminare fisicamente e di modificare diverse parti del testo considerate compromettenti per la loro intonazione libertaria e pubblicò il testo così epurato edito in due volumetti dal titolo *Vera storia di due amanti infelici ossia Ultime Lettere di Jacopo Ortis*. Nota è la reazione sdegnosa di Foscolo, una volta rientrato a Bologna dopo la campagna militare, che vide circolare un testo a suo nome, completato da un'altra persona e modificato dal suo stesso editore; condannò infatti la sua spregiudicata operazione. Sulla «Gazzetta Universale» di Firenze del 3 gennaio 1801 fece pubblicare un avviso in cui scriveva, tra le altre cose:

Se non che più fieri casi m'interruppero quest'edizione abbandonata a uno Stampatore, il quale reputandola romanzo la fè continuare da un prezzolato, che convertì le lettere calde, originali, Italiane dell'Ortis in un centone di follie romanzesche, di frasi sdolciate e di annotazioni vigliacche.⁴

Presso l'editore Mainardi di Milano nel 1801 fu pubblicata una seconda stesura incompleta delle *Ultime Lettere*; quasi sicuramente questa redazione non venne mai messa in commercio ma comportò un sostanziale rifacimento della precedente stesura, per ispirazione e novità di motivi, legati anche alla relazione e al conseguente carteggio con Antonietta Fagnani Arese, e deve ritenersi omogenea alla successiva che, ormai completa, vide la luce nel 1802 sempre a Milano. In questo testo poté

⁴ L'avviso, datato "Firenze, 2 gennaio 1801, è riportato per intero in: *Epistolario*, I, pp. 92-93. Si legge in: Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Le Monnier, Firenze, p. XIV.

riconoscere il libro del suo cuore, una sorta di romanzo-confessione. Sono cospicue le innovazioni rispetto all'edizione del '98, anche a prescindere dalle aggiunte della seconda parte che racchiudono i viaggi di Jacopo per l'Italia, che dilata il tempo della narrazione fino a marzo del 1799, quando ritorna ai Colli Euganei per darsi la morte, e in cui si rivaluta anche la funzione di Lorenzo A. nella gestione narrativa della vicenda; rispetto alla prima stesura bolognese il quadro di esperienze è più complesso. Sulla figura del nuovo Ortis vanno a confluire le esperienze maturate da Foscolo tra il 1799 e il 1802, anni per molti versi decisivi, sia per la sua storia di scrittore e di intellettuale, sia per l'evolversi della situazione politico-istituzionale della "patria". Sarebbe improprio non prendere in considerazione l'importanza di alcune occorrenze autobiografiche come i carteggi con Isabella Roncioni e Antonietta Fagnani Arese, anche se il suicidio finale non è legato tanto alla delusione d'amore, che invece si configura come la più potente "illusione", quanto alla presa di consapevolezza dell'immodificabilità della situazione politica italiana e al crollo delle ultime speranze indipendentiste. Quando anche l'ultimo baluardo che lo teneva ancorato alla vita, ovvero il suo legame con Teresa, viene meno, a causa delle nozze di lei con Odoardo, Jacopo abbraccia serenamente la decisione di togliersi la vita. In questa edizione viene inoltre introdotta la figura del padre di Teresa, il Signor T***, e il personaggio di Odoardo prende nettamente le distanze dal suo *alter ego* precedente e si tramuta in un uomo completamente privo di profondità e di passionalità, in aperta opposizione all'Ortis. Una terza edizione vede la luce nel 1816 a Zurigo e si caratterizza per l'introduzione di alcune nuove lettere, tra cui la celebre lettera datata 17 marzo, che Foscolo volle far credere composta durante gli anni di una presunta prima edizione del 1802. Questa lettera rivela la posizione d'animo dell'uomo maturo, provato anche dalle polemiche sulla caduta del Regno d'Italia; ma il teso zurighese si caratterizza principalmente per la *Notizia Bibliografica*: una ricognizione storico-critica sul proprio romanzo che Foscolo volle far credere composta da tre letterati e che dava conto della storia editoriale, la fortuna, un giudizio morale e il confronto con i presunti modelli del testo (Goethe e Rousseau); ciò che emerge è un'innegabile apologia dell'Ortis, svicolato da qualsiasi accusa di plagio. Quarta ed ultime edizione risale al 1817 a

Londra, e si caratterizza per un'innovativa suddivisione in due tomi ed un'edizione più ristretta della *Notizia Bibliografica*.

2. LE CARATTERISTICHE DEL ROMANZO EPISTOLARE

Fondamentale per comprendere le modalità di sviluppo del romanzo epistolare in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, è uno studio di Giuseppe Nicoletti: *Il metodo dell'Ortis e altri studi foscoliani*, pubblicato nel 1978, così come anche il volume di Matteo Palumbo: *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, pubblicato nel 1994. Il romanzo epistolare in Italia non ebbe grandissimo successo prima della pubblicazione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, e lo ribadisce il fatto che nella *Notizia bibliografica* Foscolo faccia riferimento, come metro di paragone, a testi di origine europea, nello specifico *I dolori del giovane Werther* di Goethe, testo da cui sente la necessità, in parte, di prendere le distanze, *La Nouvelle Heloise* di Rousseau, le *Liaisons dangereuses* di Laclos e la *Clarissa* di Richardson. La particolarità che accomuna questi testi è l'essere definiti romanzi degli "affetti" e non dei "fatti"; lo scarto sensibile rispetto ai romanzi d'azione è che tutta l'attenzione è catalizzata sui sentimenti, gli affanni, i dolori e le passioni dei protagonisti. A tal proposito, Foscolo, nelle considerazioni avanzate nella *Notizia Bibliografica*, pone al centro della propria riflessione la parola passione: un termine dall'etimo incerto che andrebbe inteso come «stato di dolore per un intenso desiderio protratto»⁵. Dunque la passione, con la connotazione negativa che assume, diventa l'oggetto della rappresentazione; la materia del romanzo non si fonda infatti sulle sorprese della trama ma piuttosto sulle oscillazioni di un'anima, sui suoi turbamenti, i disinganni e i desideri inappagati. La connessione tra Rousseau, Goethe e Foscolo stesso in questo caso è imprescindibile, ed è stato proprio quest'ultimo a mettere in evidenza la portata delle differenze che separano Giulia de *La Nuova Eloisa* da Werther

⁵ Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica*, in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Le Monnier, Firenze, p.279

e Ortis, accomunati però dalla tipologia specifica di romanzo; gli autori sono infatti riusciti a dare rilievo ai sentimenti rispetto alle azioni, come illustra lo stesso Foscolo:

A chi scrive è più agevole siccome anche più grato a chi legge, il romanzo tessuto di complicate vicende, vario di caratteri e dilettevole per inaspettate catastrofi esposte con brio, con passione e con eleganza [...] invece la difficoltà di lasciare da parte le avventure meravigliose e i molti accidenti, e contentarsi di assai pochi e ordinari, a fine di agitare e sviscerare per mezzo di questi un solo carattere umano e di richiamare per tutto il corso d'un volume i lettori sovr'esso, è malagevolissima a sormontarsi. L'autore così non esercita piacevolmente la fantasia di chi legge; la quale per altro essendo prestissima a muoversi, non tarda a stancarsi; ma ove gli riesca bene il suo schietto lavoro, eccita i cuori a osservare commossi in que' fogli la malattia giornaliera e progressiva d'un altro cuore umano febbricitante di passioni e per cose che tutto di accadono a tutti. [...] la sostanza d'un romanzo, come il Werther e l'Ortis, consistendo tutta di commozioni naturali, penetra le anime.⁶

In questo modo si dà vita ad una precisa morfologia narrativa per cui il legame con il lettore non avviene sulla base della seduzione dell'intreccio quanto sulla capacità di creare una rappresentazione verosimile basata su fatti quotidiani; dalla lettura e assimilazione dei moti dell'animo di uno o più personaggi deriva un effetto particolarissimo su chi legge, perché questi è profondamente suggestionato dall'esperienza fantastica in cui è coinvolto. Questi scrittori dunque scoprono il potenziale che può derivare da una particolare forma narrativa che agisce profondamente sull'immaginazione e che offre la possibilità di rivivere intensamente delle emozioni veritiere anziché delle divertenti avventure. Nella fattispecie è il romanzo epistolare, appunto, che si presta come la miglior forma per questa strategia; da questo punto di vista è però opportuno specificare le differenze che intercorrono tra i romanzi sopracitati nell'utilizzo della medesima tecnica narrativa. Per quanto riguarda la *Nuova Eloisa*, Rousseau predilige una soluzione a più voci narrative, che è il paradigma più classico ed antico per il romanzo epistolare, che si basa sulla corrispondenza intrecciata di più personaggi e su un impianto polifonico, che permette dunque di rivivere un medesimo momento da diversi punti di vista; questo approccio

⁶Ivi, pp.269-270

determina però nel lettore un atteggiamento di distacco, perché costretto continuamente a passare da un punto di vista all'altro, e di riflessione. Egli assiste alla diverse ragioni che vengono messe in campo, preoccupandosi però principalmente del giudizio che assolve o biasima le loro scelte; il romanzo di Rousseau è interamente orientato sui sentimenti, ma dall'impianto centrifugo che costruisce può nascere un interesse solo intellettuale al mutare dei pensieri e dei comportamenti. Ciò che per Rousseau è importante è subordinare i sentimenti al controllo morale, all' *ethos*:

Veggonsi infatti in quelle lettere gli affetti dolcissimi, inquieti, profondi; i generosi sensi; gli errori di mente; le ingannevoli illusioni di perpetua felicità e di pura virtù; le colpe e le sciagure e i ravvedimenti, che finalmente si risolvono e si concentrano in un lungo sentimento sublime di passione purificata dalla ragione protratto fino alla morte [...] Alla seconda lettura di quelle lettere, massime chi la ripiglia in età matura, ognuno s'accorge che Rousseau non ha colto nel segno appunto perché ha voluto mirarvi un po'troppo. Anzi un uomo di tempra veemente [...] raffreddavasi alla lettura della Nuova Eloisa, perché i personaggi volevano a forza sentire più di quel che naturalmente sentivano; ne ha mai potuto finirne un volume. [...] Nondimeno è certissimo che le passioni sono nella Nuova Eloisa oratoriamente descritte, come da persone che non ne sono attualmente invasate, ma che con l'immaginazione e con la ragione ritornano a' tempi passati per esaminare il loro cuore. [...]. La virtù dei loro sentimenti, delle loro parole, delle loro azioni non germoglia da' cuori che la sentono, e che però non possono operare altrimenti; bensì dai sistemi morali.⁷

Rousseau costruisce in sostanza delle maschere, e questo primato del sistema morale sulla naturalezza delle passioni è la causa prima di quel «romanzesco incredibile»⁸ che l'autore pensava di aver evitato. In questo caso il termine romanzesco è in aperta antitesi con la definizione di romanzo strettamente legata alla dimensione del vero e della contemporaneità; l'autore della *Nuova Eloisa* infatti «adesca il lettore alla meraviglia, e lo svia dal cuore dei personaggi; innalza la sua ragione a ideali contemplazioni di perfezione morale, in guisa che benché il libro sia pieno di sentimenti naturali, e di schiette pitture dell'umana società, non trasfondono in chi legge né tanto, né sì profondo, né sì lungo calore da obbligarlo a meditare sopra le

⁷ *Ibidem*

⁸ *Ivi.*, p.272

altrui e sopra le proprie passioni»⁹.

In questo caso lo strumento del romanzo epistolare diviene una trappola, perché non registra gli avvenimenti nel momento stesso in cui accadono ma vengono manipolati, così come i personaggi. Da Foscolo questo tipo di procedimento viene definito “fiamma”, a cui si contrappone un’altra qualità, patrimonio degli scrittori primitivi, che è quella a cui lui aspira, e che si fonda sulla restituzione del “senso” che gli oggetti eccitano nell’anima; la rarefazione della “fiamma” si trasforma quindi in “calore”:

e vuoi distinguere *calore* da *fiamma*; il primo è dote di molti antichi scrittori, e di tutti i primitivi come la *Bibbia* e Omero; e la seconda è dote moderna, per lo più francese, specialmente in questi ultimi anni: onde certi romanzi, e anche le opere storiche uscite recentemente, furono da taluno chiamati: *racconti infiammati di metafisica che abbagliano e si risolvono in fumo.[...]* Gli antichi scrivevano le cose come le vedevano; esprimevano il senso né più né meno che gli oggetti eccitavano nella loro anima; gli abbellivano de’ soli colori che ricavano dalla propria immaginazione.¹⁰

Dunque la rappresentazione sublimata dell’ideale cede il passo all’imitazione della natura nella sua concretezza, inscindibile dalla dimensione dell’esperienza e dal dolore della passione.

Per fare questo è necessario modificare in parte la morfologia dello strumento narrativo, e questo porta all’evoluzione del genere riscontrabile nel *Werther*, ovvero il passaggio da un impianto polifonico allo schema narrativo ad una sola voce; in entrambi i romanzi, a differenza della *Nuova Eloisa*, questo impianto «è sufficiente al lettore ad affratellarsi con loro, a credere a tutte le loro parole, a compiangere, a volerli quasi soccorrere, a penetrare nelle loro viscere esulcerate e osservare le piaghe, di cui al lettore non traspare se non l’angoscia»¹¹. E ancora Foscolo sottolinea come:

l’autore tedesco, o per sagace esperienza dell’arte o per ispirazione del genio, aveva trovato un semplicissimo mezzo d’ammaliare i lettori, e senza che mai potessero scoprirlo. *Werther* soffrendo e spassionandosi sempre egli solo con un solo amico, il lettore non è mai distratto dalla persona ignota ed inoperosa che riceve le lettere; e diventa egli stesso amico del misero giovane: e gli par d’essere suo confidente, e in carteggio con esso,

⁹ *Ivi*, p.273

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ivi*, p.274

così che ne deriva la più semplice e insieme la più attiva unità che mente umana potesse ideare.¹²

E ancora:

M'accorsi che la magia del Werther essendo attinta alla severa unità e dalla intensione de' lettori sulla sola passione del protagonista, conferiva non poco a questa unità e la perpetua direzione delle lettere ad un amico e quel certo religioso secreto che risultava da quella corrispondenza.¹³

Foscolo dunque coglie il valore e l'importanza dell'indirizzare le lettere ad un solo destinatario, e ritiene che ogni divergenza da questo sistema comporti una distrazione per il lettore. Alla luce di questa intuizione Foscolo decide di modificare dunque quello che si pensa fosse l'assetto iniziale del romanzo, costituito da più destinatari. Si presume infatti che l'abbozzo *Laura, lettere*, una sorta di proto Ortis che narra, in un misto di realtà e finzione letteraria, l'amore infelice di una ragazza veneziana e l'emozione indimenticata per la sorte di una giovane morta suicida, e che venne probabilmente ampiamente riutilizzato dal Sassoli nella sua continuazione, fosse costituito da una sorta di frantumazione della corrispondenza: "Angelo S. Al sensibile Lettore", "Lorenzo F. all'amico Angelo", le lettere di Jacopo a Teresa, "Lettera di Teresa a Jacopo", "Angelo S. ad Enrichetta D."

Nel compiere questa variazione l'abilità del Foscolo verte su due punti: l'aver enucleato le novità introdotte da Goethe nel genere del romanzo epistolare e l'aver colto come il grado di trasformazione di una struttura preesistente dà la misura della grandezza espressiva di uno scrittore.

3. IL CONFRONTO CON IL *WERTHER* E IL RUOLO DEL DESTINATARIO

Con Goethe dunque si assiste ad una significativa evoluzione del genere del romanzo epistolare, come già messo in evidenza da Rousset nel già citato saggio *Una Forma*

¹² *Ivi*, p.286

¹³Ugo Foscolo, *Lettera al Bartholdy*, in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Le Monnier, Firenze, p. 252

*letteraria: il romanzo epistolare*¹⁴, pubblicato nel 1976: l'abolizione cioè della pluralità dei personaggi mittenti, per focalizzarsi unicamente sul protagonista, e il ridimensionamento del ruolo del destinatario, ridotto ad una "buca da lettere" che resta completamente al di fuori del campo d'azione della vicenda, ascoltatore muto che non interviene e permette dunque, come uno specchio, che al lettore giunga un'immagine del protagonista che non abbia subito alcuna deformazione. Si assiste quindi ad un processo di dissoluzione di una forma narrativa, poiché le lettere non appaiono altro che un lungo monologo, nel quale il protagonista annota come su un diario i propri ricordi. Il destinatario non contraddice o respinge più come prima dialetticamente le affermazioni e gli stati d'animo di chi scrive, ma rappresenta semplicemente una vasta gamma di lettori anonimi che ascoltano senza intervenire nell'azione, spinti solo a sentimenti di pietà verso l'unica voce narrante che possano percepire.

Anche nell'*Ortis* si assiste ad una riduzione alla forma monologica, che si dirama però nell'introduzione di due modalità innovative rispetto al romanzo settecentesco: da un lato c'è il tentativo di recupero del presente di un tempo già vissuto, operando una traslazione dal passato alla contemporaneità, mentre dall'altro c'è l'adozione di un tipo di racconto che non pone tempo in mezzo tra i due momenti, e ciò significa che non esiste distanza tra l'agire o il pensare e la scrittura. Quest'ultimo caso è modello tipico della scrittura epistolare, dove il lettore non può accorgersi del tempo che passa, ma può solo osservare la vita mentre si dispiega istantaneamente davanti ai suoi occhi, e gli eventi si presentano nel loro succedersi fenomenologico. Per quanto riguarda la prima modalità, per ovviare alla mancanza di polifonia, il protagonista si assume il compito di supplire all'assenza di argomentazioni a più voci ed è per questo che da lui prendono avvio anche discorsi tesi alla "storicizzazione" di un passato che offra le ragioni del presente, che devono giustificare le situazioni e riempire il vuoto che inevitabilmente viene prodotto dalla costruzione monologica.

Non è corretto però pensare che Foscolo abbia costruito il suo romanzo su modello

¹⁴ Il saggio è estratto dal volume *Forma e significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, pubblicato da Einaudi.

pedissequo del *Werther*, nonostante le somiglianze dal punto di vista strutturale; si può evidenziare infatti una netta differenza nella trattazione dei due destinatari: Guglielmo per *Werther* e Lorenzo Alderani per *Ortis*. Già Rousset aveva stabilito che la figura dell'editore, del raccoglitore del materiale documentario, rappresenta quasi l'immagine emblematica di quella dimensione del romanzo epistolare che già precedentemente è stata definita «finzione del non fittizio»; è chiaro che dunque dietro la figura dell'editore si celi l'autore, che fin dalla prima pagina di apertura si affretta a sottolineare la limitata partecipazione alle vicende della narrazione; tale è l'introduzione del *Werther*:

Tutto quello che ho potuto finora trovare di ciò che riguarda la Storia dello sventurato Verter, con diligenza il raccolsi e tel presento. Mi sarai grato, lo so; ammirerai il suo ingegno, pregerai il suo carattere, conoscerai la sua estrema sensibilità, e non ricuserai qualche stilla di pianto alla sua cruda sorte. E tu anima sensibile, che soffri un tormento uguale al suo, spremi conforto dalle sue amarezze, e quel Libricciuolo ti divenga amico, se per fatalità o per alcuna tua colpa non te ne trovi alcun da vicino.¹⁵

Così nell'*Ortis*:

Pubblicando queste lettere io tento di erigere un monumento alla virtù sconosciuta, e di consecrare su le memorie del mio amico quel pianto che mi si vieta di spargere sulla sua sepoltura. E tu, o Lettore, se uno non sei di coloro ch'esigono dagli altri quell'eroismo di cui non sono eglino stessi capaci, donerai, spero, una lagrima al giovanetto infelice dal quale potrai forse trarre esempio e conforto.¹⁶

Generalmente negli altri romanzi epistolari l'intervento dell'editore si fermava a questo avvertimento proemiale, mentre a partire dalla pubblicazione del *Werther* la sua operazione andrà ben oltre, poiché vengono minati dalle basi i sistemi del romanzo epistolare, eliminando altri destinatari e il sistema polifonico, per cui si rende necessario che un altro personaggio acquisti rilievo prendendo le redini della storia, essendosi rotto l'equilibrio tra protagonista e altri personaggi. La funzione dell'editore si concretizza in due compiti: da un lato si rende indispensabile per spiegare gli

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe, *I dolori del giovane Werther*, traduzione di Alberto Spaini, Einaudi, Torino, 1938, p.3

¹⁶ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p.3

avvenimenti e le cause ultime della narrazione, non potendo il lettore conoscere la vita del protagonista se non attraverso le sue lettere, e dall'altro potrebbe apparire come il tentativo da parte dell'autore, fino a quel momento nascosto dietro la finzione del carteggio, di assumere un ruolo di maggiore influenza sulla gestione dei fili della trama. Nel *Werther* l'editore in un primo momento mantiene una posizione distaccata, serve la storia in maniera disinteressata, come un mero resocontista dei fatti; ma con il procedere del racconto emerge come conosca non solo i fatti esterni alla vicenda, ma anche le alterazioni sentimentali dei personaggi e ne svela di volta in volta le affezioni, i timori e le perplessità, esercitando quindi il suo dominio sulla trama. Già tutto è svelato al lettore, che assiste al dispiegarsi degli eventi, che non vengono più presentati come fatti da interpretare; l'editore si trasforma dunque in una sorta di regista, mentre al lettore non resta altro che prendere atto dell'evoluzione degli eventi. Si arriva così alla destrutturazione del sistema epistolare, definitivamente avvilito dalle lunghe digressioni dell'editore. Questa particolarità del romanzo non sfugge a Foscolo, che ne prende nota nella *Notizia Bibliografica*:

Il Signor Goethe piglia la parte di osservatore di tutti i moti segreti dell'animo del protagonista, e di tutti gli altri più segreti de' personaggi che indussero Werther al suicidio. L'aver egli risaputo quella esattissima descrizione d'affetti da Carlotta e da Alberto, che li provarono, giustifica l'espedito; tuttavia scema l'illusione a' lettori, i quali stando attoniti dinanzi al quadro, si veggono al fianco il pittore che li dirige.¹⁷

Dunque per Foscolo anche per quanto riguarda il *Werther* il problema in parte risiede nel fatto che in qualche modo l'editore manipoli l'interpretazione complessiva della vicenda e non lasci spazio al lettore, svolgendo anche in questo caso una funzione pedagogico-paternalistica. Per ovviare a questo problema e ridurre l'influenza dell'editore era quindi necessario integrare maggiormente il personaggio nella tessitura della trama, cosicché l'illusione della credibilità potesse essere più forte; pertanto Guglielmo, dall'essere solo un nome, si trasforma in Lorenzo, un uomo, ma soprattutto un amico di Jacopo:

¹⁷ Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica*, cit., p. 298

Vedendo Guglielmo, inventai Lorenzo, solo carattere immaginario nella mia operetta. [...] Confessandomi obbligato di questo ripiego dell'Autore di Werther, dirò che io me ne valse più utilmente forse, perché celai sempre la mia penna dell'Autore con l'assegnare a Lorenzo la parte di editore e storico. Nel Werther quest'ufficio è adempiuto dall'editore; nel primo Ortis il signor S.I.... ne scriveva alla madre di Jacopo; ma una persona disinteressata o straniera può essa illudere il lettore quanto lo illude un amico segretario dell'anima del suicida e depositario dei suoi scritti, religioso testimone delle sue azioni, spettatore ad un tempo ed attore?¹⁸

In questo estratto vengono ribadite le due funzioni assunte da Lorenzo, ovvero quella di "spettatore", così come avviene nella più antica tradizione del romanzo epistolare, e la seconda, che rappresenta la novità foscoliana, che tende a recuperare la figura dell'amico-editore come controfigura del protagonista e quindi a sua volta portatore di una valenza autobiografica. Il fatto che Lorenzo assuma una funzione innovativa rispetto alla tradizione precedente è ribadito dal fatto che in alcuni casi, nella massa di lettere di Jacopo, emergono dei tratti che caratterizzano l'amico come persona concreta e reale, soprattutto nella prima parte, laddove Lorenzo non interviene mai personalmente e quindi si pone come interlocutore muto. Questa prima delineazione del personaggio prepara all'intervento diretto di Lorenzo a metà dell'opera:

*Tu forse, o Lettore, sei divenuto amico dell'infelice Jacopo, e brami di sapere la storia della sua passione; onde io per narrartela, andrò di qui innanzi interrompendo la serie di queste lettere [...]*¹⁹

A questo punto la struttura del romanzo coinvolge tre figure: Jacopo, protagonista sulla scena, il lettore, che viene coinvolto negli eventi e Lorenzo stesso, che assume le funzioni sopradette. Attraverso questo nuovo rilievo assunto dal destinatario vengono assolti due compiti: da un lato viene mantenuto il controllo su tutta la vicenda da parte dell'autore, e dall'altro Lorenzo, con i suoi interventi, soprattutto nella seconda parte, enfatizza ulteriormente la componente autobiografica ed egocentrica dell'autore stesso. In questo modo, mentre Jacopo dà una visione soggettiva ed interiore di sé stesso, Lorenzo ne dà una oggettiva ed esteriore, che ha tanto più valore poiché il personaggio a cui viene affidata tale incombenza non è un personaggio esterno e

¹⁸ Ugo Foscolo, *Lettera al Bartholdy*, cit., p. 252

¹⁹ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p.98

sconosciuto, come nel caso del *Werther*, bensì un personaggio che riflette alcune esperienze del protagonista stesso, ne condivide ideologia ed esilio. Pur senza replicare la conclusione tragica di Jacopo, Lorenzo appare congiunto a lui da un'affinità elettiva, una controfigura che ha però accentuata la componente razionale rispetto a quella passionale:

ed io pure tardo ma non ultimo martire, vo da più mesi profugo per l'Italia
volgendo senza niuna speranza gli occhi lagrimosi alle sponde della mia
patria. Quand'io allora, tremante anche per la sicurezza di Jacopo, [...] ²⁰

L'aspetto che manca nelle parole di Lorenzo è lo svolgimento e l'approfondimento psicologico dei caratteri dei personaggi, poiché l'obiettivo primo non è quello di guidare come un demiurgo il percorso dei lettori, che invece devono riuscire a desumere i processi psicologici autonomamente, e in secondo luogo perché l'attenzione deve essere catalizzata interamente attorno al protagonista.

Ancora nella *Notizia Bibliografica* Foscolo precisa come il suo destinatario non svolga una funzione orientatrice:

Lascia i lettori a sé soli. La narrazione di Lorenzo non li aiuta se non di qualche congettura e di rado. [...] addossa a chiunque gli ascolta l'obbligo di desumere con la propria penetrazione le cagioni morali che li produssero. Aggiungesi la lentezza e la calma dello stile di quel ragguaglio, discordi dall'impeto delle lettere dell'*Ortis*; così che si crederebbe che appunto nell'occasione in cui l'autore doveva più riscaldare e illuminare gli spettatori, e precipitare con tragica rapidità la catastrofe, siavi inavvedutamente appigliato a metodo atto a stancarli. Ma gli spettatori, non che stancarsi, s'avveggono che oramai la disperazione vince nell'*Ortis* l'orror della morte, e stanno più attenti sovr' esso. ²¹

In questo senso *l'Ortis* si presenta come un'opera più organica rispetto al *Werther*, poiché l'autore ha saputo controllare la storia attraverso due meccanismi: da un lato l'azione lirico-soggettiva delle lettere e dall'altro la sintesi storico-riassuntiva di Lorenzo; mentre dietro le quinte di questo sistema agisce Foscolo, autore-protagonista-editore. Nella *Notizia Bibliografica* Foscolo ancora commenta:

²⁰ *Ivi*, p.106

²¹ Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica*, cit., pp. 298-299

Pare dunque che in questa parte il metodo sia stato migliorato, e che nel romanzo italiano il lettore, non che vedere la penna d'un autore, non possa neppure sospettare che altri fuorché l'amico di Ortis abbia potuto essere l'editore del libro.²²

La diversa maschera che Foscolo attribuisce al suo destinatario, spettatore ed insieme attore, ne fa contemporaneamente anche una sorta di lettore modello, che assume cioè tutte le caratteristiche di compassione e sintonia che il romanzo pretende. Lo schema dell'*Avvertimento al lettore* che apre il libro definisce già i presupposti che ne orientano l'interpretazione: ciò che viene esplicitamente richiesto dall'amico Lorenzo è compassione per un giovane la cui vicenda potrà forse fungere da esempio e conforto. In questo modo viene esercitato un preciso controllo, segnalando aspetti, motivi o principi dominanti del romanzo; l'autore si rivolge al lettore perché cooperi ed estraiga dal racconto la più forte e determinante verità ed in questo senso il romanzo si presenta come una forma chiusa, bloccata, sorvegliata da ogni lato.

Lorenzo dunque non è una figura solo ricettiva, ma acquisisce spessore nell'evoluzione del romanzo: passa infatti dal ruolo di curatore con cui si presenta ad apertura di libro a quello di unica voce narrante delle ultime pagine del romanzo, spostandosi dunque da un iniziale ruolo extradiegetico ad uno pienamente intradiegetico. Nella sezione paratestuale dell'*Avvertimento al Lettore* Lorenzo si presenta come curatore, e così anche nella prima sezione, in cui interviene solo con alcune note esplicative; in corrispondenza della notizia delle nozze di Teresa e della conseguente decisione del suicidio, Lorenzo inizia ad intervenire con maggiore insistenza, sottolineando brevemente la decisione di Jacopo e spiegando l'ordine dei testi a venire. Nella parte finale del romanzo Lorenzo diventa il narratore effettivo dei fatti e ne stabilisce la cronologia; i frammenti di Jacopo, da lui ritrovati, vengono dallo stesso inseriti nel sistema narrativo. In corrispondenza dell'episodio finale del suicidio di Jacopo, Lorenzo si trasforma definitivamente in narratore intradiegetico, in forma di racconto. In qualità di amico unico di Jacopo, finisce appunto per iscriversi nel narrato anche nel ruolo di primo protagonista: in apertura della seconda parte, per esempio, è lui a recarsi sui Colli Euganei in luogo di Jacopo, che è in viaggio, e ad assumerne le funzioni.

²² *Ivi*, pp. 290-291

La piena sovrapposizione delle due figure è portata a compimento nella lettera che Jacopo invia all'amico da Firenze in data 7 settembre: «Spalanca le finestre, o Lorenzo, e saluta dalla *mia* stanza i *miei* colli»²³; la seconda parte infatti viene inaugurata con Jacopo che prega Lorenzo di prendere il suo posto nella vicenda narrata, chiedendogli di andare da Teresa, di farsi consegnare il ritratto che lei aveva promesso di dargli, baciare Isabellina etc.

Foscolo stesso espone nella già citata Lettera al Bartholdy le tre virtù che assume Lorenzo; per prima cosa dimostra rispetto degli errori dell'amico senza ostentare saggezza, per evitare l'identificazione con la figura paterna e per evitare che in tal modo sia uguale a Guglielmo. Il rispetto degli errori dovrebbe dunque apparire come un atteggiamento morale di piena disponibilità amicale, che spingerebbe il lettore ad inseguire le tracce dell'invito interpretativo dell'autore. La seconda virtù consiste nella stima degli altrui pregi, che è strumento di consolidamento dell'amicizia tra i due, che hanno vissuto medesime avventure ed esperienze, mentre la terza è la capacità di compiangere gli sventurati, che si infittisce nel resoconto di Lorenzo in corrispondenza delle ultime pagine del romanzo. La figura del destinatario è stata dunque lo strumento mediante il quale Foscolo ha montato la macchina narrativa del romanzo; a Lorenzo è stata affidata la costruzione del tessuto narrativo creando e organizzando collegamenti, anticipazioni, spiegazioni, scegliendo e ordinando frammenti sparsi, spostando l'azione nel già compiuto e concludendo la vicenda con un resoconto ampio in cui da destinatario si trasforma in narratore, fino ad arrivare al punto estremo in cui abbandona la sua proverbiale morigeratezza e rigidità per soffrire apertamente in prima persona, avvicinandosi così inesorabilmente all'amico, di cui è *alter ego*:

balzai tremando nella stanza...Non so come ebbi tanta forza d'avvicinarmi...
Mi mancava il pianto e la voce; ed io stava guardando stupidamente quel
sangue... La notte mi strascinai dietro al cadavere che da tre lavoratori fu
sotterrato sul monte de' pini.²⁴

²³ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p.118

²⁴ *Ivi*, pp. 189-190

4. LA DIMENSIONE DELLE PASSIONI

L'intera vicenda di Jacopo ruota attorno alla dimensione delle passioni, che vengono definite dal protagonista stesso un effetto delle proprie illusioni. Il peso che posseggono, la loro energia vitale ma anche distruttiva e il conflitto con le illusioni costituiscono l'asse della vicenda di Jacopo, che fa ruotare la sua vita attorno ad esse. L'effetto del loro influsso è per lui corrispondente al moto, mentre la loro assenza coincide con la stasi; per questo motivo al momento della presa di coscienza della fine delle passioni e dunque delle illusioni corrisponde anche la consapevolezza dell'impossibilità esistenziale. Strettamente funzionale a questo clima appassionato è l'impiego appunto del genere epistolare, attraverso il quale Foscolo mira a coinvolgere, attraverso un'identificazione obbligata, il lettore nella vicenda del personaggio, attraendolo nell'orbita degli stessi sentimenti e delle stesse aspirazioni, obbligandolo in qualche modo a condividere la propria idea di verità, attraverso la condivisione delle proprie sventure e delle proprie ferite.

Dunque nel progetto dell'autore l'obiettivo da perseguire era quello dell'immedesimazione completa dei lettori nei panni del protagonista; alla luce però degli esiti drammatici della vicenda di Jacopo, Foscolo si pone il problema delle conseguenze morali della vicenda narrata nel VII paragrafo della *Notizia bibliografica: Effetti morali del libro*. Quest'ultima sezione è il necessario "contravveleno" per i giovani lettori, per cercare di evitare l'eccessiva identificazione passionale, nella condivisione da parte dei lettori della dialettica romanzesca di disperazione delle passioni e conseguente disinganno del protagonista. I rischi a cui andrebbe incontro la gioventù, e che la *Notizia* tenta di denunciare e prevenire sono, tra gli altri, il furore di patria, in tempi in cui una patria non esiste, l'isolamento, e l'apologia del suicidio come sublimazione di una vita coraggiosa e generosa. In due occasioni, per esempio, l'autore cerca di smorzare l'eccessiva carica passionale delle parole dei suoi personaggi; un primo caso corrisponde all'episodio della narrazione della storia tragica di Lauretta, che Jacopo ritiene eccessivamente patetica, tale da risultare fatale, se

l'avesse fatta leggere a Teresa, e per questo motivo decide di indirizzarla al più razionale e morigerato Lorenzo:

Io voleva in quella sfortunata creatura mostrare a Teresa uno specchio della *fatale* infelicità dell'amore. Ma credi tu che le sentenze, e i consigli, e gli esempj de' danni altrui giovino ad altro fuorché a irritare le nostre passioni? Inoltre in cambio di narrare di Lauretta, ho parlato di me: tale è lo stato dell'anima mia, torna sempre a tastare le proprie piaghe - però non mi pare di lasciar leggere questi tre o quattro fogli a Teresa: le farei più male che bene- e per ora lascio anche stare di scrivere - Tu leggili. Addio.²⁵

La storia di Lauretta è una testimonianza pericolosa perché appunto può accendere eccessivamente le passioni, portando ad esiti disastrosi un'anima troppo fragile; per questo è affidata a Lorenzo, perché ne sappia fare buon uso. È questo dunque uno stratagemma da parte di Foscolo per proibire ma allo stesso tempo rivelare un frammento: proibirlo a chi possa esserne influenzato negativamente ma renderlo accessibile a chi sia pronto a comprendere la necessità di evitare l'identificazione sentimentale. Un altro episodio vede attuata la medesima strategia da parte dell'autore; si tratta della lettera di congedo che Jacopo scrive a Teresa prima di lasciare i Colli Euganei, che viene considerata la *summa* dei suoi deliri. Nella riscrittura del 1816 Foscolo aggiunge una seconda lettera, indirizzata al Signor T***, in cui lo prega di non consegnare quella lettera ma un "polizzino" molto più sobrio, scevro della bruciante passione della prima lettera. È evidente che anche in questo caso Foscolo, consapevole della portata funesta che le sue parole avrebbero potuto avere sulle anime fragili dei suoi lettori, abbia scelto una via alternativa, ribadita da Jacopo stesso: «temo ad ogni modo d'aver versato sopra quel foglio tanta afflizione da contristare quella innocente.»²⁶

²⁵U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p.67

²⁶ *Ivi*, p.110

5. LA VARIAZIONE NEL PERSONAGGIO DI ODOARDO

Nonostante le limitazioni che Foscolo impone al suo romanzo nel passaggio dal primo, ovvero l'edizione del 1798 pubblicata a Bologna, al secondo *Ortis*, l'edizione milanese del 1802, si assiste ad un'elaborazione e variazione di alcuni personaggi nella direzione della maggiore immedesimazione con il protagonista e nell'esaltazione delle passioni come forza motrice dell'universo: il caso più eclatante riguarda le modifiche apportate al personaggio di Odoardo, promesso sposo di Teresa. Di fondamentale importanza per comprendere le oscillazioni a cui viene sottoposto questo personaggio è lo studio di Carlo Grabher: *La figura di Odoardo e un motivo fondamentale dell'Ortis*, contenuto nel volume *Interpretazioni foscoliane* e pubblicato nel 1948. Nel secondo *Ortis* Odoardo è presentato come la perfetta antitesi di Jacopo-Foscolo, in quanto negazione assoluta della passione-vita, della passione come valore morale; nella prima stesura invece Odoardo era presentato in modo completamente diverso, con caratteri umani e con una simpatia che lo avvicinava maggiormente all'Alberto del *Werther*.

Quest'ultimo, agli occhi di Werther, è un uomo tranquillo ma con molto sentimento, e questa sua tranquillità, che cozza con il carattere acceso di Werther, non è mai considerata freddezza o indifferenza. Addirittura Werther lo stima e pensa sinceramente che Carlotta sia felice con lui. Gli stessi principi valgono per la descrizione di Odoardo nella prima edizione dell'*Ortis*; è il primo personaggio che si incontra nel testo ed è presentato subito come animo nobile ed elevato:

Giunto appena al laghetto, mi pare di scorgere sul pendio della montagnetta una persona che meditava... I solitari, simili agli infelici, s'amano scambievolmente.²⁷

Si vede come fin da subito il sentimento che anima Jacopo è quello di un affetto quasi fraterno, dato dalla meditazione, dal solitario raccoglimento che richiama un cuore sensibile all'infelicità. Oltretutto, avvicinandosi durante il loro primo incontro, Jacopo scopre che Odoardo è un artista, e questo non fa altro che essere un valore aggiunto alla stima che il protagonista sente di provare per quello sconosciuto.

²⁷ *Ivi*, p.199

Il giorno seguente, mentre Jacopo è in attesa di recarsi alla villa di Teresa, incontra nuovamente Odoardo e gli si fa incontro abbracciandolo, come se lo conoscesse da molto tempo. Al di là dello spirito fraterno che pare legare i due personaggi si aggiunge anche il fatto che Teresa, nella prima stesura, pare amare il suo promesso sposo in modo sincero, ed avere nei suoi confronti un affetto particolare, dato anche dal fatto di avere la responsabilità di averlo fatto tornare sulla via dell'arte, dopo che lui se ne stava allontanando. Per ribadire ulteriormente quanto fossero profondi i legami tra i due promessi sposi nella prima stesura, si fanno accenni anche al fatto che i due giovani si amavano fin dai primi anni della giovinezza, ma che poi Teresa fu costretta a sposare un altro uomo per volontà del padre morente; dopo essere rimasta vedova, dunque, il riavvicinamento tra i due non è altro che la conferma di un vincolo che non si era mai spezzato. Il momento della partenza di Odoardo viene descritto con dei toni di patetismo quasi eccessivi, sia da parte di Jacopo e Teresa che da parte dello stesso Odoardo, che tocca picchi di sensibilità che arrivano fino alle lacrime.

Il mutamento della figura di Odoardo nel secondo *Ortis* è dovuto alla necessità di porre Teresa di fronte ad uno sposo che non avesse alcuna affinità con lei e che essa accetti come puro sacrificio e poter in questo modo rendere ancora più profondo e straziante il legame con Jacopo, per acuire il furore della passione e rendere inevitabile il suicidio del protagonista. Nel creare la figura di questo nuovo Odoardo, Foscolo delinea un personaggio che è l'esatta antitesi del protagonista e mette in luce soprattutto la sua gelida indifferenza e mancanza di passione, che nel pensiero foscoliano è forse la maggiore mancanza di profondità spirituale e morale. La presentazione del giovane, che appare sulla scena con il Signor T***, padre di Teresa, è completamente diversa da quella vista precedentemente:

Ha un tratto cortese, fisionomia liberale e parla col cuore. *[parlando del Signor T***]* V'era con lui un tale; credo lo sposo promesso di sua figlia. Sarà forse un bravo e buono giovine; ma la sua faccia non dice nulla.²⁸

Ora Odoardo è semplicemente definito "un tale" e traspare fin dalla prima descrizione l'antipatia che il protagonista prova nei suoi confronti; l'unica caratteristica che rileva

²⁸ *Ivi*, p.11

dal suo primo incontro è una forma di apatia e indifferenza, tratti che in effetti connoteranno il personaggio per il resto del romanzo. Parte della descrizione positiva della prima stesura viene ora riversata sul Signor T***, che è definito “liberale”, così come lo era stato Odoardo. Leggendo la descrizione completa di Odoardo traspare chiaramente il sentimento di astio che ora anima il protagonista nei suoi confronti:

Se nondimeno non vi fosse quello sposo! Perché davvero... io non odio persona del mondo, ma vi sono certi uomini ch'io ho bisogno di vedere soltanto da lontano. Su suocero me n'andava tessendo ier sera un lungo elogio in forma di commendatizia: - Buono, esatto, paziente! – E niente altro? Possedesse queste doti con angelica perfezione, s'egli avrà il cuore sempre così morto e quella faccia magistrale, non animata mai da nessun sorriso dell'allegria, né dal dolce raggio della pietà, sarà per me un di que' rosai senza fiori, che mi fanno temere le spine. Cos'è l'uomo, se tu lo lasci alla sola ragione fredda, calcolatrice? Scellerato, e scellerato bassamente.²⁹

È chiara la connotazione negativa che assume la descrizione di Odoardo nella seconda stesura, nella quale è rappresentato con le fattezze di un automa privo di «un cuore che lo animi»; per Jacopo-Foscolo le passioni assumono un'importanza tale che Odoardo viene definito addirittura uno scellerato. Oltretutto:

Odoardo sa di musica; giuoca bene a scacchi; mangia, legge, dorme, passeggia, e tutto coll'oriuolo alla mano; e non parla con enfasi se non per magnificare sempre la sua ricca e scelta biblioteca. Ma quand'egli mi va ripetendo con quella sua voce cattedratica “ricca, scelta”, io sto lì lì per dargli una solenne mentita.³⁰

Anche in questo caso si assiste ad una variazione rispetto alla versione originale, poiché nella prima stesura Odoardo nacque pittore mentre il secondo “sa di musica” e tutto il suo background culturale è creato e orientato solo per ostentare la propria origine nobile; egli infatti parla per farsi vanto della sua biblioteca e con «voce cattedratica» scandisce delle azioni vitali che compie, prive di fuoco vitale, come fosse senz'anima. Un altro episodio in cui emerge chiaramente la distanza abissale tra i due personaggi è l'occasione della visita ad Arquà, dove Jacopo e Teresa, che condividono

²⁹ *Ivi*, p.15

³⁰ *Ibidem*

gli stessi slanci di un'anima sensibile, sono rapiti dalla magia del luogo dove visse e morì Petrarca, mentre Odoardo rimane totalmente estraneo:

In tanta piena di affetti, le anime si schiudono per versarle nell'altrui petto: ed ella si volgeva ad Odoardo. Eterno Iddio! Parea ch'egli andasse tentone fra le tenebre della notte o ne' deserti abbandonati dal sorriso della natura. [...] Non sono felice! Mi disse Teresa; e con questa parola mi strappò il cuore.³¹

Questo episodio è cruciale in quanto è espressa chiaramente l'infelicità di Teresa dovuta alla sua relazione insoddisfacente con un uomo che non condivide le sue passioni; questo stesso passaggio nella prima stesura ribadiva invece la connessione sentimentale e mentale tra i due promessi sposi e nello stesso tempo il legame spirituale con Jacopo. In entrambe le stesure Odoardo è costretto ad allontanarsi per un periodo dai Colli Euganei e in questa occasione Jacopo, come sempre animato da slanci appassionati, non può fare altro che gettarsi al collo di Odoardo; le due versioni sono quasi identiche senonché nella prima si fa riferimento alla «placida indifferenza» del promesso sposo, mentre nel secondo solo all'«indifferenza». È una sfumatura lievissima, che però rende l'idea del *labor limae* attuato da Foscolo per ribadire in ogni circostanza l'apatia del suo personaggio e il profondo divario con il protagonista. Diventa dunque fondamentale l'antitesi tra passione e saggezza, più volte ribadita dallo stesso Jacopo in lunghi monologhi appassionati, come il seguente:

O Ulissi! Eccomi ad obbedire alla vostra saviezza, a patti ch'io, quando vi veggio dissimulanti, agghiacciati, incapaci di soccorrere alla povertà senza insultarla, e di difendere il debole dalla ingiustizia; quando vi veggio, per isfamare le vostre plebee passioncelle, prostrati appié del potente che odiate e che vi disprezza, allora io posso trasfondere in voi una stilla di quella mia fervida bile che pure armò spesso la mia voce e il mio braccio contro la prepotenza; che non mi lascia mai gli occhi asciutti né chiusa la mano alla vista della miseria; e che mi salverà sempre dalla bassezza. Voi vi credete saggi, e il mondo vi predica onesti: ma toglievete la paura... Non vi affannate dunque: le parti sono pari: Dio vi preservi dalle mie "pazzie", ed io lo prego con tutta l'espansione dell'anima perché mi preservi dalla vostra "saviezza". E s'io scorgo costoro anche quando passano senza

³¹ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p.20

vedermi, io corro subitamente a cercare rifugio nel tuo petto, o Lorenzo. Tu rispetti amorosamente le mie passioni...³²

Quindi è evidente anche in questo caso come Jacopo-Foscolo tenda a ribadire quasi ossessivamente il valore pedagogico e morale della passione contro la freddezza calcolatrice della ragione, incarnata in questo caso da Odoardo.

La questione della centralità della passione è ribadita nella *Notizia Bibliografica*, che anche in questa circostanza risulta essere uno strumento prezioso per interpretare al meglio il romanzo. Rispetto a questa tematica, infatti, lo stesso autore dichiara che anche i personaggi corollari del romanzo si muovono in una dinamica dialettica tra passione e ragione:

i personaggi accessori parlano e agiscono quanto basta all'intento... ; di que' personaggi i caratteri sono distinti in guisa che si può non solo discernere da quali interessi ciascuno è mosso, ma con che indole d'animo, e con quanto calcolo, e con quanta passione. Il Signor T***, benché sia ingiustamente severo con la sua figlia, muove a stimarlo e ad averne pietà, sì per le sue circostanze domestiche e i pericoli politici, che lo costringono ad imparentarsi ad un uomo potente, e sì per l'amorosa compassione ch'egli ha per Teresa e per la leale fiducia con la quale ha sempre trattato l'Ortis. Odoardo non commette ingiustizia veruna, e dovrebbe ispirarci pietà, perché si direbbe ch'ei, senza averla mai meritata, abbia contro di sé l'avversione di tutti; e nondimeno ci muove a sdegno per la fredda inflessibilità con che persiste ad ammogliarsi a una fanciulla che non pare creata per lui³³

Pare evidente dunque come per Foscolo la passione, anche se limitata e mutata in compassione, possa essere sufficiente per redimere un personaggio che altrimenti non avrebbe avuto sfumature positive; il Signor T*** è infatti un personaggio molto complesso, poiché in modo del tutto consapevole costringe la figlia ad un destino infelice con un uomo di origine nobile solo per questioni utilitaristiche ed economiche, oltre ad aver allontanato anche la moglie, che si opponeva a questa scelta di comodo. Sembra dunque ancora più spietato di Odoardo, se non fosse appunto che la compassione che sente per Teresa e Jacopo, che sono proprio le sue vittime, basta a redimerlo da queste sue colpe; per Foscolo è infatti la compassione la sola virtù

³² Ivi., p.138

³³ Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica*, cit., p.283

schietta e disinteressata che un uomo possa provare. Paradossalmente quindi Odoardo assume nel romanzo le caratteristiche del personaggio negativo per eccellenza, pur non avendo compiuto di fatto nessuna scelleratezza, un personaggio che invece che ispirare pietà provoca sdegno, proprio per la sua mancanza di passionalità e la sua apatia. Per quanto riguarda invece Teresa, Jacopo la ama di un amore sincero, anche perché vede in lei parte della sua ardente passione, benché taciuta:

benché Teresa parli assai poco e che le agitazioni del suo cuore siano raramente manifestate, si vede pure che assume molte qualità del suo amante.³⁴

6. L'IMPORTANZA DELLO SGUARDO

Jacopo e Teresa, nell'intero sviluppo del romanzo non parlano quasi mai chiaramente dei sentimenti che li legano, e non essendoci un narratore onnisciente ed esterno che lo metta in evidenza, nel caso del romanzo epistolare è inevitabile adottare altri stratagemmi perché questo emerga. In questo caso specifico la vista, lo sguardo, si configurano come strumento di comunicazione privilegiato e che in alcuni casi ne fa le veci. Anche nelle parti più propriamente narrative, che fungono da tessuto connettivo tra le lettere di Jacopo, l'atto del vedere assume un ruolo capitale e viene di continuo dichiarato; non è un caso che in un avvertimento al lettore Lorenzo dichiari:

Cercai quasi con religione tutti i vestigi dell'amico mio nelle sue ore supreme, e con pari religione io scrivo quelle cose che ho potuto sapere: però non ti dico, o Lettore, se non ciò ch'io vidi, o ciò che mi fu, da chi il vide, narrato.³⁵

La necessità di veridicità data dallo sguardo non è solo una prerogativa di Lorenzo Alderani ma è anche in linea con la polemica dell'antiromanzesco che vigeva in quegli anni. In ogni caso allo sguardo è affidato il compito di esprimere l'ineffabile, attraverso una serie di stratagemmi ben studiati, per esempio l'uso degli avverbi, o di aggettivi in

³⁴ *Ivi*, p.282

³⁵ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p.169

funzione avverbiale, mediante i quali viene suggerita al lettore la chiave interpretativa delle parole: «lo mirava affettuosamente», «mi guardavano attoniti», «io stava guardando stupidamente». Come illustrato magistralmente da Maria Antonietta Terzoli nel saggio *Lo sguardo ritirato. Linguaggio di sguardi nell'Ortis*, contenuto nel volume *Con l'incantesimo della parola, Foscolo scrittore e critico*, pubblicato nel 2004, esistono tre livelli principali attraverso cui si dipana il linguaggio degli sguardi: al di sotto, al di sopra o in concorrenza e complementarietà con la parola. Alla prima categoria appartiene lo sguardo quasi animalesco della vecchia a cui Jacopo e la villanella portano da mangiare e della legna da ardere; ella, degradata appunto quasi allo stato animale dalle sventure della sua vita, non proferisce parola alcuna, se non un accenno di saluto, e si esprime solo attraverso uno sguardo vacuo, rivolto più alle cose che alle persone:

Buongiorno, madre. – Buongiorno. – Come state voi, madre? – Né a questa, né a dieci altre interrogazioni mi fu possibile d'impetrare risposta; perch'essa attendeva a riscaldarsi le mani, alzando gli occhi di quando in quando come per vedere se eravamo ancora partiti³⁶

Il livello al di sopra della comunicazione verbale è un linguaggio privilegiato poiché ciò che trasmette va ben oltre le semplici parole e contiene significati più profondi; è infatti prerogativa dei personaggi positivi: Jacopo, Teresa, Lauretta, Parini, la madre di Jacopo. Neutro è invece lo sguardo del Signor T***, che in effetti è un personaggio ambiguo, poiché oscilla tra gli interessi privati che lo spingono al matrimonio e la compassione per i due giovani amanti costretti alla sofferenza della separazione. Nettamente privo di questo mezzo di comunicazione sublimante è invece Odoardo e, in linea con il suo personaggio totalmente negativo, è sempre condannato ad una metaforica cecità. Nelle occasioni in cui Jacopo incontra i personaggi sopra elencati gli sguardi assolvono costantemente il compito di esprimere il non detto, il fulcro vero e proprio della comunicazione, a differenza delle parole, che invece si limitano ad agire su un piano più superficiale. Un esempio calzante è il caso della visita di Jacopo a Lorenzo e alla madre, quando ormai la decisione di morire era già stata presa; in

³⁶ *Ivi*, p.47

questo caso gli sguardi disambiguano la valenza della comunicazione verbale, soprattutto per quanto riguarda la madre, verso cui è massimo il livello del taciuto. Nei confronti di Lorenzo infatti Jacopo è molto meno criptico, la deliberazione di voler morire è ben espressa in molteplici occasioni, ma il giovane cerca fino alla fine di preservare la madre dal dolore per la perdita di un figlio; nonostante questo, durante il loro ultimo incontro, Jacopo cerca di affidarle con lo sguardo il suo segreto:

Jacopo le strinse la mano e la guardava come se volesse affidarle un segreto; ma ben tosto si ricompose [...] E rivoltosi alla madre, la guardò un pezzo senza far motto; e partì. Giunto in fondo alla strada, si volse, e ci salutò con la mano, e ci mirò mestamente, come se volesse dirci che quello era l'ultimo sguardo.³⁷

L'efficacia e la potenza di questo ultimo sguardo è ribadita dalla frase che subito dopo professa la madre, che trasforma in parole ciò che prima era stato solo trasmesso dagli occhi:

togliendo gli occhi lagrimosi dal luogo dond' ei se l'era dileguato, s'appoggiò al mio braccio e risaliva dicendomi: Caro Lorenzo, mi dice il cuore che non lo rivedremo mai più.³⁸

Ma il personaggio che detiene il linguaggio di sguardi più complesso ed articolato è sicuramente Teresa; i suoi occhi parlano e chiedono pietà a Jacopo, la pietà di non mostrare mai apertamente i suoi sentimenti, gesto che avrebbe reso la situazione in cui versava Teresa ancora più drammatica:

suo padre giuoca meco a scacchi le intere serate: essa lavora seduta accanto a quel tavolino, silenziosissima, se non quanto parlano gli occhi suoi: ma di rado: e chinandosi a un tratto non mi domandano che pietà. [...] E qual'altra pietà posso mai darle, da questa in fuori di tenerle, quanto avrò forza, tenerle occulte come più potrò tutte le mie passioni?³⁹

La più forte intesa tra i due giovani dunque non passa attraverso le parole, che utilizzano per svariati discorsi di cui l'amore non fa parte, e quando sembra presentarsene l'occasione, è la fanciulla stessa ad autocensurarsi sottraendosi allo

³⁷ *Ivi*, p.179

³⁸ *Ivi*, p.180

³⁹ *Ivi*, p.55

sguardo dell'amante. Il ragionar d'amore è invece affidato alla mediazione di altre storie, come in occasione della lettura di quella di Gliceria, recitata da Jacopo a Teresa e raccontata nella lettera dell'11 aprile; alla lettura della storia fa da contraltare un gioco di sguardi e di sospiri tra i due ragazzi:

io le stavo accanto muto muto, con gli occhi fissi sulla sua mano che tenea socchiuso un libricciuolo. – lo non so come – ma non mi avvidi che la tempesta cominciava a muggire da settentrione [...] Tacqui. – Perché non leggete? Diss'ella sospirando e guardandomi. lo rileggeva: e tornando a proferir nuovamente: Tal tu fiorivi un dì! La mia voce fu soffocata; una lagrima di Teresa grondò su la mia mano che stringeva la sua.⁴⁰

Nonostante il contesto sia senza dubbio amoroso i due non proferiscono parole a riguardo, ma sviano indirizzandosi verso altre questioni; lo stesso accade nella lettera del 29 aprile, dove ancora la scena è dominata da sorrisi e sguardi. La situazione viene ad incrinarsi quando Jacopo cede alla necessità di verbalizzare l'amore e suggellarlo con un bacio, trasportando quindi il loro rapporto da una dimensione sostanzialmente astratta, alla realtà storica in cui Teresa non potrà mai essere di Jacopo. Immediatamente dopo la concretizzazione del loro amore il fitto ed eloquente scambio di sguardi inizia a diradarsi, contaminato dalla dura consapevolezza dell'impossibilità della loro unione:

Non posso essere vostra mai! – e pronunciò queste parole dal cuore profondo e con una occhiata con cui pareva rimproverarsi e compiangermi. Accompagnandola lungo la via, non mi guardò più; né io avea più cuore di dirle parola.⁴¹

Dunque la negazione dello sguardo diventa metafora di un amore illecito e per cui tutto sembra perduto, la ricerca di un contatto è di continuo frustrata, ogni comunicazione interrotta, l'unico punto di contatto tra i due rimane Isabellina, la sorella di Teresa, che diventa tramite dei loro incontri: «dopo mezz'ora tornò a chiamare la ragazza che stava ancora fra le mie ginocchia. E m'accorsi come le sue pupille erano rosse di pianto; non mi parlò, ma mi ammazzò con un'occhiata quasi

⁴⁰ *Ivi.*, p.58

⁴¹ *Ivi.*, p.85

volesse dirmi: tu mi hai ridotta così»⁴². Dopo la presa di coscienza della realtà lo sguardo non è più innocente, da elemento di connessione si trasforma in elemento di separazione e di allontanamento: «Teresa lo sogguardava, e sforzavasi di reprimere il pianto: Jacopo se n'avvide, né potendosi contenere, s'alzò e partì»⁴³; dunque pare che Teresa nei giorni che precedono l'estremo saluto gli si neghi ed eviti di mostrarsi a lui sola. Ormai il rapporto che si era creato tra i due attraverso gli sguardi è totalmente negato, e anzi diventa addirittura incomprensione della decisione suprema di Jacopo, che la ragazza sembra non intendere: «Tu stessa, tu mi fuggivi; ci si contendeano le lagrime. – E non t'avvedevi tu nella mia tremenda tranquillità ch'io voleva prendere da te gli ultimi congedi, e ch'io ti domandava l'eterno addio?»⁴⁴. In corrispondenza agli ultimi istanti di vita di Jacopo lo sguardo è ancora rivolto a lei, come dimostra la lettera del 19 luglio a lei indirizzata ma mai recapitata: «morendo, io volgerò a te gli ultimi sguardi, io ti raccomanderò il mio sospiro; verserò sovra di te l'anima mia»⁴⁵; anche se qui, per la precisione, non si fa riferimento a Teresa in carne ed ossa bensì alla sua effigie, al suo ritratto, che va a sostituirla la presenza durante l'estrema dipartita. Infatti non sarà Teresa ad assistere Jacopo nel momento della morte, bensì il Signor T***: «Jacopo si risentì; e sollevò il viso verso di lui; e riguardandolo con gli occhi nuotanti nella morte, stese un braccio, [...] ma ricascando con la testa sui guanciali, alzò gli occhi al cielo, e spirò»⁴⁶. Dunque Teresa manca anche nel momento estremo, e di fronte a questa assenza in un primo momento Jacopo volge il suo sguardo al padre di lei, ma in ultima istanza rivolge gli occhi al cielo, cioè postulando un destinatario più alto. Simmetricamente a questa scena, come presentando ciò che stava avvenendo al suo amato, Teresa fissa il cancello da cui lui era solito arrivare, consapevole nel suo intimo che non sarebbe mai più ripassato da lì: «ella sperò di potergli dire addio un'altra volta [...] essa ascoltavalo immobile con le pupille fitte sempre verso il

⁴² *Ivi.*, p.95

⁴³ *Ivi.*, p.101

⁴⁴ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p.184

⁴⁵ *Ivi.*, p. 108

⁴⁶ *Ivi.*, p.189

cancello: poi senza mandare lagrima né parola, cascò tramortita fra le braccia di Odoardo»⁴⁷.

7. IL PAESAGGIO

La configurazione dello scenario e del paesaggio svolge un ruolo determinante nel processo di immedesimazione del pubblico nella vicenda dell'*Ortis* e soprattutto nell'evoluzione dei pensieri e dei sentimenti del protagonista. Il ruolo preponderante assunto dallo scenario nel romanzo non è una prerogativa dell'opera narrativa di Foscolo, ma si ritrova anche nei romanzi di Rousseau e Goethe, benché con caratteristiche differenti.

Come viene illustrato da Matteo Palumbo in *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, pubblicato nel 1994, nella *Nuova Eloisa* vige la volontà di imposizione di una morale che vada a inibire l'impeto delle passioni; questo *ethos* imperante agisce anche sul paesaggio che per questo risulta sempre essere controllato, rispecchiando una natura rispettata, coltivata, trasformata dalla disciplina degli uomini e dunque, in una dimensione così regolata della natura, si configura esattamente il traguardo a cui sono rivolti gli sforzi di tutti i personaggi. Se questi per un attimo deviano dalla via maestra della virtù e cedono al piacere della passione, di conseguenza anche il paesaggio cambia, e diviene desolato, senza più traccia di verde, in cui gli alberi sono spogli. Ci sono anche casi in cui il paesaggio esibisce inalterata una forza sublime, incapace di piegarsi alla morigeratezza dell'*ethos* e in cui il *pathos* pare avere la meglio, ad indicare quanto impervia e dura possa essere la strada della redenzione: «un torrente nutrito dallo sciogliersi delle nevi precipitava a venti passi da noi le sue acque torbide, trascinando fragorosamente fango, sabbia e pietre. [...] Foreste di neri abeti mettevano una triste ombra a destra»⁴⁸.

Goethe compie una scelta divergente, benché anche il suo romanzo descriva una

⁴⁷ *Ivi.*, pp.188-189

⁴⁸ Jean Jacques Rousseau, *La nuova Eloisa*, cit., p.540

Bildung; si tratta però di un movimento autodistruttivo, che non pone argini allo sviluppo del desiderio. Imperante nel romanzo è la continua equivalenza tra amore e malattia, perché appunto il sentimento d'amore si insinua piacevolmente nell'animo dell'uomo, crescendo «invisibile fino alla cancrena»; se i personaggi di Rousseau hanno di fronte a sé una natura che è di volta in volta un *exemplum*, oppure è uno specchio che raddoppia le aspettative o le paure individuali, in Goethe c'è una totale coincidenza tra protagonista e scenario, intersecando il ciclo della natura con il ciclo dell'amore. Il paesaggio che predilige Werther implica sforzo e fatica perché non è concepibile nessuna regola o determinazione nella passione amorosa, la passione può essere solo senza limiti, furiosa e totale e non può scendere a patti con nessuna regola o moderazione. Il *locus amoenus* delle prime pagine si tramuta in *locus terribilis* nell'epilogo del romanzo, tanto più oscuro e tormentato quanto più Werther comprende di non avere altre alternative se non la morte; nell'ora estrema infatti la natura gli freme intorno terribile e burrascosa.

L'impostazione dell'*Ortis* si discosta da entrambe le versioni precedenti poiché non conosce il movimento dialettico e formativo intrapreso da Giulia né quello autodistruttivo di Werther; il punto di partenza assunto da Foscolo è ben diverso dai precedenti, perché ciò che viene messo in scena è un personaggio segnato già da una forte delusione politica e per il quale l'amore risulta essere un emolliente per l'anima, come già illustrato nella *Notizia bibliografica*:

Circa alla tessitura, era ardita impresa il far venire nella prima scena un accanito repubblicano, [...] disperato insomma di ogni consolazione, suicida per indole d'anima e sistema di mente; e dalla prima scena condurlo per una lunga serie di affetti, di desideri complicati e di ragionamenti, a una tarda catastrofe, e per via di pochi accidenti. L'autore rasserena invisibilmente il suo protagonista prima con illusioni di pace e d'ospitalità e d'amicizia e di piaceri domestici e di vita indipendente nella solitudine; e lo infiamma d'amore che incomincia a ristorargli l'anima dolcemente, e per più mesi lo adescia in segreto di care speranze, e lo pasce della compiacenza di sacrificare non foss'altro la propria felicità alla virtù della giovine amata. Ma nel punto in cui l'amore fa parere all'Ortis beatissima

per due o tre giorni la vita, l'amore stesso il precipita alla frenesia del dolore."⁴⁹

È chiaro dunque come l'amore qui risulti essere un'illusoria consolazione, fugace e irreale rispetto alla storia che Jacopo ha alle spalle e un palliativo che rallenta la sua inesorabile corsa verso la morte, preannunciata già dal titolo stesso del romanzo; il personaggio di Teresa, al contrario di Carlotta infatti, «par chiamato in iscena più per distorre che per indurre al suicidio un amante. Infatti l'Ortis, distolto lungamente da essa, s'uccise per anteriori cancrene di cuore e per suo proprio decreto anticipato da più mesi»⁵⁰. Parallelamente a questo tentativo di illusione e di successivo disinganno, il paesaggio porta sempre in sé i segni di un'incombente rovina, benché intervallati da scenari di pace e tranquillità; in un passo della *Notizia* è di nuovo l'autore ad illustrare magistralmente il modo in cui il paesaggio è trattato nella sua opera:

Spesso l'Ortis nella magnificenza della Natura, nello spettacolo sublime de' celi, nel mondo rallegrato dell'alba, nel riposo cercato da tutti i mortali al tramontare del sole, nell'amenità delle valli, nella pace solenne della notte e ne' quadri campestri, che per lo più sono l'unica sua compagnia, cerca de' sentimenti che lo riconsolino: e ne ritrova; e descrive con espansione la sua nuova gioja come un uomo che prova l'entusiasmo d'insolita contentezza. Se non che l'afflizione che gli sta dentro non concede lungo influsso a' conforti ch'ei raccoglie di fuori.⁵¹

Si conosce dunque nella trattazione del paesaggio una parabola ascendente e poi discendente, che corrisponde ad una prima parte in cui pare che l'amore possa trionfare e annullare tutte le sofferenze precedenti e a cui corrispondono scenari gioiosi e di pace agreste, succeduto poi dalla consapevolezza della sua natura illusoria e dal conseguente tramutarsi dello spazio circostante. Nella lettera del 23 ottobre, per esempio, Jacopo racconta all'amico dello stato di pace raggiunta nella comunità agreste in cui si è rifugiato:

se m'è dato lo sperare mai pace, l'ho trovata, o Lorenzo. Il parroco, il medico, e tutti gli oscuri mortali di questo cantuccio della terra mi conoscono fin da fanciullo e mi amano. Quantunque io viva fuggiasco, mi

⁴⁹ Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica*, cit., p.276

⁵⁰ *Ivi.*, p.296

⁵¹ *Ivi.*, p.280

vengono tutti d'intorno quasi volessero mansuefare una fiera generosa e selvatica. [...] io seggo con essi a mezzodì sotto il platano della chiesa leggendo loro le vite di Licurgo e di Timoleone.⁵²

La scoperta di questo "cantuccio" corrisponde alla ricostruzione di un'armonia primitiva, un luogo in cui i rapporti tra gli uomini sono regolati dalla *fraternitas*, si fondano sulla base di una solidarietà manifesta, che riconosce il singolo come parte compiuta del tutto. Questa immagine di quiete e pace prende corpo nella cornice di una civiltà agraria, ovvero lo spazio dove il contatto con la natura e il suo ciclo di continuità è massimo, in cui il mondo di contadini a cui Jacopo immagina di unirsi è completamente al di fuori del contesto storico, ignaro dei conflitti che lo attanagliano e regolato solo dalla successione delle stagioni; solo in questo contesto l'esperienza del singolo può integrarsi in quella degli altri e ne è parte organica. Ogni individuo, come parte del tutto, è interessato alle vicende degli altri compaesani, e ovunque si colgono segni di aggregazione: «domenica mi s'erano affollati intorno tutti i contadini, che, quantunque non comprendessero affatto, stavano ascoltandomi a bocca aperta. [...] con che passione un vecchio lavoratore mi narrava stamattina la vita de' parrochi della villa viventi nella sua fanciullezza»⁵³. Lo stesso *topos* viene rievocato nella lettera del 12 novembre, laddove viene tratteggiato nuovamente il *locus amoenus* agreste:

Jeri giorno di festa abbiamo con solennità trapiantato i pini delle vicine collinette sul monte rimpetto la chiesa. Mio padre pure tentava di fecondare quello sterile monticello [...]. Assistito io da parecchi lavoratori ho coronato la vetta, onde casca l'acque, di cinque pioppi, ombreggiando la costa orientale di un folto boschetto che sarà il primo salutato dal Sole quando splendidamente comparirà dalle cime de' monti. [...] le villanelle vennero sul mezzodì co' loro grembiuli di festa intrecciando i giuochi e le danze di canzonette e di brindisi.⁵⁴

A questa rappresentazione si associa anche l'immaginazione di un futuro in cui il protagonista, anziano, si proietta in quello stesso cantuccio:

frattanto mi vagheggiava nel lontano avvenire un pari giorno di verno quando canuto mi trarrò passo passo sul mio bastoncello a confortarmi a'

⁵² Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 10

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ *Ivi.*, p.16

raggi del Sole, si caro a' vecchi [...] e quando le ossa mia fredde dormiranno sotto quel boschetto alloramai ricco e ombroso, forse nelle sere d'estate al patetico sussurrar delle fronde si uniranno i sospiri degli antichi padri della villa, i quali al suono della campana de' morti pregheranno pace allo spirito dell'uomo dabbene e raccomanderanno la sua memoria ai figli.⁵⁵

Nella visione idillica del mondo che qui viene proposta la culla e la tomba si corrispondono, la storia è completamente esclusa e la dimensione del procedere della vita umana è strettamente interconnessa con quella della natura.

L'aspetto innovativo della versione introdotta da Foscolo è però l'intrinseca impossibilità di questo stesso idillio; la pace che viene vagheggiata da Ortis viene subito negata dal dolore che il protagonista è chiamato ad incarnare, e il *locus amoenus* è contrastato, nel suo manifestarsi, dalle immagini di un presente ostile e invincibile. Questa struttura di tesi ed antitesi è evidente in entrambe le lettere sopracitate, che si chiudono con la rievocazione di presagi nefasti: nel caso della lettera del 23 Ottobre viene rievocata la seconda illusione che campeggerà nell'intero romanzo, ovvero l'amore per Teresa, attraverso la presentazione del padre della fanciulla, il Signor T***, seguito dal promesso sposo di lei, Odoardo, che, come già specificato, è l'anti-eroe del romanzo, privo di sentimenti, di emozioni, e di passioni, simbolo della ragione fredda e calcolatrice. Lo stesso vale per la lettera del 12 novembre, in cui dopo la rievocazione di un futuro idillico nella prospettiva anche di una morte serena, accerchiato dai suoi cari, si manifesta immediatamente l'amara consapevolezza delle illusioni: «O illusioni! E chi non ha patria, come può dire lascerò qua o là le mie ceneri?»⁵⁶; la condizione di esiliato annulla la radice stessa della fantasia bucolica, che per questo diviene irrealizzabile. La contemplazione di un mondo innocente non si configura dunque come un anti mondo ma come un debole miraggio di consolazione, che continua però ad avere intorno le ombre di cui Jacopo resta prigioniero.

Attraverso questo stratagemma Foscolo riesce ad intrecciare in modo armonico il tema della politica con quello dell'amore, perché in questo caso l'amore risulta essere un

⁵⁵ *Ivi.*, pp.16-17

⁵⁶ *Ibidem*

palliativo temporaneo alla sofferenza per il crollo dell'utopia politica; una volta venuta meno l'illusione amorosa viene meno anche l'ultimo freno alla caduta di Jacopo verso la morte. Come rileva Matteo Palumbo nel saggio *Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis»: il sistema del romanzo*⁵⁷, la lettera del 20 novembre ha, nel movimento progressivo della trama, il compito di sancire effettivamente l'intesa tra Jacopo e Teresa, avvicinati da un comune sentimento di compassione e in questo profondamente lontani dalla freddezza di Odoardo; nella lettera Jacopo racconta a Lorenzo il *pellegrinaggio*, come il protagonista stesso lo definisce, ad Arquà, in visita alla casa del Petrarca. Si tratta di un testo complesso, articolato in tre tempi distinti, scanditi dall'interruzione e dalla ripresa della lettera, artificio che permette all'autore di sviluppare fasi consecutive del racconto che presentano temi e situazioni diversificati ma congiunti.

La prima parte della lettera si apre con una descrizione della Natura trionfale, in perfetta corrispondenza con il manifestarsi di Teresa e del legame spirituale di lei con Ortis, sancito e suggellato dalla visita al poeta di Laura:

Sei o sette giorni addietro s'è iti in pellegrinaggio. Io ho veduto la Natura più bella che mai. [...] S'apriva appena il più bel giorno d'autunno. Parea che Notte seguita dalle tenebre e dalle stelle fuggisse dal Sole, che usciva nel suo immenso splendore dalle nubi d'oriente, quasi dominatore dell'universo; e l'universo sorridea. Le nuvole dorate e dipinte a mille colori salivano sulla volta del cielo che tutto sereno mostrava quasi di schiudersi per diffondere sopra i mortali le cure della Divinità. Io salutava ad ogni passo la famiglia dei fiori e dell'erbe che a poco a poco alzavano il capo chinato dalla brina. Gli alberi sussurrando soavemente, facevano tremolare contro la luce gocce trasparenti della rugiada; mentre i venti dell'aurora rasciugavano il soverchio rumore alle piante. Avresti udito una solenne armonia spandersi confusamente fra le selve, gli augelli, gli armenti, i fiumi, e le fatiche degli uomini: e intanto spirava l'aria profumata delle esalazioni che la terra esultante di piacere mandava dalle valli e da' monti al Sole, ministro maggiore della Natura. [...] Allora ho veduto Teresa nel più bell'apparato delle sue grazie.⁵⁸

I due amanti sembrano dunque circumfusi dallo splendore della Natura, ed inebriati dalla commozione per il luogo che si accingono a visitare; in questo contesto si concretizza la distanza abissale che intercorre tra Odoardo e Jacopo, perché, mentre il

⁵⁷ Il saggio è contenuto in *Saggi sulla Prosa di Ugo Foscolo*, pubblicato nel 1994.

⁵⁸ *Ivi.*, pp.18-19

secondo rimane estasiato di fronte alla magnificenza del creato, il primo «parea andasse tentone tra le tenebre della notte, o ne' deserti abbandonati dalla benedizione della Natura»⁵⁹. Odoardo rimane trincerato nei confini della freddezza di un vivere mediocre, abbandonato dai sentimenti e dagli ideali, e questo spinge ulteriormente Teresa tra le braccia di Jacopo. Nella seconda parte della lettera questa corrispondenza sentimentale deve però fare i conti con la realtà concreta, in cui Teresa è infelice, vittima degli interessi economici del padre, che la costringe ad un matrimonio di interesse, scelta che ha disgregato ulteriormente la famiglia a causa della forte contrapposizione della madre a questa decisione. Nel momento della presa di coscienza di Jacopo della condizione di infelicità della donna che ama, immediatamente lo scenario naturale si modifica, incupendosi:

Ci siamo finalmente trovati a un viale cinto da un lato di pioppi che tremolando lasciavano cadere sul nostro capo le foglie più giallicce, e adombrato dall'altra parte d'altissime querce, che con la loro opacità silenziosa facevano contrapposto a quell'almeno verde dei pioppi. Tratto tratto le due file d'alberi opposti erano congiunte da varij rami di vite selvatica, i quali incurvandosi formavano altrettanti festoni mollemente agitati dal vento del mattino.⁶⁰

Dopo l'attenzione ai riflessi individuali della passeggiata ad Arquà, il terzo momento recupera una dimensione pubblica e sposta l'attenzione sulla casa di Petrarca, ormai diroccata, segno tangibile del presente che non rispetta valori e memorie del passato:

La sacra casa di quel sommo italiano sta crollando per la irreligione di chi possiede un tanto tesoro. Il viaggiatore verrà invano di lontana terra a cercare con meraviglia divota la stanza armoniosa ancora dei canti celesti del Petrarca. Piangerà invece sopra un mucchio di ruine coperto di ortiche e di erbe selvatiche fra le quali la volpe solitaria avrà fatto il suo covile.⁶¹

Costantemente dunque le riflessioni di Jacopo sono associate ad un corrispondente paesaggio che ne amplifica le risonanze; nel caso, per esempio, della lettera del 19 gennaio, le considerazioni sulla piccolezza dell'uomo a paragone all'immensità del

⁵⁹ *Ivi.*, p.20

⁶⁰ *Ivi.*, p.21

⁶¹ *Ivi.*, p.24

creato si associano ad un paesaggio tetto e ad una Natura violenta, che trascina con sé ogni cosa sul suo inesorabile cammino:

andava dianzi perdendomi per le campagne, inferrajuolato sino agli occhi, considerando lo squallore della terra tutta sepolta sotto le nevi, senza erba né fronda che mi attestasse le sue passate dovizie. Né potevano gli occhi miei lungamente fissarsi sulle spalle de' monti, il vertice de' quali era immerso in una negra nube di gelida nebbia che piombava ad accrescere il lutto dell'aere freddo ed ottenebrato. E parevami vedere quelle nevi disciogliersi precipitare a torrenti che innondavano il piano, trascinandosi impetuosamente piante, armenti, capanne, e sterminando in un giorno le fatiche di tanti anni, e le speranze di tante famiglie. Trapelava di quando in quando un raggio di Sole, il quale quantunque restasse poi soverchiato dalla caligine, lasciava pur divedere che sua mercé soltanto il mondo non era dominato da una perpetua notte profonda.⁶²

Nel complesso, in ogni caso, il tono della prima parte dell'Ortis è armonioso, perché coincidente con la curva ascendente del rapporto tra Jacopo e Teresa; la lettera del 3 aprile, che segue immediatamente quella del 17 marzo, che costituisce un approfondito riepilogo delle valutazioni politiche di un'intera generazione, è una ripresa euforica, di felicità, contrassegnata non a caso dall'immagine vitale della «Natura bella, quale deve essere stata quando nascendo la prima volta dall'informe abisso del caos, mandò foriera la ridente Aurora di Aprile»⁶³. È uno scenario su cui regna incontrastato il Sole, «sublime immagine di Dio, luce, anima, vita di tutto il creato»⁶⁴. In questa sezione, fino ad arrivare alla scena culminante del bacio, non mancano i riferimenti luttuosi o i presagi di morte, ma acquistano il colore di una sottile malinconia, una sorta di *memento mori* che però si affievolisce alla luce accecante del sentimento d'amore. Il momento in cui il trionfo della Natura va a coincidere con il trionfo d'Amore corrisponde al bacio tra Jacopo e Teresa, raccontato all'amico Lorenzo nella lettera del 14 maggio; i movimenti dell'anima coincidono con le manifestazioni del mondo fisico, che amplificano e rappresentano visivamente uno stato di massima felicità:

⁶² *Ivi.*, pp.44-45

⁶³ *Ivi.*, p.56

⁶⁴ *Ibidem*

Sì; ho baciato Teresa; i fiori e le piante esalavano in quel momento un odore soave; le aure erano tutte armonia; i rivi risuonavano da lontano; e tutte le cose s'abbellivano allo splendore della Luna che era tutta piena della luce infinita della Divinità. Gli elementi e gli esseri esultavano nella gioja di due cuori ebbri di amore.⁶⁵

Il momento successivo al bacio è raccontato nella lettera del 15 maggio, dove viene descritto un momento quasi panico, in cui la frattura tra ideale e reale sembra annullata e Jacopo diventa un tutt'uno con la Natura:

Dopo quel bacio io son fatto divino. Le mie idee sono più alte e ridenti, il mio aspetto più gajo, il mio cuore più compassionevole: mi pare che tutto s'abbellisca a' miei sguardi; il lamentar degli augelli, e il bisbiglio de' zefiri fra le frondi son oggi più soavi che mai; le piante si fecondano, e i fiori si colorano sotto a' miei piedi; non fuggo più gli uomini e tutta la Natura mi sembra mia."⁶⁶

Ma nel momento stesso del raggiungimento dell'apice della felicità si insinua immediatamente il senso dell'esclusione e della perdita, con la dichiarazione di Teresa: «Non sarò vostra mai»; da questo momento in poi, accentuata anche dalla notizia delle imminenti nozze tra la fanciulla e Odoardo, inizia la curva discendente della vicenda di Jacopo, che lo porterà inesorabilmente alla decisione risolutiva di togliersi la vita. La Natura assume quindi delle caratteristiche più cupe:

Spesso io mi figuro tutto il mondo a soquadro, e il Cielo, e il Sole, e l'Oceano, e tutti i globi nelle fiamme e nel nulla⁶⁷

Dov'è la Natura? Dov'è la sua immensa bellezza? Dov'è l'intreccio pittoresco dei colli ch'io contemplava dalla pianura innalzandomi con l'immaginazione nelle regioni dei cieli? Mi sembrano rupi nude e non veggo che precipizj. Le loro falde coperte di ombre ospitali mi sono fatte nojose. [...] Oggi io sentiva gemere la foresta ai colpi delle scuri: i contadini atterravano i roveri di duecento anni: tutto pèrè quaggiù!⁶⁸

Come è evidente nell'ultima affermazione, in corrispondenza alla fine delle illusioni, irrompono ovunque immagini di distruzione, di morte violenta e crudele. Nella seconda parte del romanzo vengono riprese le tematiche della prima, ma con

⁶⁵ *Ivi.*, p.84

⁶⁶ *Ivi.*, pp.85-86

⁶⁷ *Ivi.*, p.94

⁶⁸ *Ivi.*, p.96

l'accentuazione della tematica mortale, come nel caso dello scenario dell'idillio agreste, nella sezione iniziale della prima parte del romanzo. Dal punto di vista strutturale la lettera del 7 settembre da Firenze è simmetrica alle due lettere del 23 ottobre e del 12 novembre, ma rovesciata di segno; ormai il *locus amoenus* laddove viene preservata l'autenticità della vita non è più possibile. Il sentimento con cui Jacopo guarda a quella realtà è ormai pura nostalgia e, distaccato anche fisicamente da quell'idillio, esso ritorna come un ricordo contemplato da lontano; a Lorenzo è affidato il compito di ritornare a quei luoghi, che ricompongono la scenografia fisica e sentimentale di questo paesaggio:

Spalanca le finestre, o Lorenzo, e saluta dalla mia stanza i miei colli. In un bel mattino di Settembre saluta in mio nome il cielo, i laghi, le pianure, che si ricordano tutti della mia fanciullezza, e dove io per alcun tempo ho riposato dopo le ansietà della vita.[...] io ti prego di salire sul monte de' pini che serba tante dolci e funeste mie rimembranze [...] troverai il salice solitario sotto i cui rami piangenti io stava più ore prostrato parlando con le mie speranze.⁶⁹

Oltre al paesaggio, anche tutte le mansioni che prima creavano uno stretto legame di *fraternitas* tra Jacopo e gli abitanti del villaggio sono venute meno, confinate nel passato:

consola tutti i contadini che ti chiederanno novelle di me. Già tempo mi si affollavano intorno, ed io li chiamava miei amici, e mi chiamavano benefattore. Io era il medico più accetto a' loro figliuoletti malati; io ascoltava amorevolmente le querele di que' meschini lavoratori, e componeva i loro dissidj [...]. Ma ora si attristeranno nel nominarmi, poiché in questi ultimi mesi passava muto e fantastico senza talvolta rispondere a' loro salutj; e scorgendoli da lontano mentre cantando tornavano da' lavori, o riconduceano gli armenti, io gli scansava inboscandomi dove la selva è più negra.⁷⁰

È chiaro che il mito della comunità è ormai distanziato da sé, ed è ricollocato nella seconda parte del romanzo, specularmente alla prima, per marcare la distanza ormai incolmabile tra la cultura primitiva, contadina, antecedente alla storia, e l'esperienza di Jacopo. Le illusioni di pace e ospitalità vengono negate, così come l'illusione d'amore, e

⁶⁹ *Ivi.*, p.118

⁷⁰ *Ivi.*, p.119

riaffiorano per essere giudicate da un punto di vista più alto, che ne rivela l'inconsistenza prima solo presagita. Da questo momento in poi il paesaggio diventa sempre più cupo e tenebroso; nella costante dialettica Vita *versus* Morte che caratterizza tutto il romanzo l'ago della bilancia sta ormai spostandosi inesorabilmente verso la morte. Ormai anche il Sole, sempre elogiato come simbolo di vita, è divenuto *negro*, come dimostra la struggente lettera da Ventimiglia, datata 19 e 20 febbraio:

Dov'io cerco ajuto? Non in me, non negli uomini: la Terra io la ho insanguinata, e il Sole è negro. [...] Ho vagato per queste montagne. Non v'è albero, non tugurio, non erba. Tutto è bronchi; aspri e lividi macigni; e qua e là molte croci che segnano il sito de' viandanti assassinati. Là giù è il Roja, un torrente che quando si disfanno i ghiacci precipita dalle viscere delle Alpi, e per un gran tratto ha spaccato in due questa immensa montagna. [...] La Natura siede qui solitaria e minacciosa, e caccia da questo suo regno tutti i viventi.⁷¹

La lettera da Ventimiglia appena citata segna il trapasso verso un ulteriore stadio della consapevolezza di Jacopo della fine di qualsiasi utopia; in questa lettera Foscolo guida il suo personaggio all'accettazione del suo destino e per questo Jacopo cerca una legittimazione teorica al suicidio. Tutto oramai è intriso dal senso di morte, dalla notizia del decesso di Bertola alla rivelazione del matrimonio di Teresa, ma tuttavia, in sintonia con la nuova determinazione che lo caratterizza, la reazione che accompagna questi fatti è priva di risentimento o di *pathos*. Jacopo infatti riscopre una tranquillità che non è più un sentimento precario, come quella che poteva caratterizzarlo all'inizio del romanzo, ma è una tranquillità reale, propria di chi è ormai al di là di qualsiasi dolore ed è privo di emozione. Seguendo dunque questa nuova tendenza, cambia impercettibilmente anche la struttura del libro, segnalato dal mutamento nella successione delle lettere e delle carte; la forma del romanzo epistolare cede il posto ad una scrittura di frammenti, di glosse ai margini di altri libri, di annotazioni che rafforzano il suo ultimo proponimento. Ciò a cui il lettore si trova di fronte non sono più lettere inviate secondo la finzione richiesta dal genere, ma carte sparse, raccolte ed ordinate dall'editore, riflessioni che non hanno più l'esigenza di avere testimoni o

⁷¹ *Ivi.*, pp.152-153

ascoltatori ma rimangono confinate nello spazio segreto di colui che scrive. Qui avviene la riflessione di Jacopo, che verte sul nulla verso cui confluono tutte le cose; se per il protagonista la vita è ormai priva di significato, la morte non ha una pari carica di negatività e sterilità, ma si configura come un sacrificio, un gesto riparatore perché venga preservata l'innocenza degli altri personaggi. Nella parte finale infatti Jacopo insiste sull'innocenza di Teresa, che viene garantita proprio dal suo suicidio, che la preserverà così dagli spasimi della passione. Foscolo insiste molto sulla dimensione sacrale della morte del suo protagonista, circondandolo da un'aura catartica. Di fronte al suo dolore e davanti alla morte Jacopo trova una ragione del proprio soffrire: una ragione che possa trasformare la morte in una necessità, in una redenzione che lo purifichi da ogni colpa.

Questa segreta aspirazione, che impone un senso alle pene e riscatta l'angoscia, determina l'atmosfera rasserenata che avvolge, a differenza di Werther, gli ultimi momenti dell'eroe foscoliano:

[Jacopo] in una notte serena di primavera va per le campagne che gli erano state sì care: e da que' luoghi raccoglie le rimembranze dell'amor suo; e tornasi a casa più certo che sarà caro a Teresa anche sotterra, e le riscrive più consolato; attesta l'innocenza di lei e si trafigge; e sicuro in sé di poter aspettare di minuto in minuto la morte, lascia che per più ore gli scorra il sangue dalla ferita. Ha sul tavolino la Bibbia chiusa, e sovr'essa l'oriuolo dal quale aspettava il momento prefisso; e spirò mandando a Dio l'ultimo sguardo.⁷²

⁷² Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica*, cit., p.304

CAPITOLO III:

***STORIA DI UNA CAPINERA* DI GIOVANNI VERGA**

1. LA STORIA EDITORIALE E LE FONTI

La storia editoriale della *Storia di una capinera* è stata analizzata e illustrata da Federico de Roberto nel saggio *Storia della storia di una capinera* contenuto nel volume *Casa Verga*, pubblicato nel 1964; in questo saggio viene analizzato il percorso editoriale del romanzo, dalla pubblicazione a puntate all'edizione in volume.

Verga lasciò la Sicilia nel 1865, anche grazie al supporto della madre, Caterina di Mauro, una donna intellettuale, che acutamente aveva preso sul serio, a differenza di molti altri, la vocazione del figlio, e per questo aveva compreso la necessità di farlo uscire dal mondo angusto in cui si trovava; in questo senso la Toscana sembrò essere il soggiorno più indicato:

dopo la convenzione del settembre 1864 Firenze era divenuta la metropoli dell'Italia risorta, il cuore della giovane nazione, il centro d'attrazione di tutte le forze vive della penisola, il soggiorno più promettente per un giovane avido di impressioni di vita e d'ispirazioni d'arte. A Firenze, dunque, il Verga si era recato fin dall'anno 1865.¹

A Firenze fin da subito risultò preziosa a Verga l'amicizia con Francesco Dall'Ongaro² della cui casa fu assiduo frequentatore; fin da subito l'autore friulano pose grande fiducia in Verga, sebbene i primi risultati non fossero soddisfacenti. Dopo la pubblicazione di *Una Peccatrice* a Torino nel 1866 non si hanno notizie di altri lavori per tre anni; difficilmente in questo lasso di tempo l'autore è stato in una condizione di stallo, più probabilmente ciò che aveva scritto non lo soddisfaceva a sufficienza. Durante il primo periodo spesso Verga ritornò in Sicilia spinto dall'amore filiale per la madre, che lo manteneva come poteva a Firenze; e una volta tornato discuteva e rievocava l'isola, la città natale e la famiglia con Mariano Salluzzo, dottore in medicina, originario di Catania e grande amico del Verga. Secondo De Roberto «in un'ora

¹ Federico De Roberto, *Storia della Storia di una capinera*, in *Casa Verga*, Le Monnier, Firenze, 1964, p. 138

² Francesco Dall'Ongaro (Mansuè, 1808 – Napoli, 1873), poeta e giornalista, prese parte nel 1848 ai moti di Venezia e nel 1849 alla difesa di Roma. Dopo il 1849 fu esule; tornato in Italia nel 1859, fu attivo propagandista della nuova guerra contro l'Austria. Dal 1860 divenne professore di letteratura drammatica a Firenze; qui la sua casa si trasformò in una sorta di cenacolo culturale. La sua opera di letterato è molto varia: drammi, ballate, stornelli politici.

d'intensa nostalgia, una notte che passeggiava, solo, lung'Arno, evocando i ricordi del tetto paterno dove poteva tornare a sua posta, e quelli della fanciullezza e della prima gioventù perduta invece per sempre, egli ideò la Storia di una capinera.»³

Francesco Dall'Ongaro era all'epoca uno scrittore e un lettore già navigato, ma nonostante questo fu affascinato fin dalle prime pagine del romanzo, e per questo motivo volle in prima persona cercare un editore; il 25 novembre 1869, dopo che Verga aveva spedito da Catania il resto del manoscritto, Dall'Ongaro gli scrisse che a breve si sarebbe recato a Milano per trovare una degna collocazione al suo testo. Nonostante queste promesse, nel marzo dell'anno successivo egli si trovava ancora a Firenze, ma sollecitato da Verga finalmente andò a Milano e riuscì a stringere un accordo con l'editore Lampugnani. Tornato in città, considerato il fatto che il Verga si trovava ancora a Catania, decise di renderlo partecipe degli accordi per iscritto:

Il signor Alessandro Lampugnani, editore di parecchi giornali di moda e di educazione, accettò di stampare il romanzetto per suo conto, bella edizione elzeviriana, e di rilasciarvene in compenso duecento copie e anche duecentocinquanta. Accettai, e condiscesi pure che ne facesse conoscere lo spirito, pubblicando qualche pagina staccata sul giornale. Questo non nuoce. L'edizione deve essere compiuta alla fine di Luglio... Il Lampugnani è un po' originale, ma ha un fondo eccellente, e lo conosco da quarant'anni. Il romanzo gli piace – e lo farà scattare a suo modo – non badate ai frammenti che pubblicherà anzi tratto. Avremo tempo da correggere le bozze del libro.⁴

Il 20 luglio, dato che Verga ancora si trovava a Catania, riceveva e spediva le bozze del romanzo, che Dall'Ongaro controllava e mandava a Milano, dove la rivista di mode «La Ricamatrice», pubblicava l'opera a puntate. Il 1 febbraio del 1871 Dall'Ongaro annunciò finalmente che Lampugnani aveva ricevuto le ultime bozze e che il romanzo sarebbe stato pubblicato nella primavera seguente; la pubblicazione avvenne però solo verso la fine dell'anno perché la prefazione di Dall'Ongaro fu scritta a Roma, il 25 novembre 1871. Era in forma di lettera e indirizzata alla contessa Caterina Percoto, altra scrittrice friulana e intima dell'autore, e poiché fu soppressa nelle edizioni successive, da De Roberto viene riportata integralmente:

³ Ivi, p.142

⁴ Ivi., p.165

Alla C. Caterina Percoto

Ottima amica,

Un giovane siciliano, gentile di modi come d'aspetto, mi consegnava un anno fa certi fogli pregandomi di volerli scorrere e proferire un giudizio sulla dolente storia che contenevano.

Erano lettere di una monacella siciliana, scritte e scambiate con una sua compagna ed amica. Pensai sulle prime di mandare quelle pagine d'una vita di dolore e d'abnegazione a voi che siete maestra in siffatta materia; ma poi la lettura di queste epistole, o meglio i fatti che dipingevano dal vivo, mi afferrò per modo che non le deposi se non letta l'ultima, ch'io stesso, vecchio nell'arte, bagnai di lacrime vere.

Il mio giudizio era così proferito; onde, in luogo di mandarvi i fogli manoscritti com'erano, li diedi al nostro Lampugnani perché li stampasse, e diffondesse al maggior numero di lettori l'emozione ond'era stato compreso a quella prima lettura l'animo mio.

Ora voi li leggerete qui pubblicati in questo bel volumetto, in fronte al quale volli porre il vostro nome, come eccitamento ed augurio al giovane scrittore che si mette sotto la nostra bandiera.

Francesco Dall'Ongaro⁵

Ricevuto e letto il romanzo, così Caterina Percoto rispose all'autore:

Pregiatissimo Signore,

San Giovanni di Manzano, 2 marzo 1872

La Sua bella Capinera deve la sua fortuna alla cara Sua penna, che mi fa vivere in Sicilia, e che tocca con tanto cuore una delle più dolorose piaghe che affliggono nel mio sesso la nostra società. Qui, nel Veneto, grazie al codice Napoleone è sparita da un pezzo la trista consuetudine di sacrificare alla vita monastica le povere nostre giovinette; ma dura tuttavia il barbaro costume di educare le donne alla clausura. Ella ch'è giovane e ch'ebbe in dono dal cielo una parola così simpatica, così vera e così efficace, si faccia nostro campione. L'Italia gliene sarà riconoscente, e io e il Dall'Ongaro saremo ben lieti d'essere stati fra i primi ad estimarla come uno dei nostri più valenti scrittori. ⁶

⁵ Ivi., p. 167

⁶ Ivi., p.168

Dopo il grande successo della prima edizione, la seconda non tardò a venire e ormai Lampugnani sembrava essere un editore troppo modesto in relazione al successo del libro; in questi anni una nuova giovane Casa Editrice, quella di Emilio Treves, di recente associatosi con il fratello Giuseppe, appoggiata ad un suo giornale politico, il «Corriere di Milano», padre del «Corriere della Sera» e a parecchie pubblicazioni periodiche, tra le quali l'«Illustrazione popolare», stava seguendo un percorso di ascesa e rientrava nell'interesse di molti scrittori. Tra questi anche Giovanni Verga, che subito dopo la pubblicazione della *Capinera* si accinse alla scrittura di *Eva* e, composta nel 1869, inviò la sua opera ad Emilio Treves, scrivendogli senza conoscerlo e senza raccomandazione. Non ci sono testimonianze dell'esito di questo primo contatto; Treves però, venuto a conoscenza del grande successo della prima edizione della *Capinera*, accettò di pubblicare *Eva* e di ristampare il primo romanzo, che secondo lui non era stato sufficientemente lodato. Così scrive all'autore nel giorno 14 luglio 1873:

Ho voluto correggere io stesso l'uno e l'altro dei vostri racconti, e mi piacciono sempre più. Sono cose che un editore non dovrebbe dire ad un autore; ma io ne sono entusiasta... quella *Capinera* è cosa delicatissima, e non so capire come, pubblicata da un anno, non se ne sia parlato. Ciò mi fa diventar vano; perché mostra che nella fortuna dei libri ha la sua parte l'editore. Vi mando, come ho promesso, le due copie del contratto... Mi vergogno della parola compenso che c'è dentro: avrei voluto trovarne un'altra; ma la vergogna è piuttosto del paese che non permette di fare di più.⁷

Mancava a Verga l'ultimo tassello per raggiungere l'apice della sua soddisfazione, ovvero donare una copia del suo romanzo ad Alessandro Manzoni; non ebbe mai risposta, probabilmente perché ormai Manzoni non leggeva quasi più nulla, essendo molto anziano, oppure perché la sua lettera andò perduta tra le migliaia che giungevano da tutta Italia. L'opinione dell'autore circa la sua opera però si modificò nel corso degli anni, e vent'anni dopo così scriveva al Treves:

E' storia vecchia, come vedi, e che m'invecchia, vecchia tanto – di *fattura*, intendo- che hai fatto benissimo a non parlargli della ristampa che a cose fatte. Se no, trattandosi di un'edizione in ghingheri, e che sarò

⁷ Ivi., p.176

probabilmente definitiva, se ci mettevo le mani per correggere avrei rifatto da cima a fondo; e tutti i fronzoli che hai la bontà di lodare li avrei buttati giù senza pietà, e con gran vantaggio della naturalezza e dell'efficacia del racconto, ti assicuro.⁸

Il testo non poteva più essere modificato, ma Verga prese in considerazione di riadattare il romanzo a testo drammatico, dato il suo successo anche come autore di teatro con la *Cavalleria rusticana*; un progetto che però rimase incompiuto.

1.1 Le fonti letterarie e autobiografiche

Storia di una capinera è il primo romanzo che Verga scrisse nell'ambiente fiorentino e rappresenta anche il primo passo deciso verso una lingua omogenea, che si modella sulla parlata in uso a Firenze e che fa capo al manzonismo diffuso tra i letterati che Verga frequentò in città. Egli cercò cioè, sulla scorta del grande esempio manzoniano, di epurare il testo da provincialismi o dialettismi; il podere, per esempio, dove la famiglia della Capinera aveva cercato rifugio, era governato da un *massaro* ma a questo termine "paesano" Verga preferì *castaldo* anche se, nel contempo, in alcune situazioni predilesse ancora i termini aulici e ricercati piuttosto che quelli più comuni e diffusi: ritroviamo ancora *ascondersi* in luogo di *nascondersi*, *lampane* invece che *lampade*, *quotidiano* invece che *quotidiano*. La produzione letteraria verghiana che precede la *Capinera* consta di quattro romanzi: *Amore e patria* (1856-57), *I carbonari della montagna* (1861-62), *Sulle lagune* (1862-63), *Una peccatrice* (1866), tutti scritti a Catania e contraddistinti da una scoperta adesione a fonti letterarie precise: il primo è un romanzo storico-amoroso ambientato al tempo della rivoluzione americana, il secondo è un romanzo storico, per definizione dell'autore, in cui si mescolano forme, stili e suggestioni diverse, dal romanzo patriottico al romanzo galante, e in cui si riconoscono elementi tratti da Walter Scott, Dumas padre e i riferimenti ai maestri catanesi di Verga, Antonino Abate e Domenico Castorina, alla descrizione del semplice mondo della campagna e dei campagnoli, secondo la linea "rusticale" del periodo.

⁸ Ivi., pp.178-179

Anche *Sulle Lagune*, di genere amoroso-politico, mostra le stesse suggestioni e gli stessi spunti dei testi precedenti, mantenendo anche la stessa dimensione caotica; sarà con *Una peccatrice* che Verga farà un passo avanti, grazie alla circoscrizione precisa di un genere, verso una materia narrativa più fusa e compatta.

Storia di una capinera dunque si inserisce a questo punto e, come già anticipato, è il frutto di una nuova fase della vita di Verga, quella del soggiorno fiorentino; De Roberto sostiene che questo romanzo fu concepito durante una passeggiata lungo l'Arno, durante un momento di intensa nostalgia, quando Verga ideò la possibilità di trattare il tema delle monacazioni forzate. La novità introdotta da *Storia di una capinera* consiste nel fatto che questa tematica venga fortemente sicilianizzata, assecondando l'esigenza dell'autore che volle condannare il residuo di un'usanza che, sebbene avesse ricevuto un duro colpo dalla legge del 1867⁹, stentava a scomparire, specialmente in Sicilia. Il tema delle monacazioni forzate ebbe un grande successo dopo le produzioni di Diderot con la *Religieuse*, di Grossi con *l'Ildegonda*, di Manzoni con i *Promessi Sposi*. La protagonista della *Religieuse*, Suzanne Simonin, nata da una relazione adulterina della madre è costretta all'esperienza del convento, e ne compie un'analisi lucida ed asciutta da cui risulta una condanna radicale del sistema; questo romanzo assume le caratteristiche di un *pamphlet* sociale e di ricerca filosofica sulla libertà dell'individuo. Altrettanto totale e coerente è la figura manzoniana di Gertrude, nella tragicità di una scelta che la condanna ad essere "peccatrice" attraverso un'educazione che inasprisce ogni cosa che in lei era buona e spontanea. Ma come già osservava Giacomo De Benedetti: «Diderot, grande raccontatore tutto intelligenza, e Manzoni, grandissimo poeta, non avevano avuto bisogno dell'amore per rendere i loro personaggi ostili al chiostro, consapevoli di essere negati alla vocazione monastica»¹⁰; questo significa che Maria, protagonista del romanzo di Verga, non possiede lo stesso spessore psicologico degli altri protagonisti di romanzi che trattano lo stesso tema o abbiano la stessa forma narrativa, cioè il romanzo epistolare.

A queste già numerose fonti letterarie si aggiungono i romanzi sia di Dall'Ongaro che di

⁹ La legge di soppressione delle corporazioni religiose

¹⁰ Giacomo De Benedetti, *Verso la necessità di scrivere*, in *Verga e il Naturalismo*, Garzanti, Milano 1978, p.121

Caterina Percoto¹¹, che avevano suscitato grande scalpore, e che sicuramente avevano avuto grande influenza su Verga, considerando che la scrittrice friulana era in stretti rapporti con il protettore fiorentino dell'autore, il già citato Francesco Dall'Ongaro (Fraile Cati, la protagonista del racconto *La coltrice nuziale* infatti prende i voti monacali onde evitare di sposare un giovane austriaco).

I racconti di Dall'Ongaro sono caratterizzati da una riquadratura moraleggiante: problemi come la religiosità autentica di contro all'ipocrisia religiosa, la libertà politica e di pensiero di contro all'oppressione e alla schiavitù, la semplicità della gente di campagna opposta al vizio e alla degradazione morale di quella di città. Questi elementi sono delineati all'interno del panorama della realtà dei ceti più umili, all'interno della quale emergono due poli intorno ai quali si ricompongono i sentimenti buoni e costruttivi del cuore umano: la natura e l'amore. Caterina Percoto invece risente in maniera più profonda della lezione del Manzoni, che non è presente come semplice reminiscenza, ma determina più a fondo l'impostazione dei suoi racconti; ci sono infatti delle risonanze sia a livello tematico, nell'adozione come soggetti delle classi più umili e delle loro esperienze come l'amore, il dolore, la miseria, il lavoro, sia a livello linguistico, nell'adozione di una lingua popolare e del dialetto, cifra che rimanda al bilinguismo della scrittrice. Con la *Capinera* Verga risente decisamente di questi modelli, poiché abbandona gli scenari di balli lussuosi, feste e ritrovi mondani per adottare come protagonista una fanciulla semplice, che, ingenuamente innamorata, è costretta a farsi monaca; in questo caso sintomatiche sono le analogie con il racconto già citato *La coltrice nuziale*, ma anche con *La Schiarnete*, entrambe opere dell'autrice friulana. La sensibilità verghiana è dunque più vicina ai personaggi percotiani, e aldilà delle riprese puntuali e frequenti, Verga sembra accogliere lo spirito con cui la scrittrice friulana tratta un tema che le sta a cuore per averlo conosciuto direttamente, essendo stata a contatto con la realtà del convento.

Tra tutte queste fonti letterarie, a cui è doveroso aggiungere anche *I misteri del*

¹¹ Caterina Percoto (Manzano, 12 febbraio 1812 – Udine, 15 agosto 1887), è stata una scrittrice e poetessa italiana. Nata in una famiglia benestante, dopo la morte del padre fu mandata nell'Educandato di Santa Chiara e da questo periodo nacque in lei la forte avversione per l'educazione monacale, tema che difese per tutta la vita.

chiostro napoletano di Enrichetta Caracciolo, se la sensibilità è da associarsi ai racconti della Percoto, è però innegabile una profonda derivazione dal capolavoro manzoniano dei *Promessi Sposi*, e nello specifico dalla vicenda di Gertrude, la Monaca di Monza. Nell'analisi condotta da Salvatore Rossi nel saggio *Il rifiuto della capinera* pubblicato in «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti» nel 1972, emergono chiaramente i punti di tangenza e le divergenze tra la vicenda di Maria e quella del suo modello. Per quanto riguarda la prima fase, ovvero gli eventi che precedono la monacazione, si assiste ad una quasi sostanziale identità nella trattazione degli episodi, se si esclude la questione relativa al personaggio che si prende la responsabilità del destino delle sventurate protagoniste. Nel caso di Gertrude la "colpa" è da attribuirsi al padre, mentre nel caso di Maria alla matrigna, di cui il padre risulta succube; questa sostituzione non è però casuale ma è dettata dalla necessità di giustificare la trama. Conseguentemente al fatto che l'ambientazione del romanzo era collocata nella Sicilia del 1854 e dunque i personaggi da aristocratici diventavano borghesi, alle ragioni di casta incarnate dal principe-padre dovevano essere sostituite le ragioni economiche. Per questo motivo all'autore doveva essere sembrato poco credibile un padre impiegato o commerciante che sacrificasse la figlia al chiostro per assicurare una tranquillità economica, per cui preferì l'impostazione tradizionale e favolistica della matrigna cattiva e del padre debole e sottomesso. A queste prime considerazioni possono aggiungersene altre di carattere più generale, come la questione legata all'oggettività e soggettività con cui sono trattate le vicende; nel caso di Manzoni egli rimane fedele alla poetica dell'oggettività e inserisce la vicenda di Gertrude in un contesto più ampio e dinamico, che coinvolge altri personaggi, per cui il destino della monaca ricade anche su di loro, in una fitta rete di condizionamenti. Verga, invece, si allontana da una varietà manifesta nella prima parte per concentrarsi esclusivamente sulla protagonista nella seconda, secondo un impulso già in parte manifestato dalla scelta della forma del romanzo epistolare, che, come già illustrato per il caso dell'*Ortis*, soprattutto nella struttura monologica, costringe alla catalizzazione verso il protagonista. Le divergenze si possono cogliere in parte anche nella chiusura della vicenda delle due protagoniste: se la vicenda di Gertrude è la storia di un'anima che

conduce fino alle estreme conseguenze del peccato il rifiuto dei falsi valori che le avevano instillato, dalle ceneri delle proprie illusioni la *Capinera* non ricostruisce nulla di positivo. La ricorrente invocazione a Dio di Maria risuona come vuota ed ella oscilla in continuazione tra la percezione della colpa e la nascosta, profonda consapevolezza di non avere nulla da rimproverarsi:

Il mio peccato è mostruoso, è vero; ma sento che nella mia sventura c'è qualche cosa che è più colpevole di me stessa... [...] Non so più pregare Dio perché non oso più levare la fronte verso di Lui!... Dio mio! Che ho fatto? Che ho fatto io mai. Ma che colpa ci ho io?¹²

In questo modo l'opera di Verga si sarebbe inserita nella tradizione romantico-realistica più alta; per questo motivo ci sono dei riferimenti anche al Foscolo ortisiano, sia per quanto riguarda lo schema del romanzo epistolare che per la descrizione della campagna nella prima parte del romanzo. Anche in Maria c'è qualcosa di ortisiano, nell'enfasi espressiva e nell'esagitazione sentimentale, seppur non con la stessa profondità psicologica e le stesse sfaccettature.

A questi molteplici riferimenti letterari si aggiungono anche i riferimenti e le esperienze autobiografici; Verga infatti conosceva la vita del chiostro per averne sentito parlare dai suoi stessi familiari: la zia, donna Rosalia Verga, era monaca del convento di San Sebastiano a Vizzini, l'altra zia, donna Francesca, aveva preso il velo a Palermo mentre zia Vanna e la madre, Caterina di Mauro, erano state educate in convento. Il convento di Santa Chiara, uno dei più antichi di Catania, si trovava quasi di fronte alla casa dei Verga e aveva attirato l'attenzione dell'autore per le strane storie che venivano raccontate a riguardo, tra le quali anche quella dell'esistenza di una "cella della pazza", che in effetti ritorna anche nel romanzo. Inoltre, per avere un quadro il più dettagliato possibile su come dovesse essere la vita all'interno del monastero, Verga si affidò ad una sua amica, destinata ad un educando laico, perché gli riferisse l'effetto prodotto su di lei dalla nuova vita di quel mondo nuovo, con il risultato che appunto Maria molte volte pensa ed agisce come farebbe una vera educanda. Inoltre è sempre De Roberto, nel già citato saggio *Storia della Storia di una*

¹² Giovanni Verga, *Storia di una capinera*, cit., p. 79

capinera, a mettere in evidenza altri elementi autobiografici che Verga riversa nel suo romanzo. Per esempio durante l'epidemia di colera che si abbatté su Catania nel 1867 la famiglia Verga si trasferì a Battiati, il primo villaggio sulla via dell'Etna, dove possedevano una villetta; quando però il morbo invase anche quel territorio la famiglia si spostò più in alto, a Trecastagni, un villaggio che si situa sul culmine di un promontorio. Qui, nonostante l'imperversare della malattia, il paesaggio era idilliaco e il giovane Verga si recava spesso a cavallo ai piedi del grosso cratere dove sorgeva fra le altre la villa di una famiglia ospitale, molto amica dei Verga: i Perrotta. Il giovane dunque si recava da loro ogni giorno e in quel contesto amicale insieme scordavano le disgrazie portate dalla pestilenza. Lo stesso accadde anni prima, nelle due estati del 1854 e del 1855, quando la famiglia Verga abbandonò la città durante il contagio asiatico che li aveva costretti a rifugiarsi nella terra di Tèbidi, fra Vizzini e Licodia; anche qui tutti i vicini si raccoglievano per reagire alla pestilenza e durante una delle sue passeggiate un Verga quindicenne conobbe una fanciulla, ancora con il costume delle educande con il quale la famiglia l'aveva tratta dalla badia vizzinese di San Sebastiano. Finché durò l'epidemia i due ragazzi si frequentarono assiduamente e Verga se ne invaghì, ma una volta terminata, la famiglia Verga ritornò a Catania e la giovane ritornò al monastero dove però l'autore la vide ancora nelle occasioni in cui andava a fare visita a donna Rosalia Verga. L'unione di queste esperienze autobiografiche è riscontrabile in parte nella vicenda del romanzo.

2. LA NATURA DEL ROMANZO E LA TECNICA NARRATIVA

Molte sono state le recensioni positive del testo come romanzo sociale, ma è giusto valutare quanto l'autore fosse consapevole di questo e quanto invece non fosse orientato verso un romanzo di impianto sentimentale-intimistico. In una lettera a Capuana, scritta da Milano il 7 febbraio 1873, lo stesso Verga, con tono ironico, è consapevole della diversa destinazione che il suo romanzo ha avuto rispetto alle sue aspettative, riconoscendo nelle contesse e nelle marchese il pubblico della *Capinera*, il quale, secondo De Roberto, era interessato più al tema sociale che alla vicenda

sentimentale della protagonista.

Questa risonanza che il romanzo ebbe sul pubblico non distolse comunque dall'intento primario del testo, ovvero quello sentimentale. Come viene illustrato nell'introduzione a *Storia di una capinera*, a cura di Maura Brusadin, nell'edizione del 1985, se si confronta la stesura definitiva con il nucleo iniziale di edizioni, che va dalla prima a quella del 1877 presso Treves, questa testimonia che l'intento non è quello di orientare la narrazione verso la tesi sociale, poiché le varianti sono motivate da uno scarto psicologico. Per esempio nel momento in cui Maria si trova a descrivere la stanza della sorellastra Giuditta, Verga è attento a mantenere Maria sempre candida ed affettuosa nei confronti della sorellastra, nonostante la palese influenza negativa di quest'ultima. Nella rivista dice che la stanza è grande perché deve contenere «tutte le sue vesti e le sue scatole», che poi diventa, nel volume, «le sue vesti e i suoi cappellini», molto più delicato. Nonostante questo è innegabile comunque la presenza del tema dell'ingiustizia sociale, che qui per la prima volta è collocato al centro di un'opera verghiana, che piega il destino della protagonista e che probabilmente è la causa della sua difficoltà nella tessitura dei rapporti con gli altri personaggi. La polemica condotta dall'autore emerge nella reiterata proclamazione di devozione condotta dalla protagonista e vissuta come repressione della spontaneità e come rigido formalismo. La religiosità compunta è spia della violenza alla quale Maria è costretta dalla sua condizione sociale, altro elemento chiave della narrazione, che si oggettiva per esempio nel contrasto tra prigionia e libertà e che risponde in ultima istanza alla logica della povertà e del denaro, motore sotterraneo della vicenda. Maria infatti non è altro che la vittima più sventurata di un dramma familiare al centro del quale si trova il padre, il quale ha perduto ogni autorità ed è divenuto uno strumento nelle mani della seconda moglie che ha la possibilità di prendere il sopravvento su di lui in quanto molto più ricca. Si vede dunque come la ferrea legge economica regoli tutti i rapporti familiari e sia accettata senza riserve da tutti i membri della famiglia; addirittura Maria trova giusto che la sorellastra Giuditta abbia tutti gli agi possibili, possieda vestiti eleganti e dunque abbia il diritto di avere una storia d'amore felice, in quanto ha una ricca dote, mentre lei «nacque monaca». Secondo De Roberto infatti

Nino, innamoratosi della modesta Capinera e non della più facoltosa ed elegante Giuditta, avrebbe potuto lottare per lei, denunciando la violenza perpetrata dai parenti, in particolar modo dalla matrigna, sulla giovane, mettendo in campo tutte le sue influenze, minacciando di far scoppiare uno scandalo. Un'impresa che sarebbe comunque stata impossibile, ma che avrebbe portato Nino a sua volta a farneticare e, forse, a morire per una giusta causa. Verga avrebbe potuto far assumere questa deriva al suo romanzo, se non fosse già stata viva in lui la fiamma del realismo, l'atteggiamento di uno scrittore con «gli occhi aperti dinanzi alla vita; nella quale, disgraziatamente, le esemplari ed immortali fedeltà non sono tanto frequenti quanto gli oblii»¹³. Egli ne aveva avuta esperienza anche personalmente, in relazione ad un altro innamoramento avvenuto a Catania, una passione che gli era sembrata invincibile e imperitura ma poi ostacolata e dispersa nel trasferimento a Firenze. Più conforme alla realtà era dunque che Nino, non vedendo più Maria dopo il suo ritorno al convento, decidesse di seguire a sua volta la logica del denaro e quindi si facesse attirare dalla matrigna verso Giuditta; «sull'uomo volubile e interessato più che l'amore avrebbe allora potuto il denaro»¹⁴. Emerge dunque come il testo si muova tra la dimensione del romanticismo e la necessità di documentarsi e di attingere alla realtà che tanto poi influenzerà la produzione successiva; già programmatico, e tipico anche del genere del romanzo epistolare, è il rifiuto dell'invenzione, insito nella finzione che la storia della Capinera gli sia stata raccontata dalla madre dei bambini che hanno sevizato il "povero uccelletto". A questo si somma anche la già citata minuziosità con cui Verga si è documentato dai suoi familiari per riprodurre nella maniera più veridica possibile il mondo conventuale.

Come si era rilevato per *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, anche nel caso di *Storia di una capinera* i «fatti sono pochi, poca nervosità, movimento esteriore assai meno: tutto si concentra in un affetto»¹⁵, così come avviene nella maggior parte dei romanzi epistolari, romanzi di cuore e non d'avventura, in cui lo sviluppo della trama è

¹³ Federico De Roberto, *Storia di Storia di una capinera*, cit., p.155

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Luigi Capuana, *Storia di una capinera*, in *Verga e D'Annunzio*, a cura di Mario Pomilio, Cappelli, Bologna 1972, p. 73

interamente legato ai sussulti dell'anima del protagonista. L'interesse di Verga per la dimensione del romanzo epistolare si era già manifestato a conclusione di *Una peccatrice*, laddove, per mimare il farsi e disfarsi del desiderio, ha abbandonato la dimensione onnisciente di narratore per lasciare al protagonista Pietro e in seguito a Narcisa la libertà di esprimersi attraverso delle lettere.

In *Storia di una Capinera* è di nuovo la protagonista, la giovane monaca Maria, a raccontarsi attraverso le lettere all'amica Marianna, a sua volta monaca. La figura dell'amica come destinatario ultimo è un modulo tipico del romanzo epistolare e ha i suoi antecedenti illustri nei capolavori di Goethe e di Foscolo. Ne *I Dolori del giovane Werther* è forte la presenza dell'editore, che non è solo colui che registra i fatti, ma anche colui che interviene palesemente ad organizzare gli eventi e ad orientarne l'interpretazione; nell'*Ortis* l'editore è l'amico, un *alter ego* del protagonista, che condivide le stesse esperienze di vita e che contribuisce a far conoscere il protagonista da un punto di vista esterno. Come già per *Ortis*, anche Maria è soggetto e oggetto della narrazione, unica voce che si rivolge ad un destinatario assente, catalizzando così l'attenzione del lettore unicamente su di lei e riducendo a monodia il modello dialogico della scrittura epistolare, contribuendo inoltre ad esasperare la natura lacrimosa e sentimentale del personaggio principale. Nella delineazione della figura del destinatario, Verga assume alcune delle caratteristiche di Guglielmo, destinatario del romanzo di Goethe, poiché Marianna è vista da Maria come un'inflexibile moralizzatrice, non solo come unica confidente; questo impianto giustifica la presenza massiccia di richieste di perdono e di comprensione da parte di Maria nei confronti della sua interlocutrice:

Se sapessi, Marianna! Se sapessi!... Il peccatuccio che ho fatto! ... [...] Non mi sgridare!... a te, a te sola lo confesserò... [...] Ho ballato!... intendi? Ho ballato!... ma senti.. non mi sgridare! [...] Marianna mia! Perdonami! Non lo farò più! [...] ti ho scritto tutto quello faccio, tutto quello che penso, tutti i miei divertimenti, tutti i miei peccatucci, a costo anche di buscarmi da te una ramanzina...¹⁶

¹⁶ Giovanni Verga, *Storia di una capinera*, cit., p. 19

Sgridami... sono un'infingarda...¹⁷

All'interno della struttura complessiva del testo si trovano pochi interventi che non appartengano alla protagonista; tra questi in apertura l'intervento dell'autore, che in breve fornisce una parafrasi riassuntiva dell'intreccio e ribadisce il principio di verità su cui si fonda la narrazione, altro elemento ricorrente nei romanzi epistolari:

Avevo visto una povera capinera chiusa in gabbia: era timida, triste, malaticcia; ci guardava con occhio spaventato; si rifugiava nell'angolo più lontano della sua gabbia, e allorché udiva il canto allegro degli altri uccelletti, che cinguettavano sul verde del prato o nell'azzurro del cielo, li seguiva con uno sguardo che avrebbe potuto dirsi che piangesse. [...] Era morta, povera capinera! Eppure il suo scodellino era pieno. Era morta perché in quel corpicino c'era qualche cosa che non si nutriva soltanto di miglio e che soffriva qualche cosa oltre la fame e la sete. Allorché la madre dei due bimbi, innocenti e spietati carnefici del povero uccelletto, mi narrò la storia in una infelice di cui le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo, e la superstizione e l'amore avevano torturato lo spirito; una di quelle intime storie, che passano tutti i giorni inosservate, storia di un cuore tenero, timido, che aveva amato e pianto e pregato senza osare di far scorgere le sue lagrime o di far sentire la sua preghiera; che infine si era chiuso nel suo dolore ed era morto, io pensai alla povera capinera che guardava il cielo attraverso le grate della sua prigione, che non cantava, che beccava tristamente il suo miglio, che aveva piegato la testolina sotto l'ala ed era morta. Ecco perché l'ho intitolata: *Storia di una capinera*.¹⁸

Alcune caratteristiche di questa introduzione sono riscontrabili anche nel romanzo precedentemente analizzato, tra cui l'esigenza di veridicità ma anche l'anticipazione dell'esito finale della vicenda, ovvero la morte della protagonista, in un'atmosfera tutta giocata sul patetismo, a partire dalla similitudine su cui si basa l'intera vicenda, quella tra la giovane ed innocente Maria e la sventurata capinera. Fin dalla prima pagina dunque il lettore viene investito da una carica di drammaticità e pietismo che non farà altro che aumentare nella prima parte del romanzo, con la precisa finalità di enfatizzare i sentimenti di gioia dovuti al trasferimento a Monte Ilice nella casa paterna, e ugualmente enfatizzati nella terza parte ma nel segno della disperazione e poi della follia, una volta ritornata in convento. Forse lo stile così eccessivamente

¹⁷ Ivi. p. 23

¹⁸ Ivi. pp. 3-4

sentimentalista porta il lettore a commuoversi e a piangere per la protagonista, più che indurlo ad identificarsi con essa, come dovrebbe essere nel caso del romanzo epistolare. L'intervento dell'editore si limita dunque a questa parte iniziale; affermando che il romanzo vuole essere il racconto di una storia intima, modesta, affidato al racconto diretto della protagonista per non violarne così il candore e la sofferenza, Verga si configura come l'editore amico che vuole rendere giustizia alla storia di un'infelice, e dall'altro lato come editore regista di una vicenda esemplare. Il proposito iniziale espresso dall'editore però nel concreto non viene rispettato se non con evidenti sfasature e contraddizioni: la storia di Maria non è un rifiuto coerente e ostinato a una condizione di segregazione. Certamente vengono espresse dalla protagonista nel testo le esigenze di maggiore libertà, ma alla fine, nonostante i tentativi di ribellione, Maria deve in ogni caso sottostare al suo destino. Lo stesso vale per la dichiarazione secondo cui la vicenda è narrata da un «cuore tenero, timido, che aveva amato e pianto e pregato senza osare di far scorgere le sue lagrime o di far sentire la sua preghiera», mentre nella realtà dei fatti, soprattutto per quanto concerne l'ultima parte del romanzo, le sventure di Maria sono raccontate con un tono delirante e sconvolto, assumendo uno stile esclamativo.

L'unico altro intervento estraneo alla voce di Maria, anche questo modellato sulla falsa riga del capolavoro foscoliano, è la lettera che chiude il romanzo, di Suor Filomena, che oltre a renderla partecipe di quanto avvenuto, spedisce a Marianna i pochi effetti personali di Maria dopo la sua morte; lo stesso avviene nelle *Ultime lettere*, laddove è Lorenzo a raccontare gli ultimi istanti della vita del protagonista. Le lettere dunque sono indirizzate non all'amato, bensì a una confidente, a una testimone passiva. Marianna sembra diventare nella finzione narrativa una sorta di doppio di Maria; la protagonista, uscita dal convento a causa di un'epidemia di colera e per questo rifugiata presso la casa paterna, sarà però destinata a ritornarci subito dopo la fine dell'epidemia, poiché priva di dote. Marianna, invece, non avrà lo stesso destino, perché non sarà costretta a tornare in convento; rivolgendosi a Marianna è come se Maria trovasse un'immagine di sé gratificata. Forse per questo Marianna non interviene mai, perché in questo modo si romperebbe l'illusione.

Nello studio *Verga e il naturalismo*, pubblicato da Garzanti nel 1976, Giacomo De Benedetti specifica a sua volta la necessità dell'autore di lasciare la capinera abbandonata a sé stessa, nella finzione della veridicità della vicenda; vuole dunque «scompare in Maria». Ma il suo intervento è indispensabile, affinché le lettere mettano subito in evidenza un senso, cioè un'organizzazione narrativa. Secondo De Benedetti esiste sempre questa antitesi nel romanzo, il personaggio deve cioè essere autonomo ma nello stesso tempo deve essere chiuso in una forma; egli deve cioè “conoscere”, affinché il romanziere possa dimostrare di conoscerlo, e per essere vivo non deve necessariamente essere avventuroso o produrre il colpo di scena. Il buon romanziere è colui che riesce a vivere nella contemporaneità ciò che accade, senza mai scoprire l'orizzonte prima del suo personaggio; su questo principio si fonda la distinzione tra romanzo e racconto, ciò che i francesi definiscono *roman* e *recit*. Nel racconto tutto viene definito prima ancora della stesura del testo e per questo l'atteggiamento assunto dall'autore è quello di un narratore onnisciente che deve semplicemente sviluppare una trama già stabilita in precedenza. L'effetto del romanzo è invece quello di una trama in divenire, dove la posizione dell'autore è precaria tanto quanto quella dei suoi personaggi. «Lo scrittore di racconti fa passeggiare panoramicamente un faro su una scena già disposta, con tutta la coreografia messa a punto; il romanziere, come diceva Stendhal, è, nella più favorevole delle ipotesi, uno specchio trasportato lungo una strada; con tutti gli incerti, aggiungeremmo noi, e le possibilità e le sorprese labirintiche della strada.»¹⁹ La posizione assunta da Verga in *Storia di una capinera* risulta essere invece a metà strada tra le due, nonostante la natura del romanzo epistolare, che dovrebbe favorire la scoperta graduale e compartecipe del destino di Maria, mentre Verga interviene sul testo come scrittore di racconto, e in maniera piuttosto complessa perché il racconto in prima persona lascia poco spazio all'autore per intromettersi. Conoscendo già il destino ultimo della protagonista l'autore le fa dire cose che lo anticipano, assumendo il ruolo di “burattinaio”; per esempio ha la necessità di ricordarci che Maria, anche se uscita dal convento, dovrà ritornarci, e quindi da questo principio sviluppa una sorta di senso di

¹⁹ Giacomo De Benedetti, *Verga e il naturalismo*, cit., p. 106

colpa, insito in lei, di non amarlo abbastanza: «Mio Dio! Se queste gioie fossero un peccato! Se il Signore si sdegnasse di vedermi preferire al convento, al silenzio, alla solitudine, al raccoglimento, la campagna, l'aria libera, la famiglia..!»²⁰.

3. ANALISI NARRATIVA: LA SCOPERTA DELLE EMOZIONI E LA FUNZIONE DEL PAESAGGIO

Quest'ultima dichiarazione è fondamentale per definire una delle dimensioni su cui si struttura l'intero romanzo, ovvero il paesaggio, che si è già dimostrato elemento cardine della narrazione in quanto riflette in maniera dettagliata la psicologia e i sentimenti del protagonista. Nel caso del romanzo verghiano la dimensione paesaggistica svolge un ruolo fondamentale nella comprensione delle dinamiche psicologiche della protagonista, in linea con l'imperante tendenza romantica. L'abbondanza di descrizioni contenute in *Storia di una capinera* è conseguente all'impiego di un registro rusticano per il quale lo spazio deve svolgere una primaria funzione narrativa, e dunque in questa prospettiva di sovrapposizione tra natura del paesaggio e natura psicologica, sono le emozioni della protagonista a ritrarre la natura che assume i colori e i toni che gli stati d'animo le conferiscono. Fin dalle soglie del romanzo, ovvero in corrispondenza all'introduzione dell'autore, nel parallelismo tra Maria e la capinera, si evincono la declinazione positiva che assume la natura, e quindi la malinconia generata dalla condizione di reclusa in gabbia, in cui si rispecchia la connotazione negativa del convento, negazione di qualsiasi sentimento positivo:

Avevo visto una povera capinera chiusa in gabbia: era timida, triste, malaticcia; ci guardava con occhio spaventato; si rifugiava nell'angolo più lontano della sua gabbia, e allorché udiva il canto allegro degli altri uccelletti, che cinguettavano sul verde del prato o nell'azzurro del cielo, li seguiva con uno sguardo che avrebbe potuto dirsi che piangesse.²¹

²⁰ Giovanni Verga, *Storia di una capinera*, cit., pp. 8-9

²¹ Ivi., p.3

Maria è un'educanda in congedo temporaneo dal convento a causa del dilagare di un'epidemia, che la costringe a spostarsi dalla città a Monte Ilice, presso la casa paterna, dove il padre vive con la seconda moglie, una donna facoltosa, e i due figli di lei. Fin dalla prima lettera si coglie la forzatura espressiva, la leziosità di Maria, in preda allo stupore e alla felicità per questa occasione datale di assaporare il piacere della libertà:

com'è bella la campagna, Marianna mia! Se tu fossi qui, con me! Se tu potessi vedere codesti monti, al chiaro di luna o al sorgere del sole, e le grandi ombre dei boschi, e l'azzurro del cielo, e il verde delle vigne che si nascondono nelle valli e circondano le casette, e quel mare ceruleo, immenso, che luccica laggiù, lontan lontano, e tutti quei villaggi che si arrampicano sul pendio dei monti, che sono grandi e sembrano piccini accanto alla maestà del nostro Mongibello! Se vedessi com'è bello da vicino il nostro Etna! Dal Belvedere del convento si vedeva come un gran monte isolato, colla cima sempre coperta di neve; adesso io conto le vette di tutti i codesti monticelli che gli fanno corona, scorgo le sue valli profonde, le sue pendici boschive, la sua vetta superba su cui la neve, diramandosi pei burroni, disegna immensi solchi bruni²²

È nell'entusiasmo e nello stupore con cui Maria, sin dalla prima lettera, racconta il paesaggio della campagna catanese, che ha inizio il processo di apprendimento del mondo che porterà la capinera, inesperta del fuori e vergine di emozioni, alla conoscenza progressiva della natura, della famiglia, dell'amore. Maria conosce tutto ciò che c'è aldilà delle mura claustrali, e se è vero che il romanzo epistolare è il luogo deputato dell'io narrativo, allora la campagna non è qui un semplice scenario ma espansione naturale di un cuore semplice, ed il succedersi delle stagioni è omologo alle emozioni. Nell'estratto sopra citato la bellezza della campagna è valorizzata non solo in sé stessa, ma anche nella contrapposizione con il contesto conventuale, che fin dalla prima pagina si presenta, attraverso le parole di Maria, in chiave negativa. Il monte che lei vede dalla campagna è sempre lo stesso che vedeva dal belvedere del convento, ma agli occhi della giovane protagonista appare completamente diverso, perché diversa è la prospettiva da cui lo guarda; ora è ricco di particolari, mentre prima appariva solo come un lontano miraggio. Il mondo del convento «era ben ristretto: l'altarino, quei

²² Ivi. pp. 4-5

poveri fiori che intristivano nei vasi privi di aria, il belvedere dal quale vedevasi un mucchio di tetti, e poi da lontano, come in una lanterna magica, la campagna, il mare e tutte le belle cose create da Dio.»²³ Lei stessa dichiara che prima tutto ciò che vedeva era lontano e oscurato dal muro, oltre il quale non le veniva data la possibilità di vedere l'orizzonte. Anche la seconda lettera è ricolma ancora più della prima dell'entusiasmo per una nuova vita:

Quando siamo giunti in cima al monte, che magnifico spettacolo! Il castagneto non arriva sin là, e dalla vetta del monte si può godere la vista di uno sterminato orizzonte. Il sole tramonta da un lato, mentre la luna sorgeva dall'altro: alle due estremità due crepuscoli diversi, le nevi dell'Etna che sembrava di fuoco, qualche nuvoletta trasparente che viaggiava per l'azzurro firmamento come un fiocco di neve, un profumo di tutte le vigorose vegetazioni della montagna, un silenzio solenne, laggiù il mare che s'inargentava ai primi raggi della luna, e sul lido, come una macchietta biancastra, Catania, e la vasta pianura limitata da quella catena di monti azzurri, e solcata da quella striscia lucida e serpeggiante che è il Simeto, e poi, grado grado salendo verso di noi, tutti quei giardini, quelle vigne, quei villaggi che ci mandano da lontano il suono dell'avemaria, la vetta superba dell'Etna che si slancia verso il cielo, e le sue vallate che già sono tutte nere, e le sue nevi che risplendono degli ultimi raggi del sole, e i suoi boschi che fremono, che mormorano che si agitano. Marianna, ci sono delle ore in cui vorrei piangere, in cui vorrei stringere le mani a tutti quelli che mi sono vicini, in cui non potrei profferire una sola parola, mentre mi si affollano in testa mille pensieri... Guarda!... Io non so come non stringessi la mano al signor Nino che mi era accanto!... Son sempre matta! Credo che tutti in quel momento avran provato quello che io provavo, poiché tutti tacevano. Il signor Nino istesso, ch'è sempre allegro, come tu sai, taceva anche lui!!!²⁴

Si vede dunque che il primo destarsi di sentimenti nell'animo della protagonista e di condivisione di sensazioni con altri esseri umani è strettamente legato alle manifestazioni della Natura; ed è da questo momento in poi che il tema della natura si unirà indissolubilmente a quello della casa, della famiglia e della prigionia. Maria infatti è un personaggio totalmente ingenuo ed estraneo a qualsiasi tipo di manifestazioni sentimentali e fin da subito illustra all'amica la sua difficoltà e il disagio nell'apprendere le norme del vivere comunitario:

²³ *Ibidem*

²⁴ *Ivi.* pp. 16-17

Si passeggia, si chiacchera, si giuoca, si fa colazione e qualche volta anche si desina assieme. Se ti dicessi che ho imparato a giocare anch'io!... Per carità non dirlo ad anima viva! Però ancora non sono molto brava e perdo quasi sempre; ma il signor Nino ha la bontà di star di continuo a dirigermi, a consigliarmi [...] Quando tornerò al convento ti prometto di dimenticare tutte le quaranta carte.²⁵

Tentai inutilmente far comprendere che non sapevo ballare affatto, che non mi avevano insegnato neanche codesto; il signor Nino s'impegnò di dirigermi lui [...] Chi è delle fanciulle alla nostra età che non abbia ballato almeno venti volte? Chi sa se in principio provarono tutte quello che io provai? [...] Son sicura che egli non volle farmi ballare per ridere di me [...] Egli che balla così bene! Se tu l'avessi visto ballare con Giuditta!... Lei sì che sa ballare, lei!²⁶

Dunque il nuovo ambiente stimola Maria non solo a compiere nuove attività a lei prima proibite ma anche a prendere coscienza dei suoi sentimenti; si rende infatti conto che l'amore non era quello che aveva provato all'interno del convento, ma quello che coglie dalle carezze e dagli sguardi amorevoli del padre. Lei scopre l'amore nel buongiorno e nell'abbraccio del padre al mattino e ciò apre nuovi orizzonti mai conosciuti prima nella sua mente, ed è una scoperta intimamente connessa a quella della libertà, per cui crede che anche la matrigna l'ami, solo perché la lascia correre per i campi. Anche in questa occasione, la graduale presa di consapevolezza di Maria è descritta all'amica Marianna fondandosi sul confronto con il mondo claustrale, che si configura nella sua mente come il luogo che interdice l'esercizio della vita emotiva e delle espansioni del cuore:

Ma ora sento che amo il babbo assai più della madre direttrice, delle mie consorelle, e del mio confessore; sento che io l'amo con più confidenza, con maggior tenerezza il mio caro babbo, sebbene possa dire di non conoscerlo intimamente che da venti giorni [...] ma l'amore che ho per mio padre mi fa comprendere che ben diverso sarebbe stato l'affetto della povera madre mia. Tu non puoi immaginarti quello che io provo dentro di me allorché il mio babbo mi dà il buongiorno e mi abbraccia! Nessuno ci abbracciava mai laggiù [...] la regola lo proibisce... Eppure non mi pare che ci sia male a sentirsi così amate...²⁷

²⁵ Ivi. pp. 17-18

²⁶ Ivi. pp. 19-20

²⁷ Ivi. p. 6

La storia di Maria dunque si snoda tra le tortuose vie del dispiegarsi del suo apprendistato emotivo, dalla temperanza all'eccesso del sentire, dalla campagna a Nino. Prima ancora della scoperta dell'amore però Maria attraversa un altro passaggio della sua formazione, ovvero la scoperta della dimensione familiare, celebrazione assoluta del calore, che svolge un ruolo importante nella sua presa di coscienza della vita al di fuori delle mura del convento. Inizialmente, a causa della sua ingenuità, Maria vede in chiave positiva tutti i membri della famiglia paterna, compresa la matrigna e la sorella Giuditta, agli occhi del lettore fin da subito connotati dai caratteri della perfidia e del menefreghismo; l'una che la emargina, preoccupata solo di perseguire il suo interesse e l'altra capricciosa, egoista e privilegiata. Ciò che a Maria sembra inizialmente un idillio è da un punto di vista esterno il trionfo della miseria e della crudeltà: è la matrigna che tira il collo al tacchino in occasione della festa, è lei che in regalo preferisce la lepre ai fiori. Nonostante ciò, inebriata dal piacere di essere uscita dal convento, questa è la descrizione che dà della sua nuova casa:

una casetta piccina piccina, sai; ma così ariosa, allegra, ridente. Da tutte le porte, da tutte le finestre si vede la campagna, i monti, gli alberi, il cielo, e on già i muri, qui tristi muri anneriti! Sul davanti c'è una piccola spianata e un gruppo di castagni che coprono il tetto con un ombrello di rami e foglie; fra le quali gli uccelletti cinguettano tutto il santo giorno senza stancarsi mai. Io occupo un amore di cameretta, capace appena del mio letto, con una bella finestra che dà sul castagneto. Giuditta, mia sorella, dorme in una bella camera grande, accanto alla mia, ma io non darei il mio scatolino, come lo chiama celiando il babbo, per la sua bella camera.²⁸

Il prototipo della famiglia vera e propria, però, simbolo di autentico affetto e costituito da gesti semplici e quotidiani, vagheggiato da Maria come luogo caldo e accogliente, è quella del castaldo, che abita di fronte:

Dall'altra parte della spianata c'è una bella capannuccia col tetto di paglia e di giunchi, ove abita la famigliuola del castaldo. Se vedessi la bella capanna, com'è piccina ma pulita! Come tutto vi è in ordine e ben tenuto! La culla del bimbo, il pagliericcio, i deschetto! Per quella capannuccia sì che darei il mio stanzino. Mi pare che cotesta famigliuola, riunita in due passi di terreno, debba amarsi dippiù ed essere maggiormente felice; mi pare che

²⁸ Ivi. p.7

tutte quelle affezioni, circoscritte fra quelle strette pareti, debbano essere più intime, più complete; il cuore commosso e quasi sbalordito dal quotidiano spettacolo di codesto orizzonte ch'è grande, debba trovare un gaudio, un conforto nel ripiegarsi in sé stesso, nel rinchiudersi fra le sue affezioni, nel circoscriversi in un piccolo spazio, fra i pochi oggetti che formano la parte più intima di sé stesso, e che debba sentirsi più completo, trovandosi più vicino ad essi. [...] ma allorché, sul fare della notte, veggio la moglie del castaldo, che recita il rosario col suo figlioletto più grandicello fra le ginocchia, seduta accanto al fuoco che cuoce la minestra di suo marito, dimenando col piede la culla in cui dorme il suo bimbo, mi pare che la preghiera di quella donna, calma, serena, piena di riconoscenza per la felicità prodigatale dal buon Dio, debba salire a Lui assai più pura della mia, che è piena di turbamenti, di ansie, di desideri che non convengono al mio stato e dai quali non posso difendermi intieramente.²⁹

È chiaro dunque che nella prima parte del romanzo tutto ciò con cui Maria entra in contatto è interpretato in chiave positiva; anche la stessa camera da letto, spoglia e dalle dimensioni molto ridotte rispetto a quella della sorella, è apprezzata da Maria in ogni sua sfaccettatura; lei stessa dichiara che non avrebbe mai scambiato il suo *scatolino* con la camera bella e spaziosa di Giuditta.

3.1 La scoperta dell'amore

Dopo questa prima parte l'estrema positività dell'esperienza di Maria nella nuova vita viene turbata dall'incontro con il figlio degli amici dei genitori che vive nella casa vicina. Nino, figlio della famiglia Valentini, viene nominato per la prima volta in chiusura della seconda lettera, in un *post scriptum*, che secondo Giacomo De Benedetti è un espediente per collocare in posizione rilevante la notizia più importante, già introdotta con alcuni riferimenti nel corpo della lettera. Si fa già infatti riferimento alla famiglia dei Valentini, e alla figlia Annetta, con cui Maria stringe un legame di amicizia, per poi aggiungere:

²⁹ Ivi. p.8

P.S. Dimenticavo di dirti che i signori Valentini, oltre l'Annetta hanno pure un figlio, un giovanotto ch'è venuto spesso con sua sorella, e che si chiama Antonio; però lo chiamano Nino.³⁰

Da questo momento in poi Maria entra in contatto con la sfera successiva della dimensione delle emozioni, ovvero quella dell'amore; chiaramente la protagonista non ha strumenti conoscitivi tali da poter riconoscere fin da subito la natura del sentimento che prova. Inizialmente al sentimento dell'euforia subentra quello della paura:

ci sono dei momenti in cui questa folla di pensieri trabocca e mi riempie la testa di vertigini, m'inebbria, mi stordisce. Son folle, tutte queste nuove sensazioni saranno troppo violente per me abituata alla pace e al raccoglimento claustrale [...] confortami, tranquillizzami, discorri con la tua povera amica, ch'è inquieta, turbata, sconcertata da tutti codesti rumori, da tutte codeste novità, da tutte codeste strane impressioni, e trema come un uccelletto spaventato persino dai curiosi che stanno ad osservarlo, i quali non avranno certamente intenzione di fargli male, ma gliene fanno ci solo stargli attorno.³¹

Mia cara Marianna, tu sei inquieta per me, per lo stato dell'anima mia; mi fai mille domande che non comprendo, che mi imbarazzano, alle quali non saprei rispondere; mi chiedi mille spiegazioni che non saprei dare a me stessa. Se tu fossi qui [...] tu che sei già una signorina, che non andrai più in convento, che conosci il mondo, tu forse sapresti trovarci il bandolo! Tu forse sapresti rispondere alle mie domande, sciogliere i miei dubbi [...] ma che posso dirti io?...³²

Dunque Maria inizialmente non riesce a capire ciò che si agita dentro di lei, ed inizia a sostituire ai sentimenti totalmente positivi, degli stati d'animo di inquietudine e di disagio creati da questa condizione di inconsapevolezza, confondendo l'amore con la paura:

Non so quello che si agita dentro di me; ma dev'essere qualche cosa di male, perché io abbia esitato a confidartelo, perché io mi trovi, direi, come colpevole, perché io sia posseduta da una vergogna, da un'inquietudine, da un timore inesplicabile, come se avessi un segreto da nascondere a tutti, e che tutti tenessero gli occhi fissi su di me per scoprirlo. [...] ti ho scritto altre volte che noi ci siamo fatti intimissimi con i Valentini. Annetta è per me un'altra Marianna... Ma tu mi hai fatto pensare che quel suo fratello mi

³⁰Ivi. p. 14

³¹Ivi. p. 21

³²Ivi. p. 25

fa un certo effetto... è vero: direi quasi che mi fa paura... [...] ma io non saprei spiegarti l'impressione che egli produce in me... non è antipatia, non è avversione... eppure lo temo... eppure ogni volta che lo incontro arrossisco, impallidisco, tremo, e vorrei fuggirmene. [...] perché adunque allorchè ascolto la sua voce mi confondo? Perché quando incontro il suo sguardo fisso su di me mi sento a un tratto una vampa al viso e come un brivido al cuore? Senti, Marianna; io credo di aver trovato la ragione di tutto questo. In convento ci hanno abituate a farci tale idea degli uomini in generale e dei giovanotti in particolare, che non possiamo incontrarne uno senza sentirci tutte sossopra.³³

Nella lettera del 20 novembre finalmente Maria giunge alla consapevolezza dei sentimenti che prova nei confronti di Nino:

Marianna! Marianna! ... io lo amo! Io lo amo! Pietà! Pietà di me! Non mi disprezzare! Sono molto infelice! Perdonami! L'amo! È un'orribile parola! È un peccato! È un delitto! Ma è inutile dissimularlo a me stessa. [...] tutto il mio essere è pieno di quell'uomo: la mia testa, il mio cuore, il mio sangue.³⁴

La consapevolezza del sentimento che prova verso il giovane si accompagna ad uno stato di dolore dovuto alla presa di coscienza del carattere proibito dell'amore per una monaca nei confronti di un uomo e per questo le sue sensazioni risultano essere come un pendolo che oscilla tra la gioia, che crescerà nel momento in cui verrà a conoscenza dell'amore, contraccambiato, di Nino per lei, e la vergogna e il dolore. Maria, in questo estratto, ma molto frequentemente nell'arco di tutto il romanzo, assume un atteggiamento autopunitivo e attribuisce a Marianna una duplice funzione, di confidente e madre superiora, che si assume il compito di rimproverarla e di cercare di riportarla in sé. Sempre come conseguenza di questa presa di coscienza, Maria inizia anche a rivalutare la dimensione del convento, fino a quel momento considerato come il luogo delle privazioni e della prigionia, ma vagheggiato in questa situazione invece come l'unico luogo dove avrebbe potuto placare la sua inquietudine:

Oh! Il convento! Il convento! Ecco quello che mi abbisogna, che è fatto per me. Al di fuori non c'è che turbamento e sofferenze.³⁵

³³ Ivi., pp. 26-27

³⁴ Ivi., p.32

³⁵ Ivi., p.30

La situazione si fa ancora più drammatica nel momento dell'incontro e della dichiarazione di Nino a Maria; egli la raggiunge alla finestra della sua camera, dopo essere fuggito dalla festa dove tutta la famiglia si era recata, e qui si rivolge a lei dicendole che è una vittima della cattiveria della madre e della sorellastra, della debolezza del padre e della sua condizione sociale. Al di là di queste affermazioni non c'è nel testo una vera e propria dichiarazione d'amore; non potendo esprimersi apertamente, la capinera traduce l'espressività verbale in silenzio, pianto, tremore, pallore, l'unico linguaggio pubblico consentitole; l'emotività del suo atteggiamento silenzioso possiede un'eloquenza, e significa il rifiuto della sua identità di monaca. Lo stesso vale per Nino, e la manifestazione del loro sentimento si concretizza attraverso un pianto condiviso:

Egli mi udì, alzò il capo e vidi che piangeva. Mi stese la mano senza dire una parola. Ci fu un istante che non vidi più nulla né con la mente né con gli occhi e mi trovai colle mani nelle sue. «Maria» mi diceva, «perché andrete in convento?» «Lo so io, forse? È necessario, nacqui monaca.» «voi mi lascerete adunque?...» e piangeva in silenzio come un fanciullo, senza aver l'orgoglio che hanno gli altri uomini di nascondere le lagrime. Credo che piangessi anch'io perché mi trovai le gote tutte bagnate, ed anche le mani... ma le mani potevano essere umide delle lagrime di lui che vi sentivo cadere sopra a goccia a goccia... anzi quando fui sola e chiusa nella mia cameretta... rimproverami, sgridami se vuoi... ma io baciai le mie mani ancora umide...³⁶

Il discorso amoroso di Maria è afasico, fatto di gesti, corrispettivo delle modalità particolari della sua storia, una storia di desiderio, necessariamente negata al consumo del sentimento, e confinata nella sfera dell'immaginario. Il fatto che l'eloquenza delle sensazioni si risolva in un'esibizione emotiva innata è conforme alla naturalità del personaggio, alla sua distanza dai codici dell'artificio e della mondanità. La difficoltà nell'esprimere i propri sentimenti e la riduzione della comunicazione ai gesti e agli sguardi è comune alla vicenda di Jacopo e Teresa, che, impossibilitati nel dialogo, virano le manifestazioni delle loro emozioni su altri piani di comunicazione. Subito dopo il loro incontro la matrigna di Maria le impedisce di incontrare altre

³⁶ Ivi., p.41

persone al di fuori della famiglia, dal momento che ha compreso cosa stava accadendo, e le sue intenzioni erano di ripristinare immediatamente il primato della figlia Giuditta, più ricca e raffinata, e destinata dunque ad unirsi in matrimonio con Nino. Da questo momento in poi il dolore di Maria si fa sempre più forte ed accecante, fino a risolversi in una malattia che la costringe a letto. Anche la percezione stessa della sua cameretta, un tempo amata, cambia, e si trasforma in uno spazio angusto e soffocante; e così anche il paesaggio, specchio della condizione psicologica, si incupisce:

Il cielo è nuvoloso, i campi sono desolati, il mormorio del bosco mi fa paura; gli uccelli non cantano più... soltanto qualche volta, laggiù l'assiuolo piange. [...] è l'inverno della natura che sopraggiunge, com'è sopraggiunto l'inverno dell'anima!³⁷

Fa freddo, piove, sai com'è triste il rumore di quella pioggia che batte sui vetri della finestra! Gli uccelletti vengono tremando a cercar rifugio sotto la gronda; il vento sibila nel castagneto; all'infuori di quel rumore, ch'è malinconico, tutto è silenzio.³⁸

Repentinamente quello stesso paesaggio muta ancora non appena Maria guarisce dalla malattia che l'aveva costretta a letto per un lungo periodo:

mi sono alzata vacillante, appoggiandomi ai mobili, ed ho aperto la finestra! Mio Dio! Com'è incantevole tutto quello che veggo, malgrado che faccia freddo, e il suolo sia coperto di neve e gli alberi non abbiano foglie, e il cielo sia nero! [...] il gelsomino non c'è più, la vite è sfrondata, le porte sono chiuse, tutto ha un'aria di tristezza, eppure mi è parso il paradiso...³⁹

Mentre poco dopo, nella lettera del 7 gennaio, in corrispondenza alla decisione di abbandonare Monte Ilice per tornare a Catania a causa della fine dell'epidemia di colera, il paesaggio è «triste, il cielo nuvoloso, l'aria fredda, le valli che son velate di nebbia, i monti che son coperti di neve, gli alberi che non hanno le foglie, gli uccelletti che non hanno allegria, il sole ch'è pallido, quelle lunghe file nere di corvi che si aggirano gracidando per l'aria, que' contadini rannicchiati attorno al fuoco. Mio Dio! Questa è la morte... la morte della natura come la morte del cuore... come la morte

³⁷ Ivi., p.43

³⁸ Ivi., p.45

³⁹ Ivi., p.46

della povera rosa...»⁴⁰.

La desolazione pervade ogni cosa e così Maria descrive la casa di Nino, ormai abbandonata per il ritorno della famiglia di lui in città:

La finestra di lui ha le imposte verdi e un vetro è rotto; sul davanzale c'è un segno di umidità al posto dov'era il vaso di gelsomini; il vento ha strappato i tralci della vite che si stendevano sulla porta e li ha gettati a terra; sulla spianata, dinanzi alla porta, ci sono ancora dei vetri rotti e alcuni brani di lettere e di giornali fradici dalla pioggia che il vento fa svolazzare di qua e di là; sul davanzale c'è ancora una pipa rotta. Tutte quelle cose parlano e dicono: non c'è più! Ci ha lasciato! Siamo soli!⁴¹

3.2 Il ritorno al convento e la follia

Da questo momento in poi si assiste al declino progressivo della vicenda di Maria, che dopo essere ritornata in convento cade in un vortice di follia, dovuto alla consapevolezza definitiva dell'amore per Nino, del suo destino di monaca e soprattutto della notizia del matrimonio di lui con la sorella Giuditta. La terza parte del romanzo, corrispondente alla reclusione della giovane nel monastero, è dominata da toni cupi e spettrali; in questo modo si definisce una contrapposizione netta tra la natura benevola e portatrice di gioia e sensazioni nuove della prima parte e il convento, luogo chiuso e soffocante, assimilato ad una prigione in innumerevoli occasioni, attraverso i segni e gli strumenti della clausura: gabbie, gelosie, chiavistelli, portoni, mura, fino ad arrivare al climax della cerimonia della vestizione e della tetra cella delle monache. Non è casuale inoltre che della vita claustrale Maria ricordi ben poco nei dettagli. Al di fuori di suor Agata e suor Filomena, tutte le altre compagne sono tratteggiate in modo molto vago; dietro i loro nomi generici non c'è nulla di vivo e di reale, a sottolineare la condizione di anonimato e piattezza sentimentale in cui Maria è costretta a vivere. Al contrario, tutto ciò che riguarda il mondo esterno è colorato, vivace, in movimento, ogni persona che viene evocata ha una propria

⁴⁰ Ivi., pp.52-53

⁴¹ Ivi., p.55

fisionomia, sebbene solo accennata rispetto alla profondità di analisi della protagonista, ma soprattutto possiede un nome che la definisce nel contesto; si tratti di persona, luogo o animale. In questo modo si definiscono i due mondi attraverso i due paesaggi: da un lato la natura vivace del mondo esterno che simboleggia l'afflato vitale, dall'altro il convento e i suoi abitanti, all'interno del quale riecheggia il senso di prigionia, e in ultima analisi, di morte:

È vero. Si prova uno sgomento invincibile entrando qui, sentendosi chiudere alle spalle quella porta, vedendosi mancare ad un tratto l'aria, la luce, sotto questi corridoi, fra questo silenzio di tomba e il suono monotono di queste preci. Tutto rattrista il cuore e lo spaurisce: quelle fantasmine nere che si veggono passare sotto la fioca luce della lampada che arde dinnanzi al crocifisso, che s'incontrano senza parlarsi, che camminano senza far rumore come se fossero spettri, i fiori che intristiscono nel giardino, il sole che tenta invano di oltrepassare i vetri opachi delle finestre, le grate di ferro, le cortine di saia bruna. Si ode il mondo turbinare al di fuori e i suoi rumori vengono ad estinguersi su queste mura come un sospiro. Tutto quello che viene dal di fuori è pallido e non fa strepito. Son sola in mezzo a cento altre derelitte. Ho perduto anche la consolazione della famiglia; [...] non restano che fantasmi che si parlano attraverso le gelosie, e ogni volta domando a me stessa se quello è mio padre, quel padre che mi sorrideva e mi abbracciava [...]. Ora son serii... mi guardano attraverso i fori della gelosia come viventi che si affacciano alla tomba per vedere cadaveri che parlano e si muovono.⁴²

E poi ancora:

son sola, tremante di freddo; tutto è silenzio, non si ode che il pendolo dell'orologio come il passo di uno spettro che passeggi nei vasti corridoi oscuri⁴³

quest' immenso sepolcreto si anima soltanto allorché si spalanca per un'altra vittima⁴⁴

L'apice di questo processo di assimilazione tra la dimensione del convento e quella della prigionia e della morte è la cerimonia per l'assunzione dei voti monacali:

⁴² Ivi., pp.57-58

⁴³ Ivi., p.64

⁴⁴ Ivi., p.66

Sorella mia! Hai udito mai i defunti parlare dalla tomba? Son morta! La tua povera Maria è morta. M'hanno disteso sul cataletto, m'hanno coperto del drappo mortuario, hanno recitato i requiem, le campane hanno suonato... mi pare che qualche cosa di funereo mi pesi sull'anima, e che le mie membra siano inerti. Fra me e il mondo, la natura, la vita, c'è qualche cosa di più pesante di una lapide, di più muto di una tomba. [...] Sono ancora sbalordita. Mi pare di aggirarmi in un immenso sepolcreto, mi pare che tutto ciò sia un sogno... che non debba essere per sempre, che io debba svegliarmi. Ho assistito ad uno spettacolo solenne, mi pare che non sia stato per me... mi pare che io sia stata presente come tutti gli altri, ad un funerale, ad una lugubre cerimonia religiosa, ma che quando tacerà quella musica, quando non suoneranno più quelle campane, quando si spegneranno quei ceri, quando quei preti sfileranno in sagrestia, quando tutta quella gente si leverà per andarsene, debba andarmene anch' io e non abbia a restare sola, qui... dove ho paura... ho visto tutti quei lugubri apparecchi [per tagliarle i capelli, secondo l'usanza comune] che stringono il cuore, e si trattava di me? Ed ero io che morivo? [...] Ed io ho potuto acconsentire a morire? M'avevano abbigliata da sposa, col velo, la corona, i fiori; m'avevano detto ch'ero bella, Dio mel perdoni!... io ne fui contenta soltanto per lui che m'avrebbe veduta così!... m'affacciarono alla grata della chiesa. Tu mi vedesti; io non vidi nessuno; vidi una nube d'incenso, un brulichio, molte torce ardevano; udii l'organo che suonava. Poi chiusero la cortina, mi spogliarono di quei belli abiti, mi tolsero il velo, i fiori, mi vestirono della tonaca senza che me ne avvedessi. Io non udivo, non vedevo nulla... lasciavo fare, ma tremavo talmente che i miei denti scricchiolavano gli uni contro gli altri. Pensavo alla bella veste da sposa di mia sorella [...] In quel punto lo stridere di quella cosa agghiacciata mi parve che superasse il canto dei preti, il suono dell'organo, i singhiozzi di mio padre. I capelli mi cadevano da tutte le parti a ricci, a trecce intiere... e le lagrime mi cadevano dagli occhi... allora l'organo si fece mesto, le campane parvemmi che piangessero. Mi stesero sul cataletto, mi coprirono della coltre dei trapassati. Tutte quelle figure nere mi circondarono; mi guardavano, pallide, impassibili come spettri, salmodiando, colle torce in mano. La cortina si richiuse. In chiesa si udì lo scalpiccio di tutta quella gente che se ne andava... Tutti mi abbandonavano... anche mio padre.... Gli spettri mi abbracciavano, mi baciavano, avevano le labbra fredde e sorridevano senza far rumore.⁴⁵

In questo estratto vengono riassunti tutti gli elementi sopracitati, ovvero l'atmosfera lugubre e soffocante della chiesa, la condizione dell'anima al cospetto della morte e la presenza di altre monache dipinte come fantasmi. A questo si aggiunge il fatto che la capinera non partecipa in alcun modo attivamente alla scena, ella lascia infatti che

⁴⁵ Ivi., pp. 66-68

siano gli altri ad agire per lei, senza prendere parte al rito; il dramma è dunque intensificato da questo totale annullamento di vita, che si contrappone in maniera molto forte alla prima parte in cui è invece imperante il desiderio di vivere. In questo passo invece ciò che domina è la freddezza glaciale della rievocazione nei minimi dettagli dei passaggi della cerimonia, ma anche delle lame che le recidono i capelli, e della chiesa vuota, dopo che tutti se ne sono andati; il lettore è dunque pervaso dall'intorpidimento dei sentimenti che permea la scena. In preda al delirio Maria si ammala nuovamente, e in modo molto grave, fino ad arrivare ad esplodere in eccessi deliranti, tanto che il convento viene descritto in questi termini allucinati e quasi demoniaci:

la notte! ... se sapessi che notti! Il lume che si spegne, l'ombra che vacilla, i mobili che crepitano, il silenzio che è pieno di sibili e di rumori indistinti, hanno misteri di sepolcri, ringhio di demoni, ululi di dannati, fruscio di ali maledette; questo corridoio vasto, muto, oscuro, i morti che dormono sotto i nostri piedi, quella chiesa, quelle lampade, quelle pitture, tutto è funereo; si vedono sulle pareti disegnarsi figure mostruose; sul capezzale, ai piedi del crocifisso sta quel teschio informe, si ha paura dell'aria che si respira, del silenzio che ci nasconde sinistri rumori, dello spazio che ne circonda, delle coltri che ci pesano sul corpo...⁴⁶

Il dramma di Maria non fa altro che acuirsi alla scoperta che dalla torre del belvedere si riesce a vedere la finestra della camera di Nino e di Giuditta e per questo motivo, per infliggersi ulteriore sofferenza, decide di salire ogni notte per assistere alle loro effusioni. Questa scoperta e la sofferenza che ne consegue la portano a rinnegare completamente e palesemente la sua vocazione:

perché m'hanno chiusa qui? Che ho fatto? Perché quelle grate, questi veli, quei chiavistelli? Perché quelle preci lugubri, quelle lampade fioche, quei visi pallidi, spaventevoli, quel buio, quel silenzio? Che ho fatto? Dio mio! Che ho fatto? [...] Dì a mio padre che venga a togliermi da questo sepolcro; [...] dì a tutti quelli che ti possono udire che sono chiusa qui per forza; che non ho fatto nulla; che sono innocente... dì che in questo luogo vi è la morte... che c'è l'odore dei sepolti, che si odono le strida della pazza!⁴⁷

⁴⁶ Ivi., p.83

⁴⁷ Ivi., p.90

Le ultime lettere di Maria sono senza data, a sottolineare lo stato di completo delirio in cui versa la protagonista, anche a causa del trasferimento nella temuta cella della pazza. L'ultima lettera che chiude il romanzo è quella di Suor Filomena, che racconta a Marianna gli ultimi giorni di vita della sventurata, e di come nell'ora estrema, ella abbia trovato pace solo nella vista del cielo, quel cielo azzurro che le ha rammentato la libertà che non ha mai potuto conquistare.

4. LA DICOTOMIA SPAZIALE E IL RUOLO DEGLI ANIMALI

In *Storia di una capinera* dunque è il processo labirintico della mente e del cuore ad organizzare la temporalità del racconto, a cui si affianca una griglia topografica, cioè la dicotomia spaziale di base, campagna e convento, in cui la campagna è correlativo oggettivo di libertà e vita mentre il convento di prigionia e morte. La campagna, spazio aperto ed esteso, si contrappone al convento per permettere prima, nell'esuberanza iniziale di vita, una dilatazione delle emozioni, un'espansione del sentire:

Ma mi pare che il buon Dio debba esserne più contento perché lo ringrazio con tutta l'anima, e il mio pensiero non è imprigionato sotto le oscure volte del coro, ma si stende per le ombre maestose di questi boschi e per tutta l'immensità di questo cielo e di quest'orizzonte.⁴⁸

Ma poi, quando la coscienza del mondo si fa turbamento, sembra che il convento si tramuti in un luogo di protezione, dà argine al flusso di emozioni provenienti da Monte Illice:

Marianna, son convinta che a noi, poveri cuori deboli e timidi, tutto codesto tumulto del mondo, tutte codeste sensazioni potenti, tutti codesti piaceri facciano un male immenso. Siamo degli umili fiorellini avvezzi alla dolce tutela della stufa, che l'aria libera uccide. [...] Purtroppo è vero quello che ci dicevano sempre le monache, e che il padre Anselmo ripeteva dal pulpito: le vere gioie tranquille, serene, continue, son quelle del chiostro. [...] Mi sento infelice in mezzo a tutti codesti doni del Creatore che benedissi altra volta... Vorrei ritornare tra quelle buone pareti del

⁴⁸ Ivi. p.5

convento. Vorrei inginocchiarmi in quel coro. Vorrei abbracciare i piedi di quel crocefisso.⁴⁹

E poi ancora, nel bel mezzo dei delirii, Maria confessa a Marianna:

Tu avresti potuto credere che io sia triste, infelice, mentre qui, ai piedi degli altari, nelle pratiche austere del nostro rito ho trovato, se non la pace, almeno la calma del cuore⁵⁰

Ma parallelamente, se da un lato anche il convento assume delle connotazioni positive, dall'altro lato non sempre il mondo esterno è sentito come espansione e richiamo vitale, ma come luogo della perdizione e dell'indefinito, che quindi va a contrapporsi come segno negativo all'intimità del nido familiare. Giacomo De Benedetti nel suo saggio afferma che Maria «non è né tutta di qua né tutta di là da quei muri. Il suo caso, se lo volessimo risolvere in un linguaggio sbrigativo da psichiatri, è un conflitto, un'ambivalenza di agorafobia e claustrofobia. All'aperto, non regge; al chiuso, morrà.»⁵¹ Sicuramente è giusto specificare che nonostante in alcuni momenti di sconforto il convento sia visto come una declinazione dell'alvo protettivo del nido familiare, certo rimane comunque connotato negativamente, non cessa mai di apparire come un luogo ostile alla vita e popolato da presenze asettiche e spettrali. La famiglia è invece da Maria vagheggiata come luogo caldo ed accogliente, non nicchia, come il convento, ma nido, il luogo da cui si dirama il calore generato dal legame naturale fra i suoi membri. Maria immagina la bellezza della famiglia riscoperta nel rapporto con il padre e poco dopo come sogno di una famiglia propria, nella descrizione della famiglia del castaldo, vero e proprio idillio domestico, costruita sulla bellezza e il calore delle piccole cose. Il tema della famiglia è ricorrente nel panorama verghiano e già in questo romanzo giovanile si enuclea nella sua complessità e ambivalenza: da un lato la famiglia come cellula compatta, che sostiene e rafforza l'individuo all'interno della dinamica sociale, e che nel romanzo è rappresentata dalla famiglia del castaldo; dall'altro la famiglia divisa al suo interno dai meccanismi crudeli che regolano la società: Maria è quasi un'estranea per la matrigna, il padre non riesce

⁴⁹ Ivi. p.24

⁵⁰ Ivi., p.59

⁵¹ Giacomo De Benedetti, *Verga e il Naturalismo*, cit., p. 154

a far valere i suoi diritti a causa della differenza di condizione economica. Per questo nella famiglia di Maria c'è una doppia frattura: tra il marito e la moglie e tra Maria e la matrigna insieme con i figli.

L'amore è comunque sentito da Maria come proiezione di intimità e di affetti familiari; il suo delirio infatti non scaturirà solo dalla vista di Nino dalla terrazza del convento, ma dalla vista di lui con la sposa nell'intimità della loro casa, quella stessa intimità che lei aveva vagheggiato per sé. Quindi ancora una volta si definisce un'opposizione spaziale: tra i due sposi, nell'interno della loro casa, in un ambiente definito dai segni del benessere borghese, e Maria tra le tenebre della notte, sola e al tempo stesso rinchiusa nel convento che assume sempre di più i connotati di una prigione. Dunque il convento, benché in alcuni momenti si configuri come luogo di protezione, è sempre e comunque posto in antitesi al mondo, ossia alla forza vitale.

Secondo un'osservazione condotta da Mariella Muscariello in *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, pubblicato nel 1989, è possibile configurare un'opposizione binaria tra i micro-spazi accessibili e i micro-spazi vietati a Maria: da una parte la sua stanza e la casa del castaldo; dall'altra la celletta e la camera di Nino e Giuditta. Gli spazi di Maria si definiscono tutti sulla base di una logica di scarto, di alterità, e questo vale anche per la descrizione della sua camera, messa subito a confronto con quella di Giuditta:

Giuditta, mia sorella, dorme in una bella camera grande, accanto alla mia; ma io non darei il mio scatolino, come la chiama celiando il babbo, per la sua bella camera, e poi ella ha bisogno di molto spazio per tutte le sue vesti e i suoi capelli, mentre io, allorché ho piegato la mia tonaca su di una seggiola ai piedi del letto, ho fatto tutto.⁵²

Oltretutto, essendo un romanzo che si impernia principalmente sulla dinamica psicologica, anche gli oggetti stessi che si trovano all'interno della camera subiscono un processo di personificazione, permettendo così alla protagonista di non smettere mai di parlare di sé, poiché gli oggetti stessi riflettono il suo stato d'animo, così come accade per il paesaggio. Se nella prima parte la protagonista dichiara di non voler

⁵² Giovanni Verga, *Storia di una capinera*, cit., p. 7

cambiare la sua piccola stanza disadorna con la bella camera di Giuditta, quella stessa stanza durante la fase di reclusione imposta dalla matrigna diventa uno spazio soffocate, angusto, silenzioso ed oscuro. La cameretta cambia ancora fisionomia in corrispondenza della partenza da Monte Ilice verso la città:

[...] ho chiuso l'ultima volta la mia finestra; ho visto il crepuscolo morire sui vetri e le stelle accendersi ad una ad una nel firmamento; le pareti illuminate dalla candela dell'ultima sera hanno una fisionomia particolare; quel lettuccio, quel crocifisso, quei mobili, tutte quelle piccole cose sono diventate intelligenti, sono meste, mi hanno detto addio⁵³

4.1 La finestra

Acutamente Mariella Muscariello, nel suddetto saggio, osserva come in un romanzo strutturato sulla base di questa forte dicotomia esterno vs. interno significativo è il ruolo svolto dalla finestra, che rappresenta il punto di collegamento tra lo spazio interno e uno spazio esterno che Maria si accinge a conoscere; dunque la finestra rappresenta l'angolo visuale di questo narratore solitario. È dalla finestra che Maria vede per la prima volta la casa del castaldo, su cui si esercita la sua fantasia di una famiglia accogliente e premurosa; è sempre dalla "finestrella" che, dopo aver preso coscienza del suo amore verso Nino, ode la sua voce e spera di riuscire ad incontrarlo. Significativamente l'incontro cardine tra Maria e Nino avviene proprio alla stessa finestra, qui in funzione sia di mezzo che di ostacolo; il fatto che i due si vedano, e anche se silenziosamente, si confessino il reciproco amore, ostacolati però dalla finestra, potrebbe simboleggiare la difficoltà di contatto con il mondo e la sua negazione, il tentativo di costruire rapporti umani e l'inevitabile scontro con la condizione di prigionia. Dopo questo incontro Maria è costretta a rimanere rinchiusa nella sua stanza per ordine della matrigna e oltre alla vergogna che prova per sé stessa, rimane la finestra, «che stava lì, di faccia al [suo] letto, come un'inflexibile accusatrice». È chiaro che anche in questo caso è l'oggetto che impersona le sensazioni

⁵³ Ivi. p.54

della stessa protagonista, si antropomorfizza catalizzando su di sé le diverse emozioni; quando è aperta infatti la finestra veicola emozioni, permette a Maria di guardare e quindi di percepire ed apprendere la realtà, mentre quando è chiusa è, come nel caso sopracitato, accusatrice, perché testimone di un peccato, ma anche mezzo di tutela del pudore e dello sfogo:

Agucchio, agucchio, gli intieri giorni presso la finestra di cui le tende sono accuratamente chiuse, e piango quando ho la felicità di non essere veduta e di potermi sfogare...⁵⁴

La finestra aperta incarna anche l'unica speranza che Maria ha di poter rivedere il suo amato, attendendo che lui a sua volta si affacci alla finestra della sua camera per poterla vedere:

poi cerco di indovinare il punto del davanzale dove egli appoggerà i gomiti allorchè aprirà la finestra, la zolla dove egli poserà la prima pedata, la traccia che seguirà nell'aria il suo primo sguardo che cercherà la mia finestra... perché il cuore mi dice che il suo sguardo sarà per la mia finestra, e che egli saprà che io sono stata qui a vederlo dormire, a pensare a lui.⁵⁵

La finestra è il mezzo per entrare in contatto con la natura, una volta terminata la sua prima degenza a Monte Ilice:

Mi sono alzata vacillante, appoggiandomi ai mobili, ed ho aperto la finestra. Mio Dio! Come è incantevole tutto quello che veggo.⁵⁶

Ancora la finestra è l'unico tramite tra Maria e Nino quando lui le fa visita un'ultima volta prima di partire definitivamente da Monte Ilice, bussandole sul vetro e lasciandole una rosa sul davanzale, la stessa rosa che la giovane porterà con sé sul letto di morte. Prima di andarsene ella chiude per l'ultima volta la sua finestra, ma poi ancora, inconsolabile, fa il giro della casa, abbracciando ogni mobile ed ogni muro:

ho aperto un'ultima volta la finestra per udire quello stridere dei gangheri che piangeva. Ho fatto il giro della casetta onde vedere la mia finestra dal di fuori com'egli l'avrà vista ...⁵⁷

⁵⁴ Ivi. p.43

⁵⁵ Ivi. p.44

⁵⁶ Ivi. p.46

Dunque come gli altri oggetti anche la finestra si personifica e si configura come un'inflessibile accusatrice della trasgressione d'amore, ma anche della metamorfosi di Maria da educanda ad "apprendista di emozioni". Una volta trasferita nel convento la finestra è sostituita dalle grate di ferro, che segnano il suo definitivo distacco dal mondo esterno. Nello spazio del convento però si inserisce ancora una volta un micro-spazio, che è quello della casa di Nino e Giuditta, collocata esattamente di fronte al belvedere; da qui Maria riesce a scorgere la finestra della camera degli sposi e può assistere alle loro effusioni e alla costruzione di quel nido d'amore che tanto agognava per sé, ma che le viene negato. La finestra torna ancora quindi, ma sempre più connotata negativamente, poiché ha perso la sua funzione di mezzo di ricezione di emozioni positive e ora si riduce a veicolo di sofferenze. I sentimenti, le emozioni vivono ormai in un altrove, sfuggono a Maria e al suo delirio e a lei, esclusa per necessità, non resta che rintanarsi come "belva ferita" nello spazio senza luce di una cella:

tutte quelle cose avevano una parola e dicevano: Nino! Nino! Lo cercavo cogli occhi intorno a me e lo vidi, lo vidi alla finestra di una casa poco lontana [...] nel buio si vedeva quella finestra illuminata che mi guardava col suo occhio spalancato [...] era lui! Lui!... le prese la mano.. la baciò sulle labbra... Dio! Dio! Dio!... fatemi morire.⁵⁸

A questo punto in quella stanza Maria fonde i due codici, religioso e sentimentale, poiché la camera che essa lascia intravedere è per lei un "tabernacolo" che conserva l'immagine sacra dell'amore, una figura emblematica della religione degli affetti a cui Maria si è convertita:

Cento volte ho passato la sera a fantasticare fissando da lungi qualche lume che brillava in una camera lontana... a tentare d'indovinare tutti gli affetti, tutte le cure, tutti quei piccoli dispiaceri che alla povera anima mia sembrano un'altra delle felicità domestiche, i discorsi, le parole che probabilmente si passano attorno a quel lume solitario... ma quella finestra aveva un riverbero infuocato... non potevo fissarla senza sentirmi ardere tutte le vene... [...] quella casa aveva la tappezzeria a grandi fiori azzurri:

⁵⁷ Ivi. p.54

⁵⁸ Ivi. p.87

vicino alla finestra c'era una poltrona [...] Se volessi immaginare il tabernacolo non saprei idearlo altrimenti.⁵⁹

Infine, nell'ultima lettera scritta da Suor Filomena, nella quale viene dato conto degli ultimi giorni di vita di Maria, ella racconta che la povera novizia non aveva più la forza di parlare e che rimaneva a letto tutto il giorno, intenta a piangere e baciare i petali seccati della rosa che Nino le aveva donato. L'unica cosa che richiese fu che le si volgesse il capo verso la finestra per poter osservare ancora una volta quel cielo azzurro che le ricordava il tempo felice vissuto a Monte Ilice:

Durò così tre giorni: tre giorni d'agonia. Non si mosse né parlò più. Rimase come l'avevano distesa sul letto, cogli occhi spalancati, tremando sempre, e un rantolo affannoso nella gola. Soltanto all'alba del terzo giorno mi fece capire cogli occhi che voleva le volgessi il capo verso la finestra, e quando vide il cielo, gli occhi le si riempirono di lagrime.⁶⁰

4.2 Il ruolo degli animali

Sempre Mariella Muscariello, nel capitolo dedicato a *Storia di una capinera* contenuto in *Le passioni della scrittura*, mette in evidenza come i moduli espressivi e i codici di comportamento della protagonista, estremamente primitivi, spontanei e distanti dall'artificio e dalla mondanità, si avvicinino a quelli delle specie animali. Passando in rassegna gli animali che compaiono all'interno del romanzo è infatti possibile ricostruire una sorta di parafrasi dell'intreccio mettendo in sequenza le storie degli animali che duplicano quella di Maria, dalla campagna al convento. Questa doppia lettura si palesa fin dal titolo e dalla prima pagina, in corrispondenza alla nota dell'editore, dove si stabilisce il parallelismo tra Maria e la capinera, entrambe destinate a vivere recluso contro la loro volontà e a morire di dolore. A Monte Ilice invece Maria ha come compagni un "uccelletto", Carino, e un cane, Vigilante; lei sembra intendere il linguaggio degli animali, che le manifestano in ogni modo il loro

⁵⁹ Ivi. pp.88-89

⁶⁰ Ivi. p.96

affetto, abbandonandosi ad istinti come il pizzicarle le dita, dimenare la coda, i quali corrispondono alla gioia della protagonista per questa libertà che le è stata donata:

ma intanto non ti ho detto ancora che ho un bell'uccelletto, un grazioso passerotto, allegro, vispo, che mi vuole bene, che mi risponde, che vola a prendere l'imbeccata dalle mie mani, e mi pizzica le dita, e si diverte ad arruffarmi i capelli. [...] invece voglio un gran bene al cane del castaldo, un bel can da pagliaio, tutto nero, alto così, che nei primi giorni mi faceva una gran paura coi suoi latrati, ma che adesso mi accarezza dimenando la coda, leccandomi le mani, fregandosi i fianchi alla mia tonaca e dicendomi coi suoi occhi intelligenti che mi ama⁶¹

Dunque in questa prima parte gli animali si abbandonano ad effusioni ancestrali di gioia come riflesso della felicità della protagonista; ma il parallelismo risulta ancora più profondo se si prende in considerazione la storia di Carino, che Maria racconta nella lettera del 19 settembre:

la sua storia è un po'triste, è vero, dapprincipio: il babbo me lo portò un giorno avvolto nel fazzoletto, e il fazzoletto era macchiato di sangue! Poverino! Era forse quella la sua prima volata ed un colpo di fucile l'aveva ferito in un'ala! Fortunatamente la ferita non era grave. [...] lavai la ferita del meschinello, ma non sperai che campasse. Invece eccolo lì che saltella e fa il chiasso! Qualche volta il poverino si duole ancora della sua ferita e viene a rannicchiarsi nel mio grembo pigolando e strisciando la sua aluccia, come se volesse narrarmi il suo guaio. Io lo conforto coi baci, l'accarezzo, gli dò delle miche di pane e lui va tutto vispo a posarsi sul davanzale.⁶²

Anche l'uccelletto quindi ha alle spalle un passato triste e difficile, come la sua padrona, ma la permanenza in campagna gli ha giovato e ridato la felicità; qualche volta Carino lamenta ancora il dolore per la ferita, ma viene consolato dalle premure e dalle carezze di Maria, così come lei stessa gioisce per la scoperta dell'affetto datole dal padre, che prima non conosceva. Procedendo nella narrazione il rapporto di Maria con i suoi animali muta, ella infatti li trascura, perché ormai tutta la sua attenzione è catalizzata su Nino:

il mio Carino è diventato quasi selvatico perché da molti giorni non mi trastullo più con lui. Mi fugge! Sono diventata tanto cattiva adunque?

⁶¹ Ivi. p. 12-13

⁶² *Ibidem*

Vigilante non mi fa più le sue solite carezze, perché non glielo ricambio, e si avvede che mi infastidiscono.⁶³

Dopo l'incontro tra i due e la definitiva reclusione di Maria nel suo stanzino a causa della matrigna sospettosa, ella perde tutto e tutto le si ritorce contro, il paesaggio non è più sereno e pacifico come un tempo, ma nuvoloso e desolato, mentre «Carino è fuggito, [...] ed è andato a recare altrove la sua allegria e il suo vispo cinguettare, perché l'atmosfera in cui vivo è malinconica assai. Vigilante solo viene di tanto in tanto a cercar[la], [le] domanda un sorriso, vuole le [sue] carezze, si avvanza pian pianino, come esitante, domandando[le] coi suoi begli occhi se è indiscreto, poi si arresta indeciso, e dimena la coda, e si lecca il muso, tutte cose che vogliono dire: «perdona la mia insistenza» e viene a posar[le] la testa sui ginocchi per dir[le] che [le] vuol bene ancora, e allorché si allontana è triste, ma dimena ancora la coda e si ferma sull'uscio per dir[le] addio.»⁶⁴ Dopo la reclusione nel convento e la definitiva presa di consapevolezza del dolore e della sofferenza arrecatole da questa scelta obbligata, sono ancora gli animali che definiscono le sue emozioni, come nel caso della farfalla, che, libera, vola fuori dalla sua finestra:

ieri una farfalletta tutta bianca venne svolazzando a posarsi fin sui vetri della finestra. Tu, benedetta dal Signore, che vedi il sole, che respiri l'aria libera a pieni polmoni, non puoi farti un'idea di quel senso di tenerezza che può recarti la vista di una farfalla, il profumo di un fiore, all'anima di un'inferma! [...] Ahimè! La farfalla dopo di essersi fermata un istante su quel triste fiorellino che spunta dal crepaccio del davanzale, si staccò agitando le sue alucce e si perdette nell'azzurro del cielo... era libera, allegra, e avea forse visto tutti quei visi pallidi e tutte quelle lagrime!⁶⁵

Lo stilema della farfalla come simbolo di libertà viene riutilizzato poco più avanti combinato con un altro importante tema, che sta molto a cuore alla protagonista, ovvero quello della felicità coniugale, entrambi privilegi che le vengono negati, e che invece la sorella, grazie al denaro, riesce ad ottenere:

⁶³ Ivi. p.23

⁶⁴ Ivi. pp.43-44

⁶⁵ Ivi. p.70

due farfallette s'inseguivano di fiore in fiore: una aveva le ali d'oro, un'altra tutte bianche... quella dalle ali di neve si nascose dentro il calice di un bel fiore più bianco delle sue ali con un atto di gentile malizia; e la sua povera compagna la cercava, agitando le sue piccole ali dorate con un senso d'affanno; come trepidavano quelle alucce allorché si accostavano ai petali del bel fiore! Poi si affacciò alla corolla, guardò, forse sorrise, e vi si nascose anch'essa. Che si dicevano? Che si rubavano? Che si passavano in quelle piccole anime? Quanta felicità era racchiusa in quella tenue corolla? ⁶⁶

Poco dopo, sempre nella stessa lettera, compaiono altri animali, figure della libertà per Maria irraggiungibile: un uccelletto che «era libero e volava» e una lucertola che poteva godere del calore dei raggi del sole, mentre la povera monaca continuava ad essere reclusa nel freddo ed austero convento.

5. LO STILE

Da un punto di vista stilistico, in corrispondenza alla divisione dell'intreccio in tre unità - la campagna, l'amore, il delirio - Verga utilizza tre registri stilistici differenti: quello idillico, della passione e della follia. Nella prima parte, nel tentativo di riprodurre un tono adolescenziale, ingenuo, entusiastico, sovrabbondano i diminutivi e i vezzeggiativi, con effetti di leziosaggine:

dall'altra parte della spianata c'è una bella *capannuccia* col tetto di paglia e di giunchi, ove abita la *famigliuola* del castaldo. Se vedessi la bella capanna, com'è *piccina* ma pulita! Come tutto vi è in ordine ma ben tenuto! La culla del bimbo, il *pagliericcio*, il *deschetto*! Per quella *capannuccia* sì che darei il mio *stanzino*.⁶⁷

Non amo fare altro che correre pei campi, raccogliere le *pratelline* e ascoltare il [...] canto degli *uccelletti*... [...]Ma intanto non ti ho detto ancora che ho un bell'*uccelletto*, un grazioso *passerotto*, sai, allegro, vispo [...] Qualche volta il *poverino* si duole ancora della sua ferita e viene a rannicchiarsi nel mio grembo pigolando e strascinando la sua *aluccia*, come se volesse narrarmi il suo guaio.⁶⁸

⁶⁶ Ivi. pp.85-86

⁶⁷ Ivi. p.8

⁶⁸ Ivi. p.12

Dominano nella prima parte le sensazioni di stupore della protagonista e l'impazienza di comunicare tutte le novità alla sua interlocutrice; questo sentimento è reso attraverso l'uso dei puntini di sospensione, che segnalano graficamente l'allusività della comunicazione epistolare, le esclamative, in quanto forma tipicamente emotiva del linguaggio e mezzo che conferisce tono enfatico al discorso, e l'abbondanza di interrogative, che Maria pone in relazione al carattere straordinario dello scenario e della vita campestre.

La sintassi di questa prima parte è prevalentemente lineare, i periodi sono lunghi e dominante appunto è l'esigenza descrittiva, in linea con il comportamento tipico dell'apprendista di emozioni, quale è Maria, interessato a comprendere ed imparare nuovi codici, ad apprendere altre regole della socialità e del vivere. Procedendo nella narrazione, il registro linguistico e sintattico si modifica a favore dell'eccesso iperbolico della passione e poi del delirio, le esclamative diventano più insistenti e le lettere circoscrivono il diagramma delle gradazioni dell'eros. Si passa ad una seconda fase dell'apprendistato di Maria, poiché dopo essere entrata in contatto con la dimensione della natura ora ella si sforza di ricercare le parole adeguate a questa nuova emozione che non riesce ad identificare; una scrittura dunque che da idillica si fa passionale. Le domande sono ancora presenti ma nell'avanzare del racconto si fanno retoriche, perché quello che conta non è più avere nozioni, ma verificare la coincidenza del punto di vista di Marianna, invisibile interlocutrice, con le sue idee ed emozioni:

qual mistero c'è dentro di noi, Marianna? Avrei dovuto essere così allegra in quel giorno in cui tutti lo erano!⁶⁹

Sono diventata tanto cattiva adunque? Se fossi malata Marianna?⁷⁰

Non so quello che si agita dentro di me; ma deve essere qualche cosa di male, perché io abbia esitato a confidartelo [...] Qual è cotesto segreto? Mio Dio! io stessa non saprei dirlo... [...] Perché adunque allorché ascolto la sua voce mi confondo?⁷¹

⁶⁹ Ivi. p.22

⁷⁰ Ivi. p.23

⁷¹ Ivi. p.26

Marianna!... Marianna!... Io lo amo! Io lo amo! Pietà! Pietà di me! Non mi disprezzare! Sono molto infelice! Perdonami! Mio Dio! Perché questo castigo così duro? [...] vi è una donna più sciagurata d me?⁷²

Lo stesso criterio vale per i punti di sospensione, che aumentano vistosamente rispetto alla prima parte, e che si differenziano tra quelli che seguono le richieste di perdono rivolte a Dio e a Marianna e quelli ellittici, che lasciano al lettore il compito di completare il pensiero della capinera:

Oh, Signore! Pietà anche della maledetta!... pietà anche della dannata!...

è domenica!... tu comprendi tutto quello che c'è in questa parola... e non ti dico altro... è stato oggi!⁷³

Nell'ultima parte è la follia a dominare le parole di Maria, e dunque il *modus scribendi* si trasforma in un periodare alogico e contraddittorio, privo di misura, di moderazione e di armonia. È lo stile di Maria innamorata e folle, dominata dal proprio pensiero che è ossessione insieme di amore e di libertà. Il periodare è franto, irregolare, le anafore sono abbondanti, funzionali alla resa espressiva dell'invasamento e della pazzia:

Nino! Nino! Ov'è Nino?... voglio vederlo!... perché non me lo fanno vedere?... voglio vedere lui solo! Non vedrò mio padre, non vedrò mio fratello.. non vedrò mia sorella! Mia sorella! ... lei!.. che me l'ha rubato!... perché me l'ha rubato?... non sapeva ch'egli era mio?... perché non posso vederlo?... digli che venga!... digli che venga a liberarmi!... andremo assieme a Monte Illice...⁷⁴

Aiuto! Aiuto, Marianna! Aiuto, padre mio! Nino! Nino! Uccidili! Uccidili! Gigi! Giuditta! Aiuto! Mi afferrano, mi strascinano pei capelli... aiuto! Mi percuotono... [...] Nino! Aiuto! Ecco! Ecco! Aiuto!!... morderò! Morderò! Son belva! Son belva! ... ah! Ah!.. No! No! Grazia! No!... Lì no!... Nino!...⁷⁵

⁷² Ivi. p.32

⁷³ Ivi. p.64

⁷⁴ Ivi. p.92

⁷⁵ Ivi. p.94

CAPITOLO IV:

PRIMA MORIRE DI MARIA ANTONIETTA TORRIANI

1. INFORMAZIONI BIOGRAFICHE

Maria Antonietta Torriani nacque a Novara il primo gennaio del 1840 da genitori piccolo borghesi, ma non ebbe una gioventù facile poiché perse il padre quando aveva solo un anno, e la famiglia rimase in condizioni economiche disagiate. Dopo questo lutto la Torriani, con la madre e la sorellina di tre anni, vissero con la nonna e le tre sorelle del padre. Probabilmente per questioni di carattere pratico la madre, Carolina Imperatori, si risposò nel 1847 con un chimico a sua volta vedovo, da cui ebbe un figlio, Tommaso. Dopo pochi anni anche la madre venne meno, e quando anche il patrigno morì, come d'uso all'epoca, il figlio maschio venne nominato erede universale dei beni familiari; alle figlie femmine invece venne assegnato un legato di 4500 lire, su un patrimonio totale di 105.000 lire. Benché la cifra potesse sembrare esigua, risultò comunque provvidenziale per la scrittrice, fu sufficiente per permetterle di abbandonare la vita monotona della provincia e trasferirsi a Milano, dove entrò in contatto con un ambiente dinamico ed emancipazionista, e di inserirsi proficuamente nella professione di giornalista, che sentiva più affine a lei rispetto alla carriera di insegnante, per la quale aveva conseguito il diploma nel 1866.

La scrittrice dunque pone le basi della sua attività come scrittrice e giornalista intorno agli anni settanta dell'Ottocento, un periodo positivo soprattutto per la produzione al femminile, poiché è in questo periodo che le donne italiane cominciano a scrivere e leggere in massa; si diffonde maggiormente l'istruzione e molte donne trovano lavoro come maestre, dando vita a quella che Antonia Arslan, nel suo libro sulla scrittura femminile italiana dal titolo *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, pubblicato nel 1998, definisce «galassia sommersa». Le donne di quest'epoca hanno una visione estremamente moderna di giornalismo, assumendosi il compito di diffondere il più possibile la cultura. Ciò che spesso accade oggi è la tendenza a considerare la produzione femminile come qualcosa di svincolato e indipendente rispetto a quella maschile, che tanto ebbe successo; questo messaggio errato è veicolato *in primis* da un numero considerevole di antologie di letteratura, che tendono a definire una periodizzazione rigida e non corrispondente alla realtà storica

che spesso vede correnti letterarie diverse coesistere, come nel caso di Verismo e Decadentismo. Lo stesso principio vale per la produzione “femminile” e “maschile” ; è necessario ricostruire il tessuto dell’epoca tenendo in considerazione le reciproche influenze, conoscenze, amicizie, frequentazioni di salotti e discussioni letterarie. Verga, Capuana, Neera e la Torriani, per esempio, frequentavano lo stesso salotto, quello della Contessa Maffei a Milano, dove, tra le altre cose, leggevano e discutevano di Zola. La diffusione della scrittura femminile in questo periodo fu possibile perché la cultura italiana dopo l’unità non si basò solo sul classicismo, il purismo e sulla scrittura tradizionale, ma si adattò alla nascita di una nazione unita, facendo i conti con un pubblico che si moltiplicava e cresceva su base nazionale. Questo favorì un’evoluzione della cultura verso la modernizzazione europea, soprattutto grazie alla nascita del giornalismo moderno; dalla lettura dei documenti dell’epoca risulta che la maggior parte degli scrittori fin da subito si sentirono italiani, e non più napoletani, o lombardi, poiché appunto tra loro si stabilì una fitta rete di comunicazioni. L’aspetto assolutamente innovativo che caratterizza le scrittrici postunitarie è la volontà di farsi comprendere, che le porta ad utilizzare una lingua scorrevole e quotidiana, sulla linea della modernizzazione linguistica in atto, che da molti veniva considerata “sciatta”. L’aspetto significativo da rilevare dunque è come negli anni postunitari, soprattutto tra il 1880-1890, un decennio chiave per la modernizzazione della scrittura italiana, spesso le storie letterarie eclissano il contributo dato dalle scrittrici allo sviluppo culturale, mettendo in luce solo la pubblicazioni dei capolavori della produzione “maschile”. Per esempio nel 1879 esce *Giacinta*, di Capuana, manifesto del Verismo italiano; come già accennato precedentemente, in quest’epoca Capuana, Federico De Roberto, Neera, la Torriani, Verga si conoscono e interagiscono attivamente tra di loro. Per esempio, in questi anni Capuana e Neera sono molto amici, si dedicano vicendevolmente le loro autobiografie, ed è quindi possibile che possano essersi influenzati a vicenda. Poi ancora nel 1881 c’è la pubblicazione dei *Malavoglia* e nel 1889 quella del *Piacere*; generalmente nei manuali queste sono le opere che vengono messe in rilievo, ma negli anni che si frappongono tra le date sopracitate vengono pubblicati alcuni romanzi fondamentali di mano femminile: nel 1885 viene pubblicato *Un matrimonio in*

provincia, tra il 1886 e il 1889 la trilogia della donna giovane di Neera (*Teresa, Lydia, L'indomani*) e nello stesso decennio anche Matilde Serao pubblica alcune delle sue opere più interessanti.

Dopo aver inquadrato il periodo storico in cui si trova ad operare la Torriani e tornando alla sue prime produzioni è bene definire le sue iniziali collaborazioni; le prime testate giornalistiche con cui collaborò furono «Il Passatempo. Letture mensili per le famiglie», una rivista torinese di stampo moderato, con cui la scrittrice collaborò per un decennio, e un'altra rivista dedicata alla condizione delle donne: «La Donna», di stampo molto più radicale, fondato nel 1868 a Padova dalla mazziniana Gualberta Alaide Beccari. Dunque si tratta di un caso di doppia appartenenza giornalistica, per cui la scrittrice si trovava a dover far convivere due anime diverse: da un lato la rivista piemontese, moderata, e patrocinata dalla regina Margherita in persona, e dall'altra una rivista molto più radicale, che meglio si affiliava alla grande amicizia che legò la giovane giornalista ad Anna Maria Mozzoni, grande figura dell'emancipazionismo milanese; a queste due attività se ne aggiunse poi una terza, ovvero la sua aspirazione letteraria. «Il Passatempo», poi divenuto «Giornale delle donne», si caratterizzò per un'ambizione di leggibilità, e per questo introdusse una rubrica di moda, che venne affidata alla Torriani, e poi ancora romanzi a puntate, poesie, racconti e recensioni letterarie. La politica del giornale era quella di far leggere alle donne la produzione letteraria italiana, per distoglierle da quella francese, esercitando quella che è stata definita una forma di "misogallismo", volta a mantenere una certa indipendenza rispetto agli ideali francesi. Di certo gli interventi più emancipazionisti sono stati realizzati e pubblicati su «La Donna», come nel caso delle colonne che furono dedicate dal giornale al resoconto dell'inaugurazione di una scuola superiore femminile a Milano. In questa occasione la scrittrice pronunciò un discorso a difesa dell'idea di un insegnamento ambizioso per le donne, che le togliesse da una condizione di presunta inferiorità e le ponesse allo stesso livello degli uomini. Non fu questo il primo tentativo di allargare l'insegnamento anche alla sfera femminile, poiché in collaborazione con la già citata Anna Maria Mozzoni, promossero il progetto dell'apertura di un liceo femminile, iniziando con un ciclo di lezioni pubbliche; il progetto fallì a causa

dell'opposizione di larga parte dell'opinione pubblica ma significativo resta in questo ambito il discorso di inaugurazione del liceo Agnesi fatto della scrittrice, di cui si ripropone un estratto della parte conclusiva:

Dio creò moralmente uguali l'uomo e la donna e ne fece due compagni. L'opera di una società imperiosa ed ingiusta ha chiamato l'uno alla luce condannando l'altra alle tenebre; e poi disse all'uomo: «Tu che sai, reggi». Ed alla donna: «Tu che non sai, obbedisci ed ignora». Osiamo dunque risvegliare l'intelligenza della donna diseredata; riduciamola ancora la vera eguale, la vera compagna dell'uomo; rifacciamo l'opera di Dio. Affrontiamo con coraggio la guerra codarda di qualche oscurantista oppositore. Non curiamo il loro biasimo, le loro calunnie; le generazioni future, per cui avremo sudato tutta la vita, se non ci encomieranno pei nostri successi, benediranno le nostre intenzioni.¹

Oltre a questo progetto, Torriani collaborò con la Mozzoni anche alla realizzazione di un circolo di conferenze che le condussero in diverse città italiane, tra cui Genova, Firenze, Bologna e Parma. La stessa Torriani fornì un resoconto dettagliato di questa esperienza nell'articolo *Dietro le scene*, pubblicato a puntate nel 1871 su «Passatempo»; delle conferenze diede però solo brevi cenni, curando maggiormente la parte letteraria, umana e mondana. È sempre sulle colonne del periodico torinese che la Torriani risponde ad un attacco da parte di un avversario dell'istruzione superiore femminile, convinto dell'intelligenza inferiore delle donne; è il primo articolo apertamente polemico della scrittrice, che in questa occasione adopera anche per la prima volta l'arma del riso e dell'ironia, che caratterizzerà poi gran parte della sua produzione. Firmandosi in modo antifrastico «collaboratrice di sesso inferiore», finge di supportare la tesi del suo avversario, ma dimostrando così una competenza superiore a quella supposta dallo stesso. In questo primo periodo della sua produzione la Torriani però si occupa in gran parte anche di scritti di moda, che furono la sua fonte di reddito più regolare durante i primi anni; principalmente le sue produzioni mondane furono affidate alla rivista il «Passatempo», perché appunto aveva l'obiettivo di ampliare il ventaglio di lettori; la Torriani, che in questo caso sembra in

¹ Maria Teresa Cometto, *La Marchesa Colombi a Milano e Torino: i salotti letterari e la vecchiaia discreta*, in *La Marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo, Atti del convegno internazionale, Novara 26 maggio 2000*, Interlinea, Novara, 2001, p. 82

controtendenza con i suoi scritti più militanti di stampo mazziniano, cercò comunque di allargare il quadro delle sue cronache ed estenderle ai temi dell'attualità politica e culturale. Una produzione che la predispose poi alla realizzazione del suo galateo, *La gente per bene*, pubblicato nel 1877.

Maria Antonietta Torriani è però nota anche con lo pseudonimo di La Marchesa Colombi; l'adozione di questo nome risale ad un intervento dell'agosto del 1875 pubblicato nel «Giornale delle donne» e portato alla luce da Emmanuelle Genevois, che in *Bibliographie des œuvres della Marchesa Colombi Maria Antonietta Torriani - Amelia Lorrit- Torelli-Viollier*, pubblicato in «Chroniques Italiennes» nel 1996, illustra come i primi anni siano stati contrassegnati dall'incertezza: inizialmente infatti la scrittrice si firmava con il nome proprio; a partire dal 1875 usò contemporaneamente gli pseudonimi di Amelia Lorrit e di La Marchesa Colombi, che poi rimase definitivo, ad eccezione di alcuni articoli del «Corriere della Sera» laddove si firmava *La moda*. In effetti il ricorso allo pseudonimo era una pratica molto diffusa nel secondo Ottocento.

Il caso della Marchesa Colombi è complesso poiché lei fu una grande sostenitrice dell'autolegittimazione, oltre ad avere una poetica saldamente ancorata al principio della coincidenza tra mondo interiore e sfera esteriore. Molti dei personaggi dei suoi romanzi infatti hanno dei nomi legati al loro destino per cui il nome, come parola che denomina una persona e le conferisce esistenza, è indissolubilmente legato al destino della persona stessa. Per questo motivo la scelta dello pseudonimo si configura come una scelta programmatica. Nel suo caso la scrittrice si attribuisce le caratteristiche del Marchese Colombi, fortunato personaggio della commedia di Paolo Ferrari, *La satira e Parini* del 1856. Oltre all'attribuzione di uno pseudonimo, l'autrice volutamente falsa ulteriormente i suoi dati personali, confondendo il lettore; nella presentazione che la Torriani fa di sé nell'*Introduzione* alla *Gente per bene* del 1877, dà delle informazioni anagrafiche che disorientando anche i suoi biografi, dichiarando:

Le mie gentili lettrici, e i gentili lettori- dato che vi sieno dei lettori pel mio libriccino, e che sieno gentili,- debbono avere la compiacenza di tornare colla mente alla presentazione che l'illustre commediografo Paolo Ferrari fece loro di me, Marchesa Colombi, in una serata ch'egli dedicò a Parini ed alla satira. Si ricordano l'epoca di quella presentazione? Fu poco dopo la pubblicazione del *Mattino di Parini*, fatta, come ognuno sa nel 1763. Io ero

giovane, giovanissima allora, sposa da poco tempo. Non avevo che diciassette anni; non uno di più. Ma, se ai diciassette che avevo allora, aggiungo i centotredici che sono trascorsi, non posso a meno di riconoscere che la mia fede di nascita deve attribuirmi la venerabile età di 130 anni.²

L'identificazione con l'effettivo personaggio della commedia del Ferrari permette alla Torriani contemporaneamente di presentarsi come moglie e madre, e dunque personaggio tanto minore da non avere nemmeno diritto di presentazione nella prefazione scritta della commedia, ma nello stesso tempo le permette di rifarsi al marito, e dunque, evocandolo, attribuirsi anche le caratteristiche che lui assume nella commedia, descritte minuziosamente dall'autore. Egli infatti viene dipinto come sciocco ed ignorante, per cui l'autrice, con lo pseudonimo che si sceglie, non solo è moglie e madre, condizione già degradante, ma è anche ignorante; a queste condizioni si aggiunge anche il fatto che il personaggio del Marchese Colombi si caratterizza per una disposizione comico-ironica, che in questo caso attribuisce validità e legittimità ad uno dei tratti peculiari della scrittura della Torriani, cioè appunto la vena ironica. Per legittimare comunque la sua voce e il suo punto di vista adotta lo stratagemma di attribuirsi 130 anni e così facendo si pone, implicitamente, allo stesso livello dei suoi "giudici" di genere maschile benché non esiti, sempre in tono esplicitamente ironico, a sottolineare come nelle sue intenzioni non c'è assolutamente quella di insegnare agli uomini qualcosa; ella infatti dichiara:

io non ho la menoma intenzione di dare degl'insegnamenti agli uomini sul modo di vivere. Figurarsi! So bene che nel riparto dei doni della Provvidenza, l'intelligenza è toccata tutta a loro. Dunque, io non ho punto, ma punto la presunzione di voler insegnar loro la menoma cosa. Soltanto, perché riconosco ed ammetto l'inferiorità e la debolezza del mio sesso, li prego a voler modificare, per compiacenza verso di noi, la larghezza delle loro idee.³

Dunque alla rivisitazione del mondo maschile in chiave umoristico-ironica si associa la finzione dell'anzianità, che oltre a metterla sullo stesso piano degli uomini le conferisce

²Marchesa Colombi, *La Gente per bene. Leggi di convenienza sociale.*, «Giornale delle donne», Torino, 1877, p.1

³ Ivi, p. 145

inviolabilità e indipendenza. Questo le permette di acquisire un'autorità speciale e una supremazia che le appartengono intrinsecamente e indipendentemente dalle leggi della società; la finzione della vecchiaia viene utilizzata dalla Marchesa Colombi quando lo strumento ironico non risulta essere efficace, come quando tratta il tema delle scrittrici donne, forse troppo vicino alla sua esperienza personale per poterlo trattare in chiave parodica. La finzione della vecchiaia crea anche altre possibilità, che permettono all'autrice di creare un'ambiguità tra la persona reale che scrive e quella che finge di essere nella scrittura; data la sua veneranda età di 130 anni, la Marchesa si permette di avanzare proposte che riguardano la modifica degli usi sociali, sostenendo che certi erano già stati superati nei tempi lontani della sua giovinezza. La Torriani dunque, nella scelta del suo pseudonimo, secondo quanto affermato anche da Lucienne Kroha nel suo saggio *La Marchesa Colombi: la scrittura come trasgressione nell'opera di una narratrice dell'Ottocento*, pubblicato in *Esperienze letterarie* nel 1988, opera un incrocio tra genere maschile e femminile, poiché sceglie un nome femminile che rinvia però ad un personaggio maschile, sostenendo che se la donna insiste ad assumere caratteristiche maschili, è solo per sembrare sciocca. Oltre a queste giocose falsificazioni biografiche è bene ricordare che anche la vera data di nascita della scrittrice è stata riportata erroneamente per molto tempo nelle sue biografie; secondo quanto affermato dalla scrittrice stessa nell'*Introduzione a Gente per bene*, aveva 17 anni nel 1763 e quindi, aggiungendovi i 113 trascorsi, si ottiene il 1876, ovvero l'anno di pubblicazione del galateo. Questo significa che nella finzione sarebbe nata nel 1746; tutti i biografi allora riportano come data di nascita reale il 1846, dando l'idea di aver semplicemente aggiornato di un secolo la data di nascita fittizia. La Marchesa non si è preoccupata di correggere l'errore dei suoi biografi, ma anzi lo confermò facendo apparire la stessa data nel suo certificato di matrimonio. La rettifica della data di nascita corretta è avvenuta solo in tempi recenti, come viene ribadito anche da Giuliana Morandini nella prefazione a *Prima Morire*:

Il ritrovamento dei documenti presso l'Archivio di Stato di Novara delinea con precisione gli anni novaresi. Antonietta Torriani nasce a Novara il 1° gennaio 1840 (e non 1846) da Luigi e Carolina Imperatori.⁴

I primi romanzi dell'autrice propongono tratti della vita affettiva della donna per cui il susseguirsi di emozioni, amori, passioni costituiscono la materia seria e non frivola di questi testi; accanto alle tematiche di evasione frizzante e altoborghese si intrecciano tematiche più serie come l'educazione sbagliata delle ragazze, il matrimonio e l'amore. Lo sviluppo di queste tematiche si collega ad un'altra caratteristica di questi primi romanzi, ovvero la problematica sociale della condizione della donna; il romanzo si innesta sulla realtà sociale per cui la marchesa frivola e superficiale viene sostituita dalla figlia della nuova borghesia, che si rende indipendente grazie alle proprie capacità e al proprio lavoro. Il percorso iniziale della Torriani quindi si innesta perfettamente nella società letteraria del tempo, per cui l'attività giornalistica risultava fondamentale. Grazie alla collaborazione con «Donna» conoscerà l'aspetto più ideologico del giornalismo mentre il «Passatempo» sarà per lei una forma di apprendistato professionale ma condizionante. Già in questa prima fase numerosi sono gli spunti che rimandano alla sua vicenda personale, alla precarietà economica degli esordi, al valore dato all'amicizia e alla fondamentale solitudine, soprattutto collocati negli spazi delle "soglie" del testo: nelle dediche, negli scambi epistolari e nelle corrispondenze. Il vero punto di svolta della sua carriera si ha però con la conoscenza, che poi divenne collaborazione e infine matrimonio, con Eugenio Torelli-Viollier, con cui fondò il «Corriere della Sera», nel 1876, nel quale ebbe uno spazio personale dal titolo *Lettera aperta alle signore*, dove si firmava *La moda*; la presenza nel quotidiano di una colonna dedicata alla moda era indicativo della strategia adottata da Torelli-Viollier a favore dell'introduzione di contenuti miscelanei per favorire l'interesse di un pubblico più variegato. Sicuramente l'apertura del giornale a contenuti diversi, dalla cronaca mondana alle recensioni letterarie, aveva favorito da un lato l'accesso alla professione giornalistica di diverse scrittrici, e dall'altro aveva attratto un numero sempre maggiore di lettrici. Nonostante anche in questa occasione

⁴ La Marchesa Colombi, *Prima Morire*, a cura di Giuliana Morandini, Lucarini Editore, Roma, 1988, p. I

si dedichi alla stesura di articoli sulla moda e frivolezze, la peculiare vena polemica della Torriani riemerge sempre nel tentativo di espandersi al di fuori dei limiti contenutistici riservati al suo spazio. Molto frequenti dunque sono le critiche velate, anche se le problematiche sociali non sono mai espresse con sufficiente impatto, perché la scrittrice rimane sempre consapevole dello spazio che le viene affidato. Vengono utilizzate anche altre modalità di divagazione dalla tematica mondana, nobilitando la descrizione vestimentaria con riferimenti culturali, oppure corredandola di elementi emotivi che potrebbero richiamare l'idea di ciò che è caldo, confortevole e avvolgente. Da un punto di vista linguistico la Torriani padroneggia il lessico della moda in maniera impeccabile, introducendo correttamente termini stranieri e anche in latino; l'interesse per la dimensione del vestire si ritrova anche nei romanzi, laddove l'abito diventa strumento della consapevolezza di sé.

Fin dai suoi primi scritti, anche se in modo discontinuo, la Marchesa cerca di riprodurre la dimensione della realtà quotidiana, estranea alle dinamiche delle eccezioni rarissime, inseguendo un principio di verità che si concretizza nell'armoniosa corrispondenza tra interiorità ed exteriorità e tra vita ed arte. La fusione di bellezza, arte e virtù si incarna nella donna, interprete dell'aspirazione alla virtù, la cui bellezza esteriore diventa correlativo oggettivo della bellezza interiore:

Il suo [della protagonista] aspetto elegante e giovine, la sua voce melodiosa tolgono alle massime severe qualunque durezza, qualunque pedanteria; assimila il bello ed il buono in un insieme armonioso e perfetto.⁵

I primi tentativi di realizzare una così alta forma di ideale evidenziarono però le difficoltà insite nella realtà della vita; Fulvia, la protagonista di *Tempesta e bonaccia* (1877), propone un'immagine di donna nuova, svincolata dalla figura femminile dalla sentimentalità vuota e romantica. Le sue caratteristiche peculiari sono lo spirito e la parola, che, prima manifestazione dell'anima, è nella produzione della Torriani, territorio femminile; la stessa sagacia e autenticità è riscontrabile anche nella protagonista di *Storiella pedante*, Odda, pubblicata nello stesso anno. Purtroppo però le caratteristiche di queste donne non sono sufficienti per imporsi in una società

⁵La Marchesa Colombi, *Prima Morire*, cit., p.53

dominata dalla logica maschilista che sopprime l'indipendenza femminile. Per cui le protagoniste, nonostante le loro qualità, si vedono comunque schiacciate dalle dinamiche sociali; gli slanci artistici vengono repressi e Fulvia è costretta a fare una scelta tra una vita coniugale e la propria carriera professionale. Odda invece avrà il coraggio di perseguire la sua carriera come artista ma rimarrà nubile. Questa tematica sembra avere dei riflessi nella vicenda autobiografica della Marchesa, strenua difenditrice della parità dei generi e dello svincolamento della donna dalle immagini di moglie e madre. Nonostante questa consapevolezza però riflette nei suoi lavori il rammarico dato dalla presa di coscienza dell'impossibilità a quel tempo, per la donna, di condurre parallelamente e felicemente una vita coniugale e una professionale. La pressione esercitata dalle leggi imposte da una società ancora fondamentalmente maschilista si riflette nell'interiorità delle sue protagoniste, come nel caso della vicenda di Nanna, protagonista di *In risaia*, pubblicato nel 1878; proveniente da una famiglia povera la ragazza, di una bellezza fine ed elegante, decide di lavorare in risaia per procurarsi gli spilloni d'argento e la dote per il matrimonio. Purtroppo il duro lavoro a cui è sottoposta e le condizioni insalubri dell'ambiente, unite al senso di abbandono dato dal distacco dalla famiglia, porteranno alla sfioritura rapida e drammatica della giovane, ridotta alla calvizie e incapace di proferire parola. La perdita dei capelli e della bellezza, così come l'uso della parola, si traducono in un inaridimento dell'animo; la realtà esterna rischia dunque di compromettere e plasmare definitivamente anche l'interiorità del personaggio. Nel caso di Nanna il suo carattere forte e determinato le permetterà comunque di risollevarle le sue sorti e di riconquistare la bellezza interiore andata perduta; con questa vittoria su se stessa, anche la realtà oggettiva muta. L'indagine sulle tendenze distruttive che impediscono all'essere umano di portare a compimento il piano ideale della piena realizzazione della virtù viene approfondito in testi successivi, come nel caso di *Prima morire*, romanzo epistolare pubblicato nel 1881, i cui due protagonisti, emblematici di due modi di vivere opposti, potrebbero rappresentare il conflitto insolubile che attanaglia anche la scrittrice stessa, combattuta tra la spontanea ed incontrollabile attrazione per l'amore-ideale-passione e la necessità di contenerla entro parametri di verità. Dunque

a questo punto della produzione pare che si crei un insolubile dualismo tra amore-passione e amore-idealità; nel momento della rottura tra l'equilibrio esteriore ed interiore, i sogni si tramutano nella consapevolezza della prosaicità della vita. Poiché il sentimento non è in grado di soddisfare le diverse e composite esigenze dell'individuo, la Torriani approda ad un'altra soluzione, incarnata da Filippo, protagonista de // *Violino di Cremona*, pubblicato nel 1882. Egli è un personaggio dalle qualità eccezionali, e che riunisce in sé le antinomiche caratteristiche dei due protagonisti di *Prima morire*, Augusto e Leo; infatti fonde in sé le doti artistiche di Augusto, che si esprimono però a livello di genio, e l'alta moralità di Leo, che si eleva ad eroismo. Filippo porta anche esteriormente le caratteristiche di eccezionalità, poiché la deformità e la malattia riflettono la sostanziale disarmonia della vita, che si combina però ad una nobiltà d'animo superiore alla norma. Dopo una delusione d'amore il protagonista decide di accettare con consapevolezza la sofferenza e il dolore di una vita priva di sentimento; sarà l'arte che gli permetterà di superare il tormento della sua esistenza e divenire così il mezzo concreto attraverso cui riplasmare la dimensione della vita nell'impatto con la realtà esterna. La scrittrice compie dunque un cammino alla scoperta dell'interiorità degli uomini, e i risultati ottenuti fino a questo punto si riflettono nella raccolta *Senz'amore*, pubblicata nel 1883, e che raccoglie racconti pubblicati su varie riviste negli anni 1881-1882. Il titolo della raccolta è sintomatico del contenuto: secondo quanto dichiarato dalla stessa autrice, sono degli studi dal vero, che riflettono come la mancanza d'amore, sfociando in egoismo e ingiustizie, disumanizza gli individui, privandoli dei loro diritti più elementari. Dunque alla ricerca dell'ideale e della virtù, che caratterizzavano i primi personaggi femminili, si sostituiscono ritratti macabri e grotteschi che riflettono la crudeltà della vita e il destino di morte che è ad essa sotteso. Così come si modificano i canoni estetici, prima riflesso della bellezza ideale, si modifica anche la concezione che fino a questo momento era valsa per la parola; quest'ultima, sempre evidenziata come fondamentale mezzo espressivo della bellezza interiore, in questa seconda fase ha sintomaticamente perso ogni senso e valore, e può rispecchiare solo il vuoto esistenziale. La deformazione macabra che caratterizza la raccolta *Senz'amore*, si

tramuta, con *Un matrimonio in provincia*, pubblicato nel 1885, in una declinazione grottesca di sé stessa, trattata con un tono di desolato umorismo. Il matrimonio di convenienza che dà il titolo al romanzo, infatti, non essendo basato su un'ideale d'amore puro e virtuoso, non può che generare esseri sgraziati ed anomali; infatti, Scalchi, il pretendente combinato di Denza, "assegnatole" per evitare che rimanesse zitella, è un uomo assolutamente nella norma, ma con un difetto: un grosso porro sulla tempia destra. Ecco allora come la deformazione fisica, benché non trattata in termini estremi, è l'elemento che palesa la stridente dissonanza tra la vita come è nella realtà e come dovrebbe essere. La perdita della bellezza di Denza, che assume i caratteri del grosso e del grasso (infatti la battuta di chiusura è «il fatto è che ingrasso»), trova nella rappresentazione di Amalia, protagonista di *Cara Speranza* (1896), una rappresentazione più cruda e complessa, poiché la protagonista riassume nel suo aspetto fisico, devastato e stravagante, non solo il proprio dolore e le proprie frustrazioni, ma anche quello delle figure femminili che l'hanno preceduta. Lo stesso principio vale per l'utilizzo della parola, che sancisce il definitivo distacco della donna dal mondo esterno; oltre al suono della esse storpiato da una dentatura irregolare, si aggiungono anche delle alterazioni della pronuncia. Nonostante ciò, non viene intaccata la sua integrità morale, che determina la sua indipendenza e autonomia. Rimane un personaggio estremamente positivo, in cui la dimensione amorosa è possibile solo poiché viene nutrita interamente dalla protagonista stessa; il destino vorrà che Amalia muoia il giorno prima dell'incontro tanto atteso con il suo innamorato, ma muore com'era vissuta, illuminata da una luce interiore che si alimenta solo grazie alla forza individuale, e mai nutrita da false aspettative. I testi che seguono *Cara Speranza*, segnano l'inizio della parabola discendente della produzione della Marchesa, caratterizzata da un ripiegamento dell'autrice sui suoi fantasmi interiori, sorti a causa di episodi spiacevoli della sua vita. L'autrice infatti deve affrontare, nel 1886, la violenta morte della nipote Eva, che veniva considerata dalla donna come una figlia, tanto che da cinque anni viveva con la coppia Torriani-Torelli; il tragico evento probabilmente contribuì ad accelerare la separazione della coppia, che avvenne dopo poco tempo. La Torriani rimase a Milano fino alla morte dell'ormai ex

coniuge, sopravvenuta nel 1900, per poi decidere di trasferirsi a Torino, dove acquistò un terreno a Cumiana, vicino all'abitazione del fratellastro e dove fece costruire la grande casa che aveva tante volte vagheggiato. Nonostante l'allontanamento da Milano e una produzione letteraria rallentata, la Torriani continuò a compiere numerosi viaggi all'estero e a rimanere inserita negli ambienti culturali all'avanguardia. Nota è la sua amicizia con il giovane pittore Augusto Carutti a cui, alla sua morte, avvenuta nel 1920, lasciò in eredità la casa di Cumiana.

2. INFLUENZE LETTERARIE NELLA NARRATIVA DELLA MARCHESA COLOMBI

La produzione della Torriani si configura dunque come un crocevia di tendenze diversificate, dai romanzi di consumo, agli articoli modaioli sul «Corriere della Sera», ma non rinunciò mai a mettere in luce gli aspetti più scomodi e brutali dell'esistenza. Questa volontà di porre in primo piano la condizione della donna, che ovviamente sente molto vicina alla sua esperienza personale di scrittrice, oppure il tema del lavoro femminile, si mescola ad una letteratura di intrattenimento che ha alla base però la volontà di distogliere le giovani menti delle sue lettrici dalle seduzioni romantiche tratte da una letteratura tesa a fomentare i pregiudizi. L'obiettivo della Marchesa è quello di demistificare l'amore da romanzo attraverso il disincanto, attraverso una sorta di educazione sentimentale che non è mai invadente; per esempio, nella prefazione alla raccolta *Senz'amore*, l'autrice dichiara:

Ho voluto alludere alla tristezza, alla solitudine, all'abbandono sconsolante di molte esistenze, sulle quali la grande passione che nacque con Adamo e che morrà soltanto coll'ultimo uomo, se pure morrà, non ha sparso le sue grandi commozioni, le sue gioie vive ed i suoi vivi colori.⁶

Dunque la Torriani costruisce un ventaglio di figure femminili che si allontanano da quelle topiche della tradizione, e che, pur non arrivando ad esiti di libertà totale, mostrano altre risorse a cui la donna può attingere. L'intenzione è quella di sostituire

⁶ La Marchesa Colombi, *Senz'amore*, Brigola, Milano, 1883, p.7

alle passioni da romanzo, dei sentimenti più pacati, introducendo anche principi di moralismo laico e di buon senso. Nel caso del romanzo *Prima morire*, la figura femminile, Eva, si allontana sensibilmente dalle donne operose degli altri romanzi, e rappresenta *in toto* la donna borghese che cerca uno svago dalla noia della sua vita nella lettura di romanzi sentimentali. Le figure femminili di questo genere si immedesimano nel romanzo e si lasciano avvolgere dal *pathos* del racconto, travisando così la realtà; si realizza un fenomeno di straniamento dal mondo con una perfetta sovrapposizione alle eroine dei romanzi. È quello che appunto accade ad Eva, che vede nella relazione con l'artista Augusto Cato una trasposizione sul piano della vita reale delle sue fantasie romantiche, ma che si scontra inevitabilmente con la prosaicità della vita, sancendo definitivamente l'impossibilità della sua realizzazione. Dunque nel complesso la produzione della Torriani si configura come una vasta panoramica sul mondo femminile, di cui è una strenua paladina; è soprattutto la solitudine e la mancanza d'amore ad accomunare queste donne, da Nanna, Speranza, di estrazione sociale bassa, fino all'alto-borghese Eva. I ritratti di queste donne che vengono forniti dall'autrice sono estremamente autentici e ben integrati nel contesto sociale, ma non possono essere definiti veristi.

La Torriani non aderì mai con testi teorici alle scuole letterarie, ma subì certamente l'influenza di alcune di esse; non solo il romanzo lombardo dell'Ottocento, il Naturalismo di Emile Zola e il Realismo, ma anche la Scapigliatura, e in parte venne influenzata anche dall'Impressionismo, soprattutto per quanto riguarda le descrizioni dei paesaggi. Per quanto riguarda l'influenza del Verismo nella produzione dell'autrice, è ben noto che la Marchesa ebbe il piacere di conoscere Verga e di intrattenere con lui uno scambio epistolare; inizialmente la corrispondenza verghiana era anche con il marito, ma proseguì dopo la morte di lui, come dimostrato dalla riscoperta di una lettera del 9 marzo 1889 in cui commenta *Il marito di Elena*. Data l'importanza che la scrittrice attribuisce alla dimensione sociale e alla sua volontà di rappresentare le problematiche insite nelle condizioni di vita femminile, è inevitabile riconoscere alcuni tratti della poetica verista nella sua opera. Il primo approccio a questa poetica avviene con *In risaia*, del 1878, e poi con la già citata raccolta *Senz'amore*, che raccoglie

racconti pubblicati sui periodici tra il 1880 e il 1882. Nel secondo caso la consapevolezza della nuova poetica che aveva preso piede in Italia è più spiccata rispetto al primo romanzo (ricordiamo che i *Malavoglia* vengono pubblicati nel 1881). La stessa autrice nella prefazione della raccolta parla di 'studi dal vero' e concentra la sua attenzione, e dunque l'applicazione in parte dei precetti del verismo, soprattutto sulla dinamica sociale.

La riflessione sull'organizzazione sociale sembra essere centrale in tutta la raccolta, attraverso le storie che raccontano le miserie dei contadini della Brianza, (*Nell'azzurro*, *Le briciole d'Epulone*), lo squallore dell'esistenza della piccola borghesia (*Le affittacamere*, *Vite squallide*) oppure ancora l'infelicità di chi si è fatto prete per esigenze economiche (*Senz'amore*). Dunque con questa raccolta la Marchesa Colombi dà il suo contributo all'analisi delle piaghe dell'Italia postunitaria e alla poetica verista. Per questo rinuncia a mettere in scena i quadretti mondani dei suoi racconti di intrattenimento degli esordi e rivolge la sua attenzione alle classi subalterne, al sottoproletariato, ai contadini e più in generale alle condizioni dei subalterni e alle vicende di degradazione. Forse ispirandosi al Verga di *Fantasticheria* la Marchesa fornisce un'immagine anti idillica dell' "Arcadia contadina" della Brianza nel racconto *Nell'azzurro*, attraverso l'esperienza di una signora milanese che, influenzata da una visione idillica del mondo contadino, trova un panorama completamente diverso da quello che si sarebbe aspettata: dietro il presunto "azzurro" del titolo del racconto la protagonista infatti scopre la malaria e la generale insalubrità dell'ambiente, combinata al dramma dell'alta mortalità infantile. La scrittrice fornisce uno spaccato della vita cittadina di cui viene messo in luce il sottobosco umano, attraverso la rappresentazione di tutte quelle persone che lavorano nelle retrovie dei ristoranti alla moda di Milano, e che si affannano a preparare i pranzi dei ricchi. Viene alla luce un intero panorama di persone, dal conduttore del carro del ghiaccio, al trovatello, alla lavandaia, la filatrice a cui viene data dignità narrativa; frequenti nella raccolta sono gli accenni alle malattie come tisi, vaiolo, epilessia, mali spesso provocati da carenze alimentari che colpiscono e deformano soprattutto i personaggi femminili. L'analisi condotta da Emmanuelle Genevois nel suo saggio *L'esperienza verista nell'opera della*

Marchesa Colombi, pubblicato nella raccolta di saggi *With a pen in her hand. Women and writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond* nel 2000, riscontra molti echi veristi e nello specifico tributi alla produzione verghiana nel racconto *Fede*: la protagonista, Cecchina, è lavandaia, barcaiola, filatrice, nella casa di un professore filosofo, e oltre ad essere vittima di un padrone avaro, è anche moglie di un uomo infedele, che verrà assassinato e le lascerà dunque i figli da crescere in solitudine. Dopo la morte del marito Cecchina dovrà anche vedere il figlio partire per la leva e la figlia morire di tisi. Vengono riscontrati qui riferimenti sia a *Vita dei campi*, che era stato pubblicato tre anni prima, e poi ancora echi della *Nedda*, soprattutto nel travaglio doloroso della protagonista femminile, e dei *Malavoglia*, nella vicenda del figlio che parte per la leva militare. Oltretutto si può intravedere anche un tentativo di mettere in atto la narrativa impersonale, punto cardine della poetica verista, affidando la narrazione ad un locutore popolare, ma l'effetto non è all'altezza dei capolavori verghiani, come invece riuscirà a fare in *Cara Speranza*, una delle sue ultime opere di matrice verista. Nel racconto, più riuscito del precedente, *Psicologia comparata*, la scrittrice mette a confronto l'esistenza di una gallina rinchiusa in una gabbia per l'ingrassamento meccanico e quella di Teresa, una giovane merlettaia chiusa in una soffitta; dopo aver descritto in modo preciso, naturalistico, le condizioni dell'allevamento industriale, passa alla rappresentazione della vita della protagonista, costretta a lavorare incessantemente per le signore che la pagano miseramente. Qui la Marchesa riprende il parallelismo, che già era stato operato dal Verga, tra l'esistenza di una donna relegata forzatamente in un ambiente e un volatile privo di libertà, entrambe condizioni innaturali. Nel caso della protagonista del racconto della Torriani però si tratta di una lavoratrice sfruttata, mentre nel racconto del Verga il tema era quello delle monacazioni forzate. Ancora più evoluto risulta essere il racconto *Vite squallide*, che dipinge l'esistenza di due vecchie signore, Rosa e Caterina, che vivono in un'unica stanza dove si sono dovute ritirare a causa di problemi finanziari. In un primo momento viene descritto il lavoro estenuante che sono costrette a sostenere per ripagare il prete dell'alloggio concesso loro, ma poi, sfrattate anche da lui, sono vittime del fallimento di una banca e costrette a lavorare anche in vecchiaia. L'autrice è molto

abile nella descrizione puntuale delle loro condizioni di vita, ma nello stesso tempo della solidarietà e del decoro che le caratterizza. Ancora una volta quindi viene dipinta la miseria delle classi sociali povere, unita a un'attenzione particolare alla condizione femminile, che viene trattata in questo caso senza alcun apporto patetico o lacrimoso, evidenziando unicamente da un lato la laboriosità delle due donne, ma dall'altro la frustrazione di una vita senza gioie e senz'amore, appunto. Dunque l'attenzione per il vero, che caratterizza una buona parte della produzione della Torriani, denuncia la volontà di affrontare i problemi sociali, ma si rivela essere una forma più blanda di verismo, se si mette a confronto con quello più neutrale e penetrante del Verga. Quello della Colombi è uno sguardo non così profondamente acuto, che cerca un compromesso tra l'analisi dal vero e la sua posizione ideologica.

La sua vicenda personale la porta ad avvicinarsi anche all'ambiente scapigliato, grazie alla conoscenza della produzione di Iginio Ugo Tarchetti, amico del marito Eugenio Torelli-Viollier. Anche in questo caso l'autrice mantiene una posizione moderata, non partecipando al maledettismo scapigliato, verso cui mostra anzi una vena polemica, dichiarando:

Eviteremo pure i deliri di quella poesia che per togliersi dalle vie battute, per desiderio di fare cose nuove [...] si smarrisce in un sentiero falso, si fa a descrivere il brutto, lo sconcio, lo stravagante, volendo ad ogni costo cantare idee e cose prosastiche, che traduce in rima ma non riesce a tradurre in poesia.⁷

Nonostante questo, condivide in tutto e per tutto il disagio e l'irrequietezza generata dalla realtà sociale e riflette in alcuni suoi testi la sua idea di esistenza segnata dal dolore e dalla morte. Secondo l'analisi condotta da Ermenegilda Pierobon nel suo saggio *Pazzia, amore, morte: spunti scapigliati nell'opera della Marchesa Colombi*, pubblicato nel 1992 e contenuto nella rivista «Otto/Novecento», alla radice di questa adesione, seppur limitata, si può ravvisare il desiderio di verità attraverso la rottura dell'ordine preconstituito, punto cardine dell'attività degli scapigliati. Dunque l'autrice

⁷ *Discorso di prolusione letto dalla signorina Maria Antonietta Torriani alla Scuola Superiore femminile in Milano*, *La donna*, n.147, 5 febbraio 1871, p.588, si legge in: Ermenegilda Pierobon, *Pazzia, amore, morte: spunti scapigliati nell'opera della Marchesa Colombi*, in «Otto/Novecento», XVI, 1, 1992, p.159

anche in questo caso ricerca un'adesione al vero, come è stato analizzato precedentemente per quanto riguarda gli influssi veristi, ma con strumenti differenti, sebbene sempre negli stessi anni. Per esempio, nel racconto *Cavar sangue da un muro*, pubblicato nel 1878 (si ricorda che i racconti che compongono la raccolta *Senz'amore* furono pubblicati tra il 1880 e il 1882), la vita del protagonista, Gian Maria, si caratterizza per una continua contrapposizione di luce ed ombra, che scandisce i diversi momenti della sua vita; questa opposizione di luce e buio, tipicamente scapigliata, ritorna frequentemente nei testi dell'autrice e si accompagna, per esempio, alla predilezione per la gamma di colori scialbi con cui spesso dipinge paesaggi nebbiosi, come accade anche in *Prima morire*, in occasione del fugace viaggio dei due amanti a Lugano. Chiaramente questi colori riflettono la pesantezza, il monotono grigione di un reale chiuso e soffocante e sempre uguale nella sua prosaicità. Tornando al racconto, il protagonista, dopo aver vissuto un'infanzia felice e dopo la morte dei genitori, inizia la sua discesa verso le tenebre; la morte nel testo è incarnata nella crudeltà e nell'egoismo dell'uomo, e assume le sembianze di un macellaio, una professione che faceva orrore a Gian Maria, che però non può evitare che diventi suo genero. Da questo momento in poi il calvario del protagonista non avrà fine, poiché sarà il macellaio a provocare la morte della figlia, invecchiata prima del tempo, per poi essere affiancato dall'arrivo di un altro macellaio, suo amico, e di una terza figura di macellaio. Quest'ultima è una donna, Teresa, donna avida, egoista ed ipocrita; il punto più infimo della sua cattiveria viene raggiunto quando preferisce dare un boccone di cibo al suo cane, Similoro, piuttosto che a Gian Maria, ormai vecchio e non in grado di provvedere al suo mantenimento. Il cane è per tutto il tempo circondato a sua volta da un'aura negativa, associato alla morte e agli inferi e non a caso di colore nero; anche il nome Similoro, cioè oro finto, contribuisce al delineamento del suo valore simbolico. Tutti questi personaggi, legati al sangue, rappresentano l'egoismo e l'ingordigia dell'uomo, pronto a sacrificare qualsiasi valore umano per il denaro. Di fronte a questo trionfo di avidità Gian Maria impazzisce e nel giorno di Natale decide di vendicarsi, mantenendo la linea macabra e sanguinolenta

che caratterizza l'intero testo: uccide Similoro murandolo nella parete.⁸ L'uso del macabro mette in evidenze le incongruenze della realtà sociale, poiché l'uccisione di Similoro viene recepita come una barbarie mentre le angherie a cui viene sottoposto Gian Maria per tutta la durata del racconto non vengono prese in considerazione da nessuno degli altri personaggi. Il protagonista si definisce attraverso una semplicità quasi disarmante, è un personaggio del tutto nella norma, l'unico in grado di mantenere una mente sana ed equilibrata, oltre al rispetto per i valori umani; è proprio questa "normalità" che fa in modo che le storture della società e la disumanità del sistema socio-economico emergano in maniera così ingigantita. La normalità del protagonista attribuisce un valore intenso anche alla sua pazzia, perché a differenza degli eroi tarchettiani, che fin da subito si caratterizzano per la loro eccezionalità, si origina partendo da una condizione assolutamente normale ed è determinata esclusivamente dai fattori esterni della società.

Successivamente, da questo punto l'attenzione dell'autrice si sposta ad indagare l'interiorità dell'individuo; il male è inizialmente prodotto dalla società degenerata (*Cavar sangue dal muro*), per poi riflettersi, come nel racconto *I morti parlano*, nella perdita di autenticità della dimensione umana. Da qui l'autrice fa un ulteriore passo avanti nella sua riflessione sulla dimensione dell'irrazionale ed arriva alla consapevolezza di come l'inconscio possa essere una risorsa preziosa, un serbatoio di energie primarie. Permane però una parte dell'uomo che risulta essere indomabile, una zona oscura che determina e acuisce la dualità reale-ideale. Emblematico di questa evoluzione della riflessione dell'autrice è *Teste alate*, che risente in modo significativo di suggestioni tarchettiane, e in particolar modo di *Fosca*. L'esito ultimo è però diverso, poiché mentre in *Fosca* la vicenda è condotta lungo la direttrice dell'attrazione-repulsione nei confronti della morte, in *Teste alate* è la vita che nonostante tutto cerca di affermare sé stessa, secondo la poetica dell'autrice volta ad individuare uno spiraglio di positività. Lo sdoppiamento del personaggio invece è modellato alla maniera di Clara e Fosca; la vicenda del protagonista è scandita dall'ossessiva visione di

⁸ È forse qui riconoscibile una reminiscenza del racconto di Edgar Allan Poe, *Il gatto nero*; anche il protagonista infatti mura la moglie in una parete e con sua enorme sorpresa ritrova nello stesso luogo anche il gatto.

due teste alate che corrispondono a Clelia e Vittoria. Gustavo, un pittore, conosce prima Clelia Moris, «pallida, dolce, incarnazione dell'ideale e della poesia»⁹, che gli ispira immediatamente un amore intenso, ma di breve durata poiché la ragazza, già malata di tisi, non reggerà al tradimento di Gustavo. Dopo la morte di Clelia, Gustavo si appassiona ancora di più alla sua arte e ben presto si consola della perdita della donna amata e dimentica il tradimento; la ragazza è però destinata a tornare nella sua vita sotto le spoglie di un'altra donna, Vittoria, la sorella di Clelia, che idealmente si pone come vendicatrice dell'ingiustizia subita dalla sorella. Di temperamento opposto, Vittoria è una donna dinamica, schietta, espansiva, ama l'arte ed è un'attrice di successo; anche in questo caso l'amore tra i due è inevitabile. Quando Gustavo si rende conto della parentela che lega le due donne della sua vita, il senso di colpa inizia a logorarlo al punto tale da trasformarsi in una malattia fisica, determinata da una responsabilità individuale che non gli lascia scampo. Viene ripresa dunque la figura dell'eroe-artista tarchettiano, ma nella sua completa negazione, poiché egli appare come una costruzione fittizia ed innaturale, ovvero, nonostante rappresenti la figura dell'artista, come un prodotto della società che ha perso i contatti con quella dimensione primigenia che rappresenterebbe l'autenticità dell'uomo. La follia a cui lo conduce la consapevolezza di ciò che aveva compiuto in passato lo porta ad odiare anche la sua arte, da sempre simbolo per eccellenza della virtù, ed è ossessionato dalle teste alate delle due donne. Nel momento in cui Gustavo decide di confessare a Vittoria la verità, lei è implacabile nel suo giudizio e i due si separano. Solo successivamente la donna arriverà alla consapevolezza che l'anima dell'uomo è fallace per natura, e che la capacità del perdono è l'unica forza in grado di sconfiggere il male; l'antitesi anima-corpo, luce-ombra, risulta però irriducibile, poiché l'indulgenza, la capacità di perdonare, non è facilmente realizzabile, benché venga considerata come meta da raggiungere.

⁹ Ermenegilda Pierobon, *Pazzia, amore, morte: spunti scapigliati nell'opera della Marchesa Colombi*, in «Otto/Novecento», XVI, 1, 1992, p. 153

3. INFLUENZE TARCHETTIANE IN *PRIMA MORIRE*

Precedentemente sono state prese in esame le influenze che la scapigliatura ebbe sulla produzione della Marchesa Colombi; sono state individuate delle caratteristiche che accomunano alcuni dei suoi racconti, e tra questi è annoverabile anche il romanzo *Prima morire*, pubblicato nel 1887. In questo specifico caso l'autrice utilizza la struttura del romanzo epistolare e racconta la storia d'amore tra Eva, signora borghese, sposata con un banchiere e che fugge la noia delle sue giornate rifugiandosi nella lettura di romanzi romantici, ed Augusto, musicista che si trasferisce nel palazzo di fronte e che inizia a dare ripetizioni di pianoforte alla figlia della donna; grazie alla conoscenza del marito, Augusto riesce anche a far scritturare la sua opera, il *Re Lear*, alla Scala. Nella prima parte del romanzo Augusto accende in Eva la passione per la virtù, che esercita aiutando le orfane; come nei romanzi di cui è assidua lettrice Eva cede all'attrazione per l'eroe romantico per eccellenza e i due si abbandonano solo per poco alla passione, perché il giorno dopo Augusto si allontana, ricevuta la lettera di Massimo che confermava la futura rappresentazione della sua opera alla Scala.

Questo allontanamento forzato però genera in Augusto un dolore a tal punto insostenibile da trasformarsi in una malattia e per questo Leonardo, il suo confidente, riconosce come unica soluzione quella di convocare Eva al capezzale dell'amico. Durante questo incontro Eva rassicura Augusto riguardo il carattere imperituro del suo amore e dunque i due amanti decidono di organizzare una fuga a Lugano, dove avrebbero potuto vivere liberamente il loro amore, rinunciando da un lato alla famiglia e dall'altro al successo garantito dalla rappresentazione del *Re Lear* alla Scala. Il loro sogno d'amore, illusoriamente costruito sulla falsariga degli amori da romanzo, deve però fare i conti con la realtà e si dimostra essere irrealizzabile; subito dopo la loro partenza, infatti, la figlia di Eva si ammala e non appena la madre apprende la notizia si precipita nuovamente a Milano, troncando la relazione con Augusto. Parallelamente a questa storia d'amore si snoda la storia di Leo, amico di Augusto, di cui rappresenta l'antitesi; non un eroe romantico, dunque, ma un personaggio che incarna la virtù e l'equilibrio. Mentre Augusto vive i fermenti di Milano, Leo è precettore dei figli di un

marchese e vive in una città di provincia, le cui attrattive sono limitate e per questo, una volta terminati i suoi obblighi di insegnate, passa la serata in una farmacia. Qui apprende la triste vicenda della figlia del farmacista, uomo all'apparenza estremamente gioviale, ma nella realtà avido e dispotico nei confronti della figlia che lavora con lui. Egli infatti vuole imporle di andare in convento, così come aveva fatto per le altre due figlie, in modo da non dover dare loro i soldi della dote per sposarsi. Ma Mercede non vuole accettare questo compromesso e per questo preferisce essere trattata come una schiava dal padre, ma poter rimanere in libertà. Toccato profondamente da questo racconto, e dopo aver assistito personalmente ad un litigio tra i due, Leo decide di compiere un gesto di carità e di prendere in moglie Mercede senza dote, così da poterla liberare da quelle angherie, nonostante la ritenesse intellettualmente inferiore a lui. Il padre non si lascia sfuggire l'occasione di potersi liberare della figlia così facilmente e accetta immediatamente. Il matrimonio sembra dunque esaurirsi in una sorta di rapporto di rispetto reciproco ma privo d'amore, fin quando Leo non scopre che Mercede è in realtà estremamente colta, conosce molte lingue per averle imparate da autodidatta, e possiede un innato senso materno, che esercita anche sui suoi alunni. Da questo momento in poi i sentimenti che l'uomo prova verso la ragazza cambiano, e quello che sembrava un matrimonio di convenienza, sebbene stipulato con le migliori intenzioni, diviene un solido rapporto d'amore basato sul rispetto reciproco e la condivisione. Augusto, invece, dopo aver ricevuto la richiesta di Eva di allontanarsi da Milano per permettere a lei e alla sua famiglia di continuare una vita senza tormenti, decide di suicidarsi dando alle fiamme il *Re Lear*.

Nella stesura di questo romanzo la Torriani ebbe la possibilità di consultare e in parte rimaneggiare alcune pagine di un romanzo epistolare scritto da Tarchetti, probabilmente in collaborazione con il marito dell'autrice, ma poi lasciato incompiuto. Le corrispondenze riscontrabili tra i due testi confermano l'ipotesi, che formalmente non può essere avvalorata da documenti ufficiali, che l'autrice abbia utilizzato proprio questo abbozzo di romanzo per la stesura di *Prima morire*. Al di là di queste corrispondenze innegabili, ci sono altri elementi nella produzione tarchettiana

riconducibili al romanzo in questione. Per esempio, la caratterizzazione del personaggio di Augusto, artista che vive di chimere romantiche, in un'atmosfera in cui la passione si fonde con il tormento e con la malattia, è una figura in parte ispirata agli eroi tarchettiani e in parte a Trachetti stesso, e in particolare all'epistolario tra lo scrittore e Carlotta Ponti, la donna amata. Dalla lettura di queste lettere emerge tutto il *pathos* e la lacerante sofferenza per l'impossibilità di un ricongiungimento, che si possono riscontrare anche nel romanzo della Torriani. Non a caso in tutte le lettere (e anche nel nome stesso) Tarchetti si firma "Ugo", in onore di Ugo Foscolo, con cui condivide gli stessi slanci tragici e romantici:

Mia carina,
ho la mente così piena di te che a stento posso trovare parole per dirtelo. Io ti sono ancora vicino, ti sento, ti abbraccio, sono tutto assopito in questa illusione da cui non vorrei mai risvegliarmi. Ieri sera appena addormentatomi, la mia mente e il mio cuore ritornarono a te anche nel sonno, fu una felicità continuata, e adesso pure posso a stento persuadermi di esserti lontano. Ti amo sai, ti amo perdutamente. Oggi stesso vorrei fuggir teco da questo paese, vorrei farti mia per sempre, vorrei che nessuno ti vedesse, ti ascoltasse, ti amasse anche soltanto col pensiero. [...] È tempo triste, forse non uscirai, è meglio, non ti vedo io, ma nessuno ti vede, non vorrei che tu fossi malata, ma ti desidererei una causa che producesse il ritiro e le stesse conseguenze d'una malattia. Non farti amare così, è troppo, sento che mi fa male, che mi domina, che mi consuma. T'amerei già tanto anche amandoti meno, e ogni giorno aumenta la mia passione. Dove giungerà ella? Potrò arrestarla? Ciò mi sgomenta, perché io impazzirei se avessi a perderti. [...]
Addio, ama sempre, sempre, sempre
il tuo aff. Ugo
(lunedì, ore 10)¹⁰

Cara Carlotta,
torno ora dal caffè e sento la necessità di scriverti. Il vederti mi rende inquieto e direi quasi malato. Spero no ti sarai offesa se uscii sulla porta, mi sentivo bisogno d'aria, mi sentivo soffocare, non so perché quando ti vedo

¹⁰Iginio Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, vol II. a cura di Enrico Ghidetti, Cappelli, Rocca San Casciano, 1967, pp. 573-574

mi sale tutto il sangue alla testa. [...]
Addio, addio, il tuo Ugo¹¹

Come si può evincere dagli estratti riportati, Tarchetti ha in comune con i suoi personaggi, ma anche in parte con Augusto, la bruciante passione verso una donna, che ha la tendenza a sfociare in una malattia che conduce inevitabilmente alla morte. Per quanto riguarda i personaggi dei suoi romanzi, Augusto si avvicina principalmente ai protagonisti della trilogia di racconti *Amore nell'arte*, pubblicata nel 1869; il *fil rouge* che collega i tre racconti è il tentativo di svelare il misterioso legame che intercorre tra il sentimento d'amore e l'attività artistica, di cui spesso è l'espressione. I tre protagonisti, Lorenzo Alviati, Riccardo Waitzen e Bouvard sono infatti tre artisti: il primo è un suonatore d'organo, il secondo è un musicista, e il terzo è un violinista. Li caratterizza però un'eccezionalità innata, che si può manifestare in diversi aspetti, come per esempio la deformità fisica nel caso di Bouvard. Inoltre la passione che questi personaggi provano verso la donna amata è spesso generata da una condizione di malattia; per esempio Lorenzo Alviati si innamora di una ragazza destinata a morire di tisi, e più lei si avvicina alla morte più lui la trasfigura in uno splendido essere purificato:

La sua vitalità era affluita tutta allo sguardo; [...] le sue mani si erano come affilate, erano divenute sì piccole, sì leggiere, sì bianche, che nello stringerle vi sentivate la mancanza della vita [...] Oh le mani di una morente! Chi non ha stretto una volta quelle mani?¹²

L'esaltazione di Lorenzo, che sarà poi anche quella di Bouvard, che addirittura contratta con il becchino per l'acquisto del cadavere di Giulia, si traduce in episodi di necrofilia, riproducendo dunque quella compenetrazione tra vita e morte che ritorna come tema basilare nella produzione tarchettiana. Anche Augusto è un artista, e l'amore che prova nei confronti di Eva si traduce verso la fine del romanzo in una malattia fisica che lo porta quasi alla morte, ma mancano gli elementi del macabro tipici della corrente scapigliata; l'esito è piuttosto tardo romantico. Il protagonista di

¹¹ Ivi. pp. 584-585

¹² Ivi., pp. 586-587

Prima morire manca di quell'eccezionalità primigenia che caratterizza invece i personaggi tarchettiani.

Delle tangenze molto più significative sono riscontrabili invece con il racconto *Suicidio all'inglese*, che vide la luce su un periodico milanese ed è la seconda prova narrativa dell'autore, subito dopo *La fortuna del Capitano Gubart*, pubblicato nel 1865. In questo racconto Tarchetti dimostra una migliore padronanza del mezzo espressivo rispetto al primo racconto, inaugurando una serie di racconti caratterizzati da una narrazione in prima persona, ma vivificati dal continuo intervento del narratore tramite digressioni sulla trama degli avvenimenti; interrompendo frequentemente il filo narrativo l'autore cerca di attribuire ai fatti narrati un'oggettiva veridicità, mescolando così influenze ortisiane e sfumature naturalistiche che torneranno in misura maggiore nelle opere successive. Il racconto si apre con una lunga digressione del protagonista su una gita al Vesuvio, intervallata da una descrizione del beccafico, di un notturno di Pompei, e del paesaggio della *Ginestra* leopardiana; arrivato sulla cima del Vesuvio il protagonista apprende la storia di Sir Robert, un giovane inglese che pochi giorni prima si era gettato nella bocca del vulcano gridando: «Oh my Mary!». Scosso da questa notizia ridiscende le pendici del Vesuvio ed incontra un giovane ragazza inglese, espediente che dà il via al racconto del suicidio di Sir Robert, ripercorso attraverso il ritrovamento delle lettere tra i due amanti. Procedendo nella lettura del testo si racconta il primo incontro del protagonista con la giovane inglese:

Vorrei e non vorrei rammentare un oggetto che colpì in quel tempo la mia attenzione: ma, che dico, un oggetto? Una delle più belle, una delle più vezzose creature che io vedessi mai, una giovinetta inglese che mi fece sovvenire della Maria e dell'Anna di Byron, dell'Ofelia e dell'Imogene di Shakespeare e della Pieri di Moore, creazioni apparentemente orientali, ma in essenza nordiche, e modellate sopra le immagini delle pallide bellezze scolpite nel cuore del poeta. [...] È durante questo faceto episodio della mia gita, che conobbi questa graziosa viaggiatrice, fu in quello scompiglio, in quel rapido discendere che io travidi... una gamba seduttrice calzata da un tessuto di seta rosea, così snella, così perfetta nelle sue forme, così irresistibilmente voluttuosa, che avrebbe fatto battere un cuore ben più incadaverito del mio. È dalla Francia civilizzata che si diffuse pel mondo civile l'uso delle calze di seta color carne. Fu con un'astuzia tutta francese, con un'ipocrisia tutta femminile, che le eroine dei sobborghi iniziarono questo sistema di calzature, che, mentre non le priva dei vantaggi reali

della nudità, ne rende impossibile una accusa di fatto. [...] e mi rivolsi e mi trovai nuovamente a fronte della mia incognita, e guardai la sua calza e lei, e poi nuovamente la sua calza [...]. E perché dovrei muovermi rimproveri, se anziché riflettere al candore che traspariva da quel volto, all'innocente baldanza della sua giovinezza, alla sua apparente virtù, i miei occhi si posarono di preferenza sulle sue calze? Io mi sentii costretto ad arrossirne, ma vi ha in noi senza alcun dubbio, qualche cosa di più potente dello spirito una forza segreta e irresistibile che ci trascina a far ciò che egli vorrebbe disapprovare e fuggire. [...] ma sto per smarrirmi in questo argomento, e ricorderò soltanto per mia giustificazione, che Fausto stesso a cui erano offerte ricchezze, glorie, splendori, e quanto più di nobile o turpe ha potere di sedurre un mortale, non chiedeva a Mefistofele di tutto ciò che una legaccia delle calze di Margherita.¹³

Nella descrizione del primo incontro tra il protagonista e la giovane inglese si possono riscontrare degli elementi riconducibili agli esiti del romanzo della Torriani, come nel caso della sovrabbondanza di riferimenti ad opere letterarie di altri autori, frequenti in *Prima morire*, se non addirittura trasposizioni di interi versi in lingua originale, da Dumas figlio, oppure da Vauvenargues. Spesso gli atteggiamenti dei personaggi vengono paragonati a quelli di altre personalità note o personaggi di testi letterari, ed è sempre Augusto a mettere a confronto la sua esperienza personale con quella di altri, a sottolineare la vena da eroe romantico che lo caratterizza, la tendenza a sovrapporre la vita ad un romanzo:

E quando lei, col suo squisito sentimento e la sua raffinata idealità femminile, mi avrà lasciato un gran tratto dietro di sé, contemplerò con nobile orgoglio la mia scolara, come Brunetto Latini contemplava Dante.¹⁴

Questo farmacista dall'aspetto buono, dal conversare stupidamente giocondo, è una specie di padre Grandet, che sacrifica le sue figlie all'avarizia.¹⁵

Vorrei toglierne anche te, se potessi, per trasportarti qui "in più spirabil aere"¹⁶

Rimasi lungamente a guardarmi intorno ripensando il bel sonetto del Petrarca: *Qui tutta umile, e qui la vidi altera...* [...] è una cosa di cui

¹³ Ivi., pp. 90-93

¹⁴ La Marchesa Colombi, *Prima morire*, cit., p. 55

¹⁵ Ivi., p.57

¹⁶ Ivi., p. 65

facciamo sempre le meraviglie, e che in realtà stupisce sempre; e pure tutti gli amici, tutti gli amanti, cominciano dal non conoscersi, per divenir poi più o meno cari l'uno all'altro. "Le son fila d'Iddio"¹⁷

C'innalzavamo idealmente al di sopra del mondo, e ci sentivamo uniti in quella comunanza pura d'affetti. Sorvolavano alla terra come Paolo e Francesca nella Purezza del loro amplesso espiatorio traverso l'eternità.¹⁸

Compiango Paolo e Virginia che non sono passati per quelle dolci gradazioni d'intimità.¹⁹

Quel bel giovine pallido, dallo spirito brillante, dai modi eleganti, dalla figura nobile, era per noi l'incarnazione di tutti i personaggi simpatici dei poemi e dei romanzi. Paolo, non l'amante ingenuo di Virginia, ma il bel Paolo colpevole di Francesca, e Fausto, dovevano, essere belli ed alteri come lui.²⁰

Nell'anima del mio bel Fausto era penetrata addentro l'influenza di Mefistofele.²¹

Infatti mi era riconoscentissima, povera ragazza! Perché, tranne il vecchio medico, che aveva bisogno della sua dote, e me, che la domandavo per farla, come tu dici, da Don Chisciotte, nessuno avrebbe desiderato di sposarla.²²

O Leo, io sono debole, sono vile. Pur troppo dò ragione al motto scoraggiante di Bruto: "*Virtù, non sei che un nome*".²³

Un altro punto di tangenza significativo è rappresentato dal primo dettaglio che il protagonista nota nella giovane ragazza, ovvero la «gamba seduttrice calzata da un tessuto di seta rosea», irresistibile e voluttuosa; un'osservazione simile è fatta anche da Augusto la prima volta che vede Eva dalla sua finestra:

Ma quell'acconciatura le dava un'aria classica, che si adattava benissimo alla sua figura alta, svelta, tondeggianta ed altera. Aveva ancora i piedi nudi, e portava due pianelline rosee, che sporgevano dall'accappatoio ad ogni passo, e lasciavano scorgere una caviglia bianca come di marmo.²⁴

¹⁷ Ivi., pp.70-71

¹⁸ Ivi., p. 83

¹⁹ Ivi., p. 86

²⁰ Ivi., p. 101

²¹ Ivi., p. 103

²² Ivi., p. 161

²³ Ivi., p. 95

²⁴ Ivi., p. 12

Proseguendo nella lettura, appena prima della riproduzione delle lettere di Sir Robert, è riscontrabile l'apparato paratestuale tipico dei romanzi epistolari, la cosiddetta *finizione del non fittizio*, attraverso il quale l'autore rivendica la veridicità delle lettere e ribadisce che la sua unica responsabilità è stata quella di trovarle e raccoglierle, per poi tramandarle ai posteri. Nel caso specifico di *Suicidio all'inglese* però il protagonista/narratore sembra già anticipare il carattere di finzione che sta alla base del meccanismo del romanzo epistolare, in modo anche molto esplicito:

E qui mi sento in obbligo di far precedere alla storia del mio eroe due parole di avvertimento, che inchiudono una protesta e una scusa. La pubblicazione di questa seconda parte del racconto diventando inevitabile come una conseguenza della prima (è una logica abbastanza stringente); io mi reputo in diritto di farmi credere più colpevole d'imprudenza che di cattivo gusto nella scelta de' miei temi. E dico ciò perché i documenti del mio protagonista sono pochi ed incompleti, e non possono suscitare quell'interesse che un suicidio così letterariamente *inglese* pareva offrire come certo. Io non feci che tradurli fedelmente dal testo, ed ordinarli in modo da poterne tessere un racconto quasi compiuto. Se ne faccia dunque responsabile il mio eroe, il quale come colui che è morto, non ha più alcun desiderio di giustificarsi. Né venga in mente ad alcuno di voler indagare come io sia giunto a conoscere l'ultima lettera di Maria, e il suo telegramma (che è come *l'intervento della macchina*); ché in ciò non s'ha da immischiarsi il lettore. È un privilegio che la fortuna accorda esclusivamente ai romanzieri, e anche un pochino agli altri letterati, i quali (prego il lettore discreto di considerare come non fatta questa confidenza) sono i più famosi simulatori tra i figli d'Adamo, e hanno dato alla finzione tutte le attrattive della realtà, e se ne sono fatta una religione severissima, perché è destino che nel cammino faticoso delle lettere, non si possa giungere alla verità che per la via della finzione.²⁵

A questa dichiarazione iniziale segue poi la riproduzione delle lettere, sia quelle di Roberto a Maria, che viceversa, talvolta intervallate dalle lettere di un amico indirizzate a Roberto e alcune sue annotazioni personali. La lettera di apertura è quella di Maria, che si rammarica per essere venuta a conoscenza, sempre attraverso una missiva, della partenza di Sir Robert; come frequentemente accade nei romanzi epistolari però la lettera di Sir Robert non viene riportata a testo. Fin dalla prima lettera di risposta dell'uomo però si delinea il quadro in maniera più precisa; infatti si

²⁵ Iginio Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., pp. 93-94

comprende come il giovane si sia allontanato dall'Inghilterra per fuggire da una situazione spiacevole che vedeva coinvolta Maria, il suo amore giovanile, e il Sig. Riccardo, un elegante ufficiale appena giunto in città. Le annotazioni nel portafoglio di Roberto sono l'espedito che l'autore utilizza per dare un quadro più completo della vicenda, poiché solo dalla lettura delle lettere tra i due amanti non sono ricostruibili alcune sfumature della vicenda. Per cui, per classificare il racconto tra le tipologie del romanzo epistolare, si può azzardare che *Suicidio all'inglese* rappresenta la commistione di due generi: da un lato la struttura polifonica, benché a mio parere non efficace come nei romanzi ben noti della tradizione, dal momento che non apprendiamo la vicenda da diversi punti di vista quanti sono gli interlocutori, e dall'altro la formula del diario intimo, attraverso le annotazioni ritrovate dal narratore nel portafoglio di Roberto, che hanno la funzione di dare ulteriori informazioni al lettore. Essendo un racconto che si basa sul principio del *misunderstanding* le informazioni veicolate dall'amico portano Roberto a trarre delle conclusioni errate, dal momento che è l'amico a comunicare che Riccardo è molto intimo con Maria e che ne narra le grandi imprese, ribadendo come per il giovane sarà impossibile riconquistare il cuore della donna amata. Per questo motivo Roberto prende la risoluta decisione, come molti altri personaggi chiave dei romanzi epistolari, di suicidarsi gettandosi nella bocca del Vesuvio, come estremo gesto di coraggio, per superare in splendore e magnificenza le gesta di Riccardo, e riuscire così a ricondurre a sé Maria. Dopo aver comunicato a Maria le sue intenzioni e lasciata una dichiarazione abbandonata nel suo alloggio, Roberto si getta nel vulcano, appena prima che giungesse il telegramma della donna in cui rivelava che Riccardo era il suo fratellastro, avuto dalla relazione della madre con un ufficiale. L'ultima epistola riportata nel testo è quella di Maria che spiega tutto a Roberto, nella speranza di essere ancora in tempo per distoglierlo dalle sue funeste intenzioni, e si chiude con un'osservazione del narratore che descrive la giovane donna alla finestra mentre osserva lo splendido paesaggio di Napoli:

Io ve la raggiunsi poche ore dopo, e la vidi che appoggiata col gomito ad una finestra, e col viso per metà celato tra le mani, contemplava il mare e quel cerchio di isole lontane con una espressione di malinconia ineffabile. Era bella di una vaghezza che incominciava a deperire e forse a disfarsi,

nulla aveva nelle sue sembianze di veramente raro o perfetto, ma la sua vita appariva tutta dallo sguardo; e dal pallore delle guancie, dal gusto lento e delicato, dall'incedere dignitoso, quantunque quasi cadente, emanava un non so che di gentile e di toccante che vinceva tutte le attrattive d'una bellezza compiuta.²⁶

È come se Maria anticipasse con questa bellezza quasi decadente e imperfetta, le altre figure di donne che Tarchetti ideerà nei racconti e romanzi successivi, belle nella loro turpe decadenza. Il racconto *Suicidio all'inglese* non è un romanzo epistolare *tout court* ma è come se fosse un racconto nel racconto, con una cornice ben precisa, caratterizzata da digressioni di tipo naturalistico, e una parte centrale dedicata alle lettere.

Senza dubbio però il romanzo, o abbozzo di romanzo, di Tarchetti che più si avvicina a *Prima morire*, è *Pagine di romanzo*, un incipit di romanzo epistolare rimasto però incompiuto. Significativo è il fatto che documenti attestano che l'autore si proponeva di scrivere un romanzo in collaborazione con Eugenio Torelli-Viollier, marito della Marchesa Colombi. La parte iniziale, scritta da Tarchetti nel 1868, fu pubblicata nella «Rivista Minima» diretta dal Ghislanzoli e dal Farina nei numeri 15 e 16 rispettivamente del 1 e 15 agosto 1875, con il titolo *Pagine di romanzo*, mentre un paio di capitoli preparati dal Torelli-Viollier non vennero mai pubblicati. Nel volume II della raccolta di tutte le opere di Tarchetti, il curatore Enrico Ghidetti, in corrispondenza alla prima pagina di questo abbozzo di romanzo, riporta una nota che il Farina appose in occasione dell'uscita della prima parte del testo:

Continuando a frugare con amore nel mare burrascoso in cui lasciò la vita quell'infelice che fu I. U. Tarchetti, diamo ora in luce alcune pagine di un altro suo racconto inedito, incominciato poco innanzi la sua morte, e salvo errore in quello stesso mese di marzo che un anno di poi doveva strappargli per sempre la penna di mano. Questo racconto non aveva ancora avuto un titolo; ma ha una storiella curiosa: fu incominciato in collaborazione con un egregio critico che allora scriveva graziosi racconti, il sig. Eugenio Torelli-Viollier, e chi scrive si ricorda d'aver letto, mentre egli stava a Torino con Tarchetti, due capitoli (a guisa di risposta) che il collaboratore mandava da Milano. Il Torelli nel darci le pagine del comune amico non volle unirvi le proprie, che si trovano pure in sua mano, dicendo che non vi è alcun

²⁶ Ivi., pp. 112-113

pretesto di pubblicare un moncherino di più, nemmeno quello di rischiare queste reliquie letterarie del povero morto.²⁷

È dunque scontato che la Torriani abbia rimaneggiato questo abbozzo di romanzo per la stesura del proprio testo, poiché da un'analisi comparata dei due emergono delle tangenze inequivocabili.

La prima lettera che viene riproposta in entrambi i testi è quella di un uomo che si sente in dovere di avvisare la sua dirimpettaia del fatto che la finestra del gabinetto da bagno della sua casa è ben visibile dalla finestra del suo appartamento, e dunque di usare più premura tenendo le imposte chiuse. Dunque fin da subito il pretesto che scatenerà poi l'inizio della corrispondenza tra i due amanti è il medesimo; nel caso del romanzo della Torriani l'avvertimento è molto breve e conciso e l'autore si firma "un vicino di casa", mentre nel romanzo di Tarchetti non solo l'autore del biglietto si firma con nome e cognome, Guido Tenzi, ma il suo avvertimento è più lungo, più dettagliato e anche più esplicito. Egli infatti dichiara:

Sapere che, gettando uno sguardo tra le foglie della glicinia può vedervi non visto, e astenersene è tormentoso, non astenersene è peggio. [...] Usategli dunque la cortesia di chiudere completamente le imposte fatali del vostro gabinetto, e di non aprirle mai più. Egli non aggiunge scuse o preghiere.²⁸

Nel romanzo della Torriani a questa lettera segue quella di Eva, la donna in questione, ad un'amica, per raccontarle ciò che è accaduto, e fornisce già delle informazioni riguardo il giovane compositore che abita di fronte a lei, mostrando fin da subito di apprezzare la sua musica. Dopo aver chiesto alla cameriera di carpire altre informazioni più dettagliate, ne fa un resoconto stenografico:

Età: dai ventidue ai venticinque anni. Nome: Augusto Cato. Domicilio: la soffitta di contro al mio gabinetto da bagno. Era il quacquero della lettera anonima.²⁹

Nel romanzo di Tarchetti invece è ancora Guido che scrive all'amico, Teodoro Donati, per raccontargli degli avvenimenti occorsi dopo la loro separazione; da questa lettera

²⁷ Iginio Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., p. 543

²⁸ *Ivi.*, p.544

²⁹ La Marchesa Colombi, *Prima morire*, cit., p. 6

si apprende che Guido è un musicista che ha viaggiato molto per cercare fortuna ed onori con la sua arte ed ha infine deciso di stabilirsi a Milano (la stessa città in cui si svolge anche il romanzo della Torriani), mentre l'amico sembra essere stato già un personaggio noto nel mondo delle lettere (diversamente da Leonardo, l'amico di Augusto in *Prima morire*, a sua volta intellettuale e scrittore ma di certo non famoso). Il racconto della seconda lettera di Guido contiene anche informazioni riguardo la sua sistemazione a Milano e il modo in cui cerca di guadagnarsi da vivere, che mostrano tangenze specifiche con il racconto di Augusto a Leonardo. Guido dichiara:

Ho trovato una cameruccia a buon mercato, dico una cameruccia, ma è un buco, un sottoscala, un tinello vecchio e bisunto, nel quale ho fatto mettere un letto, una sedia, un tavolino, e il mio pianoforte. [...] Ti ho parlato di lezioni – ne ho due; e non è poco in una città in cui affluiscono da tutte le provincie gli artisti più distinti. [...] Io mi dimentico col lavoro. Ti ricordi? Vi fu un tempo in cui vagheggiava le ricchezze per soddisfare al bisogno che io sentiva di muovermi, di viaggiare, di fiaccare l'attività morale con un eccesso di attività fisica. Allora sognava di fuggire, di fuggirmi sempre di città in città, di lasciare dietro di me il fardello delle mie cure, di obbligarmi in questa fuga precipitosa...³⁰

Nella rispettiva lettera nel romanzo della Torriani si ha:

Ho trovato una cameretta a buon mercato a un terzo piano. Nulla è più triste dei pochi mobili di cui è provveduta. Tutti gli arredi delle camere mobiliate sono così. Passano di mano in mano, e tutti li sciupano, li maltrattano, perché nessuno sente per essi l'amore della proprietà. [...] Quand'ero ricco, questo bisogno di fuggire da me stesso mi spingeva a viaggiare con una rapidità febbrile. Andavo d'albergo in albergo, di città in città, come se avessi commesso un delitto, e la giustizia mi stesse alle calcagna. Ora invece occupo il mio pensiero, ed abbatto l'immaginazione con lo studio; e tanto e tanto, che non mi rimane più il tempo, né la forza per fantasticare. I *pochi scolari* che ti dicevo, si riducono a due.³¹

Entrambi dunque sembrano aver avuto un passato in cui disponevano di grandi quantità di denaro, mentre adesso sono costretti a dare lezioni di pianoforte per potersi mantenere, attività che reputano estremamente inferiore rispetto alla grande facoltà di creare arte, tanto che Guido, nel romanzo di Tarchetti, si lancia in una

³⁰ Iginio Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., pp. 547-548

³¹ La Marchesa Colombi, *Prima morire*, cit., pp.7-8

dissertazione sulla frustrazione che genera in lui l'attività di insegnante rispetto a quella puramente intellettuale, mentre è più dettagliata, nel caso di Augusto, la descrizione dei suoi due alunni. Successivamente Guido nomina, senza dare una spiegazione precisa, un patto, stessa cosa che fa il protagonista di *Prima morire* in chiusura della sua lettera:

Sai che penso spesso al nostro patto e ne sono un po' sgomentato? Guarda bene che non dico pentito - cosa molto diversa. Non mi pentirò mai di un proponimento così onesto e così lodevole.³²

Nel romanzo della Torriani si ha:

Ma non dar retta, ti prego, a queste ciarle. Non ho disegni sovversivi. Finora il nostro patto è saldo, la mia virtù è salda come un diamante.³³

Proseguono entrambi nella descrizione della loro giornata e Guido illustra le sue occupazioni serali:

Se tu mi vedessi!... mi sono rifatto un orso. Aveva ragione Rousseau quando faceva dire a Giulia... non mi ricordo più quale Giulia – quella di Saint Preux – che un uomo non è un uomo se non ha una barba da caprone, e una voce da basso profondo. [...] Delle mie abitudini non ti parlo, non ne ho ancora presa alcuna, se ne tolgo quella del lavoro. Frequento alla sera un piccolo caffè che è qui vicinissimo alla mia stamberga, e nel quale vi sono molti giornali, che per altro non leggo, e di cui non guardo che le incisioni, come sogliono fare i fanciulli. È un problema che affatica da lungo tempo la mia mente – indovinare come vi siano degli uomini la cui anima è così spoglia di passioni, così sterile, così calma, così disoccupata, da potersi fare di quella lettura argomenti di lotte e di discussioni spesso vivissime. Ne conosco qui alcuni che non vivono se non di ciò, che non trovano altro alimento alla loro vita intellettuale tranne di questo. È un'osservazione assai puerile, mi dirai tu. Sì, è vero, e pure on mi avvenne mai di vedere un uomo arrestarsi ad una cantonata per leggervi un avviso, e parlarne e confutarlo col suo vicino; [...] senza domandare a me stesso con una specie di sorpresa: Ma dunque costoro non hanno passioni, non hanno interessi, non hanno affetti, nulla hanno di personale, nulla che li costringa ad occuparsi esclusivamente di sé, e di quei pochi esseri che vivono nel cerchio ristretto della loro vita? [...] E non dirmi con ciò che io sia egoista – tu sai se io meriti questa accusa. [...] Ma, dimenticava di darti la notizia più importante. È in quel luogo che ho fatto

³² Iginio Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., p. 548

³³ La Marchesa Colombi, *Prima morire*, cit., p. 11

una conoscenza. [...] È una relazione affatto superficiale, ma il signor Malvizzi o Malvezzi – qualche cosa di simile, non mi ricordo più bene - non parmi uomo da doverne diffidare. Egli appartiene a quel piccolo circolo di uomini politici di cui ti parlava poc'anzi, ne è addirittura l'anima; è precisamente una di quelle creature felici, [...] ma tutto considerato, mi pare un buon uomo, ricco di quella specie d'ingegno che siamo soliti apprezzare così poco, e che pure è tanto apprezzabile – il buon senso. [...] È a lui che io debbo le due lezioni di cui ti ho parlato, e a cui dovrò forse la mia fortuna, se è vero, esservi probabilità che, per raccomandazioni sue, la commissione teatrale accetti la mia nuova opera da rappresentarsi alla Scala.³⁴

Si veda il corrispettivo nel romanzo della Torriani:

La sera vado un poco al caffè Martini; ma non so starci a lungo. Per passare delle ore al caffè bisogna giocare, leggere, o chiacchierare di politica. Io non gioco più perché non ho denaro da perdere; i giornali non m'interessano, e di politica non parlo mai. Non capisco neppure come vi siano uomini che possano appassionarsi di queste cose. Io penso sovente: - ma costoro non hanno interessi, non hanno affetti, non hanno nulla di personale che esaurisca tutte le loro facoltà, che li occupi il giorno, che li tenga desti la notte, che li inebbri o li impauri, che li incateni come nella stretta cerchia della vita individuale? Eppure non credo di essere egoista; ed ho conosciuto uomini assai più egoisti di me fra questi politicanti, [...] Ce n'è uno col quale, contro le mie abitudini da orso, mi sono addomesticato un pochino. Abbiamo parlato di musica. Possiede quella specie di ingegno che noi altri artisti disprezziamo a torto; il buon senso. [...] È a lui che debbo una delle mie lezioni. [...] M'ha detto che ha una bambina d'una serietà e d'una intelligenza fenomenali; che la sua signora è giovine, bellina, molto istruita; forse troppo per lui, che è uno zotico, dice, e finalmente ch'egli è *perfettamente felice*.³⁵

Le tangenze sono inequivocabili, partendo dall'espedito della visita al caffè serale, e la riflessione sulla differenza di vita tra l'artista e i "politici", uomini privi di passioni. In questo specifico caso la meditazione condotta dai due protagonisti è costituita dalle stesse parole («Ma dunque costoro...»). Dopo aver criticato la vita piatta e monotona dei politici entrambi conoscono uno di loro, con cui invece si intrattengono a parlare; nel caso di Guido addirittura ne anticipa il nome, Malvizzi o Malvezzi, che sarà poi lo stesso del romanzo della Torriani. Quest'uomo si caratterizza in entrambi i testi con le

³⁴ Iginio Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., pp. 548-550

³⁵ La Marchesa Colombi, *Prima morire*, cit., pp.9-10

stesse peculiarità, è dotato di buon senso, caratteristica che manca negli artisti, ed è un uomo sostanzialmente felice. Oltretutto è responsabile per entrambi di aver trovato loro gli alunni per le lezioni di pianoforte, e in aggiunta nel romanzo di Tarchetti viene anticipato un elemento che sarà svelato solo successivamente nel romanzo della Torriani, ovvero che il signor Malvizzi possa, grazie alle sue conoscenze nel teatro, intercedere per permettere a Guido di rappresentare alla Scala la sua opera. La lettera successiva è per entrambi i romanzi una lettera dei protagonisti ai due confidenti: nel caso di Guido è lui che riscrive nuovamente a Teodoro, senza che lui gli abbia mai risposto, per raccontargli l'episodio del messaggio spedito alla vicina. Nel caso di Augusto invece viene sottintesa una lettera di risposta di Leonardo, che i lettori non possono leggere, in cui presumibilmente l'amico espone il dubbio che dietro le riflessioni e il disagio di Augusto si celi un'altra motivazione, forse una donna: «è vero; non ti posso nascondere nulla. Infatti c'era non solo la donna, ma c'era *una donna* in fondo alle fantasticherie, alle paure scrupolose della mia lettera. Dacché l'hai indovinato, tanto vale che lo confessi.»³⁶; per cui nel caso di Guido la confessione è spontanea, mentre per Augusto è condizionata da un'intuizione dell'amico. La seconda modalità è la più classica del romanzo epistolare, già citata nel primo capitolo di inquadramento del genere, ovvero quella per cui, in uno scambio tra due personaggi, non si ha la possibilità di conoscere sempre, in ogni circostanza, le risposte di uno dei due interlocutori.

Dunque, una volta scoperte le carte, e confessato la presenza di una donna, i due protagonisti iniziano a raccontare i retroscena che hanno portato alla consegna del biglietto che si trova, in entrambi i casi, in apertura dei due romanzi. Anche in questo caso il romanzo della Torriani si dimostra essere un chiaro rimaneggiamento di quello di Tarchetti; questa la confessione nel romanzo di Tarchetti:

Nella mia prima lettera non ti ho parlato d'una piccola follia che ho commesso appena allogatomi in questo stanzino. Il fatto stesso di non avertene parlato ti indichi la poca importanza che vi ho attribuito. [...] La mia finestra guardava direttamente nel gabinetto da bagno d'una giovine e bella signora che abita il palazzo di fronte. La signora era uscita allora allora

³⁶ Ivi., p.11

dal bagno; essa era tutta avvolta in una lunga mantiglia bianca, che dava alla sua persona un'apparenza singolarmente fantastica, i suoi capelli lunghi e nerissimi, su cui tremolavano alcune stille d'acqua simili a perle liquide, le scendevano giù per le spalle; i suoi piedini nudi erano calzati da due piccole pianelle di raso cremisi che si scoprivano spesso nel camminare, e lasciavano scorgere una caviglia fina ed asciutta, benché stupendamente tornita – una vera caviglia da spartana. La signora passeggiava su e giù pel gabinetto, a passi lenti e gravi, tenendo un libro aperto tra le mani, e socchiudendolo spesso, e soffermandosi a gesticolare, a guardare la punta delle sue pianelle, a recitare con affettata gravità qualche parte di commedia che stava forse leggendo in quel libro. Era facile indovinare che ella si compiaceva [...] nel fingere che faceva, così vestita, il carattere, gli atti dell'eroina di qualche dramma o di qualche romanzo. [...] La finestra era un poco socchiusa, ma non tanto da parere che fosse stata socchiusa ad arte. Era evidente che la signora, non sapendo che la mia camera fosse allora abitata, giacché non lo era stata prima da anni, fors'anche ignorando l'esistenza di quel mio finestrino, in virtù di quella massa di foglie che ne nascondevano le imposte, era usa a darsi ogni libertà nel suo gabinetto, poiché il muro di fronte è un muro morto, fiancheggiato da una parte e dall'altra da due lunghi addentellati a foggia di rastrelliere [...]. Passai alcuni istanti spiando tra una foglia e l'altra, coll'avidità di un avaro che ha scoperto un tesoro proibito, poi vergognando di questa mia debolezza, mi ritrassi.[...] Incominciai a provarne inquietudine. Tu sai, mio caro amico, che io mi sono spesso sdegnato di quell'omaggio umiliante, basso, servile che la maggioranza degli uomini usa rendere alla bellezza materiale della donna; tu sai che io non ho mai apprezzato la bellezza fisica che come estrinsecazione, come forma, come rivelazione della bellezza morale [...] pure... sì, il pensiero che guardando da quella finestra avrei potuto... ma non ti dirò di più... ciò mi inquietava mio caro Teodoro, m'inquietava, ecco tutto. [...] Le gettai di là la mia lettera.³⁷

Questo invece è quello che si legge nel romanzo della Torriani:

Avrei anche fatto meglio a confessarlo prima; ma, in realtà, era una cosa senza importanza. [...] La settimana scorsa, una mattina, avevo appena terminata la lezione del mio giovine di negozio, il Thalberg in erba, e stavo mettendo in ordine le carte sul pianoforte, quando il mio scolaro, che si era accostato al finestrino, si voltò accennandomi di raggiungerlo, ed il suo largo viso prosperoso era tutto ridente e beato. Aveva scoperto, giù nel primo piano della casa di contro, il gabinetto da bagno di una signora. Si vedeva che era uscita allora allora dal bagno; era tutta avvolta in un accappatoio bianco, che le si ammantava intorno con pieghe fantastiche. Aveva i capelli neri d'un bel nero lucente, e li aveva rialzati sul capo alla

³⁷ Iginio Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., pp.551-553

maniera delle statue greche [...] Aveva ancora i piedi nudi, e portava due pianelline rosee, che sporgevano dall'accappatoio ad ogni passo, e lasciavano scorgere una caviglia bianca come di marmo. La bella donna passeggiava su e giù pel suo gabinetto, facendo dei passi lunghi un po'teatrali, con un libro in mano, che tratto tratto apriva e guardava. [...] la finestra del camerino era socchiusa; [...] forse quella signora non sapeva che la mia camera fosse abitata; o forse non poteva neppure accorgersi che esistesse la mia finestra, dietro la folta glicina che la nasconde. Infatti è la sola apertura che ci sia in questo muro morto, fiancheggiato, da una parte e dall'altra, da due lunghi addentellati a sega. Rimasi affascinato a contemplare quella bella figura. Ma un'osservazione indiscreta del mio scolaro mi offese, e mi fece sentire l'indelicatezza che stavamo commettendo. Mi vergognai di trovarmi là con quell'uomo ignobile, cercando di violare il segreto di una camera riservatissima. [...] Un momento fui sul punto di chiudere l'imposta interna della finestra sul volto del mio scolaro. Mi disgustava il pensiero che quell'anima volgare dovesse commettere, in casa mia, sotto i miei occhi, quella specie di violazione morale; mi pareva di esserne complice. [...] Scrisi una riga in fretta, l'avvolsi intorno ad un sassolino, e mi affacciai alla finestra per gettarlo al suo indirizzo. In quella la mia bella vicina[...] si sporgeva per chiudere le gelosie, ed io vidi tutto il braccio, la spalla e la rotondità nascente del petto. [...] Sai come mi sembri umiliante, basso, servile quell'omaggio che la maggioranza degli uomini tributa alla bellezza materiale della donna. Mi pare che la bellezza fisica si debba apprezzare unicamente come la veste, come la rivelazione della bellezza morale. Eppure non sapevo nulla del morale di quella donna, ed ero in delirio per quel segreto di bellezza che avevo intraveduto. Ne ero indignato contro me stesso, impaurito.³⁸

L'esatta ripresa operata dalla Torriani è identificabile a partire dall'osservazione della finestra, la descrizione della donna che si atteggia in bagno ad eroina romantica e la riflessione sulla bellezza fisica come estrinsecazione della bellezza morale. La differenza si trova nell'espedito che porta alla scoperta della finestra del gabinetto di lettura della donna, che definisce in parte le diverse sfumature di carattere dei due protagonisti: da un lato Guido, che fin dall'inizio si è dimostrato spudorato, anche in questo caso si prende la completa responsabilità della scoperta di questa visuale segreta e ne gode; dichiara apertamente di aver passato molto tempo ad osservare la bellezza fisica di questa donna e solo in un secondo momento di essersi indignato con sé stesso per aver agito in maniera così meschina. Augusto invece, che già era stato

³⁸ La Marchesa Colombi, *Prima morire*, cit., pp. 11-14

portato dall'amico Leonardo a confessare il suo segreto, attribuisce la colpa della scoperta al suo allievo, un "giovine di negozio" volgare; è stato lui a vedere per primo la finestra della signora, e ad aver condotto lì anche lui. Il primo sentimento che Augusto prova è quello del disgusto, ma non per sé stesso, bensì per «il pensiero che quell'anima volgare dovesse commettere quella violazione morale». Solo in un secondo momento anche Augusto arriva alla stessa conclusione di Guido, prendendo consapevolezza di come la sola contemplazione estetica della donna avesse acceso i suoi sensi, e fosse dunque necessario avvisarla per interrompere questa degenerazione morale. Dunque, l'impressione che si ha da questo confronto è che, anche in questo caso, Augusto non si prenda la responsabilità delle sue azioni, cercando di attribuire la colpa ad un personaggio secondario, ma soprattutto di statura morale nettamente inferiore alla sua. L'idea che il protagonista vorrebbe trasmettere è che sia stato il giovane allievo a scoprire il segreto della finestra, e a fare apprezzamenti sulla signora; Augusto si è solo indignato per questa bassezza. In entrambi i romanzi poi viene utilizzato lo stesso espediente che porterà all'incontro e alla conoscenza tra i due protagonisti e le rispettive donne; Guido e Augusto infatti trovano per sbaglio in un romanzo di Zola preso dalla biblioteca la lettera che le due signore avevano scritto ad un'amica per comunicare l'avvenuta ricezione dell'avviso di chiudere le imposte della stanza da bagno, per evitare altri sguardi indiscreti. È uno stratagemma tipico del romanzo epistolare, un'espediente che porta poi all'evoluzione della trama. Per vanità, avendo letto in questa lettera l'apprezzamento delle donne per la propria musica, entrambi allegano al libro anche i fogli del valzer che avevano composto e che le signore avevano sentito sempre da quella stanza. La differenza sostanziale tra i due romanzi è che mentre nel romanzo di Tarchetti l'episodio viene raccontato interamente da Guido, nel romanzo della Torriani viene riportata anche la suddetta lettera scritta da Eva ad un'amica. In questa prima parte dunque viene fornita la possibilità di leggere lettere anche di altri personaggi, tanto che la lettera successiva alla confessione di Augusto è quella dell'amico Leonardo, che racconta della sua vita e della sua esperienza di precettore dei due figli di un ricco marchese. Nel romanzo di Tarchetti invece si ha un monologo, l'unica voce che è dato ascoltare è quella di Guido;

dopo la confessione infatti la sua lettera prosegue, raccontando dei successivi incontri con il signor Malvizzi, tra cui uno in particolare, durante il quale quest'ultimo si propone di andare a casa di Guido per sentire la sua musica, proposito che viene immediatamente deviato da Guido, che suggerisce invece di andare lui stesso a casa di Malvizzi per suonare:

Sai che ti ho detto aver fatto qui una conoscenza. Il signor Malvizzi – egli è Malvizzi, non Malvezzi – era ieri sera al caffè allorché io vi sono entrato, scambiate alcune frasi d'uso, si venne a parlar di musica. – Sapete – mi disse egli – che mi fu parlato di voi, come di un esecutore di molto talento! [...] Ma, a proposito non si potrebbe sentirvi a suonare nella vostra casa? [...] Il signor Malvizzi si accorse della mia inquietudine. – Mi farete anzi un favore più grande – interruppe egli – se vorreste venire da me. Oggi è giovedì, mia moglie riceve, avrete luogo a fare delle nuove conoscenze. Anch'io non abito che a un centinaio di passi da questo caffè. – Vi ringrazio – io dissi – eccomi a vostra disposizione. Caro Teodoro, tu hai già tutto indovinato. L'incognita, la signora del bagno, Eugenia, era la moglie di Malvizzi. Figurati la mia confusione e la sua, giacché io non potrei proprio dirtela colle parole.³⁹

Da questo momento in poi la parte finale della lettera è occupata da una serie di riflessioni di Guido sulla fortuna e sull'amore, una raccolta dei dubbi e delle preoccupazioni che lo attanagliano nel momento in cui si rende conto del turbamento causato dall'incontro con Eugenia, la donna intravista dalla finestra. Anche in questa circostanza il protagonista del romanzo di Tarchetti si dimostra estremamente cerebrale, anticipando una serie di riflessioni che Augusto farà solo più avanti nello svolgimento del romanzo, con un precoce riferimento all'amore come malattia mortale, tema caro alla scapigliatura e a Tarchetti in particolare:

Che cosa sono io? Che cosa posso io contro me stesso? Io comprendo ora, per esempio, tutta l'inopportunità, tutta l'insensatezza di questa apprensione penosa in cui mi ha posto l'incontro di Eugenia, ma posso io comandare al mio cuore di sbarazzarsene? Se io sono affetto di una malattia mortale, posso imporle forse di abbandonarmi? [...] Vi è ancora un altro pensiero che mi cruccia, un altro bisogno che mi lascia vuoto, fiacco,

³⁹ Iginio Ugo Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., p. 554

insoddisfatto. Te lo dirò colle parole di Byron : - Gli uomini mi sono divenuti indifferenti: se potessi dire altrettanto delle donne sarei in pace - .⁴⁰

Molto simile è la versione che si ritrova nel romanzo della Torriani:

Una sera andammo al caffè Martini, trovai quel tal conoscente di cui t'ho parlato in una mia lettera. Il signor Malvezzi, l'uomo di mezza età e di buon senso; quello perfettamente felice. Si parlò della mia opera. [...] Mi disse che voleva sentire qualche pezzo del *Re Lear*; che, se l'avesse trovato buono, l'avrebbe raccomandato, e credeva d'avere bastante influenza per farlo rappresentare alla Scala. Ti lascio pensare in che stato di eccitazione mi pose quella proposta. [...] Non ricordo precisamente cosa risposi al signor Malvezzi. Ma fu un tale impeto di riconoscenza e di gioia che lo commosse. – Venga a casa mia, - mi disse. – Ho un buon pianoforte di Erard, e mia moglie è una pianista valente. [...] Andai in casa di quel signore. Egli stesso mi accompagnò. Hai già indovinato, nevero? Era la casa che fa angolo nella contrada accanto alla mia, ed ha le finestre nel mio stesso cortile. Ed egli era marito della signora Eva.⁴¹

L'ultima parte della lettera, a differenza del romanzo di Tarchetti, è una polemica sociale rivolta alle donne e scatenata dall'indifferenza della signora Eva nei suoi confronti nel momento in cui Augusto si presenta per suonare a casa sua.

Per completare il quadro delle tangenze tra i due romanzi è bene specificare che la citazione di Byron riportata verso la fine del romanzo si ritrova identica nelle prime pagine del romanzo della Torriani:

C'è un punto nel quale mi sento vulnerabile; lo confesserò colle parole di Byron: «Gli uomini mi sono divenuti indifferenti; se potessi dire altrettanto delle donne, vivrei in pace.»⁴²

Nel complesso dunque è riscontrabile una forte corrispondenza tra i due testi, con la differenza che nel romanzo di Tarchetti l'unica voce riscontrabile è quella di Guido, un personaggio particolarmente meditativo, che arricchisce le sue lettere con lunghe digressioni riflessive, mentre in *Prima morire* si alternano non solo le lettere di Augusto, ma anche quelle di Leonardo e di Eva.

⁴⁰ Ivi., pp. 555-556

⁴¹ La Marchesa Colombi, *Prima morire*, cit., pp. 25-26

⁴² Ivi., p. 10

4. LA TECNICA NARRATIVA

Prima morire si configura come un romanzo epistolare atipico rispetto ai romanzi della tradizione del genere analizzati fino a questo punto; non presenta infatti la tradizionale prefazione dell'editore, o altri elementi pseudo paratestuali che creino l'illusione della *finzione del non fittizio* su cui si è soffermato Jean Rousset nel capitolo dedicato al romanzo epistolare all'interno del volume *Forma e significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel*. La mancanza dell'avvertimento al lettore determina l'assenza di una cornice entro cui inserire la vicenda che il lettore si accinge a conoscere, e senza dubbio questa scelta va a scapito dell'illusione di veridicità che il romanzo epistolare come genere narrativo si propone di raggiungere. *Prima morire* viene pubblicato all'incirca dieci anni dopo *Storia di una capinera* e sicuramente in parte la Torriani subisce l'influenza di Verga, ma nel caso specifico del suo romanzo epistolare ne modifica radicalmente la struttura. Come già illustrato precedentemente, *Storia di una capinera* è strutturato come un romanzo ad una sola voce, quella di Maria, che si confida con l'amica Marianna, di cui però non è pervenuta alcuna lettera, e grazie a questo espediente stilistico, tutto ciò che il lettore conosce è filtrato dal punto di vista della protagonista. La Torriani modifica invece radicalmente la struttura del romanzo epistolare, che da tempo si era convertita al monologo; a partire da *Werther* e passando attraverso *l'Ortis* infatti si riscontrano principalmente romanzi ad una voce, con lo sporadico intervento dell'interlocutore, come nel caso del capolavoro foscoliano. Con il romanzo della Torriani invece si ritorna in parte alla struttura del romanzo epistolare più diffusa nel XVIII secolo, ovvero il romanzo a più voci, su cui si fondano i testi di Richardson, Rousseau e Laclos; questa struttura testuale permette di avere più punti di vista su uno stesso avvenimento, tanti quanti sono i personaggi in questione. Nel caso di *Prima morire* il lettore assiste allo scambio epistolare tra più personaggi, ma non ad una visione pluriprospektica degli stessi avvenimenti. I personaggi che vengono coinvolti principalmente sono Augusto, Leonardo ed Eva, a cui si aggiungono sporadiche lettere di Massimo Malvezzi, una lettera di Eva ad un'amica in apertura, e in chiusura una lettera di Leonardo alla moglie Mercedes; nel loro

scambio epistolare, però, non si conoscono differenti versioni del medesimo accadimento, bensì si procede nella narrazione degli avvenimenti così come sono avvenuti cronologicamente. A questo proposito è bene specificare che le lettere non sono mai datate e ciò disorienta il lettore, che non possiede strumenti, se non alcuni accenni sporadici, per riuscire a comprendere quanto tempo effettivamente possa trascorrere tra una missiva e la successiva; non si ha idea infatti di quanto tempo sia durata la presunta amicizia tra Eva ed Augusto, oppure dopo quanto sia scoppiata la passione. Le indicazioni temporali sono dunque molto esigue:

Perché non mi scrivi più? Quindici giorni di silenzio; non so che pensare. Non ha ricevuta la mia lettera?⁴³

Ancora una settimana. Per carità, Augusto, dimmi cosa ti accade, toglimi di pena.⁴⁴

Quelle sopracitate sono le uniche indicazioni temporali, comunque vaghe, che vengano fornite dai personaggi, dopodiché viene persa la cognizione temporale degli avvenimenti; non è dato sapere quanto tempo Augusto rimanga nella residenza estiva in montagna, né tantomeno quanto tempo dopo la confessione dell'amore reciproco Augusto si ammali e dopo quanto i due fuggano a Lugano. L'intricata gestione temporale è una caratteristica tipica del romanzo epistolare ed è connaturata allo specifico strumento narrativo, che comporta un disorientamento del lettore, che, senza la mediazione di un narratore onnisciente può venire messo al corrente, senza soluzione di continuità, di avvenimenti che riguardano passato e presente. A questa già complessa successione di piani temporali si aggiungono lacune che interferiscono con gli eventi; il lettore non ha a disposizione il *corpus* completo delle lettere che i personaggi si scambiano, per cui, come spesso accade nei romanzi epistolari, vengono fatti solo brevi accenni ad alcuni episodi o a lettere che non vengono riportati. Nel già citato caso della confessione di Augusto che viene riportata all'inizio del romanzo, il lettore non ha la possibilità di leggere anche la lettera di Leonardo in cui egli avanza l'ipotesi secondo cui Augusto potrebbe essersi invaghito di una donna; ciò che si legge

⁴³ Ivi., p. 30

⁴⁴ *Ibidem*

nel testo è la seguente affermazione: «è vero, non ti posso nascondere nulla», ma la lettera integrale dell'amico non viene riportata. Le lacune si ripresentano in occasione dell'episodio della malattia d'amore che coglie Augusto dopo il soggiorno nella villa di campagna di Eva; ciò che viene riportato nel testo è una lettera di Eva a Leonardo in cui chiede delucidazioni riguardo la malattia, seguita dalla risposta dell'amico che la invita, seppur velatamente, a fargli visita, supponendo che il dolore per la separazione abbia provocato il conseguente malessere fisico. Successivamente a questa lettera si legge un ringraziamento di Augusto a Leonardo per aver fatto in modo che Eva andasse da lui, ma non ci sono notizie riguardo altre lettere che l'amico possa aver scritto. Ancora nella stessa lettera Augusto dichiara: «Nelle lunghe lettere che ci siamo scambiate dopo quella visita cara», senza riportare effettivamente le suddette lettere e le riflessioni fatte per giungere poi alla decisione di fuggire insieme da Milano. Dopo la fuga d'amore dei due amanti a Lugano e il repentino ritorno di Eva alla notizia della malattia della figlia, Augusto si dedica totalmente alla sua opera, e in una lettera di Leonardo si legge: «Non puoi credere come mi rassicuri il leggere in tutte le tue lettere che lavori al *Re Lear*», benché a testo le lettere non vengano riportate. Nella stessa missiva Leonardo racconta ad Augusto della decisione di sposare Mercede, la figlia del farmacista, e lo prega di essere presente alle nozze; nella lettera successiva, però, sempre di Leonardo, si leggono queste parole:

Ho sentito penosamente la tua assenza nel giorno delle nozze. Mi mancavi tu, e mi mancava la tua approvazione completa, come l'avrei voluta, come la speravo. Però le tue paure non hanno potuto modificare la mia risoluzione. [...] Senza dubbio credevo di compiere un atto eroico; e le tue grandi apprensioni per il mio avvenire, il tuo timore che le mie forze non potessero resistere all'arduo dovere che m'imponevo, avevano esagerata a' miei occhi l'importanza del mio sacrificio. [...] Perché, tranne il vecchio medico, che aveva bisogno della sua dote, e me, che la domandavo per farla, come tu dici, da Don Chisciotte, nessuno avrebbe desiderato di sposarla.⁴⁵

Dunque Leonardo riporta nella lettera alcune delle parole e delle considerazioni di Augusto riguardo il matrimonio dell'amico, ma non è possibile leggere il testo

⁴⁵ Ivi., p. 161

completo della lettera. Successivamente sempre nella stessa lettera Leonardo fa altri accenni alle parole di Augusto:

Ricordai la tua lettera (sono due mesi che l'hai scritta; perdonami di non aver risposto); mi paragonavi ad una vittima condotta al supplizio, perché sposavo quella donna che non avrei mai potuto amare. Tu ti figuravi che fosse un mostriattolo, questa mia povera compagna.⁴⁶

Dopo la fuga a Lugano il numero delle lettere di Eva diminuiscono drasticamente, a causa della separazione forzata dei due; le lacune in questo senso sono significative, perché non si hanno più notizie della donna, se si esclude la lettera in cui Eva chiede ad Augusto di lasciare definitivamente Milano per permettere a lei e al marito di proseguire la loro vita indisturbati. L'ultima lettera riportata a testo è quella di Leonardo, che racconta alla moglie Mercede di essere giunto troppo tardi per poter salvare l'amico e di come l'abbia trovato ormai morto; ma oltre a questo non si sa nulla della reazione di Eva.

Un'altra caratteristica tipica del romanzo epistolare e riscontrabile in *Prima morire* sono gli stratagemmi attuati dall'autore per mettere in moto la macchina narrativa; nello specifico lo strumento della lettera si presta a generare equivoci che possono portare all'evoluzione della trama. In questo caso è il ritrovamento della lettera di Eva, che per una disattenzione della stessa era stata dimenticata in un libro di Zola, lo stesso che poi viene preso in prestito da Augusto, a causare poi l'incontro tra i due giovani amanti.

5. I PERSONAGGI

Il romanzo si struttura attraverso la contrapposizione di personaggi dai caratteri diametralmente opposti, che si configurano come degli archetipi di tipi umani che presentano una propria interpretazione dell'esistenza. L'opposizione fondamentale attorno alla quale si costruisce il romanzo è il riflesso dell'intera poetica dell'autrice,

⁴⁶ Ivi., p. 163

ovvero il dualismo reale-ideale. I due diversi approcci alla vita incarnati da Augusto e Leonardo si riflettono poi sulle due storie d'amore che si intrecciano all'interno del romanzo, sancendo il coronamento di una e confermando la fallibilità dell'altra. Da un lato dunque c'è Augusto, l'artista modellato sulla falsariga degli eroi romantici, che cerca di dar vita ad un'opera d'arte che determini il suo imperituro successo, pur dovendo confrontarsi con le necessità della vita materiale, e per questo costretto a dare lezioni di pianoforte:

Lavoro alla mia opera. Vorrei non fare altro, consacrarmi interamente a questa grande prova con assiduità: ma è impossibile: non si può comporre quando si vuole. [...] Oggi, lotto colla prosaica necessità del pane quotidiano, e questo m'avvilisce e m'incatena alla terra.⁴⁷

L'animo romantico di Augusto, che vorrebbe far coincidere la sua vita con la realizzazione di un'opera di grande successo, permea ogni aspetto della sua personalità, compreso lo stile delle sue lettere, sempre ricche di *pathos* e di emozioni enfaticizzate, secondo gli stilemi classici delle storie d'amore romantiche, tanto che anche Leonardo riprende l'amico, rimproverandogli questa tendenza a trasfigurare le emozioni in modo eccessivo, arricchendolo spesso con riferimenti letterari, come già illustrato precedentemente:

Tu hai la testa più disgraziata che sia uscita dalle mani del Creatore. Hai due lenti d'ingrandimento dinanzi agli occhi. Vedi tutto più grande del vero, e per conseguenza i tuoi apprezzamenti sono sempre sproporzionati. È una disgrazia, che ti rende la vita più difficile assai che non sia in realtà.⁴⁸

Nel momento della presa di coscienza del sentimento nutrito nei confronti di Eva, che fino a quel momento era stato celato sotto le false spoglie di una casta amicizia, il linguaggio di Augusto si fa ancora più retorico ed enfatico:

Perché, in nome del cielo, m'hai lasciato fare quel giuramento? [...] Iddio ha messo nel suo paradiso gli alberi del bene e del male: e noi, superbi, abbiamo voluto sradicarne uno. Ma nello sforzo di sradicare il male, sono caduto indietro trascinandolo con me e trovai che l'avevo abbracciato. Sono innamorato, Leonardo. [...] Pensavo sempre, con un'insistenza

⁴⁷ Ivi., pp. 9-10

⁴⁸ Ivi., p. 17

febbrile, di dirle tutti i desideri che risentiva la mia parte di creta, di rapirla a' suoi doveri, alla tirannia delle affezioni legittime; di isolarla dal mondo con uno scandalo audace che ci disonorasse tutti e due, per legarci irrevocabilmente l'uno all'altra[...]. Un momento fui sul punto di cedere a quella tentazione angosciosa. Avevo le vertigini; il cuore mi batteva con violenza, tutti i nervi tremavano, e una commozione violenta mi stringeva alla gola come un impeto di pianto. [...] Tu sai, Leonardo, a che esagerazioni mi porta il mio cervello malato, quando una delle mie passioni violente, l'odio, l'amore, la gelosia, mi avvelena il cuore.⁴⁹

Man mano che procedevo nella lettura, il mio cuore sembrava ravvivarsi. Risentivo le scosse potenti, l'ardore disperato che m'aveva invaso, e quell'intensità di desiderii che mi facevano piangere, e quelle tenerezze profonde, quelle gioie sovrumane, che abbattono come uno spasimo.⁵⁰

Come già esposto in precedenza lo stile delle lettere definisce in qualche modo il carattere dei personaggi, che non viene descritto esplicitamente da un narratore esterno onnisciente che ne delinei i tratti caratteristici. Lo strumento che il lettore possiede per riuscire a comprendere i personaggi è appunto lo stile, oppure ciò che si può evincere dalle parole di altri personaggi; nel caso che segue il cambio d'umore repentino di Augusto fornisce delle coordinate che permettono di definire il suo temperamento volubile:

Quando Eva si curvò sul mio letto, e mi sollevò il capo amorosamente fra le sue braccia, e mi chiamò il suo Augusto, e mi baciò, e mi accarezzò la fronte come avrebbe fatto una madre con un bambino malato, io rimasi immobile ed accettai passivamente le sue carezze. Era una di quelle gioie che prostrano, che magnetizzano. [...] Ebbi una visione mesta. Pensai che stavo per morire, che mi avevano concesso di vederla per l'ultima volta. Ed in quel momento, dopo quel ritorno improvviso alla speranza, l'idea della morte, che fino allora m'aveva consolato, mi fece piangere. [...] Mi ricordo l'esultanza indicibile che mi serpeggiò dentro, ed il completo ed improvviso oblio d'ogni presentimento di morte. Ebbi un sussulto al cuore di vera esultanza, e se ne avessi avuta la forza, la mia gioia si sarebbe sfogata in una convulsione di risa, tanto era puro e giulivo il sentimento che provavo. [...] Quell'estasi di gioia, che mi parve superiore ad ogni godimento umano, mi richiamò un'altra volta la triste idea della morte, ed ebbi paura.⁵¹

Un quadro più completo viene fornito dai commenti di Leonardo alle azioni di Augusto:

⁴⁹ Ivi., pp. 81-84

⁵⁰ Ivi., p. 184

⁵¹ Ivi., pp. 124-125

Tu hai la testa più disgraziata che sia uscita dalle mani del Creatore. Hai due lenti d'ingrandimento dinanzi agli occhi. Vedi tutto più grande del vero, e per conseguenza i tuoi apprezzamenti sono sempre sproporzionati.⁵²

Spero non sarai occupato di inezie, di bigliettini più o meno amorosi, di un saluto freddo, d'un'occhiata risentita, delle tue solite suscettività esagerate.⁵³

Il pensiero che sei laggiù, solo, in una grande città, col tuo carattere burrascoso, a lottare colle necessità dell'esistenza materiale, mi cruccia indicibilmente.⁵⁴

Chissà quanta parte ha esercitata il ricordo di quel patto sulla sua immaginazione ardente, infrenabile, che padroneggiava tutte le altre facoltà della sua mente, e che forse portava in sé una tendenza ereditaria al suicidio!⁵⁵

Sempre a causa del suo temperamento romantico Augusto, di fronte alla presa di coscienza dell'irrealizzabilità della sua storia d'amore con Eva secondo un modello romantico-romanzesco e dopo la richiesta della donna di allontanarsi definitivamente da Milano, decide di suicidarsi. Come già dimostrato prendendo in esame i romanzi epistolari della tradizione, il suicidio del protagonista a causa dell'irrealizzabilità dei suoi desideri è frequente, come nel caso dell'*Ortis* e del *Werther*. Anche il protagonista del romanzo della Torriani sceglie di suicidarsi, antepoendo al gesto estremo una lettera all'amico nella quale dà conto delle motivazioni della sua decisione, presentandola come forma di espiazione delle sue colpe, come adempimento del giuramento che avevano siglato insieme, *prius mori quam foedari*, ovvero prima morire che macchiarsi. Il patto era stato sancito in occasione della morte del fratello di Augusto, Marco, un giovane che dopo aver accumulato una fortuna sperpera tutto il denaro, e per evitare l'estremo disonore e la bancarotta si suicida. I due amici decidono dunque che avrebbero mantenuto da quel momento in poi una condotta di vita integerrima per evitare di giungere alle medesime conclusioni. Dunque Augusto nell'ultima lettera che scrive a Leonardo utilizza queste parole:

⁵² Ivi., p.17

⁵³ Ivi., P. 30

⁵⁴ Ivi., p. 31

⁵⁵ Ivi., p. 187

In questo momento ripenso il nostro giuramento, e ne sento tutta la gravità e la grandezza. Prima morire che macchiarsi. Io l'ho dimenticato un'ora, e la macchia vergognosa d'un tradimento è impressa incancellabile nella mia coscienza. [...] Non ho saputo morire prima di macchiarmi, sono stato spergiuro. Ma ora saprò espiare. Alla vigilia d'un trionfo, distruggerò il mio lavoro, il mio orgoglio, la mia speranza, il mio avvenire. E partirò per sempre, e non lascerò nulla dietro di me che mi rammenti al mondo. [...] È una partenza senza ritorno. Non rimpiangermi, perché troverò il riposo e la pace, e nessun odio mi seguirà, e nessuna passione.⁵⁶

Dunque, per accrescere ulteriormente il *pathos* dell'episodio, Augusto anticipa che avrebbe distrutto anche il *Re Lear*, l'opera con cui di lì a poco avrebbe debuttato alla Scala e che avrebbe potuto decretare il suo successo. A differenza di quanto accade negli altri romanzi epistolari, nei quali è presente l'apparato pseudo paratestuale, e dunque l'editore ha occasione di anticipare l'esito finale delle vicende del protagonista, svelando fin da subito la tragica morte, nel caso di *Prima morire*, non essendoci la mediazione dell'editore, la morte di Augusto è un evento assolutamente inaspettato. Spesso negli altri romanzi, al di là dell'intervento dell'editore, è lo stesso protagonista ad anticipare con frequenti allusioni la sua decisione ultima, mentre anche in questo caso Augusto non fa mai nessun accenno a questo, se non nella lettera finale. L'unico accenno che a posteriori potrebbe essere interpretato come un'anticipazione dell'esito ultimo del *Re Lear* è il fatto che in un'occasione Eva ribattezzi l'opera *Araba fenice*, animale mitologico che risorge dalle sue ceneri:

È tanto di guadagnato per l'*Araba fenice*, che potrebbe profittare di questi mesi, in cui non s'accende il caminetto, per risorgere dalle sue ceneri.⁵⁷

Eva, la donna di cui Augusto si innamora, è una donna borghese sposata con un banchiere, annoiata della sua vita monotona e che per questo spesso si rifugia nella lettura di romanzi romantici, immedesimandosi nel ruolo dell'eroina. Il suo desiderio è quello di poter sovrapporre i romanzi sentimentali di cui la sua immaginazione si nutre alla sua vita cittadina, supplendo in questo modo alle mancanze del marito Massimo, uomo pragmatico ed estremamente razionale. Si crea dunque fin da subito in maniera

⁵⁶ Ivi., p.186

⁵⁷ Ivi., p. 43

molto palese una comunanza tra Eva ed Augusto, entrambi personaggi che si nutrono di ideali romantici, e una contrapposizione netta con Massimo. Eva viene presentata fin da subito attraverso gli occhi di Augusto come una donna aristocratica e frivola, interessata a riempire le sue lunghe e vuote giornate con letture sentimentali in cui cerca di immedesimarsi:

Veste sempre con eleganza; legge, ricama, guarda nel cortile con aria distratta, sembra che si annoi. Ma non alza mai gli occhi verso la mia finestra, e non ha punto l'apparenza d'una eroina da romanzo. Qualche volta osservo il suo abito accollato, il suo anti-pittoresco solino inamidato, la cravatta legata a fiocco, e mi riesce impossibile figurarmi che là sotto c'è quella spalla meravigliosamente bianca e rotonda. Ero esaltato, e forse l'ho veduta male, o piuttosto troppo bene.[...] tutta la nobiltà l'attingeva dalla pettinatura greca, dall'accappatoio drappeggiato a peplo, dal mistero e dall'eccitazione che spiravano da quella scena. Del resto è puramente una signora come un'altra; ed io non ho paura di innamorarmi di una signora come un'altra. [...] C'era infatti una donna fra le righe della mia lettera, come tu dici; ma non era la mia donna, e quel romanzo è finito alla prima pagina.⁵⁸

Dunque fin da subito Augusto desidera trasfigurare la donna che vede in una dea, ma poi è costretto a ricredersi dopo averla rivista, non riuscendo a sovrapporre la figura femminile seminuda intravista nel bagno con quella che vede al balcone. Nella lettera che Augusto scrive a Leonardo dopo aver fatto visita a casa Malvezzi fornisce un quadro dettagliato della figura di Eva:

Mi pare una donna strana. Sapevo già, da quella sua famosissima lettera, che leggeva avidamente i romanzi del gabinetto di lettura. Ma, scorrendo con lei, mi sono accorto che li legge come farebbe una ragazza di sedici anni. Per lei il merito letterario e filosofico del libro non esiste. Cerca soltanto i fatti ed i tipi che possono interessarla, e i tipi che la interessano sono le innumerevoli *jeunes femmes*, che popolano i romanzi francesi, in ciascuna delle quali si figura di vedere sè stessa. Tutto il resto non le fa impressione. I romanzi inglesi non le piacciono, perché sono freddi e poi finiscono sempre con il matrimonio.⁵⁹

La signora Eva è una donna frivola come una bimba.[...] Si maritò a diciassette anni, per cui non ebbe neppur il tempo di patire la contrarietà di

⁵⁸Ivi., p.15

⁵⁹Ivi., p. 34

quelle limitazioni, che s'impongono alle signorine nelle letture, nelle conversazioni, negli spettacoli. Il mondo in tutta la sua immensità di bello e di brutto, di virtù e di errori, fu aperto troppo presto ai voli di quella immaginazione ardita. Ma, più che nella realtà, essa lo conobbe nei romanzi; e, naturalmente, la parte drammatica ed avventurosa della vita fu quella che la sedusse maggiormente; e le venne a noia la sua esistenza felice e senza dramma. È evidente che si annoia; aspira al romanzo; e questo onest'uomo di marito, che ha sposato volentieri, ma senza passione, non le sembra un eroe abbastanza attraente.⁶⁰

Dunque Eva è alla ricerca della passione da romanzo romantico che le è mancata per tutta la vita a causa di un matrimonio precoce con un uomo più vecchio di lei e non incline alle sue stesse tendenze sentimentaliste; nella stessa lettera Augusto racconta a Leonardo che Eva, durante il primo anno del suo matrimonio con Massimo, gli chiese di indossare delle camicie con *jabot* di pizzo, accompagnandole con delle rime scritte da lei, per assimilarlo ad un eroe da romanzo:

Del resto, da alcuni episodi che tra loro ricordano per chiasso, mi sono accorto che lei si è provata a farlo *posare* da eroe da romanzo. Ma il Malvezzi è un uomo d'affari, positivo come una somma; non s'è prestato, ed ha preso la cosa in celia. T'ho scritto, mi pare, che l'altro giorno la signora Evelina mi diceva: -Vorrei che usassero ancora i *jabot* di pizzo. Il marito era presente e si mise a ridere, a lei gli disse: - Stai zitto; so già cosa vuoi dire. Ma lui rispose: - Ebbene, lascia. Non c'è nulla di male; è una ragazzata. E mi narrò che, otto anni or sono, il primo anno del loro matrimonio, la sposa gli regalò per il suo natalizio sei camicie con *jabot* di trina di Malines finissima, accompagnate da certi versi suoi, intitolati: *Almeno un'ora*, coi quali lo pregava di far rivivere per lei quei dolci tempi di cortesia, nei quali gli uomini si chiamavano *i serventi delle signore*.⁶¹

Non m'hanno avvezata a sfaccendare; non sono una buona massaia; sono un oggetto di lusso, un capitale male impiegato come la nostra villa di Regoledo, che ci costa uno sproposito a mantenerla, e non frutta nulla.⁶²

Ovviamente il marito, nonostante sia un uomo molto premuroso ed attento, declina l'invito della moglie ad immedesimarsi in un eroe romantico. Carente dunque di un amore passionale, è inevitabile che Eva rimanga affascinata dalla personalità di Augusto, che incarna sotto ogni punto di vista l'uomo virtuoso che avrebbe voluto per

⁶⁰ Ivi., pp.37-38

⁶¹ Ivi., pp.38-39

⁶² Ivi., p.45

sé. Inizialmente il rapporto tra i due è di amicizia e corrispondenza spirituale poiché Augusto, per rendere ancora più nobile la sua missione, e convinto che Eva possieda delle doti filantropiche nascoste, le propone di coltivare la sua virtù attraverso la beneficenza. Anche in questo caso però Eva fatica a trovare un'impresa che sia degna di lei, e passa da un Patronato all'altro prima di scegliere quello che sarebbe stato all'altezza della sua nobilissima missione. Anche in questa circostanza i due personaggi ammantano le loro azioni di un carattere quasi sacrale, poiché Augusto si sente estremamente nobilitato e ancora più virtuoso per aver migliorato il temperamento della donna, e lo stesso vale per Eva. In questo primo estratto la donna lamenta l'impossibilità di trovare un'attività di beneficenza che sia alla sua altezza, dal momento che anche in questo frangente Eva vorrebbe atteggiarsi ad eroina da romanzo e dunque svolgere un'attività che possa giovare al maggior numero di persone, ma soprattutto al suo *ego*:

Allora andai da una mia conoscente, che è la filantropia incarnata. [...] mi accolse nel Patronato delle orfane povere. Mi pareva d'essere cresciuta un palmo; ero gloriosa della mia doppia missione. [...] Badi di serbarmi questa lettera. Gliela presto soltanto da leggere, ma dovrà rendermela, perché serbo la proprietà di tutta la mia corrispondenza alla Filantropia senza sacrifici.[...] Però quel distintivo: senza sacrifici, rendeva l'opera insufficiente al mio fervore di neofita. Il Patronato delle orfane povere era ben' altra impresa. Difendere una schiera di verginelle contro i pericoli del mondo! [...] Da quel momento mi sentii responsabile dell'onestà di tutte le orfane della parrocchia. In ogni serva che lavava un pannolino, vedevo una Margherita perseguitata da un Fausto procace. [...] Era un altro mulino a vento. [...] Assolutamente non c'era mezzo di esercitare la mia missione. [...] Ma sono scoraggiata. Come si fa... come fa lei, ad esercitare questa virtù che va predicando? [...] lo aspiro alla sua parte più ideale; vorrei innalzarmi fino all'amore nobile della virtù.⁶³

Di fronte a questa spassionata richiesta d'aiuto Augusto si presta ad educare Eva alla nobile arte della virtù:

Grazie della sua lettera. Grazie della fiducia di cui mi onora. Grazie soprattutto de' suoi generosi proponimenti, e d'avermi detto che le furono ispirati dalle mie povere parole. [...] lo esercito un apostolato; ed il

⁶³Ivi., pp. 45-50

proselitismo è la sola ambizione degli apostoli. [...] Lei ha creduto che la virtù fosse un affare da poter intraprendere da un momento all'altro e compiere di proposito. E questo è il suo errore. Per sapere esercitare la virtù, bisogna essere virtuosi; prima di adoperarci per gli altri, dobbiamo pensare a modificare noi stessi.⁶⁴

Dunque da questo momento in poi inizia da parte di Augusto una fase di formazione di Eva alla virtù, che lo porta a trasfigurarla nuovamente, ed a rivedere in lei la donna bella, intelligente e virtuosa dei suoi sogni. In questa prima fase in ogni caso inganna sé stesso, ammantando questo sentimento con le vesti di un'amicizia casta, frenato anche dal grande affetto che verso di lui prova Massimo, il marito di Eva, che dopo avergli proposto di portare alla Scala la sua opera, lo invita nella casa delle vacanze per fare compagnia alla moglie durante la sua assenza. Nonostante la sua mentalità da banchiere, «colla testa piena di numeri», è, all'interno di questo triangolo amoroso, il personaggio che prova i sentimenti più autentici e spontanei, privi di quella sovrastruttura romantica che caratterizza le emozioni enfatiche e patetiche di Eva e Augusto. Il grande affetto che prova per l'artista e l'amore per la giovane moglie lo portano a chiedere ad Augusto di traferirsi temporaneamente a Regoledo per supplire in modo più efficace alla sua mancanza, consapevole dei limiti dati dalla sua professione. In questo estratto Massimo dimostra di essere cosciente della sua posizione rispetto alla donna e chiede aiuto ad Augusto, pensando di trovare in lui un amico:

È una donna appassionata, un po' romantica, giovine; avrebbe bisogno d'un marito galante; sai, quello del jabot; che le facesse la corte e le recitasse dei madrigali. Ed invece le è toccato un uomo d'affari, colla testa piena di numeri. Le donne, anche le più intelligenti, non apprezzano il successo negli affari; ai loro occhi è una trivialità, qualche cosa di «borghese», inferiore a qualunque altra occupazione. [...] preferiscono un bellimbusto che passi la vita a non far nulla, purché si occupi direttamente di loro, ad un galantuomo che si consuma di procurare alla sposa tutto il lusso e tutta l'agiatezza che desidera. Portale molta musica, che possa almeno ingannare la noia occupandosi di arte. [...] Non è tutta prosa, sai, nel mio cuore da banchiere. Sento l'amicizia potentemente, sento tante belle e buone cose, che non sono registrate nel mio libro mastro. Ho

⁶⁴Ivi., p.51

quarantacinque anni, ed un mondo di cure che m'impediscono di vivere di sogni come le donne e gli artisti. Ma quando una volta ho stesa la mano ad un uomo, come ho fatto con te, si può contarci, perché l'ho fatto con cuore d'amico.⁶⁵

Le aspettative di Massimo, uomo semplice e pragmatico, vengono però disattese poiché proprio durante il soggiorno a Regoledo, che costringe i due giovani ad una sorta di convivenza, la loro comunanza di buoni e casti sentimenti virtuosi sfocia in una passione incontrollata. Entrambi rivedono l'uno nell'altra la piena realizzazione di quell'amore romantico che avevano tanto vagheggiato, ricco di *pathos* e di ideale:

Anche io li sogno i paesi che finiscono in *shire*, e vorrei essere un *clergyman*. Le vostre idee hanno la potenza di innestarsi nelle mie. Quel vostro sogno me lo sono appropriato, e lo rifaccio con delizia, e passo delle lunghe ore che mi sembrano brevi in quel paese. [...] Io sono un sacerdote della virtù; sono serio come un vecchio; siete voi che l'avete detto. Volete avere fiducia in me sarò il vostro *clergyman*, e voi sarete la mia compagna.⁶⁶

L'occasione del disvelamento della passione che unisce i due amanti avviene in occasione di una cena data da Eva con alcuni amici; rappresentando il *climax* del loro rapporto, tutto attorno a loro in quel momento risulta essere estremamente enfatico e iperbolico, a partire dal paesaggio. A differenza dei romanzi precedentemente analizzati, dove il paesaggio è spesso psicologico, riflette cioè lo stato d'animo dei protagonisti, contribuendo a completare il loro profilo caratteriale, nel romanzo della Torriani le descrizioni paesaggistiche non sono frequenti, ma in questo caso il turbamento e la passionalità dell'animo dei due amanti sono resi magistralmente dalla rappresentazione di un cielo in tempesta:

La sera, venne uno di quegli uragani neri, che aumentano ancora l'oscurità della notte. Il tuono rombava minacciosamente. I servitori portavano i lumi, e s'affrettarono a chiudere gelosie ed imposte per tutta la casa. [...] Si alzò, andò in un vasta galleria accanto al salotto, e riaperse le imposte. Alcune signore e quasi tutti gli uomini la seguirono. [...] Io pure seguii Eva, e rimasi a contemplare quella scena violenta. [...] Io mi ritrovai solo sul balcone aperto. Di fuori nereggiava un tetro paesaggio di ombre. Sopra un

⁶⁵Ivi., pp.67-68

⁶⁶Ivi., p.77

fondo di cielo del più cupo plumbeo si accavallavano immense nuvole nere, mobili e leggere come ondate di fumo. E tratto tratto un lampo, due lampi, tagliavano le tenebre con una linea di fuoco contorta, angolosa, guizzavano come rabbiosi serpenti d'oro, s'urtavano disperatamente in una fuga vertiginosa, ed andavano a perdersi nel fondo buio dell'orizzonte. [...] Ad un tratto due lampi s'incrociarono quasi sul mio capo e mi avvolsero tutto in una luce infocata, fulminea. Nella mia disperazione ebbi un pensiero terribile: - Se il fulmine m'incenerisse! Lo stesso pensiero era balenato ad un'altra mente come una minaccia spaventosa. Udii un grido represso. [...] Mi amava!⁶⁷

Subito dopo la rivelazione dell'amore corrisposto però Massimo conferma ad Augusto che la sua opera sarebbe stata rappresentata alla Scala e dunque, preso dal rimorso, decide di allontanarsi da Eva. Questo allontanamento però provoca in lui una malattia d'amore forte a tal punto da trasformarsi in una malattia fisica, che richiede l'intervento di Leonardo. L'amico, tempestivamente giunto a Milano, ritiene che sia necessaria la presenza di Eva per determinare la guarigione dell'artista, e così avviene. Dopo questo secondo incontro e il disvelamento palese dell'amore della donna nei suoi confronti i due amanti progettano una fuga a Lugano, decidendo di rinunciare a tutto, l'una alla famiglia e l'altro al successo che sarebbe giunto grazie al *Re Lear*, pur di stare insieme. Entrambi dunque accettano di vivere questo amore passionale da romanzo, così come lo avevano immaginato, e così finalmente Eva era diventata protagonista di uno dei romanzi sentimentali che leggeva con tanta passione. Ben presto però i due amanti si rendono conto dell'impossibilità di vivere nella realtà un amore da romanzo, scontrandosi con le necessità pragmatiche della vita reale; niente si dimostra essere come era stato vagheggiato dalla loro fervida immaginazione:

Mi figuravo che, al primo vedermi, la mia bella donna dovesse stendermi le braccia, balzare dalla carrozza incontro a me come incontro ad uno sposo, baciarmi alla presenza di tutti, raddoppiare la mia gioia con lo sfogo della sua felicità. [...] M'era bastato di vedere la punta del suo stivalino, per comprendere che non si getterebbe nelle mie braccia come avevo sognato.⁶⁸

⁶⁷Ivi., pp.93-94

⁶⁸Ivi., pp. 138-139

In questo senso la Torriani mette in scena quel contrasto ideale-reale che rappresenta il *fil rouge* di gran parte della sua produzione, dimostrando la fallibilità dell'amore passionale e romantico. Eva e Augusto, infatti, una volta giunti a Lugano, vengono raggiunti dalla notizia della malattia di Marichita, la figlia di Eva, e la donna, chiamati in causa i suoi doveri di madre, decide di tornare immediatamente a casa. Il funesto esito della loro avventura viene già preannunciato dal desolato paesaggio che accoglie Augusto al suo arrivo a Lugano:

Il mondo non mi era mai sembrato così savio e ragionevole, come in quel contrasto con la mia situazione romanzesca. La notte non fu allegra. Mi coricai in una stanza d'albergo, dove l'unica finestra non aveva gelosie; i mobili esalavano quell'odore di chiuso delle stanze che non sono arieggiate ogni giorno; e, sullo stipo, una madonna di cera scolorita, non aveva più occhi per piangere sopra un mozzicone di Cristo, a cui il tempo, più barbaro della Passione, aveva amputato una gamba ed il capo, sugli avanzi scrostati delle ginocchia materne. La pioggia batteva sempre sui vetri, e mi sentivo a disagio con quel solo riparo trasparente tra me e l'oscurità esterna, che sembrava guardarmi col suo sterminato occhio nero, traverso la finestra. [...] Appena le vetrate verdognole cominciarono a schiararsi, balzai dal letto ed uscii fuori nel gelo di un'alba grigia. La pioggia era cessata, ma le straducole erano fangose, ed i pochi alberi che vedevo tratto tratto erano mezzi sfrondati, e le poche foglie rimaste, piegate languidamente in giù, avevano una goccia alla punta, che s'allungava, poi cadeva lenta come una lacrima sulle foglie secche che giacevano per terra. Era una scena squallida che assiderava. Desideravo un bel raggio di sole collo stesso ardore con cui desideravo Eva. [...] Presi la via di Como. Avevo bisogno di un paesaggio più grandioso, il lago, i monti, la poesia del cielo e della terra, per rialzarmi da quell'abbattimento, per sentirmi degno della donna che amavo.⁶⁹

La poesia di questa passione irresistibile ma fondata sulla colpa e sul tradimento si dimostra quindi un crudele disinganno, e arrivato a questo punto nemmeno l'arte potrà riscattare Augusto dal male provocato, tanto da dover ammettere: «Ho create tante sventure, ho fatto tanto male colla mia passione disgraziata! Ho distrutto la felicità di tre anime, senza trovare la mia.»⁷⁰

A fare da contraltare alla relazione turbolenta di Augusto ed Eva si sviluppa quella di Leonardo e Mercede; Leonardo è il confidente di Augusto, e ne rappresenta in qualche

⁶⁹Ivi., pp.137-138

⁷⁰Ivi., p.135

modo la nemesi. È un uomo dalla forte e salda razionalità, che nello sviluppo del romanzo cerca in ogni modo di arginare lo spirito passionale e dirompente dell'artista, è precettore dei figli di un marchese e vive in un piccolo borgo di provincia, alternando le giornate tra le lezioni a Cristoforo e Amerigo e le serate passate alla farmacia. A differenza di Augusto, che cerca costantemente l'ideale e le forze passionali che muovono il suo mondo, Leo sa accettare di buon grado un ambiente prosaico e delle condizioni di vita modeste, incarnando quell'ideale di bellezza interiore e dando esempio di come quest'ultima sia raggiungibile solo attraverso la capacità di dominare i sensi e di posporre i sogni personali a ragioni superiori. La descrizione che Augusto fa di Leo è esplicativa di queste sue caratteristiche:

Quel mio amico era un carattere nobile e reale. Profondamente buono, non aveva quella bontà sdolcinata che vuole bene a tutto il mondo, senza distinzioni. Era benefico e magnanimo anche per i colpevoli, ma li biasimava. L'egoismo, l'avarizia, l'ipocrisia gli facevano orrore. Non prodigava il suo affetto a chi non lo meritava, e faceva la propaganda del bene. E tuttavia non era un San Luigi, né un chiericuzzo. Era un bel giovine, bene organizzato, con tutte le debolezze e tutte le forze della natura umana. Però le forze in lui superavano le debolezze. Sapeva combattere le inclinazioni perverse che sentiva nell'anima, e domarle. Governava sé stesso colla legge inesorabile del dovere con cui avrebbe voluto governare il mondo. [...] Voleva diventare un grande scrittore; ma la sua meta non erano la gloria e gli onori; molto meno il guadagno; era l'influenza che coi suoi scritti avrebbe potuto esercitare a beneficio delle sue idee. [...] Leo parla bene. La sua parola, fluida e tersa, è il riflesso di una mente senza nubi e d'una coscienza senza macchia. La sua morale non è ristretta e pedantesca; anzi, su certi punti scandalizzerebbe i predicatori della morale convenzionale.⁷¹

Dunque Leo non è immune al fascino delle passioni, ma a differenza di Augusto ha i mezzi per poterle arginare; mentre l'artista si autoproclama vate della virtù e si illude di poterla trasmettere ad Eva, con i risultati controproducenti che sono stati esposti precedentemente, Leonardo è il vero portatore di virtù, l'unico in grado di saperla veramente esercitare. Il rapporto che si instaura tra i due protagonisti maschili risente delle influenze foscoliane, poiché si struttura in modo simile all'amicizia tra Jacopo

⁷¹Ivi., pp.103-116

Ortis e Lorenzo Alderani, laddove il primo rappresenta l'animo romantico e preda delle passioni, mentre il secondo incarna la razionalità e il buon senso. Sia Leonardo che Lorenzo possiedono alcune sfumature caratteriali dei rispettivi confidenti, poiché Lorenzo condivide con Jacopo l'esigenza di fuggire lontano dall'Italia, quindi in qualche modo l'insoddisfazione politica, mentre Leonardo in parte condivide con Augusto l'esigenza di un amore da romanzo. Certamente la resa foscoliana del rapporto d'amicizia tra i due corrispondenti è molto più complessa di quella della Torriani, poiché la prima contiene sfumature di significato che spaziano anche all'ambito della politica e più in generale hanno un collegamento con il contesto storico, mentre la seconda si esaurisce attorno al tema dell'amore.

Lungo l'arco del romanzo Leo cerca di dare ad Augusto dei buoni consigli, spesso posponendo le sue esigenze a quelle dell'amico; sono poche le lettere in cui Leo parla di sé, mentre la maggior parte sono tutte tese a cercare una soluzione ai problemi di Augusto. Le risposte alle poche lettere in cui Leo parla della sua vita non sono riportate nel testo.

In risposta alla sua condotta di vita integerrima, Leo si dichiara contrario alla decisione dei due amanti di fuggire a Lugano:

Ti scrivo da Milano. La tua lettera mi pose l'inferno nel cuore. Sono io che per salvarti t'ho serbato a questa infamia. Il pensiero di quell'uomo onesto e generoso che avevi tradito, mi faceva fremere.⁷²

E riporta ad Augusto le strazianti parole che sono prodotte dalla presa di coscienza di Massimo:

Dice che ha dovuto farlo perché quel giovine l'amava e sarebbe morto. [...] ma io sono vecchio, sono un banchiere; cosa importa che io viva o muoia? Chi ci crede all'amore degli uomini d'affari di quarantacinque anni? Se morirò, m'avrà pigliato un accidente. Ma lui, l'artista giovine, povero, interessante, lui fa piangere, se dice che muore d'amore. E si lascia la casa, il marito solitario, la bambina orfana, la prosa della vita, per consolare il suo poetico dolore.⁷³

⁷² Ivi., p. 132

⁷³ Ivi., p.134

E conclude con una sentenza lapidaria: «Ed io, dinanzi a quel padre disperato, mi pentii amaramente di non averti lasciato morire.»⁷⁴ Ancora una volta dunque il discorso che intesse la Torriani si orienta sul dualismo reale-ideale, che dai personaggi di *Prima morire* si incarna nell'opposizione prosa-poesia; ciò a cui agognano Augusto ed Eva è la poesia, mentre Massimo e Leonardo accettano la prosaicità delle loro vite. A dimostrazione di questo, Leonardo, dopo aver vagheggiato a sua volta un amore da romanzo sotto l'influenza di Augusto, decide di sposare la giovane figlia del farmacista presso cui si recava ogni sera, dopo aver scoperto che veniva maltrattata dal padre. La ragazza, timida ed esteticamente non attraente, non rispecchia in nulla la donna che Leonardo si immaginava al suo fianco, ma il suo valore e la sua virtù lo spingono a compiere questo gesto di grande magnanimità. La Torriani è nota per l'attribuzione di significati specifici ai nomi dei suoi personaggi, e non a caso la futura sposa di Leonardo si chiama Mercedes, ovvero carità.

Così è come Leo descrive Mercedes ad Augusto:

È magra, pallida, piccolina, di un aspetto malaticcio, senza quell'espressione di dolcezza che rende interessanti le persone sofferenti. È un anno che la conosco, e l'ho sempre veduta portare fino all'esaurimento, fino allo strazio, lo stesso abito di lana color marrone; una stoffa ed un colore neutri, che transigono colle stagioni. [...] È una giovine attiva, pulita, economa, ordinatissima. Ma non si cura affatto di rendere piacevole la sua persona, come rende piacevole la sua casa, che sembra una casa olandese, malgrado l'economia eccessiva che vi regna e la scarsità dello spazio. Parla pochissimo; è cupa, ed i suoi modi bruschi sembrano studiati apposta per respingere le simpatie. [...] Per un pezzo mi fu veramente antipatica, ed ho biasimato severamente nel mio pensiero, la sua freddezza verso il padre, e la sua avarizia.⁷⁵

Come Augusto, che dopo un primo impatto positivo, rivaluta negativamente Eva, perché la ritiene una donna infantile, la cui aspirazione principale era la lettura dei romanzi rosa, anche Leonardo non rimane particolarmente colpito da Mercedes, anzi la ragazza non gli suscita nessun tipo di interesse. A differenza di Augusto però, che poi

⁷⁴ Ivi., p.135

⁷⁵ Ivi., p.57

trasfigura a suo piacimento Eva per renderla la donna che aveva vagheggiato nella sua fantasia, Leonardo accetta un amore prosaico per poter salvare Mercedes:

Pensai con rammarico a' miei sogni d'un'ora prima; la visione d'una giovinetta gentile, bella, colta, coll'anima pura da ogni amarezza o disinganno; l'illusione soave d'un amore, ingenuo che rispondesse al mio amore, d'un matrimonio tutto passione e poesia. La mia parte di creta si ribellava all'idea di sacrificare tutte quelle aspirazioni per quella giovane disillusa, inasprita, e senza la potente attrattiva della bellezza. Ma seppi vincere il mio egoismo; dopo una notte di riflessione, la mia risoluzione era presa irrevocabilmente. [...] Non ne sono innamorato; non è la fanciulla che avevo sognato. Ma farò di tutto per renderle la vita felice e lieta⁷⁶

Avrei voluto poterla amare, povera ragazza; e provavo una specie di rimorso al pensiero d'averla sposata senza amore. [...] ma non eravamo due innamorati da romanzo; non avevamo fatto pazzie l'uno per l'altra, non avevo parole appassionate da dire, e stavo zitto, perché temevo di affliggerla con un discorso freddo, o con parole di pietà che avrebbero potuto umiliarla.⁷⁷

Dunque è molto forte la contrapposizione tra i due protagonisti maschili del romanzo: da un lato l'amore passionale e irresistibile che coinvolge Augusto ma che si rivela poi irrealizzabile e fallimentare, e dall'altra parte l'amore prosaico e reale di Leonardo, che al contrario si rivelerà un'unione fruttuosa e felice, a dimostrazione di come la vera virtù si concretizzi nella capacità di dominare i sensi. Dopo un primo periodo di grande imbarazzo e distanza tra i coniugi, infatti, Leonardo scopre delle qualità sconosciute della moglie, scopre che in realtà è istruita e conosce anche il francese, oltre ad avere uno spiccato istinto materno, e dunque la percezione che fino a quel momento aveva avuto di lei cambia radicalmente e Mercedes si rivela essere la donna che Leonardo aveva immaginato accanto a sé. Così Leonardo termina il suo racconto, in modo molto esplicito:

Eccoti, Augusto, la storia del mio grande sacrificio. Il mio eroismo è svanito, ma mi è rimasta in compenso la felicità d'un amore vero, di quell'amore

⁷⁶ Ivi., pp. 158-160

⁷⁷Ivi., p. 165

che tu mi accusavi di non saper comprendere; perché il tuo amore si chiama tempesta, il mio si chiama pace.⁷⁸

⁷⁸ Ivi., p. 174

CAPITOLO V:

LETTERE DI UNA NOVIZIA DI GUIDO PIOVENE

1. IL RETROTERRA STORICO E CULTURALE

Simona Mazzer, nel volume *Guido Piovene: una biografia letteraria*, pubblicato nel 1999, definisce le linee guida per comprendere alcune delle caratteristiche peculiari della produzione pioveniana attraverso la sua vicenda personale. Guido Piovene nasce a Vicenza il 27 luglio 1907 da una nobile famiglia veneta, figlio unico del conte Francesco Piovene Porto Godi e di Stefania di Valmarana. L'ambiente altolocato in cui nasce contribuisce a favorire una formazione culturale più mitteleuropea che italiana. Fin da piccolo Piovene dimostra una grande intelligenza, ma un carattere chiuso ed introverso, probabilmente anche a causa della delicata situazione familiare in cui visse. I genitori, infatti, a causa dei loro molteplici impegni affidano fin da piccolo il giovane Piovene alle balie, al nonno paterno, alla nonna materna e alla prozia Ersilia, costringendolo così a non avere una dimora fissa, ma a dividersi tra i periodi di residenza a Vicenza dai nonni, che erano più rigidi e severi, e quelli a Villa Valmarana dalla prozia, dal carattere invece più remissivo. Oltre a queste figure Piovene poté contare anche sulla presenza di una nutrice senese, a cui il giovane scrittore si affezionò immediatamente, e che sapeva essere il giusto compromesso tra l'educazione severa dei nonni e quella più concessiva della prozia. Tutti questi elementi sono indispensabili per comprendere anche i più sottili risvolti delle sue opere narrative, in cui confluiscono sia alcuni personaggi della sua infanzia, sia molte caratteristiche della sua personalità. Per citare qualche esempio basti pensare alla raffigurazione della madre di Rita in *Lettere di una novizia*; Elena è una donna frivola, che rispecchia sotto molti punti di vista la donna romantica che ricerca l'amore da romanzo ed è interessata principalmente ad una vita mondana, fatta di feste e di balli, tanto che spesso si reca in città per passare del tempo con gli amici, lasciando Rita a casa con la governante; una situazione dunque non dissimile da quella del giovane Piovene. Lo stesso vale per la figura della nutrice stessa, che da Simona Mazzer, nel suo volume dal titolo *Guido Piovene: una biografia letteraria*, è definita «corpulenta e sensibile»¹, e che non si allontana dalla descrizione di Rita, che la definisce «un

donnone grasso, buono e devoto»². Certamente sono innegabili le tangenze tra la dimensione psicologica dell'autore e quella dei suoi personaggi, tanto che queste ultime vengono ribadite nelle prefazioni di *Lettere di una novizia* e *La gazzetta nera*, ma la propensione dell'autore alle indagini sulla menzogna e l'attenzione per la sfera dell'ambiguo riscontrabile nelle sue prime produzioni hanno un ascendente immediato ancora nell'infanzia, come dimostrano alcune sue dichiarazioni. Dopo essere stato mandato in un istituto di provincia dal nonno, delegato dalla madre ad occuparsi dell'istruzione del figlio, il giovane Piovene vive una nuova delusione, poiché la scuola diventa per lui una rinnovata condanna alla solitudine, dal momento che i compagni di classe, gelosi dalla sua intelligenza e dei suoi voti, lo tengono a distanza. Il ciclo di studi successivo viene compiuto nel liceo del collegio dei Barnabiti a Lodi, un ambiente estremamente austero, dove il nonno sperava di poter contenere il nipote sempre più indisciplinato. Per comprendere l'influenza della sua personalità su quella dei suoi personaggi, è significativo il commento che fa lo stesso Piovene riguardo questo periodo:

L'acqua per lavarsi era gelida da far scoppiare la testa. I rosari le messe alle sei del mattino, le giaculatorie si sprecaivano. Io mi vendicavo confessando i peccati più assurdi. Raccontavo al confessore cose che mai avrei osato fare. Ma recitare la parte del peccatore mi affascinava troppo.³

È innegabile come questa sua attrazione per la menzogna e la falsificazione dei dati sia poi riportata e trattata diffusamente nelle sue produzioni narrative, non solo in *Lettere di una novizia*, ma anche in *La gazzetta nera*, *Pietà contro pietà* e *I falsi redentori*. Successivamente i genitori decidono di trasferirsi a Milano e dunque il giovane Piovene conclude il suo ciclo di studi al Liceo classico Parini; Milano lo disorienta, ma porta sempre nella sua memoria i ricordi dell'infanzia legati soprattutto al paesaggio veneto, ai Colli Berici, che tanta parte ha nella sua produzione letteraria. Terminato il liceo Piovene si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Regia di Milano, dove

¹ Simona Mazzer, *Guido Piovene: una biografia letteraria*, Metauro editore, Fossombrone, 1999, p.12

² Guido Piovene, *Lettere di una novizia*, Bompiani, Milano, 1957, p.17

³ R. Cavalli, *Così ricordo la città che mi ha incantato* (intervista a Guido Piovene), «Il Milanese», 10 marzo 1974, p. 36, si legge in Simona Mazzer, *Guido Piovene: una biografia letteraria*, cit., p. 14

conosce il critico letterario Giuseppe Antonio Borgese e il filosofo Piero Marinetti, che influenzeranno gran parte delle sue scelte artistiche e lo aiuteranno ad acquisire coscienza di come il mondo moderno che lo circondava fosse ricco di contraddizioni, malesseri e irrazionalità, temi che si ripetono ossessivamente nelle sue produzioni. Ed è proprio su questi argomenti, la ricerca di un senso, il tentativo di trovare un risvolto positivo al dramma dell'inettitudine, della mancanza di valori, su cui Piovene si focalizza dopo aver conseguito la laurea. Nel 1926 esordisce come critico letterario e fin da subito dimostra di avere una spiccata capacità di fondere istanze moralistiche e letterarie con una significativa fluidità narrativa, caratteristica che ritornerà poi in tutta la sua produzione.

La Milano degli anni '30 è un centro culturalmente molto attivo, tanto da contendere il primato a Firenze, ma nello stesso tempo aleggia in ogni ambiente culturale o sociale un clima di inquietudine dato dalla rapida ascesa del regime fascista. Nonostante durante il periodo universitario avesse mostrato di aderire a gruppi antifascisti, dopo la dura repressione delle libertà di espressione Piovene cambia atteggiamento e si avvicina all'ambiente fascista, come molti altri artisti, non per inclinazione politica, bensì per poter continuare la sua attività di scrittore e giornalista. Scrive il primo romanzo, *Il ragazzo di buona famiglia*, tra il 1927 e il 1928, ma visto che l'esito finale non lo aveva soddisfatto, decide di non pubblicarlo, fingendo addirittura di averlo dato alle fiamme, nonostante gli incoraggiamenti del figlio del suo maestro, Giuseppe Antonio Borgese. In realtà il testo è illuminante per cogliere *in nuce*, già in questa prima opera giovanile, alcune caratteristiche ricorrenti nella produzione successiva, come la menzogna, le verità parziali e l'ipocrisia. Le storie dei tre personaggi si intersecano infatti dando vita ad un'umanità senza punti di riferimento, dominata esclusivamente dalla menzogna e da uomini incapaci di comunicare, convinti in definitiva della verità delle proprie bugie. Piovene, sia in questo primo romanzo che nella produzione successiva, non solo è in grado di interpretare con acume l'epoca moderna, ma principalmente racconta sé stesso e la propria realtà, partendo dal presupposto che l'imperativo della scrittura è la conoscenza del reale, avvicinandosi in questo senso agli ambienti solariani. Il tentativo di scoprire un riscontro positivo nella

realtà moderna cede il posto al disincanto di cui Piovene si fa interprete, mettendo in scena nei suoi romanzi dei burattini meschini ed inetti. Fin da subito sono riscontrabili anche l'abilità nelle descrizioni paesaggistiche e delle situazioni psicologiche e la profondità di indagine di una condizione di malattia che lo avrebbe poi toccato personalmente. Simona Mazzer, nel già citato volume *Piovene: una biografia letteraria*, prosegue la sua riflessione citando la pubblicazione, nel 1931, de *La vedova allegra*, che riunisce alcuni racconti già comparsi in rivista, in cui ancora una volta viene ribadito come la scrittura venga utilizzata come una terapia per conoscere sé stesso. Infatti i protagonisti dei sei racconti che costituiscono la raccolta sono costantemente alla ricerca della propria identità, una ricerca che però è destinata ad essere fallimentare; i loro sforzi di comprendersi e studiarsi sono sempre vani. Al termine di ogni viaggio infatti essi si ritrovano costantemente soli, inappagati, di fronte ad una vita che non permette loro di avere una risposta chiara ed esauriente alle loro richieste, e vanno tutti incontro ad una morte tanto fisica quanto morale. I sei personaggi concorrono dunque a creare un unico eroe negativo che incarna il fallimento universale.

La formazione di Piovene fu varia, spaziando da Dante, ad Ariosto, Tasso fino ad arrivare ai saggisti inglesi, e a mio parere risultano delle significative tangenze tra i suoi primi romanzi, in particolar modo *Lettere di una novizia*, e la poetica che sta alla base dell'*Orlando Furioso* di Ariosto. Quest'ultimo infatti si basa sul principio della *quête*, ovvero della ricerca continuamente disillusa; tutti i personaggi del poema cavalleresco sono alla ricerca di qualcosa o di qualcuno, Orlando è alla ricerca di Angelica, Bradamante di Ruggero, Ferrau del suo elmo, ma ognuno di loro non riesce mai a trovare ciò che cerca, poiché l'oggetto dei loro desideri continua a svanire davanti ai loro occhi. Lo stesso principio della *quête* fallimentare viene ripreso da Piovene nel Novecento e adattato ai suoi romanzi nonché ad un'epoca differente. Non è un caso infatti che anche gran parte dei protagonisti dei romanzi di Piovene siano alla ricerca di qualcosa che non riescono a trovare; in questo caso però si tratta della loro interiorità, della personalità che invece si disintegra, scontrandosi con una realtà frammentaria e una verità inafferrabile; è una resa moderna ed attualizzata della *quête* cinquecentesca

di Ariosto. Un'altra tangenza potrebbe essere la gestione di questa materia magmatica da parte degli autori: da un lato infatti Ariosto riesce a tenere le fila di tutti i racconti che si intrecciano nel suo poema cavalleresco, imponendo un ordine al caos. Dall'altro, come nota Ilaria Crotti in *Tre voci sospette: Buzzati, Piovene, Parise*, pubblicato nel 1994, sia *Lettere di una novizia* che *La gazzetta nera* (non a caso due romanzi scritti quasi contemporaneamente) sono strutturati per sezioni o capitoli, come dei testi-puzzle. Il primo infatti è costituito da lettere che possono avere una propria autonomia (la prima lettera del romanzo infatti venne pubblicata autonomamente su una rivista con il titolo *Lettera di una novizia al proprio confessore*), mentre il secondo si articola in sei racconti organizzati intorno ad una cornice. Nonostante la molteplicità del caos contemporaneo, Piovene, come Ariosto, mantiene almeno strutturalmente un principio di ordine.

Nel 1930 Piovene viene nominato inviato speciale nella Germania pre-hitleriana per l'«Ambrosiano», e come la gran parte degli scrittori dell'epoca è costretto a pagare il suo tributo al regime scrivendo articoli filofascisti e antisemiti. Nonostante questo veniva comunque guardato con sospetto perché si mostrava spesso poco incline alla politica fascista, e per questo spesso i suoi articoli avevano un tono incerto ed ambiguo. Nel 1933 si trasferisce a Firenze e qui la sua posizione politica diventa sempre più confusa, dal momento che la posizione degli intellettuali che vivevano a stretto contatto con il pubblico era sempre più difficile, non potendo mantenere una propria ideologia indipendente e libera ma dovendo necessariamente sostenere la politica fascista; questa è infatti una delle dichiarazioni di Piovene risalente a quegli anni:

Mi impegno a non separare mai il mio ufficio, né in Italia né all'estero, in nessun caso, dai miei doveri di buon fascista e di buon italiano. Posso anche assicurarle che, qualunque sarà il mio rendimento, porterò con me un'assoluta disciplina sia di fronte agli interessi politici che a quelli del giornale.⁴

⁴ Guido Piovene, *Lettera al Direttore de «L'Ambrosiano»*, Milano, 26 ottobre 1934, Archivio Storico del «Corriere della sera», si legge in: Simona Mazzer, *Guido Piovene: una biografia letteraria*, cit., p. 26

Viene poi assunto come giornalista al «Corriere della sera» ed è costretto ad entrare nelle file dei sostenitori di Mussolini, sottoscrivendo la tessera fascista benché continuasse a essere un sorvegliato dal momento che non era stata dimenticata la sua iniziale opposizione al regime. La situazione costringe gli intellettuali ad assumere posizioni sempre più amorali e lontane dall'autenticità; si vede dunque come l'iniziale propensione di Piovene alla menzogna venga rafforzata in questi anni, nei quali è costretto ad indossare una maschera, e per cui l'attività giornalistica diventa una copertura. Per lui, come per altri scrittori, l'unica vera attività importante era quella intellettuale e artistica, cioè totalmente svincolata dalla dimensione politica. Tanti scrittori erano nella sua stessa situazione, da un lato mantenevano l'attività giornalistica di sostegno al regime, come copertura della loro seconda attività di scrittori più indipendenti. Piovene per questo era estremamente consapevole di come la letteratura italiana non fosse mai stata una letteratura fascista, ma "sdoppiata", in grado di mostrare alternativamente una faccia o l'altra della propria natura, in base alle esigenze. Dunque questa condizione di ambiguità e sdoppiamento dovuta alla delicata situazione politica rende Piovene sempre più inquieto, dividendo la propria vita in una parte falsa e in una parte vera.

Alla inquieta e complessa situazione politica si combina anche quella strettamente culturale, che coinvolge *in primis* gli scrittori.

Agli inizi del Novecento infatti si verifica una crisi dell'individuo, che assiste impotente alla frantumazione della realtà circostante, incapace di possedere una verità certa e totalizzante e sovrastato dal ruolo sempre più preponderante delle macchine. Nascono così dalla penna degli scrittori personaggi come Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno nessuno e centomila*, o Zeno Cosini, protagonista de *La coscienza di Zeno*. Entrambi rappresentano la distruzione dell'io agli albori del XX secolo: il primo attraverso la proliferazione delle identità determinata dall'attribuzione delle maschere imposte dalla società, il secondo invece attraverso l'inettitudine stessa, caratteristica dilagante nell'uomo moderno; Zeno infatti si pone innumerevoli obiettivi da raggiungere, ma costantemente fallisce. Questi due personaggi rappresentano diverse sfaccettature dell'uomo moderno, che i due autori rappresentano magistralmente,

essendo il riflesso della loro stessa condizione; l'artista infatti non possiede più, all'interno della società, il ruolo predominante che possedeva prima, non esiste più la figura del poeta vate, bensì quella del poeta come "piccolo bambino che piange", per citare una celebre definizione di Corazzini. L'immagine rievocata da quest'ultima definizione è fondamentale per comprendere le variazioni che subisce la figura dell'intellettuale al trapasso di secolo e che si estende anche negli anni in cui opera Piovene. I personaggi e le tematiche che propone risentono infatti sensibilmente delle tematiche precedentemente esposte, e ne rappresentano le inevitabili conseguenze; come già illustrato, per esempio, i protagonisti dei racconti contenuti in *La vedova allegra* sono alla ricerca perenne della propria identità, frantumata in mille sfaccettature irrecuperabili, e incapaci di giungere ad una verità che sia soddisfacente, a causa della loro latente inettitudine. Lo stesso vale per *Lettere di una novizia*, laddove tutti i personaggi non possiedono una personalità ben definita, ma indossano costantemente delle maschere diverse in base al destinatario delle loro lettere, per potersi presentare nel modo più conveniente in base alle proprie esigenze. L'esempio più significativo in questo senso è costituito dalla protagonista, Margherita Passi, che giorno dopo giorno distorce la propria personalità per piegarla al proprio volere. Sono evidenti dunque le tangenze con le poetiche di Pirandello e Svevo, che pubblicano i due romanzi sopracitati negli anni '20 del Novecento, dunque a ridosso della prima produzione pioveniana. A completare il quadro della situazione culturale corrispondente ai primi anni dell'attività letteraria di Piovene è bene sottolineare la sua vicinanza all'ambiente solariano; non ne fece mai parte in modo attivo, ma condivise alcune delle loro posizioni ideali. Solaria fu una rivista fondata nel 1926 da Alberto Carocci, e che poneva tra i vari obiettivi anche quello di una proposta letteraria che vedeva il romanzo come forma adeguata per essere davvero espressione della contemporaneità. Le principali critiche che venivano mosse dai solariani erano indirizzate agli eccessi della «Voce» e della «Ronda», alla tendenza di queste ultime all'astrattismo e alla precisione stilistica, e al conseguente allontanamento dalla dimensione umana. Veniva dunque proposto un rinnovato interesse e un conseguente ritorno alla dimensione umana e del reale, attraverso il mantenimento delle strutture

tradizionali del romanzo, combinate però con i contemporanei esiti delle ricerche analogiche e tecnico-strutturali provenienti da autori europei, come Proust. Il fatto narrativo infatti non può essere solo letteratura, ma deve essere ancorato ai problemi della vita quotidiana; il romanzo dovrebbe in quest'ottica rappresentare una possibile via per accedere all'umano. La scoperta di autori come Joyce, Proust, Svevo e più in generale della narrativa d'analisi matura in «Solaria» la sensibilità verso la narrazione realistica, psicanalitica e memorialistica. Svevo infatti viene considerato il fondatore del romanzo analitico, una tipologia di romanzo proiettata interamente verso l'interiorità; in questo modo egli divenne l'anello di collegamento tra la letteratura e le inquietudini del tempo, determinando il passaggio alla letteratura moderna e contribuendo in tal modo alla creazione di tutta quella gamma di personaggi a metà strada tra ambizione e inettitudine. Piovene non fu mai un esponente di spicco di «Solaria», ma, anche in base a quanto è stato esposto precedentemente, è chiara l'ascendenza che una poetica di questo genere possa aver avuto su di lui; fondamentale era infatti la presa sul reale delle sue opere, combinate all'attenzione per la dimensione morale e l'attenzione per i personaggi inconcludenti e menzogneri. Nel 1939, dopo aver attraversato una fase interamente dedicata alla produzione giornalistica, Piovene riprende la sua attività di romanziere, riproponendo in modo ancora più convinto e determinato lo strumento letterario come mezzo di confessione e denuncia della doppiezza umana e falsità dei rapporti interpersonali. I primi due romanzi che vengono pubblicati sono *Lettere di una novizia* e *La gazzetta nera*, composti sostanzialmente negli stessi anni ma pubblicati in anni diversi; il primo romanzo infatti è edito nel 1941, ma è composto già alla fine degli anni Trenta, mentre il secondo viene pubblicato nel 1943 ma era già stato terminato nel 1939, eccetto la Prefazione che venne composta solo poco prima della pubblicazione. In occasione della prima pubblicazione di *Lettere di una novizia* per i Tascabili Bompiani, doveva essere preposta al romanzo una lettera di Piovene a Valentino Bompiani, in cui l'autore chiariva le motivazioni per cui inizialmente i due romanzi fossero stati consegnati per la stampa insieme, mentre solo in un secondo momento fosse stata presa la decisione di pubblicarli separatamente. La motivazione è legata alla volontà di non esordire con un

romanzo contenente confessioni di assassini veri o potenziali, per non accrescere gli allarmismi frequenti in un'epoca delicata come quella fascista; in una delle dichiarazioni dell'autore, viene ribadita la centralità dei temi della malafede e della menzogna, combinati a quello della paura della morte, dominante in epoca di guerra. La censura del regime fascista però non è l'unica motivazione che ha spinto Piovene a posticipare la pubblicazione del romanzo, poiché a questa si somma anche il fatto che in *La gazzetta nera* vengono approfondite delle tematiche che in *Lettere di una novizia* vengono solamente accennate e che l'autore sentiva ancora più vicine a sé; l'obiettivo di Piovene era infatti quello di dimostrare come si annidasse potenzialmente in ogni uomo una carica distruttiva, una propensione al male connaturata nell'animo, che sfocia poi in un'incapacità di vivere all'interno della società. È come se *La gazzetta nera* costituisse uno sviluppo drammatico delle tematiche affrontate nelle *Lettere*, e le riproponesse in una chiave ancora più cruenta; il principio da cui muove la sua riflessione è quello per cui, appunto, il male sia connaturato nell'animo dell'uomo. A ciò si aggiunge come l'esperienza del male sia però un passaggio necessario per il raggiungimento e la conquista del bene e come la malattia diventi l'unico tramite per la conquista della salvezza. La Prefazione de *La gazzetta nera* è di primaria importanza per comprendere la poetica pioveniana perché fu scritta poco prima della pubblicazione del romanzo, nel 1943, quindi dopo la pubblicazione di *Lettere di una novizia*, racchiudendo così le riflessioni di quegli anni. Nei suoi appunti Piovene affronta in maniera esaustiva la questione relativa alla crisi morale e identitaria in atto in quegli anni, chiedendosi quale sia il significato e da cosa si sia originata. La sua riflessione lo porta a concludere che sia stato il romanticismo a sviluppare nell'uomo una curiosità nel voler sondare la dimensione dell'irrazionale, e che sia stata dunque questa scoperta a scatenare la crisi identitaria attuale. L'uomo infatti, a suo parere, non possiede gli strumenti adatti a padroneggiare con chiarezza le forze dell'irrazionale e per questo, anziché dominarle, ne rimane vittima. E dunque afferma:

l'irrazionale è pericoloso per chi si muove in esso con mente confusa ed oscura, e perciò vi soggiace; è innocuo per chi lo chiarisce. Il mondo soffre di sapere troppe cose nuove a metà: è travagliato dal confuso affluire di troppe intuizioni nuove. Questo affannoso ed agitato trascinare la vita tra

esami, analisi, interrogazioni a se stessi, che altro significa se non l'afflusso di nuove intuizioni in coscienze ancora nebbiose⁵? [...] La crisi è un effetto solo di coscienza confusa, di chiarezza scarsa. Si supera andando avanti. Chi si discosta dalla psicologia, dall'analisi, dalla coraggiosa morale dell'accettazione di sé, oggi è soltanto un pavido. [...] Il romanziere assume una nuova importanza, come quello che deve contribuire a creare un'atmosfera carica di esame e di chiarezza. Per questo, guardo con un certo rammarico quegli scrittori di romanzi che osano oggi scrivere romanzi frivoli, o comunque eludono il loro compito di psicologi, di stimolanti all'inquietudine e all'esame, di assertori della chiarezza. Scrivere romanzi è per me oggi soprattutto cercare un esempio di coraggio intellettuale.⁶

In un altro scritto teorico Piovene ribadisce come sia una prerogativa dell'uomo moderno l'incapacità di distinguere il vero dal falso, mentre gli antichi erano in grado di riconoscere la via della verità e della consapevolezza:

La menzogna è uno stato permanente e incosciente di tutta la società contemporanea. Questa è la vera ragione della nostra crisi: si direbbe che l'uomo oggi non riesca ad uscire da uno stato di malafede che per cadere in un altro stato di malafede. [...] Solamente l'uomo moderno e la letteratura moderna, hanno cominciato a sentire che cos'è la vera menzogna e tentano perciò di conoscerla e studiarla. Questa condizione, o malattia dell'animo consiste nel dire il falso sempre e in ogni occasione, credendo sempre con eguale costanza di dire la verità. Io stesso la definii in un mio libro non come una condizione passeggera dell'animo, ma come una sua qualità permanente, che consiste nel mantenere sentimenti ed idee in uno stato sempre fluido, indistinto per così dire vaporoso, per cui li possiamo mutare secondo i dettami di una convenienza segreta, la quale muta di ora in ora, credendo sempre di seguire i consigli e la ragione del cuore. Lo stesso libro che ho citato è un esempio di questo. Studia la malafede, ed è un libro falsissimo. [...] La condizione del bugiardo è proprio quella di essere privo di scampo, poiché i sentimenti e le idee che contrappone alla menzogna, o sono ammalati o si ammalano; e non si può avere conversione o riscatto, perché il lavoro della malafede è incosciente.⁷

⁵ La nebbia per Piovene assume un ruolo di primaria importanza nella descrizione del paesaggio e di conseguenza anche dei suoi personaggi, per cui non è un caso che venga utilizzato anche qui come aggettivo attribuito alle coscienze umane.

⁶ Guido Piovene, *Appunti vari*, s.d., B.B.V. (Carte Piovene), si legge in: *Simona Mazzer, Guido Piovene: una biografia letteraria*, cit., p. 44

⁷ Guido Piovene, *Verità e menzogna*, s.d., B.B.V. (Carte Piovene), si legge in: *Simona Mazzer: Guido Piovene: una biografia letteraria*, cit., pp.45-46

Dunque Piovene circoscrive in maniera precisa l'obiettivo della sua ricerca e i suoi romanzi sono indirizzati principalmente all'analisi di questi stati di nebulosa incertezza e di perenne menzogna.

2. ANALISI TESTUALE

Lettere di una novizia è un romanzo che si inserisce nel vasto panorama del genere epistolare ma, a differenza di quanto analizzato e affermato fino a questo punto, si allontana in parte dalla struttura più tradizionale. Si è detto che il punto di forza del romanzo epistolare è costituito dalla possibilità per uno o più corrispondenti di aprire il proprio cuore al destinatario delle proprie lettere. L'assenza di un narratore onnisciente garantisce la quasi totale empatia del lettore con lo scrivente, e grazie all'utilizzo di uno stile più o meno patetico, il lettore ha l'impressione di essere lui stesso il destinatario di quelle lettere, creando così con il personaggio un legame empatico altrimenti impossibile alla presenza di un narratore onnisciente che tiene le fila della narrazione. In *Lettere di una novizia* questo sistema viene completamente rovesciato, o meglio viene utilizzato con finalità diametralmente opposte. Proprio l'assenza del narratore onnisciente che con commenti esterni permette al lettore di orientarsi, comporta in questo romanzo la perdita totale del senso della realtà, poiché tutti i personaggi coinvolti nel testo sostanzialmente mentono, plagiando la realtà in base alle proprie esigenze. Lo strumento epistolare dunque in questo senso è utilizzato non per rivelare le sincere turbe dell'anima di un uomo o di una donna, bensì porta alla luce la recitazione, la maschera, l'inganno, per poter mentire con l'obiettivo di raggiungere il proprio scopo. Il genere epistolare dunque muta al mutare dei tempi: in epoca pienamente romantica infatti risponde all'esigenza di mettere in scena storie d'amore tormentate e impossibili, mentre all'altezza degli anni Quaranta del Novecento, in corrispondenza della crisi dell'uomo moderno, mette in scena le vicende di personaggi ipocriti alla ricerca di una verità inaccessibile, perché questo è il riflesso della società contemporanea, dove l'uomo inetto vive in una condizione costantemente precaria e disarticolata. Il fatto che le lettere non diano alcuna notizia

certa, ma addensino le ombre attorno ai personaggi e intorno all'intera vicenda, impedendo al lettore e anche agli altri personaggi di capire chi ha torto e chi ha ragione, rappresenta anche un discorso sull'impossibilità che ha il romanzo moderno di arrivare alla verità, come osserva acutamente Giorgio Bàrberi Squarotti nel saggio *L'intrico delle finzioni: lettere di una novizia*, contenuto nella raccolta di saggi *Guido Piovene tra idoli e ragione* a cura di Stefano Strazzabosco, pubblicato nel 1996. Per giustificare questa affermazione porta l'esempio di un altro celebre caso di monacazione forzata, quello della Monaca di Monza, mettendo in evidenza la differenza nella trattazione della vicenda. In questo secondo caso, infatti, il narratore è esterno e onnisciente, e si preoccupa di chiarire, da una posizione privilegiata, i torti, le colpe e le responsabilità dei personaggi. Piovene invece si pone da un punto di vista opposto, consapevole di non poter più, in epoca moderna, proporre un narratore onnisciente, e lascia che siano i suoi personaggi a raccontare le vicende così come sono state vissute; ma fin da subito anticipa come la verità non sia un possesso assoluto, così come la sincerità e la chiarezza. In questo modo si fa interprete di un dato momento storico, culturale e letterario.

Lettere di una novizia racconta la tormentata vicenda di Margherita Passi, una giovane ragazza della buona borghesia, che dopo aver avuto una rigida formazione in convento va a vivere con la madre solitaria e legata da una forte passione ad un personaggio misterioso, che nel romanzo viene definito Signor X. Coinvolta dalla madre in un rapporto amicale più che tra madre e figlia, Rita si ritrova ad essere confidente della madre fino a desiderare anche per sé stessa una storia d'amore. L'occasione le viene fornita quando conosce Giuliano Verdi, e tra i due nasce una relazione; Rita vorrebbe costringerlo a sposarla ma l'amante muore in circostanze misteriose durante una passeggiata con lei nel bosco. A questo punto la madre tenta di far monacare la figlia, per evitare lo scandalo, ma alla vigilia del rito la ragazza scrive segretamente al vescovo per mettere in luce dei dubbi sulla sua vocazione, avanzando l'ipotesi di non volersi più monacare. Inizialmente le sue richieste vengono considerate delle semplici paure ma poi lei, aiutata principalmente dal suo confessore, riesce a fuggire dal convento ma,

seguita da un servo, lo uccide. A questo punto Rita viene arrestata per duplice omicidio, e dopo essere stata condannata, morirà in carcere di polmonite.

2.1 La prefazione

Anteposto al *corpus* di lettere si trova una prefazione di fondamentale importanza per la corretta lettura del romanzo, una sorta di dichiarazione di poetica, nella quale una figura, che risulta essere a metà strada tra l'autore in carne ed ossa e un personaggio del romanzo, pone l'attenzione sui principali meccanismi che muovono i personaggi nel testo, agevolando in tal modo il lettore, che al contrario rimarrebbe totalmente disorientato di fronte al loro comportamento. Un'analisi dettagliata della Prefazione, combinata a quella de *La gazzetta nera*, fornisce uno strumento valido per riuscire ad interpretare correttamente il mondo letterario di Piovene. Fin dalle prime parole si assiste ad una differenza sostanziale rispetto al *modus scribendi* tradizionale del genere epistolare:

I personaggi di questo romanzo, sebbene diversi tra loro, hanno un punto in comune: tutti ripugnano dal conoscersi a fondo.⁸

L'autore infatti svela subito che si tratta di una finzione letteraria, specificando che ciò che il lettore incontrerà sono "personaggi di un romanzo"; Piovene non adotta alcuno degli strumenti pseudo paratestuali che determinano quella «finzione del non fittizio» che da Jean Rousset viene indicata come fondamentale per la realizzazione di un romanzo epistolare, ovvero l'illusione di veridicità. Nell'*excursus* fatto inizialmente sui principali romanzi epistolari della tradizione inglese e francese, e poi nell'analisi più dettagliata dei romanzi italiani, è stata rilevata l'importanza dell'introduzione di elementi che contribuissero a creare l'illusione di leggere una corrispondenza reale. La gran parte degli autori, fingendosi editori delle lettere, dà spiegazione delle circostanze in cui è stata rinvenuta la corrispondenza e spesso dà conto anche delle motivazioni che li hanno spinto alla pubblicazione. Si parte in questo senso dal presupposto che

⁸Guido Piovene, *Lettere di una novizia*, cit. , p.7

una corrispondenza epistolare abbia un carattere di segretezza, e il fatto che venga pubblicata risulterebbe una violazione della privacy; per questo gli editori, nella prefazione, per difendersi da questa possibile accusa, spiegano il perché della loro decisione. Nel caso, per esempio, di *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Lorenzo Alderani, depositario delle lettere dell'amico, e con queste anche delle sue confidenze e confessioni, viola apertamente il segreto di una corrispondenza che sarebbe dovuta rimanere segreta, ma può legittimamente renderle pubbliche in difesa e in riscatto morale e politico del suicidio di Jacopo. Piovene rinuncia anche a questo espediente, dichiarando immediatamente che si tratta di un romanzo e per questo nessuna delle lettere contenute nel testo assume la funzione, come nel caso sopracitato, di offrire la scena migliore ad un eroe tragico che ha combattuto con le contraddizioni della vita e che eleva la sua massima protesta attraverso il suicidio. La scelta di rinunciare all'illusione di veridicità orienta la narrazione su altri aspetti rilevanti; ciò che interessa a Piovene probabilmente non è far credere ai lettori che ciò che sta raccontando sia la verità, ma piuttosto il contrario, ovvero che una verità unica ed assoluta non esiste. Per introdurre i suoi lettori nel complicato universo psicologico dei suoi personaggi mette in luce immediatamente la loro peculiare caratteristica: «tutti ripugnano dal conoscersi a fondo». Come già è stato rilevato, questa è una delle tematiche affrontate da Piovene nei suoi primi libri; in *La vedova allegra* infatti i sei protagonisti sono alla ricerca di sé stessi, ma la loro ricerca risulta sempre fallimentare, poiché principalmente fuggono proprio da ciò che stanno cercando, ovvero la propria identità. Lo stesso vale per i personaggi di *Lettere di una novizia*, e soprattutto per Rita, che giustifica perennemente le proprie bugie per apparire agli altri, e prima di tutto a sé stessa, una persona diversa da quella che è. Per cui fin da subito viene messa in evidenza la volontà di tutti i personaggi di trovare delle modalità per fuggire dalla piena coscienza di sé. Continuando Piovene afferma:

Ognuno capisce sé stesso solo quanto gli occorre, ognuno tiene i suoi pensieri sospesi, fluidi, indecifrati, pronti a mutare secondo la sua convenienza, senza contraddizione né bugia né riforma; ognuno sembra pensare la propria anima non come sua essenzialmente, ma come un altro essere con cui convive, seguendo una regola di diplomazia, traendone di volta in volta o voluttà, o medicina, o perdono. Se noi, più esatti o meno

pietosi di lui, vogliamo dare a questo comportamento il nome che gli compete, siamo forse costretti a definirlo malafede. La malafede è un'arte di non conoscersi, o meglio di regolare la conoscenza di noi stessi sul metro della convenienza.⁹

Il principio su cui si fonda la riflessione di Piovene è dunque quella che viene definita "diplomazia", e che, come viene sottolineato da Stefano Strazzabosco nel saggio *La casa degli specchi: stili e figure della diplomazia in «Lettere di una novizia»*, assume una connotazione principalmente psicologica e «contiene etimologicamente la specificazione di discorso doppio: subordinato a un'intenzione che copre anziché svelare, tace o parla d'altro, simula e dissimula, propone ambiguamente, si destreggia»¹⁰. Ciò significa appunto che i personaggi del romanzo non ripropongono mai gli eventi così come sono avvenuti, ma li distorcono in modo tale da risultare migliori agli occhi di sé stessi, e apparire sempre innocenti e virtuosi. La pratica della diplomazia interiore intesa con questa accezione viene mutuata con ogni probabilità, come viene sostenuto da Benedetto Croce in una recensione delle *Lettere* apparsa nel 1942 su «La critica» e ripreso anche da Dalila Colucci nel suo articolo *Lettere di una novizia: la malafede di Piovene tra reinvenzione dei generi e retorica della diplomazia*, da un trattato seicentesco di Torquato Accetto, il *De dissimulazione onesta*. La differenza sostanziale che intercorre tra la presunta fonte di Piovene e il principio di diplomazia che regola il comportamento dei suoi personaggi è che nel primo caso il presupposto per poter praticare la "dissimulazione" è quello di conoscere molto bene la propria interiorità, mentre nel caso di Piovene la diplomazia è generata proprio dalla mancata conoscenza del proprio io, dall'incapacità di distinguere il vero dal falso, a cui si aggiunge il fatto che non si tratta di una condizione temporanea bensì radicata nell'animo, dunque perenne. Proseguendo nella lettura della Prefazione Piovene è sempre più specifico nella trattazione di questa caratteristica psicologica:

Se noi, più esatti e meno pietosi di lui, vogliamo dare a questo comportamento il nome che gli compete, siamo forse costretti a definirlo

⁹ *Ibidem*

¹⁰ Stefano Strazzabosco, *La casa degli specchi: stili e figure della diplomazia in «Lettere di una novizia»*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione*, Atti del convegno di studi, Vicenza, 24-26 novembre 1994, Marsilio, Venezia, 1996, p.97

malafede. La malafede è un'arte di non conoscersi, o meglio di regolare la conoscenza di noi stessi sul metro della convenienza. Mi si può chiedere se non sia inverosimile che i miei personaggi non lascino nemmeno per un istante questa intima diplomazia. Dico che un uomo è sempre, o mai, in malafede.¹¹

Nel proseguo della Prefazione dunque si aggiunge un ulteriore tassello, ovvero l'identificazione tra diplomazia e malafede, che chiarisce ulteriormente il risvolto negativo assunto dall'atteggiamento dei personaggi e ne sottolinea il carattere perenne. Procedendo ancora nella lettura il concetto viene nuovamente ribadito, e, se possibile, con ulteriore precisione:

Noi siamo costretti all'acume. Appunto per questo occorre moderarlo continuamente di una pietà guardinga. Ognuno di noi deve certo capirsi, ma soprattutto assistersi e prendersi in cura. Ognuno di noi, come medico, nel suo animo deve saper rischiarare o abbuaiare, ricordare o, se occorre, lasciar cadere nell'oblio, e regolare la chiarezza interiore con una specie di umana diplomazia. Diplomazia, ma quella stessa che insegna a nascondere anche nel nostro segreto le cose meno degne dell'animo nostro, [...] e ad ammettere in noi solo quello che è utile, che può diventare buono. I personaggi del mio libro possiedono questa intima diplomazia, ma volta a cattivo scopo e ad esclusivo profitto della loro pigrizia e del loro egoismo. Il contenuto di tutto quello che fanno è dunque da biasimare; il metodo, direi la forma, è degna di riflessione.¹²

Alle già citate diplomazia e malafede si aggiunge anche un altro termine chiave per entrare in contatto con il mondo pioveniano, ovvero la pietà; i personaggi in questione, infatti, dimostrano sempre una grande disponibilità alle soluzioni più generose ma nascondono costantemente un latente egoismo, che appunto Piovene identifica con il termine pietà, che tradizionalmente assume i connotati di riscatto e nobilitazione morale. Si pensi per fare un confronto a Mercede, moglie di Leonardo in *Prima morire*; il suo nome significa appunto pietà, ed in effetti incarna tutte le caratteristiche peculiari di una persona misericordiosa. La pietà di cui tratta invece Piovene è esattamente il verso della medaglia, è doppiezza, indifferenza ed egoismo, e tutti i personaggi di *Lettere* infatti, si costruiscono fondandosi sul binomio pietà-egoismo; un

¹¹ Guido Piovene, *Lettere di una novizia*, cit., p.7

¹² Ivi., p.10

aspetto significativo, che emerge principalmente in questo romanzo, è come il cattivo uso della pietà venga presentato come un'alterazione dello spirito cristiano-cattolico. Il moralismo di Piovene si innesta dunque in un settore dove la casistica delle passioni dovrebbe essere predominata dal perdono, e invece chi pecca di falsa pietà è una novizia, la cui vocazione non è mai stata sincera. Piovene anticipa anche un altro aspetto che riemerge frequentemente all'interno del testo, ovvero la tendenza dei personaggi a identificarsi con l'immagine di "medico dell'anima", come conseguenza dell'esercizio della pietà. Una delle principali giustificazioni, che, per citare un solo esempio tra molti, Rita adduce per mascherare le sue bugie è appunto quello di essere guida e medicatrice di anime:

Questo era il fondamento di tutti i nostri discorsi: tanto che, a forza di sentirmelo dire, mi convinsi di essere nata non per me stessa, ma per guidare e medicare le anime, e specialmente l'anima di mia madre. Dalla mia convinzione, che prendeva talvolta un calore esaltato nel chiuso di quelle stanze, e lusingava la mia vanità, traevo una conseguenza, di cui non capivo il pericolo, che ogni mia azione o parola dovesse avere soltanto una qualità, non quella d'essere sincera, ma d'essere benefica e di medicare una piaga.¹³

Un altro aspetto interessante di questa Prefazione, oltre a fornire la chiave di interpretazione del comportamento dei personaggi, è che assume una valenza autobiografica:

Resta da spiegare perché io abbia descritto in modo così esclusivo gente di quella specie. Perché non avrei potuto fare diversamente. Chiunque di noi scriva libri, cerca di fornire figure del bene come del male, ma ricava le une e le altre da una medesima informe qualità umana, sua personale e diversa dalle altre, da cui nascono il bene e il male di volta in volta; la qualità umana di questo libro è, piaccia o non piaccia, la mia, s'intende come scrittore. [...] Rita, la mia protagonista, vive con me come un paesaggio. Non potrei non amarla, essa che sembra raccogliere in un miscuglio di sentimenti evasivi il più caro e il più molle paesaggio della mia vita, il Veneto di terraferma, i suoi colli che spuntano nel mezzo della pianura, e vi rimangono sperduti, guardando tutto all'intorno, con prati, selve, vigne, giardini a balcone. Giungono a questi colli, che sono poi quelli di Rita, opposti richiami fantastici, dal mare e dal settentrione, tra i quali l'anima è

¹³ Ivi., pp.87-88

agitata e perplessa, e non riesce a prendere forma. Una delle bellezze di questa terra sono certamente le nebbie di vario ed incerto colore, tanto che il paesaggio non giunge a definirsi per intero, quasi che voglia essere tutti i paesaggi nell'infinito della sua ambiguità. [...] Potrei non amare Rita, che riassume questo paesaggio e lo conduce nel ricordo?¹⁴

È evidente l'identificazione tra l'autore della Prefazione, che come già detto è una figura intermedia tra un personaggio e l'autore in carne ed ossa, e Rita; entrambi poi si rispecchiano nel paesaggio veneto, grande protagonista di molti scritti di Piovene. I colli Berici, il paesaggio nebbioso, le montagne, sono parte integrante dell'immaginazione dell'autore fin dalla sua infanzia, e sono tra i ricordi che portò con sé durante tutta la sua vita. Il paesaggio, nella Prefazione, e poi lungo tutto il romanzo è sempre "molle" ed ambiguo, poiché rispecchia le caratteristiche della protagonista, a sua volta estremamente volubile. In questo senso Piovene rimane in linea con una delle caratteristiche ricorrenti nel romanzo epistolare, ovvero la presenza del paesaggio psicologico, ma come mette in evidenza Enza Del Tedesco nel suo saggio *Il paesaggio come innocenza in Lettere di una novizia e altrove*, pubblicato negli atti del convegno *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, pubblicato nel 2009, in questo caso si passa dalla classica similitudine ad una vera e propria identificazione: Rita è il paesaggio, è tutte le sue sfumature, è la sua nebbia, è la sua ambiguità. Si assiste all'antropomorfizzazione del paesaggio e alla naturalizzazione del personaggio; l'aspetto innovativo, ribadisce ancora la Del Tedesco, è come il paesaggio, il più amato dall'autore, sia però associato a dei sentimenti ben poco lodevoli e, a detta dell'autore, sia nello stesso tempo anche il paesaggio più amorale. Non a caso il paesaggio veneto è spesso connotato, nelle sue apparizioni, dalla nebbia, che diventa così correlativo oggettivo dell'ambiguità e della malafede dei personaggi che si muovono all'interno di questo spazio. Questa identificazione viene ribadita anche dallo stesso Piovene:

Vi dicevo che il vero stato di malafede (che si diffonde nel periodo di dittatura non ancora in disfacimento, dove gli animi sono ancora stretti d'assedio) è diverso da quello di chi mente in modo deciso, il che presuppone almeno una chiarezza interna. Anzi la malafede non vorrebbe mentire perché non ne ha il coraggio. Essa intorbida l'animo, porta alla

¹⁴ Ivi., pp. 8-9

confusione utile all'opportunismo, affumica alle radici la capacità di distinguere il sincero dall'utilitario. È una specie di nebbia, che insidia la chiarezza intellettuale per sfuggire al pericolo d'essere ostacolato nel perseguire l'utile.¹⁵

È come se il paesaggio fosse un riflesso, una fusione di come Rita vorrebbe apparire, come crede di essere, e come è veramente.

I principi esposti nella Prefazione delle *Lettere* vengono ampiamente ripresi nella Prefazione de *La gazzetta nera*, che viene scritta dopo la stesura di entrambi i romanzi, e dunque fornisce sia una visione retrospettiva delle *Lettere*, che un'interpretazione complessiva di entrambi i romanzi. Ritorna infatti la volontà di sottolineare come la vicenda narrata sia strumento per l'indagine di sé stesso:

Dirò che una critica di questa specie, che potrebbe essere giusta, non mi dispiace; perché un problema d'indole soltanto artistica è, per questi miei libri, quello che mi importa meno; e non mi duole sacrificare una parte della mia fantasia al mio proposito di documentare me stesso. [...] La prefazione a *Lettere* di una novizia contrapponeva, alla religione moderna della chiarezza nell'esaminare noi stessi, un'interna diplomazia, che destreggiandosi tra i moti dell'animo nostro sapesse, secondo il caso, rischiararli, velarli, o abbuaiarli del tutto, e prendesse coscienza soltanto di quelli più degni: quasi una santa malafede, che moderasse l'acume dell'intelletto con la stessa pietà che ha il medico per il sofferente. Ora, leggendo questa prefazione disgiunta dal libro col quale è sorta, non mi soffermo a chiedermi se questi principi siano giusti o fallaci, ma soltanto perché mi siano parsi confacenti alla mia vita e ai miei bisogni. Anche nel tempo dei miei studi io cercavo del resto non se fossero giuste le dottrine in cui mi imbattevo, ma solamente se mi fossero adatte. [...] Cercando perché avessi scritto la prefazione a *Lettere di una novizia*, mi avvidi che proveniva da un'essenziale impossibilità di rinuncia, che mi obbligava ad una specie assillante di diplomazia. Ogni sforzo morale mi è sempre parso ripugnante, se mi conduce a rinunciare a una parte di quello che sento per mio, e a potare, a estirpare tra le delicate ed ambigue aiuole delle inclinazioni. [...] Così per istinto trattai sempre me stesso con medicale cautela. [...] Come non voglio scrivere un libro bello, ma solo libri che mi esauriscano intero e che mi lascino, per così dire, svuotato d'ogni mio pensiero e impulso; così non desidero giungere a nessun Paradiso, se non

¹⁵ Guido Piovene, *La coda di paglia*, Mondadori, Milano, 1962, p.22, si legge in: Enza Del Tedesco, *Il paesaggio come innocenza in "Lettere di una novizia" e altrove*, in *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, atti del convegno Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008 a cura di Enza Del Tedesco e Alberto Zava, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2009, p. 79.

riesco a portarvi tutto il bagaglio dei miei egoismi, della mia cattiveria e dei miei cangianti pensieri.¹⁶

Le parole dell'autore si rivelano in questa seconda Prefazione, paradossalmente, ancora più chiare della prima, con un'attenzione particolare alla descrizione di come lui stesso abbia messo in atto gli stessi meccanismi psicologici dei suoi personaggi, dichiarando come tutta la sua vita fino a quel momento fosse stata un "gioco di condiscendenze pietose", con riferimento quasi certamente all'esperienza del fascismo, che lo segnò molto dal punto di vista dell'onestà intellettuale. La conclusione è illuminante:

Questo è il mio modo di pensare, o meglio questo è il mio modo di essere. [...] Non troverò mai un istante di pace nel falso bene che nasce e riposa sul bene, e non assorbe né castiga il male e la morte. L'unico avaro bene che mi dà pace è quello che siede instabile sopra tendenze distruttrici. E non ho conosciuto un'unione degna di esistere se non tra le anime discordi, che nel soffio impetuoso di un vento bianco precariamente si uniscono, castigando così la morte che le pervade.¹⁷

2.2 Analisi della tecnica narrativa

Da un punto di vista più strettamente tecnico la struttura che Piovene sceglie per il suo romanzo epistolare è la fusione di due modalità attraverso cui il genere si è sviluppato nel corso dei secoli: una principale forma "di-fonica" o "diplofonica", termine utilizzato da Strazzabosco nel già citato saggio *La casa degli specchi: stili e figure della diplomazia in «Lettere di una novizia»*, ovvero lo scambio epistolare che coinvolge i due principali corrispondenti, Rita e don Paolo, a cui si somma una forma monologica, secondo il già collaudato modello dell'*Ortis* e di *Storia di una capinera*, che si sofferma dunque sull'analisi più dettagliata dell'interiorità di un solo personaggio, nel caso specifico della psicologia di Rita. Ma la complessa struttura di *Lettere di una novizia* non si esaurisce così, perché allo scambio tra Rita e don Paolo e il focus su Rita

¹⁶ Guido Piovene, *Opere narrative*, a cura di Clelia Martignoni, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1976, pp.461-463

¹⁷ Ivi., pp.466-467

si sommano anche altre voci, dando origine alla struttura polifonica tipica dei romanzi della tradizione inglese e francese. Le voci che prendono la parola nel romanzo sono numerose, benché uno spazio considerevole è assunto dalle lettere di Elisa Passi, la madre di Rita, a cui si sommano quelle della madre superiora, di don Giuseppe Scarpa, della serva Zaira, e di una serie di altri personaggi secondari che compaiono una sola volta. La caratteristica preponderante del romanzo, e che coinvolge tutti i personaggi, compresi quelli secondari, è la diffrazione dei punti di vista; come in ogni romanzo epistolare che adotti la struttura polifonica infatti si assiste alla moltiplicazione dei punti di vista in un numero pari a quello dei personaggi. Nel caso specifico di *Lettere di una novizia* però a questa moltiplicazione si associa il meccanismo della diplomazia e della malafede precedentemente esposto, per cui ogni personaggio che prende parola racconta una versione dei fatti tendenziosa, piegata al proprio interesse, e quindi più o meno falsata. Piovene, eliminando il narratore esterno, elimina anche il riscontro obiettivo di ciò che viene detto nelle varie lettere, con il risultato che la verità dei fatti risulta inconoscibile. Tutta la vicenda si riduce ad un problema di interpretazione: le lettere raccontano tante cose, di vicende esteriori e interiori di Rita, e dei giudizi che gli altri personaggi formulano su di lei, ma rimane impossibile comprendere quanto di quello che si legge sia vero o meno. A questa complessità data dalla polifonia si associa anche quella della gestione temporale; la narrazione infatti non è lineare, bensì si muove su due piani: passato e presente, con l'introduzione talvolta anche di anticipazioni su relazioni di fatti sottaciuti attraverso delle ellissi e chiariti solamente in un secondo momento attraverso le lettere di altri personaggi. In questa intricata compenetrazione di piani temporali giocano un ruolo fondamentale dunque le analessi e le prolessi, così come viene illustrato da Strazzabosco: la combinazione di questi due movimenti contribuisce a rendere lo svolgimento della trama ancora più complesso, ad allontanare sempre di più l'esito finale; le prolessi rimandano ad un esito non ben identificato della vicenda e le analessi sono sempre incomplete. Le analessi occupano gran parte della narrazione, e sono prevalentemente le confessioni di Rita a don Paolo, cioè la lettera I, XV, XVIII, ma anche la confessione di Elisa, corrispondente alla lettera XVII, è molto estesa; ci sono poi casi di analessi miste oppure interne. La funzione

principale delle analessi è quella di permettere ai personaggi di mettere in pratica gli stratagemmi di giustificazione delle loro azioni, e permettono loro di ritornare su eventi già narrati per proporre la loro versione dei fatti o per rendere il loro racconto più dettagliato. È il caso di Rita, che nella confessione della lettera XV fornisce determinate informazioni che vengono poi riprese nella XVIII e ampliate con ulteriori dettagli, prima omessi. Il confronto di queste confidenze fornisce gli strumenti al lettore per cogliere la doppiezza di carattere e la malafede di Rita.

Le prolessi, ovvero gli accenni che vengono talvolta fatti a degli ipotetici svolgimenti della trama, hanno la funzione di proiettare gli eventi in un futuro non ben definito, ma senza che avvengano mai; nello specifico il lettore si crea delle aspettative rispetto ad un chiarimento sulle vicende di Rita o una sua salvezza attraverso la corrispondenza epistolare, che però non avviene.

La prima lettera che compone il *corpus* è una lettera-confessione di Rita a don Giuseppe Scarpa, nella quale racconta alcuni episodi della sua infanzia, che forniscono già alcune chiavi di lettura delle strategie messe in atto dalla ragazza per falsare i dati della realtà, per esempio attraverso la reticenza, ovvero la tendenza a lasciare il discorso in sospeso, senza mai dire la verità per intero, ma sempre in modo parziale. L'illusione creata dalla ragazza attraverso le sue parole è quella di essere estremamente sincera e pulita, tanto che spesso questi aggettivi ricorrono nella descrizione che lei dà di sé stessa. Nel caso della prima lettera, Rita racconta a don Giuseppe Scarpa che da piccola la nonna, con cui lei viveva, fingeva che giungessero per lei delle lettere scritte da Gesù, per rimproverarla qualora non si comportasse in modo corretto. Rita, dal canto suo, fingeva di credere che le lettere non fossero scritte dalla nonna ma effettivamente da Gesù, per non ferire i suoi sentimenti; lei stessa dichiara:

Com'è possibile, chiedete, che una bambina di nove o dieci anni credesse che una lettera fosse scritta da Dio? Rispondo che non vi credevo, anzi possedevo una quieta e serena coscienza che le scrivesse la nonna. [...] Insieme a questi gesti tessevo per tutto il giorno, ma con frequenti distrazioni e lacune, un gioco di pietà. [...] se poi, com'è giusto, chiedete se davvero credevo a tante stravaganze, ripeterò la mia prima risposta di

prima: sarebbe falso dire che vi credevo; vivevo con quei pensieri, non mi occupavo di essi.¹⁸

E poco dopo riporta un secondo episodio, sempre strutturato come il primo e basato su una menzogna raccontata per pietà, motivata cioè, secondo quanto raccontato da Rita, per una buona causa. Mentre nei romanzi epistolari tradizionali la forza di convincimento è affidata all'autenticità della confessione contenuta nel testo, nel caso di *Lettere* la forza della convinzione sta proprio nella malafede, nella capacità cioè di ammaliare, di sedurre moralmente gli interlocutori. Questo secondo esempio riguarda l'episodio in cui Rita racconta, inventando, che la cameriera la picchia; ecco come presenta l'episodio a don Giuseppe Scarpa:

Mi condannereste se ora, proprio sul punto di confessarvi il peccato, che forse vi parra un'inezia, ma che ha perduto la mia vita, cercherò una discolpa? Il mio peccato ebbe un solo movente, la gratitudine per quelle amoroze carezze che consolavano la mia infanzia così abbandonata. Io mostrai ripugnanza, quasi spavento di mostrarmi insensibile e vedere deluso quel volto tenero d'invito; cercai di avere un affanno degno di sfogo, e di rispondere con la confessione all'effetto; e con gli occhi pieni di lagrime inventai in un sospiro che Maria mi picchiava. La nonna mi prese pel mento, mi issò dentro gli occhi. Non poté leggermi nulla, perché fin dall'infanzia il mio istinto più vivo è stato quello di rifiutarsi all'esame. Vi discese subito il velo che li rendeva inespressivi. [...] Pensavo alla mia bugia, senza però giudicarla, e vedendola solo nella sua ragione amorosa. Ne avevo un benessere fisico, un senso d'orgoglio saziato. [...] Non vedevo ancora la colpa, ma solo la mia bontà.¹⁹

In questo estratto ci sono molti spunti di riflessione che permettono di comprendere l'atteggiamento di Rita lungo tutto il corso della vicenda; in questo caso specifico poi lei ammette chiaramente di aver mentito, ma fa anticipare questa dichiarazione da una giustificazione, mettendo in campo quella diplomazia interiore di cui Piovene parla nella Prefazione: la motivazione per cui ha mentito è quella di sembrare sensibile agli occhi della nonna. Segue poi un secondo elemento che caratterizza Rita come personaggio, ovvero la sua estrema freddezza; soprattutto nella prima lettera, che rievoca gli episodi della sua infanzia, spesso torna a sottolineare il suo carattere schivo,

¹⁸ Guido Piovene, *Lettere di una novizia*, cit., pp.20-21

¹⁹ Ivi., pp.24-26

freddo, anaffettivo e solitario, l'esatto opposto di ciò che racconterà del carattere della madre. Tutti questi elementi ritornano costantemente nel testo, fino alla fine, sia quando viene scoperta con il cadavere di Giacomo, sia durante il processo, quando Rita sembra assolutamente estranea rispetto a ciò che la circonda, come inconsapevole dei gesti da lei compiuti. Per completare il quadro della fenomenologia sentimentale del personaggio appena comparso sulla scena, ribadisce ancora:

Senza pensarvi mi sentivo tutt'uno con quella che sono costretta a chiamare menzogna, colpevole, ma così mia, e così vera e mescolata ai miei affetti, che avrei difesa contro il mondo.²⁰

Nella seconda parte della lettera Rita racconta di come sia stata mandata in convento per una decisione della madre e come anche in questo ambiente, una volta raggiunta l'adolescenza, si sentisse fuori posto, estremamente fredda e solitaria rispetto alle sue compagne di collegio:

Quella rozzezza, la convivenza con gli altri, l'odiosa compagnia a tavola, a letto, a passeggio, in poco tempo riuscirono ad inaridirmi. Divenni docile e fredda. [...] La vicinanza delle suore e delle compagne [...] mi tolse la consuetudine ai sentimenti molli e dolci; anzi ne fui disgustata a tal punto che staccai il mio pensiero da ogni ricordo dell'infanzia e mi rintanai con la mente in una specie di cella vuota e disadorna. [...] A questa decisione mi aveva condotto proprio l'età dei pensieri molli e dei reciproci sfoghi. Vedevo le mie compagne comunicarsi i loro pensieri segreti e talvolta cercarmi come confidente e chiedermi confidenze in cambio; e quest'aria molliccia stimolò in me per reazione le ripugnanze che ho descritto. I sogni altrui [...] mi diedero un senso di schifo, il desiderio di essere bianca e calcinata, secca e positiva nell'anima, come passata in un bagno di cloro; e quello schifo provocò le prime chiare affermazioni morali.²¹

Paradossalmente dunque, a sostegno proprio della teoria secondo cui Rita è in parte inconsapevole delle azioni che compie e dei risvolti che queste possono assumere, ribadisce più volte il desiderio di essere pulita, candida, e percepisce la distanza che separa lei da tutte le sue compagne. Il reale motivo per cui Rita scrive questa prima lettera-confessione a don Giuseppe Scarpa è però quella di fare luce su alcuni dubbi riguardo la sua monacazione, che sarebbe avvenuta dopo qualche giorno; ciò che

²⁰ Ivi., pp.27-28

²¹ Ivi., pp. 36-40

chiede al prete è una delucidazione sulla sincerità della propria vocazione, scoprendosi cangiante e ambigua:

Così messa in sospetto, cominciai a meditare sugli avvenimenti trascorsi che mi hanno condotta alla soglia della monacazione, e i dubbi divennero molti. Non trovando risposta, lasciai l'indagine confusa dei miei moventi per guardare diritto nei miei sentimenti e pensieri. Ma li ho trovati così poco afferrabili. Si liquefanno così rapidamente non appena mi accosto con la mia riflessione, che mi sembra d'essere fatta di una materia cangiante che non dà presa al giudizio. Il non riuscire a veder chiaro in me stessa, anzi questo cangiare continuo della mia anima secondo il modo in cui la guardo, mi hanno riempito d'incertezza, di diffidenza per me stessa e di apprensione pel futuro.²²

Dunque, dopo aver ampiamente introdotto e raccontato alcuni episodi della sua infanzia, arriva effettivamente a spiegare il motivo della sua lettera, ovvero i dubbi riguardo la sua monacazione. Si è già ribadito che i meccanismi attraverso i quali, benché diplomaticamente, i personaggi mentono, non riguardano solo Rita, bensì tutte le personalità che le gravitano intorno. La dimostrazione è rappresentata dalla risposta di don Giuseppe Scarpa alle preoccupazioni della novizia; egli infatti, così come farà anche la madre superiora, liquida i dubbi della ragazza etichettandoli come delle normali riflessioni di una giovane donna alla vigilia della monacazione. Ad una lettura più attenta invece il giudizio di don Giuseppe sembra dettato dalla volontà di liberarsi il prima possibile di questa preoccupazione, per non essere coinvolto in una questione più grande di lui. È la dimostrazione di come la reticenza, la menzogna, coinvolga tutti i personaggi, anche i minori; sia don Scarpa che la madre superiora infatti si schermano dietro la tendenza a sminuire i dubbi di Rita, mentre la loro reale motivazione è quella di liberarsi il prima possibile della questione, è il rifiuto di vederne la gravità per non esserne coinvolti:

Una delle vostre novizie, Margherita Passi, che ha la fortuna di essere nell'imminenza di monacarsi sotto la vostra guida, mi ha scritto una lunga lettera di cui accludo copia, esponendomi alcuni dubbi piuttosto vaghi sulla sua vocazione. Ho creduto mio stretto dovere di informarvene, perché l'invito rivoltomi dalla ragazza, di occultare il suo sfogo, non ha nulla di

²² Ivi., pp.42-43

vincolante, e sarebbe anzi colpevole da parte mia l'aderirvi senza riguardo ai doveri che una novizia ha verso i suoi superiori. [...] Leggendo poi la lettera della novizia, mi sono fatta su quei dubbi un'opinione provvisoria, che manterrò se concorderà con la vostra: che siano di quelle ubbie, di quei riscaldi della mente, speciosi ma inconsistenti, che lo stesso non saprebbe ben definire, e a cui quasi tutti propendono durante il noviziato, anche se molti sanno resistere meglio al desiderio di parlarne.²³

L'ultima dichiarazione di don Scarpa diventa quasi un elogio dell'ipocrisia, come lo definisce Bàrberi Squarotti nel suo saggio *L'intrico delle finzioni: «Lettere di una novizia»*, pubblicato nel 1994. Infatti con questa affermazione sembra confermare che molti, nella stessa situazione di Rita, abbiano avuto le sue stesse preoccupazioni, ma semplicemente non le abbiano mai espresse, ribadendo dunque il principio illustrato dall'autore nella Prefazione, secondo cui la chiarezza non è sempre e necessariamente una virtù. Dunque nonostante l'impressione di voler formulare un giudizio chiaro e netto sulla questione della monacazione della novizia, don Scarpa non sta facendo altro che affidare la decisione ultima ad un'altra persona, e ribadire quanto sia controproducente la sincerità totale, mentre la discrezione e la prudenza siano condizioni opportune per la vita e per i rapporti con gli altri. Alla reticenza, determinata dalla tendenza a sminuire la gravità delle preoccupazioni di Rita per non doverne essere coinvolto, si somma anche la violazione di un segreto confidenziale fatto dalla giovane al sacerdote, che viene subito riportato alla madre superiora. Anche in questo caso, come è già stato messo in evidenza per il comportamento di Rita, don Scarpa si giustifica per un atteggiamento che probabilmente nel fondo della sua anima non reputa corretto, sostenendo di dover comunicare quando esposto da Rita a madre Giulietta in quanto la ragazza in questione è prossima alla monacazione nel suo convento. La reale motivazione che lo spinge a tradire il segreto è la volontà di coinvolgere qualcun altro nella conoscenza dei fatti, per non sentirsi interamente responsabile della propria decisione o del proprio giudizio. Anche la madre superiora mette in atto gli stessi stratagemmi, nel momento in cui viene coinvolta da don Giuseppe Scarpa nella questione, con l'aggravante che in realtà lei è già a conoscenza di tutta la storia, compresi i risvolti tragici che da Rita non sono ancora stati raccontati.

²³ Ivi., pp.45-46

Infatti ciò che la novizia comunica a don Scarpa è solo una minima parte della presunta verità, che verrà svelandosi solo nelle lettere successive. Nel caso invece della madre superiora il suo comportamento è ancora più riprovevole perché è a conoscenza, anche se il lettore lo scoprirà solo in un secondo momento, di tutta la vicenda, e nonostante questo a sua volta riconferma la sensazione avuta da don Scarpa:

Voi avete giudicato la nostra Rita come se la conosceste; essa è portata, come voi dite, ai riscaldi della mente, alle ubbie... Noi che la conosciamo e che sappiamo come queste imprudenze derivino dal suo carattere, non diamo ad esse nessuna importanza. Nonostante alcune mancanze di fondo della sua anima è buona, la serietà della sua vocazione è provata. [...] Rita è un'anima buona e ha taciuto scrivendovi i fatti più scandalosi della sua vita familiare: il raccontarli sarebbe stato dannoso alla sua anima e contrario alla carità... Verso la fine del suo sedicesimo anno, tornando dopo una lunga vacanza in cui sono accadute cose che non posso accennare, mi ha supplicato di tenerla per sempre. [...] Vi prego di non accennarle, se vorrete risponderle, a questo scambio di idee; sapete come quella età sia sospettosa, e veda il male anche dove non c'è...²⁴

Dunque anche madre Giulietta si rende complice della decisione di passare sotto silenzio le turbe di Rita, che vengono considerate appunto poco rilevanti. A questo si somma anche, ancora una volta, quel meccanismo di reticenza, di volontà di “non dire”, molto ricorrente nel romanzo e sfruttato da tutti i personaggi. In questo caso infatti madre Giulietta accenna ad alcuni episodi della vita di Rita senza specificare altro, lasciando però intendere che abbiano avuto un peso significativo nel suo percorso, se l'hanno spinta a chiedere alla madre superiora di tenerla con sé. Si schermava anche lei dietro la giustificazione della prudenza, della carità, ma è solo un modo per mettere a tacere eventi che don Scarpa, in quanto confidente di Rita, dovrebbe conoscere.

Nello svolgersi della trama si aggiunge anche una lettera anonima, che solo alla fine si scoprirà essere di Rita, nella quale si finge una novizia, che vuole ribadire come effettivamente Margherita Passi non abbia alcuna intenzione di monacarsi; nella lettera si fa riferimento a ciò che don Giuseppe Scarpa ha detto a Rita in risposta alla sua prima lettera, ma sotto una luce completamente diversa. Ciò che accade in un

²⁴ Ivi., pp. 47-48

romanzo polifonico strutturato nella particolare modalità architettata da Piovene, è che molto frequentemente i personaggi ritornano su eventi già narrati per proporre la propria personale versione, secondo il proprio punto di vista, che non collima mai con quanto detto precedentemente. Si crea dunque una rete di punti di vista che disorienta il lettore, poiché non esiste una modalità per poter definire quali di questi sia quello che più si avvicina alla verità. L'autrice della lettera anonima, che si scoprirà poi essere Rita, infatti dichiara che le parole del sacerdote siano state solo «una fredda predica che sembrava copiata e buona per qualunque caso»²⁵ e che egli ha «approfittato di questa occasione per parlare di sé stesso»²⁶. Rita dunque non si fa alcuno scrupolo, nascondendosi dietro una lettera anonima, a gettare fango sul suo confessore, così come farà con tutti gli altri personaggi che cercheranno di accostarsi a lei durante la loro corrispondenza.

Un personaggio che assume un ruolo fondamentale nel testo è don Paolo Conti, segretario del Vescovo, che dopo la ricezione della lettera anonima viene incaricato di svolgere un'inchiesta all'interno del convento, per poter avere un riscontro diretto con Rita, e comprenderne le intenzioni. Il resoconto che il sacerdote fa al vescovo è una conferma di quanto era stato già anticipato da don Scarpa e da madre Giulietta:

I dubbi dei quali si parla nelle tre lettere suddette sono risultati così vuoti, che gli sforzi comuni di Don Giuseppe Scarpa e della madre superiora, di tener chiusa nel convento una piccola crisi che non meritava di certo una maggiore risonanza, mi paiono da elogiare. [...] Quando fui costretto a sfiorare con le mie interrogazioni l'intimità del suo spirito, la ragazza mi oppose un pudore vivissimo, non senza una punta d'orgoglio, mostrando d'essere a disagio e rispondendo in modo chiuso e sommario: desiderava monacarsi, era sicura di sé stessa, non aveva altre inclinazioni.²⁷

Immediatamente, però, una lettera di Rita rovescia nuovamente la situazione, facendo luce sulle sue vere intenzioni. Il romanzo si struttura interamente attraverso questi continui cambi di interpretazione; il lettore si trova di fronte ad una versione dei fatti e

²⁵Ivi., p. 57

²⁶*Ibidem*

²⁷Ivi., pp. 63-64

ne viene in parte convinto, salvo poi doversi ricredere leggendo la lettera successiva, nella quale ciò che ha appena letto viene smentito. Così nel caso appena esposto:

Vi scrivo con il batticuore; sono così stravolta; e temo d'essere sorpresa. [...] Voi dovete salvarmi. Non ho più nessun dubbio: la vita religiosa è per me come la morte. Tre giorni fa, quando mi avete chiamata, io non ho detto che bugie. La vostra insistenza era inutile; quando si comincia a mentire, lo si fa in modo sempre più sicuro e deciso.²⁸

È chiaro dunque come la situazione venga di volta in volta a complicarsi; don Paolo sembra essere uno dei pochi personaggi ad intuire fin da subito l'ambiguità e la falsità di Rita, ma nonostante questo rimane ammaliato dalla sua seduzione morale, che lo spinge ad aiutarla nella fuga dal convento a cui lei non sente di appartenere. Anche lui mette in campo una serie di motivazioni che dovrebbero giustificare il suo operato, e che vertono principalmente sul suo ruolo di confessore e di sacerdote, che gli impongono di aiutare un'anima instabile e debole come quella di Rita. Don Paolo è un acuto osservatore e riesce in parte a chiarire le caratteristiche dell'animo della novizia, ma la sua indolenza non lo porta a prendere una posizione distaccata. Nella lettera XI si legge una lucida interpretazione dei comportamenti di Rita:

Non volete essere suora; [...] ciò che voi chiamate incertezza, è solo gusto dell'ambiguo per scegliere il sentimento che a voi giova di più. La seconda lettura di quella lettera a Don Scarpa, mi ha fatto inorridire. Nulla v'è di sincero, ma solo il gusto di esibire voi stessa, l'ostentazione dei lati più riprovevoli di un carattere infido, la vanteria delle azioni peccaminose sotto il pretesto ipocrita di giustificarle. Le vostre azioni, siano buone o cattive, solo perché sono vostre, vi sembrano tutte eguali ed altrettanto appetitose. [...] Capite solo e chiaramente quello che vi giova capire; non capite mai nulla di quello che vi dispiace; le vostre confusioni sono tutte utilitarie; il grado della luce, per sfumature lievissime, è sempre regolato dalla vostra convenienza. Il vostro fine è sempre lo stesso, evitare ogni disturbo. Vi siete tracciata intorno un cerchio di cattiveria per coltivare la colpevole dolcezza del vostro cuore.²⁹

L'analisi di don Paolo è estremamente puntuale, ma la sua fermezza vacilla immediatamente, a sottolineare ancora una volta quanto i personaggi di Piovene siano

²⁸ Ivi., p.67

²⁹ Ivi., pp.70-71

inetti e volubili, nel momento in cui Rita, nella risposta, ribadisce quanto con lui sia stata sincera e che in nome di questa sincerità e della sua vocazione lui sia tenuto ad aiutarla, poiché, afferma: «nella mia lettera ho narrato tutto. Ora aiutatemi perché ne ho bisogno e perché è vostro dovere.»³⁰ La prima affermazione di Rita è assolutamente falsa, e il lettore inizia a prendere coscienza di questo alla lettura dell'epistola XV, una nuova confessione di Rita a don Paolo, in cui aggiunge molti dettagli rispetto alla prima versione data a don Scarpa; a questa affermazione aggiunge la spinta motivazionale e manipolatrice del dovere sacerdotale, che infatti convincerà don Paolo a non denunciarla ma a continuare ad aiutarla. Lui stesso, diplomaticamente, giustifica il suo operato:

Leggo una lettera in cui mi assicurate di essere stata completamente sincera; nel tempo stesso ho sicura notizia che in quella inviata a Don Scarpa vi sono numerose reticenze, lacune, alterazioni e omissioni di fatti. [...] Ora sarebbe mio obbligo il denunciarvi e il deplorare l'iniziativa infelice che ho avuto con lo scrivervi e col tentare di farvi del bene. Solo temo oramai che una inchiesta più rigorosa rivelerebbe alcuni fatti dai quali avreste più danno che io non desidero.³¹

Nella lettera XV Rita introduce la figura materna, che già era comparsa nella prima lettera, caratterizzata come una donna passionale e romantica, che riaccoglie con grande entusiasmo la figlia di ritorno dal collegio. Il loro rapporto si trasforma però ben presto in un rapporto malsano, poiché Elisa, la madre, coinvolta in una relazione amorosa con il Signor X, investe Rita del ruolo di sua principale confidente, soprassedendo alla loro differenza di età, ma soprattutto al fatto che la figlia non aveva mai avuto esperienza della vita fuori dal convento, per cui non avrebbe mai potuto esprimere dei giudizi critici appropriati. La madre però è convinta di aver trovato in Rita un'anima estremamente sensibile e dunque in un momento di fragilità decide di confidare a lei le sue preoccupazioni riguardo la sincerità del sentimento del compagno. Anche in questo caso Rita, che non ha alcuna esperienza della vita, mente alla madre, dicendole che ogni manifestazione di disinteresse del Signor X nei suoi confronti è in realtà segno del suo grande amore:

³⁰ Ivi., p.73

³¹ Ivi., p. 77

Naturalmente perché potessi risponderle mi forniva infiniti saggi del suo contegno; io rispondevo nel modo più conveniente, che il signor X non era, non era stato, né avrebbe potuto mai essere innamorato di una donna tanto sgraziata. [...] Questo era il fondamento di tutti i nostri discorsi: tanto che, a forza di sentirmelo dire, mi convinsi di essere nata non per me stessa, ma per guidare e medicare le anime, e specialmente l'anima di mia madre. Dalla mia convinzione, che prendeva talvolta un calore esaltato nel chiuso di quelle stanze, e lusingava la mia vanità, traevo una conseguenza, di cui non capivo il pericolo, che ogni mia azione o parola dovesse avere soltanto una qualità, non quella d'essere sincera, ma d'essere benefica e di medicare una piaga. [...] «Sì, dicevo a me stessa, questa è la mia vera missione: assistere quella donna, che certo è debole, ma si sottopone a sua figlia»; scopro in me una profonda propensione al sacrificio: mi pareva che la mia pelle emanasse una luce.³²

Questa è un'ottima rappresentazione di come proceda il meccanismo di autoconvincimento di Rita, che riprende quanto già era stato anticipato da Piovene nella Prefazione, ovvero come la diplomazia interiore illuda i personaggi di essere "medici d'anime", e come ogni loro azione sia giustificata in quanto atto benefico rivolto ad un'altra persona. In questo caso Rita, in nome del grande affetto che sostiene di provare nei confronti della madre, le mente, illudendola che il compagno sia innamorato di lei, pensando così di aiutarla. La ragazza però mentirà ancora, sotto la forma dell'omissione in questo caso, non comunicando alla madre delle sue visite a casa della Contessa Verdi, dove vive l'amica Anna, poiché secondo la versione fornita da Rita, la madre non aveva piacere che lei uscisse di casa; anche in questo caso Rita si giustifica affermando: «Se mia madre – pensavo – può far l'amore senza domandarmi il permesso, io posso prendermi uno svago tanto innocente purché non l'urti con una franchezza inadatta a chi deve curare un'anima e le sue manie»³³. La tendenza di Rita nel suo racconto è quella di presentare la madre come una persona estremamente instabile, mezzo attraverso il quale lei possa invece risultare una sorta di giovane martire, segregata in casa e costretta a convivere ogni giorno con una donna che la tormenta per poter ricevere da lei un aiuto nella sua relazione. L'instabilità che invece caratterizza anche, o forse solo, Rita, la porta costantemente a cambiare opinione sulla

³² Ivi., pp. 87-88

³³ Ivi., p. 93

madre; all'inizio della lettera, infatti, afferma più volte che, nonostante la fatica a cui la sottopone, prova per lei un grande affetto, mentre non appena entra in contatto con la realtà esterna la sua opinione cambia:

Come di fronte a un'apparizione imprevista, io giudicavo per la prima volta mia madre ed anche me che l'assistevo. La sua mania di sequestrarmi a discorrere, le sue fantasie ed i suoi amori, le adulazioni e l'artificio, mi apparivano ora in una luce esaltata e sinistra.³⁴

Il resto della lettera è un continuo alternarsi tra questi due stati d'animo, da un lato la sensazione di sentirsi prigioniera, dall'altro la volontà di assistere la madre, a cui si sommano le continue menzogne per nasconderle le visite a casa dell'amica e per convincerla dell'amore del fidanzato. In casa della Contessa conosce il figlio, Giuliano, verso cui prova una forte attrazione, determinata anche dal suo contegno molto pacato e riflessivo, che Rita sente affine al suo. Con la conoscenza e la frequentazione di Giuliano il divario delle percezioni sulla madre aumenta, così come aumenta la convinzione di Rita della differenza che intercorre tra il suo amore, unione di anime tenere e complementari, e quello della madre:

Nella camera verde fu scritto in quei giorni un romanzo sopra un chimerico idealismo maschile, popolato di gente che per amore trascura il possesso, del quale il signor X era il protagonista apparente, ed il mio amico quello vero. Mia madre, esperta del mondo, per egoismo e pavidità di soffrire, credeva a me, ragazza di sedici anni, che conosceva soltanto un collegio. Mentre il signor X faticava per farsi abbandonare, faticavo a sospingere mia madre verso di lui, e purtroppo vincevo.³⁵

L'apice del meccanismo messo in atto da Rita giunge quando la ragazza riesce a convincere la madre a seguire il Signor X a Milano sostenendo che tanto più un uomo sfugge, quanto più ama; raggiunto il suo obiettivo, sempre ammantato da buoni propositi, si reca a cercare Giuliano e sulla strada verso la casa, incontra la Zaira, la sua cameriera, che le annuncia che Giuliano è morto, «si era ucciso per incidente scaricandosi addosso una doppietta da caccia.»³⁶ Dopo questa confessione, Rita

³⁴ Ivi., p.95

³⁵ Ivi., pp. 108-109

³⁶ Ivi., p.118

sostiene che non aggiungerà altro e che se il suo resoconto dei fatti fino a quel momento era stato freddo, ora non sarebbe stato altro che una relazione. L'idea che trasmette attraverso queste affermazioni è che, mentre lei si giustifica dicendo che di fronte alle più grandi sofferenze la sua reazione è quella di essere sempre più fredda e distaccata, la verità sia che lei sia totalmente indifferente agli avvenimenti che sta raccontando. Una volta tornata a casa, dopo aver appreso, a quanto dice, della morte di Giuliano, si accanisce contro la madre, che nel frattempo era tornata da Milano, incolpandola di averla segregata in casa e di averla privata della sua adolescenza; dal canto suo la madre in quel momento di lucidità la vede per la persona che è veramente:

Tu mi hai lusingata sempre, soltanto per stare tranquilla e per non avere noie, non hai mai detto una sola parola che non fosse per egoismo. Io ti ho creduta una gran cosa, sono giunta a affidare la mia vita ad una bambina che nessun altro avrebbe presa sul serio, ti ho trattata come una donna, e tu, giovane, fresca di forze, senza un pensiero...³⁷

Da qui le due si dirigono nuovamente al convento e sulla porta Rita prega la madre superiora di tenerla con sé per sempre. La confessione della ragazza si chiude con due affermazioni significative, che riportano ancora una volta alla luce i meccanismi di convincimento adottati dai personaggi: «Ho fatto il resoconto fedele dell'avvenimento che ho omesso nella mia lettera a Don Scarpa; e l'ho narrato ora così freddamente, come se parlassi di un'altra. [...] Io sono stata franca: salvatemi per pietà.»³⁸ Successivamente don Paolo fa recapitare la lettera ricevuta da Rita alla madre Elisa, tradendo un'altra volta il segreto delle confidenze della giovane, e la risposta di Elisa muta nuovamente la situazione, rovesciando quasi totalmente la prima versione di Rita. È questo il gioco di prospettive su cui si costruisce l'intero testo; il metodo è quello di pronunciare un'affermazione assurda, e poi, attraverso un meccanismo di diplomazia e pietà, indurre il lettore ad accettare, anche se solo provvisoriamente, quella realtà. Immediatamente però le certezze, benché labili, che il lettore ha acquisito dalla lettura di una lettera vengono smentite da quella successiva con una

³⁷ Ivi., p. 121

³⁸ Ivi., pp. 123-124

nuova affermazione opposta alla precedente; il processo è così efficace che alla fine della lettura del romanzo il lettore non è in grado di formulare un giudizio univoco sui personaggi. «È un libro concepito ad immagine della seta cangiante, o della pittura anamorfica, prospettica, che alla minima mossa dell'occhio cambia le sue amenità in mostruosità, e viceversa.»³⁹ La lettera XVII è infatti la confessione di Elisa, che racconta la sua versione della storia, dichiarando immediatamente che ciò che ha detto Rita è tutto falso, senza però rinunciare ad adottare a sua volta la tecnica della reticenza:

La lettera di mia figlia, a quanto intendo, è tutta una bugia, e dice molto di falso intorno a me, ma tace molto di vero intorno a lei. Rita dovrebbe essere fin troppo lieta di chiudersi in un convento e di nascondere al mondo certi fatti gravissimi, che solamente per pietà non vi narro.⁴⁰

Indicativamente i fatti che vengono raccontati all'inizio della lettera sono gli stessi già narrati da Rita, ma ciò che cambia è il punto di vista; mentre Rita sostiene che la madre la costringesse ad ascoltarla, Elisa afferma che la figlia sembrava lo facesse con piacere. Lo stesso vale per lo stato d'animo della madre: Rita aveva dipinto la madre come una maniaca ossessiva dell'amore per il Signor X, mentre lei afferma di averle creduto solo per disperazione, per un eccesso di fragilità: «Per viltà, per mollezza, per vivere continuamente in un piacevole languore, mi disse solo quello che speravo di udire, e ch'io accettavo senza discernimento perché ne avevo il più acuto bisogno.»⁴¹ Emergono inoltre degli episodi non raccontati da Rita, sempre nell'intento di preservare la sua immagine il più candida possibile, come per esempio il fatto di essersi recata personalmente dal fidanzato della madre affermando che veniva torturata dalla madre per lui, e che lei la costringeva giorno e notte a condividere le sue smanie amorose. Oltre a questo aveva anche affermato che questa segregazione e questi comportamenti la allontanavano sempre di più dal fidanzato, che non aveva intenzione di sposare una ragazza cresciuta con una madre simile. Si difende anche dalle accuse

³⁹ Tibor Wlassics, *L'impossibile sincerità di Piovene: Lettura delle lettere di una novizia*, in «Filologia e letteratura», XVI, n.61, 1970, p. 339

⁴⁰ Guido Piovene, *Lettere di una novizia*, cit., p. 129

⁴¹ Ivi., pp. 133-134

mosse dalla figlia rispetto al fatto che non la lasciasse uscire mai di casa, affermando che non glielo avrebbe mai proibito, ma piuttosto l'avrebbe guidata «per impedire il male che presto accadde».⁴² Inoltre Elisa inizia a gettare una luce sinistra sul rapporto tra Rita e Giuliano, affermando che la figlia mai amò quel ragazzo, ma che intrattenne una relazione con lui solo per fare un torto alla madre:

Vi dico ancora che perdonerei Rita se avesse amato davvero, ma il suo amore era una vendetta, tutto imbevuto di antipatie e di egoismi. Anche quel tale volle però abbandonarla, quando si accorse che non avrebbe potuto ottenere nulla da lei, e vide che gli atteggiamenti presi da Rita erano fatti soltanto di odio per gli altri e di amore verso sé stessa. Poi improvvisamente morì. [...] Ma vi ripeto che conosco solo una parte del male che essa mi ha fatto. È difficile infatti seguire le azioni di Rita, che non fece mai nulla di spontaneo e d'aperto, ma usò sempre una specie di diplomazia da demente che si risolse poi a suo danno. [...] Quello che ho detto basta a giustificarmi: che accadrebbe poi se vi fossero anche altri infinitamente più gravi? Tali, se volessi narrarli, da vietare per sempre di ridarle la libertà.⁴³

In questa dichiarazione dunque Elisa insinua insistentemente che esista qualcosa di più, oltre ad aggiungere anche la notizia secondo cui Giuliano avrebbe lasciato Rita per aver compreso la natura dei suoi comportamenti. La lettera successiva di Rita, la XVIII, contiene una nuova parte della storia, ovvero il racconto del ballo a casa della Contessa Verdi a cui era stata invitata, che nelle confessioni precedenti, se così si possono definire, aveva omesso. La testimonianza che potrebbe rappresentare un punto di svolta nell'intricata vicenda delle due donne, ma che in realtà non fa altro che rendere ancora più inaccessibile il raggiungimento della verità, è fornita da Zaira, la cameriera di casa Passi, che racconta di un episodio omesso da entrambe, ovvero la morte di Giuliano:

A metà strada vidi un uomo e una donna che si tenevano come se lottassero in piedi, poi vi fu un colpo di fucile e l'uomo cadde sull'erba. Quando arrivai mi accorsi che era il figlio della contessa e che era già morto, la donna invece era la signorina Passi.⁴⁴

⁴² Ivi., p. 136

⁴³ Ivi., p.137

⁴⁴ Ivi., p.159

Da questo momento in poi don Paolo sembra volersi rifiutare di continuare ad offrire il proprio aiuto a Rita, in quanto coinvolta nella morte di Giuliano, e ancora una volta si dimostra capace di interpretare le reali intenzioni della ragazza. Ma il suo carattere remissivo, la sua indolenza, lo portano ancora una volta a difenderla e a non denunciare l'accaduto al Vescovo, rendendosi così complice della vicenda. Nella sua terza confessione, corrispondente alla lettera XXII, Rita racconta del coinvolgimento di Zaira nella vicenda, affermando, rivolta a don Paolo: «Voglio che sappiate da me ciò che veramente è avvenuto. Metterò finalmente una confessione totale nelle mani dell'unica persona che ha dimostrato di intendermi almeno in parte.»⁴⁵ Ovviamente nemmeno in questo caso si tratta di una confessione vera e propria, ma principalmente, come era già accaduto nei confronti della madre e come accadrà anche per altri personaggi, Rita fa in modo di mettere in cattiva luce Zaira e anche lo stesso Giuliano, raccontando della sua morte accidentale:

Chiunque mi condannerebbe per quello che sto per narrare. Appunto per questo lo narro senza abbellire la mia parte, sincera in tutto e specialmente a mio danno, sebbene mi sembri impossibile d'essere io la persona le cui parole riferisco. [...] tra noi c'era il fucile, che Giuliano teneva appoggiato a terra col calcio. Senza volerlo lo sollevai nella lotta e lo lasciai ricadere. La scarica partì per l'urto; Giuliano non fece un gemito; cadde senza muoversi più.⁴⁶

All'arrivo della Zaira, che aveva visto tutto, Rita non esita nemmeno un attimo a gettare fango su Giuliano, l'uomo che fino a quel momento aveva considerato colui che l'avrebbe salvata, per difendere sé stessa, dichiarando: «Zaira abbi compassione di me. Se parli sono perduta, senza la minima colpa. Giuliano mi ha sedotta, mi ha presa, mi ha rovinata, tu lo sai quanto me, tu che eri il nostro angelo custode.»⁴⁷ Rita cerca dunque di convincere don Paolo ad aiutarla ancora, perché innocente e costretta per la paura a rimanere nel convento, benché quella non fosse la sua vocazione, e il sacerdote, nonostante avesse più volte dichiarato che non avrebbe più risposto alle sue lettere, la aiuta a fuggire dal convento, con la complicità della Zaira. Nelle lettere

⁴⁵ Ivi., p.167

⁴⁶ Ivi., p. 175

⁴⁷ Ivi., pp.175-176

successive, don Paolo insiste ossessivamente sul carattere menzognero e distruttivo di Rita, ma solo per poter dare ancora una volta una giustificazione a sé stesso per il suo operato:

Quell'amor proprio, così debole, così colpevole e vizioso, ha destato in me il sacerdote che ha cura d'anime in pericolo; ho sentito tale pietà che per salvarvi ho dovuto ricorrere a mezzi di cui avrebbe orrore chiunque mancasse di coraggio. Spero di avervi fatto più bene che male; voi mi avete fatto del bene. [...] La carità, nata per l'anima vostra, estendendosi agli altri, e divenendo universale, mi ha condotto a comprendere e ad amare di più, e a divenire insomma più sacerdote.⁴⁸

Con l'intervento di altri personaggi secondari, Elisa e la madre superiora riescono a scoprire dove Rita si nascondesse e per questo la novizia decide di inviare una lettera ad un ragazzo che aveva intravisto ad una finestra del palazzo di fronte al suo, uno sconosciuto, chiedendogli aiuto. Nella lettera Rita dà un'ulteriore prova del suo squilibrio mentale, raccontando in breve la storia della sua vita, ovviamente attraverso il suo punto di vista, e di nuovo non esitando un attimo a gettare una luce sinistra sul suo rapporto con don Paolo, insinuando che il sacerdote avesse nei suoi confronti un interesse diverso da quello dato dal suo abito, e modificando ogni azione che per lei il sacerdote aveva compiuto:

Divisa così tra il terrore del chiostro e quello della casa, ormai prossima ai voti definitivi, mi apersi ad un sacerdote, Don Paolo Conti, segretario del Vescovo, perché mi consigliasse e facesse conoscere alle autorità superiori un caso tanto disgraziato. Don Paolo Conti mi convinse a tacere e, un paio di giorni prima della monacazione, mi ordinò di fuggire e mi nascose nella casa accanto alla vostra sotto la guardia di una donna. [...] Ma appena cominciai a riavermi Don Paolo mi fece conoscere per quale scopo si era occupato di me e oggi mi annuncia una sua visita in una lettera piena di lusinghe colpevoli che mi ha riempito di ribrezzo.⁴⁹

Nella parte restante della lettera chiede a Michele Sacco lo stesso aiuto che aveva chiesto all'inizio del romanzo a don Paolo Conti, quasi con le stesse identiche parole: «L'unica mia speranza è di trovare una persona che abbia compassione di me e che mi

⁴⁸ Ivi., pp.197-198

⁴⁹ Ivi., p. 210

nasconda a tutti. [...] Ma fate presto, per pietà e non parlate.»⁵⁰

La lettera successiva è quella di Michele Sacco inviata ad un amico in cui racconta ciò che avvenne dopo aver ricevuto la lettera di Rita. Egli infatti decide, dopo molti dubbi, di dare ascolto alla ragazza, ma la mattina stessa in cui avevano stabilito l'incontro Michele assiste all'assassinio di Giacomo, il marito della Zaira, che era stato mandato per riportare Rita in convento. Il secondo delitto ormai è innegabile, e dunque Rita viene processata e incarcerata. Ciò che stupisce della descrizione che Michele Sacco fa della donna è il contegno che assume anche nel momento in cui viene scoperta; così come era accaduto anche in altre situazioni e come si verificherà anche durante il processo, Rita rimane totalmente estranea a ciò che la circonda, come se non si rendesse conto della gravità dei suoi gesti. Il processo di autoconvincimento che mette in atto fin dall'inizio, volto a sostenere la tesi della sua innocenza, la porta ad un livello di apatia quasi totale nei confronti di ciò che la circonda:

Appoggiata di schiena al davanzale della finestra già aperta, gli occhi duri e immobili, quasi che non si accorgesse nemmeno del nostro arrivo, la ragazza guardava in alto e in disparte [...]. Prima che riuscissimo a muoverci, gli occhi le si riempiono lentamente di lagrime, ma non perdevano perciò la loro durezza, né parevano uscire da quella loro distrazione caparbia. [...] Quando le guardie giunsero ad arrestarla, era disfatta, piangeva, diceva d'essere rovinata per colpa di sua madre e di altri, si definiva una vittima dell'egoismo e dell'odio.⁵¹

Lo stesso atteggiamento che Rita assume nel momento in cui viene scoperta viene replicato anche durante il processo, raccontato da don Camillo Molin, nel quale assume un contegno di grande serietà, ma rimane come assente, come se fosse totalmente estranea ai fatti. A livello teorico il momento del processo avrebbe potuto essere quello in cui si sarebbe potuta ricostruire una parte di verità, ma diventa invece il luogo del caos totale, in cui vengono a sovrapporsi più voci, ognuna delle quali racconta la propria versione dei fatti, senza però giungere ad una verità univoca. Nel momento in cui viene interrogata Rita continua a sostenere la propria innocenza, ribadendo che la morte di Giuliano fosse stata un incidente e che avesse ucciso

⁵⁰ Ivi., p. 211

⁵¹ Ivi., pp.224-225

Giacomo solo per legittima difesa; il suo comportamento dunque si divide tra una strenua difesa di sé e una forma di apatia e disinteresse nei confronti di ciò che la circonda:

Non sente nessun rimorso, perché ritiene di aver sempre lottato per sua legittima difesa. Non crede perciò nel castigo, è sicura di essere assolta e d'iniziare, appena finito il processo, la vita libera e felice per cui si è tanto dibattuta. [...] Con voce priva di sbalzi Rita ha difeso il suo agire, negando di avere un'indole menzognera e egoista, che sarebbe in contrasto con la sua inclinazione ad una vita naturale e tranquilla. La morte di Giuliano Verdi era avvenuta fuori dalla sua volontà; quella del servitore, per sua giusta difesa contro un tentativo odioso di riportarla ad una vita di sofferenza.⁵²

In queste ultime lettere poi si sommano i diversi giudizi che i personaggi formulano su Rita, e ciò che emerge è come si diversifichino gli uni dagli altri, a dimostrazione di come, nonostante tutto, non sia possibile formulare un giudizio univoco su di lei, così come sull'intera vicenda. Il sacerdote conclude così il suo resoconto del processo: «Mi avete chiesto quale sia il mio giudizio sulla giovane Passi ed io ve lo descrivo sincero. La credo buona e docile in superficie; proprio per questo mi sembra però irriducibile, ribelle ad ogni redenzione, assolutamente dannata. È una di quelle persone che fanno quello che vogliono, senza averne coscienza.»⁵³

Le ultime lettere di madre Giulietta e don Paolo sono significative perché in entrambe viene posto l'accento su un punto fondamentale che già era stato introdotto da Piovene nella Prefazione, ovvero l'impossibilità di conciliare la pietà con la chiarezza. I due personaggi, che seppur con i loro limiti e i loro tornaconto personali hanno cercato di aiutare Rita, divengono alla fine consapevoli di questa grande verità; madre Giulietta afferma: «Volesse Dio che il nostro proposito di essere veritieri, e quello di essere pietosi e caritatevoli, non fossero mai in contrasto... ma questo forse avviene soltanto in Lui.»⁵⁴ E così anche don Paolo, che come di consueto nel corso del romanzo dimostra una grande acutezza, afferma:

⁵²Ivi., pp. 228-232

⁵³Ivi., pp. 233-234

⁵⁴Ivi., p. 237

Essa [la religione] non vuole uccidere niente che vive in noi, ma lo mantiene, risana e lo rende santo. Così ci insegna la più ardua diplomazia, che solamente lo stolto chiama doppiezza: la diplomazia solitaria che dobbiamo avere in noi stessi, nella pietà del nostro cuore. Per essa odiamo l'empia chiarezza assoluta ed il costume di vivere nudi e sfacciati in compagnia di noi stessi; grazie ad essa curiamo e mutiamo i vizi in virtù: la sensualità è matrimonio, la pigrizia è costanza, la superbia è rinuncia, ed ogni battito del cuore pretende una vita eterna.⁵⁵

Questa ultima affermazione di don Paolo è ulteriormente chiarificatrice rispetto alle sovrastrutture che i personaggi costruiscono per impedire a sé stessi di mostrarsi per ciò che sono. Nessuno di loro infatti ammette mai i reali motivi che li spingono ad agire, ma diplomaticamente li celano dietro presunte azioni di altruismo, o, appunto, pietà. Il risultato finale, come era già accaduto per i protagonisti de *La vedova allegra*, è che tutti i personaggi risultano sconfitti: Elisa ormai ridotta ad essere l'ombra della donna che era, don Paolo costretto a fuggire, madre Giulietta costretta a lasciare il suo incarico, e Rita rinchiusa in carcere, dove morirà. C'è un appunto da fare però rispetto allo stato d'animo di Rita alla fine del romanzo; nell'ultima lettera, che invia alla madre per cercare una riconciliazione, non dimostra in alcun modo tristezza o scoramento per il drammatico esito della sua vicenda, bensì mantiene quell'inconsapevolezza dei gesti che ha compiuto, radicata così profondamente dentro di sé da convincerla di avere un animo puro e amorevole:

Il piacere che provo nella mia vita è così intenso e tranquillo, che non vorrei mai essere disturbata, né distaccarmene, per nessuna ragione. Forse per questo la prigione mi piace, e talvolta si illumina quasi di un lume solitario d'aurora. [...] Io sono fatta per amare soltanto. [...] Qualche volta mi chiedo perché la mia vita sia giunta a un esito tanto diverso da quello che avevo pensato. Anche se nel futuro la mia aspirazione di pace non sarà mai avverata, e tu non mi sarai amica, ho voluto dirtela oggi, [...] perché infine tu senta che la mia anima non è aspra ma dolce, amabile e non odiosa, fiorita e non deserta; tanto che forse, se l'avessi capita, l'avresti amata anche tu.⁵⁶

⁵⁵ Ivi., p. 241

⁵⁶ Ivi., p. 247

3. LO STILE

La retorica della diplomazia e della pietà su cui si costruisce l'intero romanzo ha dei risvolti anche su un piano stilistico, attraverso l'applicazione di figure retoriche che hanno l'obiettivo di creare quell'ambiguità che caratterizza tutti i personaggi. Già è stato anticipato il ruolo centrale svolto da analessi e prolessi, dalla combinazione di diversi piani temporali che rende lo svolgimento della trama difficilmente comprensibile, e anche dai meccanismi di reticenza, che portano i personaggi a tacere alcuni avvenimenti o a lasciarli in sospeso. Si pensi ad esempio alle lettere scritte da madre Giulietta, in cui spesso le frasi vengono lasciate a metà con dei puntini di sospensione, oppure quando esplicitamente i personaggi fanno riferimento a degli episodi che però non vengono narrati. La verità della storia è dunque nascosta da queste sovrastrutture e giace proprio nel non detto determinato dalla reticenza. Secondo quanto illustrato da Stefano Strazzabosco nel saggio *La casa degli specchi: stili e figure della diplomazia in «Lettere di una novizia»*, dai personaggi viene adottata anche la tecnica della *persuasio*, sia per convincere gli altri personaggi di ciò che stanno affermando, sia per convincere sé stessi della propria versione dei fatti; questa figura dell'argomentazione ha la funzione specifica di dare credito ad un punto di vista in particolare. Una delle manifestazioni della *persuasio* è la tendenza a costruire periodi tramite *tricolon*, una figura retorica che consiste nella perfetta equivalenza della struttura sintattica, dell'ampiezza del ritmo tra, nel caso specifico, tre membri di un periodo. Questa figura retorica è frequentissima nel testo, ma più in generale nell'intera produzione di Piovene, poiché è funzionale alla variazione nella frase anche di piccoli elementi, riproducendo così in modo pragmatico l'andamento altalenante del pensiero. Gli esempi sono molteplici, ne vengono riportati alcuni tra i più efficaci: «Aspettai una risposta; non osavo guardarlo; Giuliano non parlava.»⁵⁷; «Volevo fuggire di casa; Giuliano era prudente; Giuliano mi mancava.»⁵⁸ «La scarica partì per l'urto;

⁵⁷ Ivi., p.173

⁵⁸ Ivi., p. 174

Giuliano non fece un gemito; cadde senza muoversi più.»⁵⁹;
«Prima ho creduto di desiderare il convento; poi ho dubitato, ed ho chiesto consiglio; sono stata infine sicura di voler uscire da qui, ed ho chiesto soccorso.»⁶⁰;
«Vidi in mia figlia una donna; mi parve che fosse sensibile; cercai sollievo nella sua compagnia.»⁶¹;
«Vi scrivo con il batticuore; sono così stravolta; e temo d'essere sorpresa»⁶².

Oltre al *tricolon* vengono utilizzate forme di simmetria logico-sintattica, avversative o coordinanti, come nei seguenti casi: «se cercavo la solitudine, mia madre mi inseguiva, se volevo fantasticare, mia madre veniva a togliere ogni attrattiva alle mie immaginazioni»⁶³; oppure ancora: «la lettera di mia figlia [...] dice molto di falso intorno a me, ma tace molto di vero intorno a lei.»⁶⁴. A questi elementi si aggiungono altre forme avversative come: «non sentivo il mio errore, ma un tenero isolamento di fanciulla qual'ero »⁶⁵; «né la cella, né il male le hanno mutato aspetto, ma è rimasta rosea e fiorente»⁶⁶. Sono frequenti inoltre le domande retoriche, che indicano il tentativo dei personaggi di auto-assolversi, o sono volte alla persuasione di una determinata affermazione: «Non sono questi gli indizi di una speciale tenerezza di Sposo? E osereste rispondere rifiutandovi a Lui? Quale altra alternativa avreste uscendo dal convento, se non rimanere in casa inaridendo sola e senza profumo, o allontanarvi e abbandonarvi a una vita che vi potrebbe condurre dovunque, eccetto che a Dio e alla pace?»⁶⁷; «è possibile, dico, che mi si possa giudicare così, dopo che ho tanto sofferto?»⁶⁸; «giovane, innamorata, prigioniera da mesi, avrei potuto non desiderare di andarvi?»⁶⁹; «l'uomo che pensava infatti come avevo sempre pensato, da quando ero bambina, non era nato per essere il mio compagno?»⁷⁰. Ai livelli sintattico e retorico si aggiunge poi quello lessicale; frequenti, a tratti ossessivamente ripetuti,

⁵⁹ Ivi., p. 175

⁶⁰ Ivi., p.73

⁶¹ Ivi., p. 132

⁶² Ivi., p.67

⁶³ Ivi., p.98

⁶⁴ Ivi., p. 129

⁶⁵ Ivi., p.25

⁶⁶ Ivi., pp.253-254

⁶⁷ Ivi., p.54

⁶⁸ Ivi., p.73

⁶⁹ Ivi., p.143

⁷⁰ Ivi., p.142

sono infatti i termini chiave esposti nella Prefazione del romanzo, e che costituiscono la chiave di lettura del testo, ovvero: malafede, diplomazia, pietà, falsità, menzogna, dubbio, simulazione, malizia, silenzio, complice, censura. Di contro è anche ricco di termini del campo semantico opposto, a ribadire la natura ambigua di tutto ciò che concerne il romanzo: conoscenza, acume, chiarezza, sincerità, confidenza, vero, verità, confessione. Dunque, anche da una classificazione sommaria, è possibile riscontrare come la dinamica della diplomazia investa non soltanto l'aspetto contenutistico, ma anche l'architettura interna del romanzo, in modo tale da rendere la verità cifrata ad ogni livello di lettura.

4. IL PAESAGGIO

È già stato posto l'accento sulla caratteristica dei romanzi epistolari di ricorrere all'uso della dimensione del paesaggio psicologico, per potenziare il *pathos* delle emozioni dei personaggi, o per definirne più precisamente le sfumature caratteriali. Si pensi solo allo splendore della campagna vista attraverso gli occhi di Maria, protagonista di *Storia di una capinera*, oppure la tempesta che imperversa nel momento della manifestazione della passione tra Eva e Augusto in *Prima morire*, oppure ancora il *locus amoenus* vagheggiato da Jacopo Ortis. Nel caso di Piovene questo meccanismo è ancora più enfatizzato, a causa del legame viscerale che lo lega alla sua terra natale. La lettura del paesaggio nei suoi romanzi è un modo per avvicinarsi soprattutto all'interiorità dell'autore: è lui stesso a ribadire come nei suoi paesaggi rifletta non solo la psicologia dei suoi personaggi, ma anche sé stesso. Efficace, a mio avviso, una considerazione di Fernando Bandini nel saggio *Piovene e Vicenza*, contenuto nella raccolta di saggi *Guido Piovene tra idoli e ragione*, in cui afferma, riferendosi a Rita, che «parafrasando la nota frase di Flaubert, Piovene avrebbe potuto esclamare: "Rita c'est moi!"»⁷¹. È un'affermazione di grande impatto se si considera effettivamente la

⁷¹ Fernando Bandini, *Piovene a Vicenza*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione*, Atti del convegno di studi, Vicenza, 24-26 novembre 1994, Marsilio, Venezia, 1996, p. 17

rilevanza assunta dal paesaggio nella produzione di Piovene, che attraversa i suoi primi romanzi fino a giungere alle opere del secondo periodo, che sono un resoconto di alcuni suoi viaggi: ad esempio il *De America*, che raccoglie nel 1953 i frutti di un soggiorno in America durante il quale si illuse di essere sbarcato in un nuovo mondo, o *Viaggio in Italia* del 1958 dove si cerca di trovare delle alternative al paesaggio psicologico della propria infanzia, che appunto ritorna ossessivamente in tutte le opere precedenti.

Piovene si inserisce nel solco tracciato in parte già da Fogazzaro, che a sua volta aveva utilizzato il paesaggio come strumento per indagare i suoi personaggi; lui stesso scrive un saggio a riguardo: *Fogazzaro e il paesaggio vicentino*, pubblicato su «La Lettura» l'8 agosto 1942, nel quale identifica la categoria della «vicentinità», oggettivata attraverso le strutture architettoniche e la sofisticata vita in villa. Nella sua analisi quindi Piovene fonde sia la dimensione naturalistica che quella architettonica, sostenendo che anche in questa seconda siano riscontrabili alcune caratteristiche del paesaggio; riconosce poi nella trattazione fogazzariana elementi ricorrenti anche nei paesaggi dei suoi romanzi, come la presenza ossessiva dei Colli Berici, della pianura, oppure la mollezza e vaghezza dello spazio. Come già anticipato, ciò che avviene nei romanzi di Piovene non è una semplice similitudine tra personaggi e paesaggi, ma una vera e propria compenetrazione dei due elementi, attraverso un'antropomorfizzazione dello spazio e una naturalizzazione del personaggio; si arriva quindi ad un livello ancora più profondo, in cui il paesaggio assume la valenza e le caratteristiche di un personaggio. Tutti i suoi romanzi sono ispirati, ambientati o collegati con la sua città natale, Vicenza, ma soprattutto con gli spazi limitrofi, con cui sente una particolare affinità; per questo sono riscontrabili delle costanti nella scelta degli elementi che compongono il paesaggio: la villa sui colli Berici, quella che in effetti ritorna in *Lettere*, il giardino a terrazza, la valletta sottostante la villa, i monti lontani, la foschia, le luci, tutti elementi che ricorrono frequentemente, assumendo significati diversi in base alle circostanze. Nel caso specifico di *Lettere di una novizia* la fusione tra personaggio e paesaggio, e nello stesso tempo la sovrapposizione di entrambi con l'autore è molto

esplicita. Nella Prefazione infatti, si è già anticipato, il meccanismo che poi si riscontra all'interno del testo è immediatamente comunicato al lettore:

Rita, la mia protagonista, vive con me come un paesaggio. Non potrei non amarla, essa che sembra accogliere in un miscuglio di sentimenti evasivi il più caro e più molle paesaggio della mia vita, il Veneto di terraferma, i suoi colli che spuntano nel mezzo della pianura, e vi rimangono sperduti, guardando tutto all'intorno, con prati, selve, vigne, giardini a balcone. Giungono a questi colli, che sono poi quelli di Rita, opposti richiami fantastici, dal mare e da settentrione, tra i quali l'anima è agitata e perplessa, e non riesce a prender forma. Una delle bellezze di questa terra sono certamente le nebbie di vario ed incerto colore, tanto che il paesaggio non giunge a definirsi per intero, quasi che voglia essere tutti i paesaggi nell'infinito della sua ambiguità. La nostra persona e le cose si confondono in una sola mollezza umana, e ogni colore, ogni passaggio di luce accrescono in noi un piacere che assomiglia all'intelligenza. Potrei non amare Rita, che riassume questo paesaggio e lo conduce nel ricordo?⁷²

Potrebbe bastare anche questo estratto dalla Prefazione per comprendere quali siano gli elementi su cui si basa la riflessione di Piovene: l'identificazione Rita-autore-paesaggio, la trattazione delle caratteristiche dello spazio che interessano lo scrittore, e che includono non solo gli elementi fisici, ma anche la nebbia, le influenze orientali, e tutto ciò che di sfumato si possa identificare nel paesaggio. La dichiarazione di intenti è chiara; Rita, e con lei anche Piovene, si identifica nel paesaggio per due ordini di motivi: da un lato, volontariamente, perché purifica la sua persona attraverso la visione della bellezza e della mollezza del paesaggio. Ciò che compie la protagonista, e con lei anche agli altri personaggi, è il rispecchiarsi in un paesaggio ameno, è la volontà di identificarsi in uno scenario tanto avvolgente da poter in tal modo mondare le proprie colpe, uno spazio che fornisca le giustificazioni morali di cui ha bisogno per risanarsi da ogni perversione, come se la capacità di commuoversi di fronte alla bellezza di un paesaggio sia sufficiente per poter minimizzare la malvagità di un temperamento:

⁷² Guido Piovene, *Lettere di una novizia*, cit., pp.8-9

Io non sono santa, ma non sono cattiva. Non potrei sentirmi cattiva proprio ora che la mia anima risponde con tanta fragranza a questo bel chiaro di luna.⁷³

Dall'altro però il paesaggio veneto, così come viene presentato da Piovene è insieme «il più piacevole e il più amorale», ovvero comprende anche degli elementi di ambiguità e corruzione, come la nebbia, che ammantava il paesaggio di una foschia che impedisce di vedere le cose in modo chiaro, esattamente come il comportamento di Rita. Non a caso anche lo stesso scenario veneto ha, secondo Piovene, una conformazione etnico-geografica tale da prestarsi ad assumere caratteristiche indefinibili ed evasive, poiché ha delle influenze che provengono sia da nord che da sud e per questo non è in grado di definirsi mai in maniera precisa. L'aspetto singolare del paesaggio di Piovene è proprio la sua dimensione a metà strada tra realtà e fantasia; è un elemento tanto rilevante perché strettamente legato all'infanzia dell'autore, un ricordo che porterà con sé per il resto della vita, e per questo estremamente reale. Ma la materializzazione del paesaggio nei testi non è mai così realistica come nei ricordi dell'autore, perché viene investita anche da una serie di significati astratti, divenendo il riflesso delle ambiguità dei personaggi.

Tra i vari elementi ricorrenti che definiscono lo spazio in *Lettere di una novizia* c'è il palazzo in cui Margherita trascorre la sua infanzia, che viene presentato come un luogo irreali, come del resto gran parte del paesaggio circostante, come un luogo sospeso tra realtà e fantasia, grazie alla presenza del giardino pensile che si apre sulla vista dei colli tanto cari all'autore:

Passavo la giornata passeggiando in un giardino, un giardinetto pensile la cui ringhiera era ornata di statuette in pietra dolce. [...] La sera, nella mia camera, mi abbandonavo però alla tristezza. La finestra guardava il giardinetto e nel fondo, tra due quinte di colli, la pianura padana: solitario paesaggio nel quale il ricordo ritrova solo due palme stente e poi una nebbia piena di un chiaro spento. La luna sorgeva dal piano, prima verdastra, lontana in quel triste infinito che si dilunga all'orizzonte, poi sempre più umana e dorata; finché tutti gli oggetti, anche nella mia stanza,

⁷³ Ivi., p.43

erano illuminati di luce così viva, che luccicavano iridandosi o rivelavano nuovi colori più intensi.⁷⁴

Il paesaggio è costituito da elementi lontani, mai definiti nel dettaglio, si protende verso un orizzonte lontano e indefinito, dominato dalla foschia a cui si sommano anche delle suggestioni sensoriali, come il canto dei grilli, o delle rane, che contribuiscono ad accrescere la dimensione dell'indefinito. Il paesaggio viene anche definito dalla protagonista come solitario, e non è un caso se poco dopo attribuisce lo stesso aggettivo anche a sé stessa, per ribadire la comunanza che si instaura tra questi due elementi; Rita poco dopo afferma: «E maturai la decisione di vivere sempre sola, la vocazione su cui chiedo il vostro giudizio»⁷⁵. Questa identificazione contribuisce ancora una volta a confermare quanto già detto rispetto alla dimensione immaginosa dello spazio; spesso infatti quest'ultimo è pura visione, riflette l'immagine di Rita, per come è o per come vorrebbe apparire, diventandone un *alter ego*.

Poco dopo, come ulteriore giustificazione per la bugia detta sulla cameriera, come di consueto Rita cerca una consolazione in quel paesaggio molle ed inebriante che la fa sentire nel giusto:

Sotto di me il paesaggio pareva sollevarsi e contrarsi nella lente d'aria già calda e tremolante di vapori. Quel tremolio, misto agli odori acuti delle vaniglie e dei nasturzi che esalava il giardino, finì per inebriarmi. Chiusi le palpebre, continuai a scorgere il luccichio dell'aria secca; un vento caldo mi appesantiva i capelli.⁷⁶

Gli esempi che definiscono il carattere ambiguo del paesaggio sono molteplici, ne vengono riportati alcuni tra i più efficaci:

Non sapendo che fare, uscii in giardino a rivedere i miei amori, e mi compiacqui di ritrovarmi sensibile dopo alcuni anni di apparente atonia. La luce bianca e soffice portava sulle aiuole e sulla valletta erbosa aperta davanti alla villa lo scintillio quasi marino che nel Veneto giunge ai piedi delle montagne; ma al bianco si mescolava un rosa appena percettibile, che chiudendo gli occhi però si ricordava più intenso.⁷⁷

⁷⁴ Ivi., pp. 20-22

⁷⁵ Ivi., p. 22

⁷⁶ Ivi., p. 27

⁷⁷ Ivi., pp.82-83

In questo caso si ritorna sempre al concetto della sensibilità che viene percepita da Rita come propria sulla base delle sensazioni di pace prodotte in lei dal paesaggio, che ha la funzione quindi di cancellare tutto ciò che di distorto, ambiguo e malvagio giace nella sua anima. Con un'intuizione precisa ed efficace Enza Del Tedesco nel saggio *// paesaggio come innocenza in «Lettere di una novizia» e altrove*, afferma che lo spazio nel romanzo assume la funzione di *alibi*, nel senso letterale e giudiziario del termine. Nel primo caso, con il significato etimologico di altrove, e dunque, per estensione, di fuga da sé stessi nell'amenità del paesaggio, ma anche da un punto di vista giudiziario, nel momento in cui viene utilizzato come prova per discolarsi nel coinvolgimento del crimine, nello specifico della morte di Giuliano. Il paesaggio sembra sempre essere lontano, immobile, disabitato, guardato da una prospettiva straniata, dalla terrazza o da una finestra, in modo tale da non essere mai ben definito, un paesaggio in cui Rita possa confondersi e a sua volta alienarsi da sé stessa. A ribadire la centralità dello spazio molle e languido che circonda la vicenda è la stessa Rita, che afferma: «Purtroppo nei giorni seguenti mancò tra me e mia madre la presenza della natura, che porta sempre un conforto ed un beneficio sfumato nelle parole e nelle azioni».⁷⁸ Manca cioè la mediazione che permette ai personaggi di rapportarsi tra di loro proiettando nel paesaggio l'immagine che di sé stessi vorrebbero dare. E ancora:

La natura mi venne incontro come una persona e mi portò, come sempre, conforto ed un invito alla moderazione.⁷⁹

Il mio nascondiglio quel giorno era un'altra terrazza, più piccola, accanto al giardino, tenuta ad orto ma con una serra nell'angolo presso la quale sedetti. Il sole dorato ma chiaro di quelle prime ore pomeridiane illuminava sotto di me la valletta, poi la pianura aperta, e alle mie spalle le piante che si vedevano di là della vetrata come raccolte in una luce tranquilla. A quella vista cominciai a sentire più forte la dolcezza della mia anima, quasi che ascoltassi una musica.⁸⁰

È significativo, per avere un quadro completo, tornare a sottolineare la funzione simbolica svolta dalla nebbia, date le sue numerose occorrenze, ad indicare un

⁷⁸ Ivi., p. 107

⁷⁹ Ivi., p. 115

⁸⁰ Ivi., p. 149

paesaggio esteriore ma soprattutto interiore, tutto orientato sulle sfumature della coscienza e sull'ambiguità dell'anima. Tanto il paesaggio è dominato dalla foschia, quanto lo sono le coscienze dei personaggi; significativamente infatti Rita afferma: «una nebbiolina ovattata ormai mi velava la mente»⁸¹, e poi ancora Don Paolo: «mi auguro infatti che finora abbiate mentito solo perché la vostra coscienza è nebbiosa, non per una specie più volgare d'impostura».⁸²

La visione paesaggistica che nel romanzo assume un'importanza centrale è quella che si trova in chiusura, nella lettera che Rita scrive alla madre dal carcere; nella sua delirante richiesta d'amore la ragazza, guardando al di fuori delle grate della sua cella, vede un paesaggio innevato e questo le riporta alla memoria un paesaggio non dissimile che aveva visto durante la sua infanzia alla villa:

Il cappellano ieri ha potuto condurmi un minuto nella sua stanza, di dove mi sono affacciata, subito dopo il tramonto, sulla pianura coperta di neve. I filari di pioppi dividevano i campi quasi in un numero infinito di stanze chiuse da una nebbia azzurrina; e il paese aveva così la intimità di una casa e insieme una sconfinata mollezza. Non ero nata per lottare, ma per essere simile a uno dei fiocchi di neve, che escono dalla nebbia, cadono e si disfanno in un qualsiasi punto di questi prati.⁸³

In questa prima descrizione tornano nuovamente gli elementi consueti riscontrati lungo tutto il dispiegarsi del testo, ovvero la nebbia che uniforma il paesaggio e lo rende non completamente intellegibile e la caratteristica della mollezza e del languore, che attraversano tutto il romanzo. Segue poi la rievocazione del paesaggio dell'infanzia:

ricordo un fatto che tu certo non sai, e che è accaduto un pomeriggio d'inverno. Aveva appena finito di nevicare. Io scesi nel nostro giardino, guardando con meraviglia le mie peste apparire sulla neve pulita. Non sentivo più freddo tanta era l'intimità; vedevo la torretta che luccicava con i suoi mattoni bagnati; da una finestra, che si aprì per un istante, uscì un suono di voci. [...] La pianura ai miei piedi era coperta di neve, e i filari dei gelsi, leggeri come la piuma, apparivano quasi in una fosforescenza. La neve riprese a cadere in quel baratro d'aria. Cadeva turbinando, ma in

⁸¹ Ivi., p. 100

⁸² Ivi., p.71

⁸³ Ivi., p. 244

mezzo al turbine io riuscivo a distinguere sacche d'aria tranquilla, dove i fiocchi calavano con innaturale lentezza. Io li seguivo giù giù fino al piano, da cui, mista alla neve, cominciò a venire una nebbia, che assorbiva anche me.⁸⁴

Gli elementi che ricorrono sono sempre i medesimi, ovvero la neve, la nebbia, la pianura; l'aspetto significativo è proprio il ritorno insistito sull'elemento della neve, da sempre simbolo per eccellenza della purezza, a ribadire ancora una volta l'assoluta convinzione di Rita di essere un'anima pura e incorrotta. L'unico elemento che potrebbe far riferimento alla sua ambiguità e doppiezza è la presenza delle sue orme che sporcano la neve pulita.

L'ultima lettera è una sorta di testamento spirituale, che Rita affida alla madre, la sua unica vera nemica, a cui consegna definitivamente l'immagine incorrotta e quasi astratta della propria anima e in cui ribadisce ancora la sua identificazione con il paesaggio: «perduta in essa la necessità di combattere, posso vivere sempre nel giardino fiorito che cresce dentro di me, al quale tendo come alla mia vera natura».⁸⁵

⁸⁴ Ivi., pp. 245-246

⁸⁵ Ivi., p. 247

CONCLUSIONI

La presente tesi si è posta come obiettivo l'analisi dell'evoluzione del genere epistolare in Italia dall'Ottocento al Novecento e delle strategie utilizzate dagli autori volte a creare un legame empatico con il lettore. Ciò che emerge dalla lettura e dall'analisi dei quattro romanzi presi in esame è un sostanziale mantenimento degli apparati paratestuali e pseudofilologici che determinano l'illusione di veridicità che sta alla base del genere epistolare. Per quanto riguarda la prefazione, la presenza è confermata in tre casi, escluso *Prima morire*; in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, l'editore, che nel caso specifico è anche il destinatario delle lettere, l'amico Lorenzo Alderani, giustifica la pubblicazione del materiale privato contenuto nelle lettere per «erigere un monumento alla virtù», su modello dei romanzi epistolari che l'hanno preceduto, nelle cui prefazioni vengono addotte delle motivazioni che giustifichino la pubblicazione degli scambi epistolari. Nel caso di *Storia di una capinera*, nella Prefazione l'editore pone l'accento sull'autenticità del contenuto del testo, altro elemento ricorrente nella tradizione del genere, mentre in *Prima morire* si riscontra l'assenza della Prefazione. Il caso di *Lettere di una novizia* è un *unicum* nel panorama presentato fino a questo punto, poiché nella Prefazione l'autore specifica fin dalle prime parole che si tratta di un romanzo, e anche presentando Rita la definisce «la mia protagonista». Non c'è dunque la pretesa di illusione di veridicità nel romanzo di Piovene, probabilmente perché l'obiettivo dell'autore è quello di mostrare attraverso il suo testo uno spaccato della realtà contemporanea, e anche di sé stesso, elementi meno enfatizzati negli altri romanzi. Per quanto riguarda la struttura del romanzo, i testi presentano delle impostazioni diversificate, che attraversano trasversalmente i generi tipici del romanzo epistolare: si ha sia la struttura monologica, tendente al diario, come nei casi di *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e *Storia di una capinera*, che la struttura polifonica, nel caso degli altri due testi. Foscolo si ispira principalmente al suo immediato antecedente, ovvero *I dolori del giovane Werther*, in cui il protagonista affida le confessioni ad un unico destinatario, di cui però il lettore non legge alcuna risposta. Nel caso specifico dell'*Ortis* però il lettore ha la possibilità di leggere alcuni interventi di Lorenzo Alderani,

che a differenza di Guglielmo, esce dalla dinamica del destinatario inteso come «*simple boîte aux lettres*», così come viene definito da Jean Rousset nel saggio *Una forma narrativa: il romanzo epistolare*. Lo stesso avviene anche per il romanzo di Verga, nel quale si assiste allo scambio epistolare tra Maria e l'amica Marianna. In entrambi i casi la scelta di impostare il testo come uno scambio che al lettore risulta però incompleto, poiché non ha la possibilità di leggere anche le risposte del destinatario, ha la funzione di riportare una realtà parziale e non oggettiva; le caratteristiche e la personalità del destinatario sono desumibili solo attraverso gli occhi del protagonista, che talvolta riporta alcuni stralci della lettera che il lettore non può leggere *in toto*. Si ha quindi un *focus* esclusivo sul protagonista e sul suo punto di vista, e il lettore ha la possibilità di penetrare totalmente nell'interiorità di un solo personaggio. Nel caso di *Prima morire* invece si assiste in parte alla fusione di diverse tecniche narrative, poiché si ha la moltiplicazione dei punti di vista tipica dei romanzi epistolari polifonici, ma non si conoscono differenti versioni del medesimo accadimento, poiché si procede in ordine cronologico; non c'è inoltre una trattazione paritaria dei personaggi, poiché su tutti emerge comunque la personalità di Augusto. Nel caso di *Lettere di una novizia* la struttura si complica ulteriormente poiché il romanzo si basa su una configurazione diplofonica, con moltiplicazione dei punti di vista, ma con un *focus* specifico su Rita, la protagonista. Nel caso di quest'ultimo romanzo si realizza, complicandosi, la struttura a più voci già tipica dei romanzi della tradizione inglese e francese, come nel caso de *Les Liaisons dangereuses*, poiché l'autore nella Prefazione dichiara preventivamente che il contenuto delle lettere di tutti i personaggi è sostanzialmente falso. Non solo dunque si ha una moltiplicazione dei punti di vista, per cui ogni avvenimento viene raccontato per come è stato vissuto da ogni singolo personaggio, ma per di più il lettore è cosciente che ciò che sta leggendo è con ogni probabilità una falsificazione del dato reale. È l'estrema deriva del romanzo epistolare, laddove impera l'impossibilità di ricostruire una verità univoca.

In senso lato è come assistere ad una parabola discendente, di cui il genere epistolare si fa interprete, poiché lo strumento si modifica in relazione al mutare dei tempi: in epoca romantica e tardo romantica, dunque in corrispondenza alla pubblicazione dei

primi due romanzi presi in esame, si adopera una tecnica narrativa che risponde alle esigenze del pubblico, cioè una corrispondenza biunivoca ridotta però ad una forma diaristica, in cui il lettore non ha la possibilità di leggere per intero le epistole di risposta del destinatario. Questo per rispondere all'esigenza di immedesimazione dei lettori e delle lettrici, della volontà di penetrare un'anima, di entrare in contatto con la sua dimensione psicologica, di conoscere tutte le possibili sfaccettature della personalità. Anche in *Prima morire*, infatti, benché non sia riscontrabile una sorta di monologo interiore *ante litteram* come nei primi due romanzi, la struttura polifonica non risulta essere così strutturata come tanti romanzi precedenti o altri a venire, perché non si ha mai una visione pluriprospectica della realtà. La presenza di più personaggi che interagiscono tra di loro e dunque di più scambi epistolari è funzionale a mettere a confronto due archetipi di personalità opposte: da un lato Augusto, dalla personalità turbolenta e passionale, e dall'altro Leonardo, razionale e riflessivo. A mio avviso illuminante è il confronto tra questi tre romanzi e l'ultimo, che si fa, in modo estremamente efficace, interprete di un'epoca e di una generazione. Non si ha più infatti la necessità di entrare in contatto con la dimensione profonda di un'anima sofferente, bensì di mettere in evidenza quanto in epoca moderna l'anima dell'uomo abbia perso la sua autenticità, e sia preda solo della volontà di imporre una propria verità sugli altri. In questo caso infatti la polifonia corrisponde a una proliferazione di punti di vista di personaggi che hanno come unico obiettivo l'imposizione della propria versione dei fatti, indipendente dalla sua veridicità. Il fatto che l'animo di tutti sia dominato da quella che l'autore definisce "diplomazia interiore", è indicativo di come questo sia il riflesso di una società dove l'uomo agisce esclusivamente per il proprio tornaconto personale.

Un altro aspetto riscontrabile in tutti e quattro i romanzi presi in analisi è la funzione attiva del paesaggio nella definizione degli stati d'animo dei personaggi: si tratta del paesaggio psicologico, che riflette le emozioni e le sensazioni dei protagonisti. In una tipologia di romanzo come quello epistolare, molti elementi che naturalmente potrebbero essere secondari assumono invece un ruolo di primaria importanza, data l'assenza del narratore esterno che guida il lettore nella comprensione della

personalità dei personaggi. Il lettore risulta disorientato, perché non ha strumenti oggettivi per definire gli individui, e per questo vengono inseriti dall'autore degli elementi secondari che ne agevolano la comprensione. Si pensi per esempio a come il paesaggio svolga una funzione rasserenante per Jacopo Ortis, laddove non esiste per lui altra consolazione, oppure al trionfo della natura in corrispondenza all'unico bacio con Teresa, durante il quale il protagonista vive un momento di fusione panica con il paesaggio circostante. Dopo il crollo di tutte le illusioni, politiche e amorose, nella natura si riflette invece l'estrema desolazione di Jacopo: il sole, fonte di vita, è «negro» e la terra «insanguinata». In *Storia di una capinera* si alternano allo stesso modo paesaggi rasserenanti o cupi e opprimenti: i primi in corrispondenza del primo periodo di residenza di Maria a Monte Ilice, a rappresentare la gioia della giovane alla vista di un mondo diverso, lontano dalle mura claustrali, mentre i secondi, frequenti soprattutto nella seconda parte del romanzo, che corrispondono alla decisione impostale di ritornare al convento, contro la sua volontà. Questo spazio allora viene descritto come luogo di morte, funereo, dominato da immagini lugubri e opprimenti, popolato da esseri spettrali. La dicotomia spaziale in *Storia di una capinera* è molto incisiva e significativa degli stati d'animo vissuti da Maria: si pensi solo alle risonanze psicologiche diametralmente opposte che assumono inizialmente la descrizione della vista dell'Etna dalla casa paterna, e di contro la descrizione finale del convento. Anche in *Prima morire* la dimensione del paesaggio assume delle valenze significative, sebbene in misura meno preponderante rispetto agli altri romanzi presi in esame: si pensi ad esempio alla burrascosa tempesta che fa da sfondo al bacio tra Augusto ed Eva, in perfetta corrispondenza con i loro sentimenti enfatizzati e passionali, oppure il paesaggio desolato che Augusto incontra fuggendo da Milano per incontrare Eva, presagio dell'esito funesto del loro incontro. La natura assume un ruolo di primaria importanza in *Lettere di una novizia*, laddove rappresenta, nella sua mollezza ed ambiguità, sia come i personaggi vorrebbero apparire agli altri, sia come sono veramente. Rita, per esempio, monda la propria anima attraverso la visione del paesaggio veneto, credendo di vedere riflessa nella bellezza della natura anche la purezza del suo cuore. Questo paesaggio ha però molte sfaccettature, esattamente

come la protagonista, e per questo appare sia estremamente affascinante che ambiguo, a causa della foschia e delle continue modificazioni della luce, che riflettono anche le reali caratteristiche dell'animo di Rita.

Un altro elemento che caratterizza i romanzi epistolari presi in esame è lo stile, che svolge la medesima funzione del paesaggio; anche questo, infatti, definisce il carattere e la psicologia dei personaggi, in assenza di altri fattori esterni. Nel caso, per esempio, di *Storia di una capinera* si assiste ad una netta variazione dello stile di scrittura di Maria nelle diverse parti in cui si articola il testo. Nella prima infatti il periodare è lungo e complesso, ad indicare l'esigenza e il desiderio della protagonista di comunicare all'amica tutte le novità della sua nuova vita fuori dal convento, a cui si associa un uso sovrabbondante di diminutivi e vezzeggiativi nell'intento di riprodurre un tono quasi adolescenziale. Nella seconda parte, in corrispondenza del ritorno al convento e della delusione d'amore, che sfocerà poi nella pazzia, il periodare diventa franto e disarticolato, con una sovrabbondante uso di punti di sospensione e di anafore, funzionale alla resa espressiva dello squilibrio mentale che investe Maria. Lo stesso principio vale anche per *Lettere di una novizia*, laddove lo stile assume un ruolo fondamentale come strumento attraverso il quale si oggettiva la diplomazia interiore dei personaggi, mediante figure retoriche come la reticenza e la preterizione, che creano delle situazioni di non detto che contribuiscono a rendere gli eventi ulteriormente inintelligibili.

Da un punto di vista contenutistico il *fil rouge* che collega i quattro romanzi è il tema dell'amore, benché trattato in modi differenti: in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, nonostante sia il romanzo più prettamente inseribile nell'atmosfera romantica, l'amore svolge una funzione centrale, ma non indispensabile. La grande delusione che vive il protagonista non è quella amorosa, bensì quella politica, e l'amore svolge la funzione di sanare in parte questa delusione, catalizzando le attenzioni di Jacopo sulla donna amata, come una sorta di palliativo. È nel momento in cui viene meno anche la consolazione dell'amore, che Jacopo decide di mettere in atto una risoluzione definitiva, attraverso il suicidio, inteso come ultimo gesto di sprezzo verso una realtà a cui non sente di appartenere. In *Storia di una capinera* il tema dell'amore di nuovo

svolge una funzione centrale, è certamente motore dell'azione, ma si lega indissolubilmente con un'altra tematica che all'epoca aveva avuto grande risonanza, ovvero la monacazione forzata. Maria vive un dramma personale per essersi dovuta privare di Nino e per essere venuta a conoscenza del suo matrimonio con la sorella Giuditta, ma anche per essersi sentita privata della vita, dopo aver avuto il privilegio di poterne assaporare i piaceri. Il disagio che viene percepito dal lettore è dunque riconducibile sia alla delusione amorosa sia alla costrizione alla vita claustrale. In *Prima morire* il tema dell'amore è invece in primo piano; il testo è interamente strutturato sulla contrapposizione tra una forma d'amore giocata sulla dimensione della passione e del travolgimento, e un'altra forma più razionale e riflessiva, in qualche modo più quotidiana e non elitaria. La riflessione condotta dall'autrice attraverso i suoi personaggi approda, valutando l'esito delle vicende, alla conclusione di come la vera virtù si concretizzi nella capacità di dominare i sensi. Augusto rappresenta infatti l'eroe romantico della tradizione, con dei tratti particolarmente marcati, alla continua ricerca del *pathos*, insoddisfatto di una vita prosaica e teso alla ricerca di un amore che possa appagare le sue auliche aspettative. Anche la scelta del suicidio come presa di posizione estrema nei confronti di una vita che non lo soddisfa è tipica dell'eroe romantico, ma priva delle risonanze che ha, per esempio, il suicidio di Jacopo Ortis. Nel romanzo *Lettere di una novizia* l'amore è presente, ma svolge una funzione estremamente marginale rispetto alla tematica sotterranea che viene trattata; anche in questo caso c'è la presenza, seppur liminare, del classico amore romantico, personificato nella figura di Elisa Passi, ma il rapporto che intercorre tra Rita e Giuliano è solamente funzionale al tema della malafede, della pietà e della diplomazia interiore, vero fulcro della vicenda. La storia d'amore diventa solo uno strumento per mettere in moto la macchina narrativa, così come anche la morte stessa di Giuliano, che non ha alcun tipo di risonanza su Rita, ma diviene solo un altro pretesto per mettere in evidenza l'ambiguità e l'arrivismo dei personaggi del romanzo. In conclusione è desumibile come il genere del romanzo epistolare si faccia interprete della società dal periodo della sua fioritura, nel XVIII secolo e fino al XX secolo. Fin dall'inizio infatti si pone come un genere che pretende di sembrare un resoconto autentico di esperienze

effettive di individui, in risposta all'esigenza del pubblico di una maggiore veridicità del testo, con una focalizzazione specifica su travagliate vicende amorose. Queste caratteristiche si mantengono pressoché invariate, come è stato analizzato, anche nei romanzi della tradizione italiana, in cui vengono utilizzate sostanzialmente le medesime strategie testuali; nel XX secolo, al mutare delle condizioni dell'individuo nella società, e in parte della società stessa, muta anche il romanzo. Si ha quindi un romanzo epistolare che prende le distanze dagli stilemi della tradizione, e si fa interprete di una nuova epoca di disorientamento, di inganni e autoinganni, laddove la lettera, in quanto presunto strumento di confessione autentica, possa svolgere invece la funzione diametralmente opposta. Il romanzo epistolare, dunque, che nasce come mezzo attraverso il quale penetrare in una dimensione totalmente privata e autentica, viene totalmente rovesciato di segno, per diventare strumento di menzogna e raggiri.

BIBLIOGRAFIA

Capitolo I: Genesi e sviluppo di un genere

Faiola Simonetta, *La letteratura epistolare*, in *Letteratura europea*. Vol II, *Generi letterari*, diretto da Piero Boitani e Massimo Fusillo, Utet, Torino, 2014, pp. 425-439

Pavel Thomas, *Il romanzo alla ricerca di se stesso*, in *Il romanzo. Le forme*, Vol. II, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino, 1950, pp. 36-66

Pizzorusso Arnaldo, *La concezione dell'arte narrativa nella seconda metà del Seicento francese*, in «Studi Mediolatini e Volgari», III, 3-4, 1955, pp. 93-162

Plantè Christine, *Deviazioni della lettera*, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Vol. IV, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino, 1950, pp. 213-235

Rousset Jean, *Una forma letteraria: il romanzo epistolare*, in *Forma e significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino, Einaudi, 1976, pp.81-120

Terzoli Maria Antonietta, *Strategie narrative e finzione di verità nel romanzo epistolare*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, in Atti del convegno Mod, Roma, 4-7 giugno 2008, a cura di Simona Costa, Monica Venturini, Edizione ETS, Pisa, 2010, pp. 23-44

Watt Ian, *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Bompiani, Milano, 1991

Capitolo II: *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo

Testo di riferimento

Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Le Monnier, Firenze, 1997

Bibliografia della critica

Cillo Giovanni, *L'“Ortis” fra autobiografia e romanzo epistolare*, in «Inventario», XIX, 1 1981, pp. 57-73

Crivelli Tatiana, *Ricopiando me stesso*, in «Testo», XXV, 48, 2004, pp.45-67

Gentili Sandro, *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Bulzoni, Roma, 1997

Grabher Carlo, *La figura di Odoardo e un motivo fondamentale dell'Ortis*, in *Interpretazioni foscoliane*, Sansoni, Firenze, 1948, pp. 5-31

Graf Arturo, *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Loescher, Torino, 1955, pp. 3-22

Guardiani Francesco, *Momenti innovativi della forma romanzo e crisi della modernità tra Foscolo e Svevo*, in «Forum Italicum», XLI, 2, 2007, pp. 511-521

Jacomuzzi Angelo, *Il monologo tragico di Jacopo Ortis*, in «Sigma», IX, 9, 1976, pp. 152-169

De Liso Daniela, *Foscolo tra le Lettere d'amore e l'Ortis*, in «Critica Letteraria», XXXVIII, 4, 2010, pp.689-708

Mineo Nicolò, *L'Ortis di Foscolo e la storia*, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006, pp.61-71

Nicoletti Giuseppe, *Il metodo dell'Ortis e altri studi foscoliani*, La Nuova Italia, Firenze, 1978

Palumbo Matteo, *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Liguori, Napoli, 1994

Palumbo Matteo, *Mensonge romantique e vérité romanesque: Foscolo e il romanzo epistolare*, in *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Carocci, Roma, 2007, pp. 23-35

Pastore Stocchi Manlio, *Il delitto di Jacopo Ortis*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», XCVI, 493, 1979, pp.72-97

Ragusa Olga, *Appunti sulla "forma" delle Ultime Lettere*, in «Forum Italicum», XXIII, 1, 1989, pp.178-182

Romagnoli Sergio, *La parte di Lorenzo Alderani*, in *Manzoni e i suoi colleghi*, Sansoni, Firenze, 1984, pp. 171-185

Terzoli Maria Antonietta, *Lo sguardo ritirato. Linguaggio di sguardi nell'Ortis*, in *Con l'incantesimo della parola, Foscolo scrittore e critico*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007, pp.87- 100

Capitolo III: Storia di una capinera di Giovanni Verga

Testo di riferimento

Giovanni Verga, *Storia di una capinera*, a cura di Maura Brusadin, Edizione Studio Tesi, Pordenone, 1985

Bibliografia della critica

Campailla Sergio, *Autobiografia e simboli nella "Storia di una capinera"*, in «Critica letteraria», IX, 1, 1981 , pp.3-18

Capuana Luigi, *Verga e D'Annunzio*, a cura di Mario Pomilio, Cappelli Editore, Bologna, 1972, pp.61-73

De Benedetti Giacomo, *Verga e il Naturalismo*, Garzanti, Milano, 1976

Favaro Francesca, *Senza ritorno: il dramma del chiostro dal romanzo dell'Ottocento all'esordio di Paola Drigo*, in *Paola Drigo settant'anni dopo*, Atti del convegno , Padova 17-18 ottobre 2007, a cura di Beatrice Bartolomeo e Patrizia Zambon, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2009, pp.51-95

Muscariello Mariella, *Le passioni della scrittura. Studio sul primo Verga*, Liguori, Napoli, 1989

Musumarra Carmelo, *Verga minore*, Nistri Lischi, Pisa, 1965

Navarria Aurelio, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, D'Anna, Messina-Firenze, 1962, pp.27-32

Rossi Salvatore, *Il rifiuto della capinera*, in «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXI,1972/1973, pp. 661-677

Scrivano Riccardo, *"Menzogna romantica e verità romanzesca" nel giovane Verga*, in *Strutture narrative da Manzoni a Verga*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 125-153

Sinicropi Giovanni, *La natura nelle opere di Giovanni Verga*, in «Italica», XXXVII, 2, 1960, pp. 89-108

Sole Antonino, *«Mondo» e «convento» nella narrativa verghiana*, in *Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga* : atti del Convegno nazionale, Perugia 25-26-27 ottobre 1989, a cura di Norberto Cacciaglia, Ada Neiger, Renzo Pavese, L.S. Olschki, Firenze, 1991, pp. 285-297

Capitolo IV: *Prima morire* di Maria Antonietta Torriani

Testo di riferimento

Marchesa Colombi, *Prima morire*, Lucarini, Roma, 1988

Bibliografia della critica

Baldissone Giusi, *Formazione e danneggiamento: scrittura e cultura femminile nella narrativa della Marchesa Colombi*, in «Otto/Novecento», XXVII, 2, 2003, pp. 53-73

Genevois Emmanuelle, *L'esperienza verista nell'opera della Marchesa Colombi*, in *With a pen in her hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and beyond*, Atti del convegno, London Febbraio 1997, a cura di Vetrina R. Jones e Anna Laura Lepeschy, The society for Italian Studies, Leeds, 2000, pp. 45-52

Ghidetti Enrico, *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1968

Grazzini Sara, *La marchesa colombi e il femminismo tormentoso e incerto*, Centro Editoriale Toscano, Firenze, 2006

Kroha Lucienne, *La Marchesa Colombi: la scrittura come trasgressione nell'opera di una narratrice dell'Ottocento*, in «Esperienze letterarie», XIII, 2, 1988, pp. 17-37

La Marchesa Colombi, una scrittrice e il suo tempo, Atti del convegno internazionale Novara 26 maggio 2000, a cura di Silvia Benetti e Roberto Cicala, Interlinea, Novara, 2001

Pastore Anna, *Maria Antonietta Torriani Marchesa Colombi*, in «Otto/Novecento», XVI, 5, 1992, pp. 81-104

Pierobon Ermenegilda, *Pazzia, amore, morte: spunti scapigliati nell'opera della Marchesa Colombi*, in «Otto/Novecento», XVI, 1, 1992, pp. 147-163

Pierobon Ermenegilda, *"Fra questi sì e no son di parer contrario": affermazione di sé e nome d'arte nella Marchesa Colombi*, in «Studi di Italianistica nell' Africa australe», XII, 1, 1999, pp. 22-46

Pierobon Ermenegilda, *La marchesa colombi (1840-1920) : profilo bio-bibliografico*, in «Rivista di studi italiani», XVII, 2 , 1999, pp. 68-88

Salsini Laura A., *Addressing the letter. Italian Women Writer's Epistolary Fiction*, University of Toronto Press, Toronto, 2010

Tarchetti Iginio Ugo, *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, Cappelli, Bologna, 1967

Capitolo V: *Lettere di una novizia* di Guido Piovene

Testo di riferimento

Guido Piovene, *Lettere di una novizia*, Bompiani, Milano, 1957

Bibliografia della critica

Bárberi Squarotti Giorgio, *L'intrico delle finzioni: lettere di una novizia*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione*, a cura di Stefano Strazzabosco, atti del convegno di studi, Vicenza, 24-26 novembre 1994, Marsilio, Venezia, 1996, pp. 23-42

Bigongiari Piero, *La mezza verità come momento dinamico nella narrativa di Piovene*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione* a cura di Stefano Strazzabosco, atti del convegno di studi, Vicenza, 24-26 novembre 1994, Marsilio, Venezia, 1996, pp. 164-172

Caputo Mayr Maria-Luise, *La funzione della natura e del paesaggio nei romanzi di Guido Piovene*, in «*Italica*», XLVII, 1, 1970, pp. 53-65

Catalano Gabriele, *Costanti tematiche nell'opera narrativa di Guido Piovene*, Libreria Editrice Ferraro, Napoli, 1974

Crotti Ilaria, *Tre voci sospette: Buzzati, Piovene, Parise*, Mursia, Milano, 1994, pp. 59-96

Colucci Dalila, *Lettere di una novizia: la malafede di Piovene tra reinvenzione dei generi e retorica della diplomazia* in *Carte italiane*, IX, 2, 2014, pp. 89-106

Del Tedesco Enza, *Il paesaggio come innocenza in «Lettere di una novizia» e altrove*, in *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, atti del convegno Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008 a cura di Enza Del Tedesco e Alberto Zava, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2009, pp.73-88

Fava Guzzetta Lia, *Solaria e la narrativa italiana intorno al 1930*, Longo, Ravenna, 1973

Frasson Alberto, *Piovene e l'ambiguità del suo tempo*, in «*L'Osservatore politico letterario*», XVIII, 2, 1974, pp.31-40

Guarnieri Silvio, *Cinquant'anni di narrativa in Italia*, Parenti, Firenze, 1955, pp. 473-484

Marchetti Giuseppe, *Invito alla lettura di Guido Piovene*, Mursia, Milano, 1973

Mazzer Simona, *Piovene: una biografia letteraria*, Metauro, Fossombrone, 1999

Pancrazi Pietro, *Romanzo epistolare di Guido Piovene*, in *Scrittori d'oggi*, Laterza, Bari, 1946, pp. 140-147

Piovene Guido, *Opere narrative*, a cura di Clelia Martignoni, Mondadori, Milano, 1976

Strazzabosco Stefano, *La casa degli specchi: stili e figure della diplomazia in lettere di una novizia*, in *Guido Piovene tra idoli e ragione* a cura di Stefano Strazzabosco, atti del convegno di studi, Vicenza, 24-26 novembre 1994, Marsilio, Venezia, 1996, pp. 97-112

Sticco Mara, *Il romanzo italiano contemporaneo: 1920-1950*, Vita e Pensiero, Milano, 1953, pp.136-146