



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 città nel romanzo di fine Ottocento:

D'Annunzio, Serao, Svevo e De Roberto

Relatrice
Prof.ssa. Patrizia Zambon

Laureanda
Chiara Fazio
n° matr.1130349 / LMFIM

Anno Accademico 2016 / 2017

Alla mia famiglia

INDICE

Introduzione	p. 7
CAPITOLO 1	
Il paesaggio e la città nella letteratura	
1.1 Definizione di paesaggio	p. 11
1.2 Storia del paesaggio	p. 14
1.3 Il paesaggio nella letteratura	p. 15
1.4 Storia del paesaggio nella letteratura	p. 19
1.5 Città e letteratura	p. 22
CAPITOLO 2	
Roma. <i>Il piacere</i> di Gabriele D'Annunzio (1889)	
2.1 Gabriele D'Annunzio e Roma	p. 29
2.2 L'incipit e i luoghi significativi del romanzo	p. 33
2.3 La città per Andrea Sperelli	p. 35
2.4 La città e Elena Muti	p. 41
2.5 La villa e Maria Ferres	p. 45
2.6 Rientro a Roma	p. 52
CAPITOLO 3	
Napoli. <i>Il paese di Cuccagna</i> di Matilde Serao (1891)	
3.1 Matilde Serao e Napoli	p. 61
3.2 Napoli nel romanzo	p. 64
3.3 L'incipit	p. 68
3.4 I sapori della città	p. 71
3.5 Il gioco del Lotto	p. 72
3.6 Palazzo Rossi	p. 73
3.7 Le feste cittadine	p. 73
3.8 Fuori dalla città	p. 82
3.9 La conclusione	p. 84
CAPITOLO 4	
Trieste. <i>Una vita</i> di Italo Svevo (1892)	
4.1 Italo Svevo e Trieste	p. 87
4.2 La città e la nostalgia	p. 89
4.3 Italo Svevo e Alfonso Nitti in banca	p. 91
4.4 Le dimore	p. 93
4.5 La città e il villaggio	p. 96
4.6 Italo Svevo e Alfonso Nitti in biblioteca	p. 106
4.7 La fine	p. 108

CAPITOLO 5

Catania. *I Viceré* di Federico De Roberto (1894)

5.1 Federico De Roberto e Catania	p. 111
5.2 Il palazzo degli Uzeda	p. 114
5.3 La città e l'addio alla principessa Uzeda	p. 116
5.4 Un luogo, un personaggio	p. 118
5.5 Le feste cittadine	p. 129
5.6 La conclusione	p. 130

CAPITOLO 6

I romanzi in discussione

6.1 Introduzione	p. 135
6.2 La città e il suo significato nei romanzi analizzati	p. 136
6.3 La funzione della letteratura nel paesaggio	p. 138
6.4 Il cambiamento	p. 142
6.5 La cucina	p. 143
6.6 I luoghi degli incipit e le dimore	p. 144
6.7 Gli spostamenti	p. 146
6.8 La biblioteca	p. 146
6.9 Il cimitero	p. 148
6.10 Uno sguardo d'insieme	p. 148

Bibliografia	p. 152
---------------------	--------

Indice delle illustrazioni	p. 155
-----------------------------------	--------

INTRODUZIONE

Il presente studio si propone l'obiettivo di analizzare il paesaggio cittadino nella letteratura italiana di fine Ottocento, attraverso l'analisi di quattro romanzi. Questi, scritti in un arco cronologico di soli sei anni, raffigurano la città in quattro punti dislocati nella penisola italiana.

Il corpus su cui si intende lavorare è costituito dalle seguenti opere: *Il piacere* (1889) di Gabriele D'Annunzio, *Il paese di Cuccagna* (1891) di Matilde Serao, *Una vita* (1892) di Italo Svevo, *I Viceré* (1894) di Federico De Roberto.

La scelta non è stata semplicissima. In un ampio ventaglio di opzioni, tra cui era presente anche la città di Milano di Emilio De Marchi nel romanzo *Arabella* (1892) e Roma nel testo di Gaetano Carlo Chelli con *L'eredità Ferramonti* (1883), sono stati selezionati i quattro che meglio rispondevano ad esigenze di localizzazione e cronologia, in modo da avere un panorama sulle città del romanzo italiano abbastanza compatto - si tratta infatti di un lustro - e sostenibile.

Il presente elaborato per la tematica affrontata si colloca all'interno della disciplina che mi ha fornito gli strumenti utili all'analisi: la letteratura italiana contemporanea.

Il soggetto scelto nella tesi parte dall'assunto generale che il paesaggio ci appartiene e risulta costruito, sulla base delle nostre esperienze, da noi stessi, grazie al supporto della memoria. La letteratura poi si affida a quest'ultima, che con la fantasia riesce e prova a ricreare quegli scenari che gli scrittori in modo imprescindibile inseriscono nelle loro opere.

L'elaborato è costituito da sei capitoli: il primo contiene uno sguardo complessivo al paesaggio e alla città, i quattro a seguire sono ognuno dedicato allo studio del paesaggio urbano di ogni singolo romanzo e l'ultimo si propone come il risultato di un dialogo tra i testi analizzati.

Come sottolinea anche lo studioso Mario Turello, durante una conferenza tenutasi a Udine il 20 ottobre 2010, ho avuto modo di appurare che non sembrerebbero esistere degli studi completi su tale argomento, in cui venga strutturata in modo organico e ordinato la storia del paesaggio urbano nelle opere letterarie. Ci sono solo lavori parziali, la maggior parte dei quali hanno come testo iniziale il fondamentale studio di Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*.

Per la stesura del primo capitolo elemento portante è stata proprio l'individuazione e lo studio di questo testo, il lavoro critico verosimilmente più completo su questo argomento, e che tuttavia ha il suo focus sulla natura e il suo rapporto con la letteratura. Si è cercato successivamente di applicare lo stesso schema proposto dallo studioso e riadattarlo al rapporto che il presente lavoro si pone come obiettivo: la città e la letteratura.

Il capitolo introduttivo affronta, dunque, proprio le caratteristiche del paesaggio e ripercorre, dopo la definizione, l'exkursus storico sul termine e il significato che esso ha assunto nelle varie epoche e nelle varie culture.

Contributo molto utile è dato anche dal testo di Paolo Betta e Milena Magnani che con il loro antecedente *Paesaggio e letteratura* (1996) hanno reso possibile un confronto e un approfondimento al testo di Jakob.

Nel secondo capitolo si entra nel vero laboratorio che lo studio si propone. Dopo avere scelto i romanzi il passo successivo è stato quello di riordinarli seguendo l'ordine cronologico per data di pubblicazione, e disporli nella stessa successione all'interno dell'elaborato.

In seguito alla lettura integrale dei testi, si è passati all'estrapolazione di ogni parte che descriveva la città scelta dal narratore per l'ambientazione delle vicende. All'interno della raccolta delle parti selezionate sono state a loro volta scelti i passi considerati più significativi per la stesura dell'elaborato.

Sono stati inoltre necessari dei cenni storici sulle città trattate, utili a una comprensione migliore del contesto storico in cui sono ambientati i romanzi.

In ordine cronologico, la prima opera analizzata è *Il piacere* di Gabriele D'Annunzio edito presso Treves nel 1889. Il romanzo oltre ad avere come soggetto fondamentale la vita di Andrea Sperelli ha come tematica principale la bellezza della neonata capitale italiana: Roma.

Il terzo capitolo affronta lo studio del secondo romanzo scelto. Il testo è quello di Matilde Serao *Il paese di Cuccagna*, pubblicato per la prima volta a puntate su «Il Mattino» nel 1890 e successivamente in un unico volume presso Treves nel 1891. Questa volta lo sfondo cittadino è la città partenopea con i suoi colori, i suoi profumi, le sue classi sociali e le sue tradizioni.

Nel quarto capitolo il romanzo preso in esame è quello di Italo Svevo, *Una vita*, edito presso Vram per la prima volta nel 1892. Ovviamente la città che circonda, abbraccia e infine soffoca la vita del giovane e inetto Alfonso Nitti è Trieste, terra natale dello scrittore.

Infine, l'ultimo romanzo, pubblicato nel 1894 presso la casa editrice Galli, è analizzato nel quinto capitolo. Si fa riferimento al testo di Federico De Roberto, *I Viceré*, la città oggetto di studio è Catania. Utile all'analisi del romanzo è stata l'opera saggistica scritta dallo stesso autore, lui in quanto appassionato di fotografia oltre a descrivere la città ce la mostra attraverso i suoi scatti. Il testo derobertiano intitolato *Catania* è stato ripubblicato nel 2007 con una interessante introduzione, utile all'analisi dei luoghi visti dall'autore, di Rosalba Galvagno e Dario Stazzone.

Facendo un rapido richiamo quindi delle città che sono state analizzate troveremo che da Catania a Trieste passando per Napoli e Roma abbiamo attraversato l'intera e da poco nata penisola italiana.

Nel sesto capitolo, infine si è provato a mettere le opere in dialogo tra loro.

Concludono l'elaborato la bibliografia consultata e un breve apparato iconografico.

Per la stesura del presente elaborato sono state utilizzate le seguenti edizioni delle opere:

Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Rizzoli, 2015

Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, Roma, Avagliano, 2008

Italo Svevo, *Una vita*, Milano, Garzanti, 2012

Federico De Roberto, *I Viceré*, Milano, Mondadori, 2015

CAPITOLO 1

Il paesaggio e la città nella letteratura

1.1 *Definizione di paesaggio*

Come anticipato nell'Introduzione, la tesi si propone l'obiettivo di analizzare il paesaggio e la sua importanza nella letteratura, ponendo particolare attenzione a quello della città.

Occorre fare subito una precisazione: spesso il termine paesaggio e ambiente sono utilizzati con la stessa accezione, in realtà il significato dei due termini non è totalmente identico. Il paesaggio, infatti, rappresenta una sorta di contenitore spaziale e temporale che possiede parametri culturali, sociali e morali, in pratica ciò che caratterizza l'individuo, all'interno del quale si colloca l'ambiente. Lo spazio e il tempo, poi, rappresentano i «due momenti inscindibili [...] nei quali s'intrecciano sia l'evolversi naturale delle strutture spaziali, sia il divenire delle società umane».¹

Ricaviamo, dunque, due concetti: il paesaggio non può essere considerato una semplice rappresentazione dell'ambiente esterno o interno, e, inoltre, possiamo constatare l'impossibile sovrapposizione del significato dei due termini.

¹ Paolo Betta, Milena Magnani, *Paesaggio e letteratura*, Parma, Macari, 1996, p. 6.

Per un'ulteriore definizione di paesaggio è opportuno citare quella fornita da Michael Jakob², lo studioso che con il suo libro *Paesaggio e letteratura* ha dato uno dei maggiori contributi critici proprio allo studio del paesaggio. Il testo è molto sfruttato dagli studiosi che hanno provato a dare dei contributi all'argomento, per chiarirne meglio i contorni, nonostante lo studioso leghi il paesaggio indissolubilmente alla natura, e di quest'ultima ne affronta il suo rapporto con la letteratura:

Il paesaggio è insieme visibile ed invisibile, si rivela e si occulta. [...] il modo di essere del paesaggio, situato sul confine tra soggettività ed oggettività, libertà e necessità, è affine a quello dell'opera d'arte.³

E ancora continua Jakob poco più avanti:

[...] ritaglio visuale costituito dall'uomo, a partire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista; un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità.⁴

In sintesi, il paesaggio è una costruzione soggettiva dettata dalle regole del tempo e dello spazio, che muta attraverso i secoli, la cultura e l'uomo stesso. Nel paesaggio, pertanto, convive sia l'aspetto oggettivo che quello soggettivo, poiché è l'uomo che di fatto legge e interpreta il paesaggio,

[...] l'ente a cui è dato di percepire il senso dei paesaggi: infatti li identifica, li esperisce, li classifica e li rende presenti, riconoscendo, di ognuno, la personalità, i caratteri, le attribuzioni e le funzioni definitorie del loro manifestarsi e offrirsi all'indagine sensoriale, appercettiva e conoscitiva [...].⁵

² Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005.

³ Ivi, p. 7.

⁴ Ivi, p. 14.

⁵ Paolo Betta, Milena Magnani, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 8.

Cercando, poi, il lemma *paesaggio* nell'enciclopedia Treccani, si trova immediatamente il suo legame alla pittura, e a sostegno di questo collegamento concorre anche la teoria di Mario Turello, secondo cui il termine col suo significato si è prima collocato nella pittura, poi nella geografia e infine nell'uso corrente.⁶

Anche per lo studioso Joachim Ritter il paesaggio nasce nell'arte e, aggiunge, nella coscienza dell'uomo occidentale in seguito a una perdita di armonia tra l'individuo e la realtà che lo circonda.

Il rischio in cui si può incorrere è quello di individuare il paesaggio solo come opera d'arte, per cui è necessario fare un'altra distinzione: l'esperienza diretta del paesaggio e il paesaggio mediato dall'opera d'arte, di qualunque natura essa sia. A tal proposito Michael Jakob sottolinea che il termine *paysage* in francese sta ad indicare entrambe le cose, sia il paesaggio artistico che quello reale.

Un autore, di qualunque disciplina, sceglie una parte di mondo e la trasmette al lettore, osservatore, ascoltatore attraverso il suo sguardo. Il paesaggio, quindi, di fatto non esisterebbe senza la mediazione dell'artista e questo spiegherebbe il motivo per cui nei dizionari e nelle enciclopedie spesso il suo significato è legato proprio all'arte, sia essa letteratura o pittura o altro ancora. Solo a partire dal Settecento ci sarà una vera attenzione al paesaggio sperimentato in modo diretto, prima di tale periodo è sempre mediato dall'opera d'arte.

A seconda della disciplina studiata il significato cambia ancora, anche se solo superficialmente. Da ciò che si evince si può affermare con sicurezza che la caratteristica del termine è, dunque, la polisemia.

Per chi volesse cimentarsi nella storia etimologica della parola troverebbe che le ricerche non sono terminate in quanto non è stata ancora del tutto chiarita.

Secondo gli studiosi la parola sarebbe apparsa in Olanda per la prima volta nel XV secolo come *landskap* per diventare in Germania *landschaft*, in Inghilterra *landscape*, formata da due lemmi, ossia *lant* "paesaggio" più *schap* "forma, ciò cui è stato dato forma", con una sfumatura di significato che talvolta vira verso il linguaggio politico, etnologico e geografico. Per quanto riguarda il ceppo neolatino, invece, il termine *paesaggio* deriva da *pagus* con radice indoeuropea *pak* che significa "coltivare, piantare" e diventa nelle altre lingue *paysage*, *paesaje*, eccetera.

⁶ Mario Turello, *Paesaggio nella letteratura*, www.italianostraedu.org.

1.2 Storia del paesaggio

Si potrebbe costruire una storia del paesaggio, ma per farlo bisogna per prima cosa ritenere valida ancora un'altra tesi di Michael Jakob quella, cioè, di partire dal presupposto che «bisogna rinunciare alla collocazione concreta del fenomeno».⁷

Spiega lo studioso che:

Il paesaggio è [...] un fenomeno paradossale. Riguarda la Natura e rappresenta dunque un riconoscimento della stessa, ma ancor più una affermazione del soggetto che, costituendo paesaggi, scopre nel contempo la propria identità. Il paesaggio è il risultato di un lungo e faticoso lavoro culturale, di uno sforzo collettivo; esso si evidenzia però soltanto nell'atto della ricezione momentanea della Natura da parte dell'individuo.⁸

In sintesi, il paesaggio è un'essenza che penetra l'individuo e ne esplora i sentimenti, rispecchiandosi in questo, come questo si rispecchia nel paesaggio. Insomma, senza l'uomo il paesaggio non esisterebbe, poiché è comunque una costruzione storica fatta da quest'ultimo, e che naturalmente si è evoluta nel corso del tempo e dello spazio, per cui talvolta può risultare artificiale e innaturale in quanto nato da meccanismi complessi; inoltre, il paesaggio ha come destino quello di svilupparsi in alcune epoche e morire in altre. Ovviamente come assunto generale sappiamo che ogni cultura ha i propri paesaggi, ma al contempo anche ogni individuo ne possiede di suoi.

Un breve cenno alla storia del paesaggio ci permette di vedere le sue radici nella preistoria. Ovviamente quello che si mostrava alle società arcaiche era il paesaggio dominato in modo incontrastato dalla natura, e le popolazioni erano indissolubilmente legate ad essa. Tutto inizia quando l'uomo deve organizzare lo spazio all'interno della natura stessa, e cioè nel momento in cui passa da cacciatore ad agricoltore, poiché erano necessari dei limiti ben definiti. Basti pensare alla costruzione di dolmen, menhir, e altro, che contribuiscono alla definizione del paesaggio.

Il passaggio successivo è il mondo della civiltà greca. Si nota come l'attenzione al paesaggio naturale decada perché la civiltà ellenica rimane più orientata alla polis, nonostante il fatto che la natura fu importante per loro, ma non tal punto da divenire

⁷ Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 8.

⁸ Ivi, p. 227.

paesaggio. A godere della Natura rimangono solo i pochi eletti che seguono delle particolari correnti filosofiche.

Neanche i romani godono del paesaggio, motivo che spiegherebbe l'assenza del termine nella lingua utile a identificarlo. Secondo Jakob il concetto di paesaggio in questa civiltà può essere espresso, solo in senso lato, dalle scenografie create in seguito all'ellenismo e all'influsso persiano. In realtà, il latino possedeva il termine *prospectus*, che si avvicinava al concetto di paesaggio in quanto indica la vista panoramica o la prospettiva.

Bisogna aspettare il Rinascimento per trovare il termine nel suo pieno significato, nato grazie alla paesaggistica nordica, in modo particolare in quella fiamminga. Come da molti sottolineato, e come già anticipato, è proprio la pittura la prima forma d'arte ad approcciarsi al paesaggio.

Il Settecento poi è il secolo in cui l'unione tra poesia, pittura ed esperienza vissuta si incrociano perfettamente, bilanciandosi, e riversano in sé il paesaggio con il suo pieno significato.

1.3 *Il paesaggio nella letteratura*

Per il presente studio è utile soffermarsi in modo specifico sul rapporto del paesaggio con la letteratura.

I paesaggi letterari sono descrizioni che ricorrono nell'opera, si definiscono, quindi, come parti di testo descrittive. Secondo Paolo Betta, il paesaggio nella letteratura rappresenta «un intermezzo narrativo che si propone anche come un gioco d'ombre, di luci, di odori, di colori che spesso rasentano l'irrealtà delle cose che sono».⁹ Ciò che viene descritto e tratteggiato in quel momento e in quel punto si anonimizza, e l'uomo che legge cerca di interiorizzare lo spazio delineato e andare oltre il semplice aspetto descrittivo. Il destinatario di queste descrizioni è quasi sempre un lettore attento:

non necessariamente professionale, però curioso, sempre sulle tracce di testi che lo entusiasmano, attento all'immaginazione e alla potenza evocativa della pagina come a un'imprescindibile atto di conoscenza [...].¹⁰

⁹ Paolo Betta, Milena Magnani, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 23.

¹⁰ Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi, *Introduzione*, in Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi et Al., *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. VIII.

Attraverso il tempo e i luoghi, i lettori sono in grado di arrivare alla conoscenza di vicende, temi, personaggi e riflessioni che sono oggetto di discussione nel romanzo:

E così quei luoghi ci parlano anche di storie antiche e recenti, di uomini e cose, di eventi, di tragedie, di generazioni a raffronto, di civiltà. Storia e immaginario si intrecciano nei luoghi letterari senza soluzione di continuità.¹¹

Di paesaggi la letteratura è piena, nelle loro sfumature più disparate: si va dalla città alla campagna, dagli oceani alle montagne, dall'infinito al circoscritto, reale o inventato che sia. Christian Norberg-Schulz, importante architetto nonché critico e teorico dell'architettura di origine norvegese, aveva individuato nel suo saggio *Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura* (1979) le due tipologie fondamentali di paesaggio: quello naturale e quello artificiale, all'interno di questi due grandi insiemi vanno in seguito collocati gli ambienti a seconda della loro natura. Esisterebbero anche i "nonluoghi", aggiunge il critico, che sono quelli di evidente invenzione, cita inferno e paradiso per farne un esempio.

Scomponendo, quindi, il concetto di paesaggio letterario otteniamo che:

Il paesaggio narrato, quale fonte di rappresentazione letteraria di uno spazio, tende a coniugare il significato della realtà o concretezza geografica di quello spazio, in qualche modo esplicitato dalla mente, con le manifestazioni appercettive proposte da un sentimento interno, spontaneo ed intimo, che è l'espressione immediata delle risposte, suggerite allo spirito e alla coscienza, dall'osservazione, percezione e descrizione narrativa di esso. Ossia è la corrispondenza propositiva, offerta dalla partecipazione soggettiva dell'io individuale, alla complessità simultanea di forme e di espressioni spaziali, formulate indirettamente nell'animo e proposte dalle fattezze e particolarità di un paesaggio.¹²

Si tratta, in altri termini, sempre di sensazioni e conoscenze che vengono immagazzinate nell'uomo e riproposte dalla mente sotto forma di ricordi o costruzioni fantastiche. Il ricordo a sua volta si basa su un'esperienza reale e si ripropone come

¹¹ *Ibidem.*

¹² Paolo Betta, Milena Magnani, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 34.

punto di partenza per sviluppare idee e concetti che sfociano nella ricostruzione libera e soggettiva e, talvolta, possono anche creare quelli che sono definiti paesaggi fantastici.

Nella letteratura, inoltre, può succedere che il paesaggio diventi poetico, in quanto richiede non una semplice osservazione ma una compartecipazione all'emotività che è anche l'oggetto della scrittura. In altre parole, in letteratura il paesaggio diventa elemento partecipativo dell'esperienza emozionale del personaggio e ne amplifica il dramma, ma perché ciò avvenga è richiesta la partecipazione di chi lo sta osservando:

[...] elemento qualificante è il rapporto esterno-interno che ogni luogo comunica in modo proprio. Nei luoghi si entra e si esce, portando con sé l'esperienza interiore e arricchendola di quella acquisita nel mondo esterno. C'è una continua trasmissione tra esterno del luogo e interno dell'uomo.¹³

Rimane comunque un paesaggio virtuale.

Il racconto prosegue quasi sempre usando degli schemi temporali. A questo punto è necessario anche solo richiamare il concetto di cronotopo per meglio definire il rapporto che si instaura proprio tra tempo e luogo. Questo è stato introdotto per la prima volta nel 1937 da Bachtin che nel suo saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* lo definisce come «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente». I due concetti di spazio e tempo sono legati in modo imprescindibile, non solo sul piano artistico ma anche reale, e cioè, con le parole di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi: «ogni luogo si misura col tempo, restando se stesso e però divenendo nei secoli o nei decenni qualcosa d'altro».¹⁴ Gli studiosi portano come esempio i luoghi che giungono al ventesimo secolo ormai mitizzati per la loro distanza nel tempo, basti pensare ai castelli. La letteratura poi non fa che rafforzare questo procedimento di “mitizzazione”.

Nonostante nell'opera sia generalmente quasi tutto ben definito l'autore lascia comunque molta libertà all'immaginazione di chi legge, poiché, di fatto, se parliamo di paesaggio non si può dire davvero tutto, e ne risulta, quindi, sempre una costruzione personale.

¹³ Gian Mario Anselmi, Gino Ruozi, *Introduzione*, cit., p. IX.

¹⁴ Ivi, p. VIII.

Gli studiosi Milena Magnani e Paolo Betta aggiungono anche che il paesaggio si propone sempre come insieme di forme astratte partendo da un reale esistente.

È sempre l'uomo, quindi, che conferisce valore e forma al paesaggio dandogli ogni volta un significato diverso. Riassumendo, si può affermare che il paesaggio è sentimento, ricordo o immagine e che, quindi, gli elementi che concorrono alla definizione del paesaggio nella letteratura sono sia esterni che psicologici.

Ogni paesaggio narrato possiede delle caratteristiche schematizzate così da Paolo Betta:

[...] l'elemento di lettura del paesaggio da parte della narrativa si articola su tre caratteri di significatività distintiva. Il primo di questi evidenzia la necessità d'enunciazione e di rappresentazione, per tratti essenziali, della fisionomia dei paesaggi, soffermandosi a indicare le sole componenti più significative di stretta comunicatività con le vicende narrate in atto; il secondo, proposto come carattere d'immediatezza, ma quasi sottinteso, seppure fondamentale nell'apporto letterario, esprime gli aspetti estetici che il paesaggio narrato manifesta nel suo complesso; infine il terzo carattere significa ed identifica il momento emozionale, di fondamento al *pathos*, in cui il narrato configura l'esprimersi delle reazioni emozionali ed intime d'insorgenza fra l'*io percepiente* e il *non io percepito* che frequentemente portano alla loro identità.¹⁵

Il paesaggio è quindi indispensabile e deve avere una forma definita, il tutto a sua volta contribuisce a una maggiore espressione del *pathos* e delle emozioni dei personaggi che si muovono al suo interno.

Per rendere il tutto possibile, elemento imprescindibile è la fantasia, che collabora nella costruzione del paesaggio, nonché di immagini virtuali, in quanto dettate comunque dall'opera e che possono suscitare un sentimento sia di adesione che di repulsione.

Secondo Herbert Lehmann (1896) esistono due categorie del "vero": una è la sfera pragmatica della conoscenza, l'altra appartiene all'ambito irrazionale, si tratta di quel paesaggio che colpisce la mente dell'osservatore e che in qualche modo a sua volta riesce a catturare un'essenza nascosta, provocandone un piacere estetico.

Secondo Andreotti (1994) infatti:

¹⁵ Paolo Betta, Milena Magnani, *Paesaggio e letteratura*, cit., pp. 33-34.

Esistono paesaggi così carichi di suggestioni e ricchi di suggerimenti, sia mitici, storici, letterari, artistici, estetici, persino cromatici, che l'osservatore colto, sia egli geografo, poeta o pittore, subisce a tal punto che si affievolisce in lui ogni indipendenza critica, sino a ritrovarsi come omologato in quel contesto: il geografo al pittore, il poeta allo storico, l'esteta all'archeologo.¹⁶

1.4 Storia del paesaggio nella letteratura

Definito il concetto di paesaggio nella letteratura, per la sua storia si possono ripercorrere brevemente gli studi di Giorgio Bertone.¹⁷

Inizialmente in letteratura ogni paesaggio corrispondeva a una scena precisa, quindi per esempio il *locus amoenus* era ideale per scene romantiche, e come questo altri ancora.

Sappiamo da Jakob che i paesaggi hanno la capacità di riflettere le emozioni dei personaggi e ampliarne il loro dramma, sono quindi funzionali al testo, e ne fanno una lettura mimetica.

Per avere il vero paesaggio letterario, però, bisogna che questo abbia un rapporto con la natura, dice Mario Turello, perché: «Paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento»¹⁸, e per natura si intenda l'infinita connessione delle cose in cui le forme nascono e si distruggono, almeno secondo il pensiero di Georg Simmel nell'opera *Filosofia del paesaggio* del 1913.

Ovviamente il paesaggio prevede come elemento basilare l'approccio visivo e, successivamente, l'organizzazione degli elementi rappresentati che creano nell'insieme un'immagine unica nella mente e negli occhi di chi la vede, rimanendo comunque «impressione momentanea».¹⁹

Cronologicamente la comparsa del paesaggio legato al concetto di natura, e posto in relazione con la letteratura, inizia con i greci. Accenniamo di seguito

¹⁶ Giuliana Andreotti, *La geografia culturale e il tema del paesaggio*, in Maria Chiara Zerbi (a cura di), *Il paesaggio tra ricerca e progetto*, Torino, Giappichelli, 1994, p. 153.

¹⁷ Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000.

¹⁸ Tullio Pagano, *Teorizzare il paesaggio, tra simbolo e allegoria*, in Paolo Chirumbolo e Luca Poggi (a cura di), *La rappresentazione del paesaggio nel cinema e nella letteratura/The representation of Landscape in Contemporary Italian literature and cinema*, Lewiston, The Edwin Mellen press, 2013.

¹⁹ Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 42.

brevemente alla storia di questo rapporto seguendo inizialmente lo studio di Jakob e successivamente quello di Bertone.

La concezione del paesaggio nella letteratura greca appare stereotipata in quanto al centro degli interessi c'è l'uomo. L'*Odissea* è forse l'unica opera a cui si presta più attenzione, ma solo perché al centro della tematica c'è il viaggio e la scoperta quindi di nuovi luoghi. La descrizione della natura e del paesaggio diventa solo di carattere esornativo, come accade nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, in Fedro, in Saffo, e altri. Con la cultura ellenistica si costruiscono luoghi lontani e perfetti, basti pensare agli idilli di Teocrito, ma si parla comunque di luoghi non autentici.

Con i romani le cose cambiano nettamente, in quanto la natura diventa al centro dei loro interessi, in modo particolare la campagna che si oppone alla città. Orazio è il massimo dell'espressione in cui troviamo definito questo rapporto. Anche Virgilio che parte dal modello greco approfondisce la cosa, penetrando più in fondo nella natura e utilizzando espedienti grammaticali che meglio permettono l'approfondimento del paesaggio di cui, tuttavia, si serve solo per uno scopo plastico, e per entrare nel vivo dell'azione, quindi non c'è ancora soggettività. In entrambi gli autori la natura rimane pur sempre idealizzata.

Se ci spostiamo sul fonte biblico notiamo come la natura abbia sempre uno sfondo trascendentale. Alla fine del IV secolo d. C. con Basilio di Cesarea abbiamo per la prima volta la descrizione di un paesaggio fatto dalla voce di un io narrante presente, che vede e descrive in una lettera a Gregorio Nazianzeno. Siamo in presenza della patristica per cui spesso la visione della natura è una interiorizzazione dell'incanto del mondo.

Nel Medioevo invece vi è una netta separazione tra il mondo finito e il Creatore infinito, la natura diventa il luogo del peccato che l'uomo deve dominare se vuole la salvezza spirituale. Tra l'altro l'uomo vive, a differenza dei greci e dei romani, nelle campagne, per cui da un lato trova la natura ordinata e dall'altra quella selvaggia. Nel Medioevo la natura è molto più osservata e spesso viene trasformata in paradisi ultraterreni, rifugi fantastici, spesso luoghi connotati da allegorie.

Solo con Petrarca si raggiunge precocemente il rapporto estetico tra soggetto e natura, poiché il personaggio la vive e la conosce.

Con l'autore si giunge al moderno, soprattutto con la Fam. IV, 1 in cui lo sguardo dalla cima del Monte Ventoso si incentra molto sul visibile, anche se di fatto presenta una chiara funzione allegorica. Consideriamo che il periodo è quello in cui Giotto, e la pittura in generale, cerca di rappresentare l'infinito nel finito di un quadro o una tela. Il *Canzoniere* di Petrarca rappresenta il fondamento del paesaggio letterario, dopo lui tutto torna a tacere.

Con il Rinascimento, finalmente, l'uomo sarà in grado di guardare al paesaggio nella sua intera prospettiva. A partire dal XVIII secolo «la natura non è più l'ideale coltivato e addomesticato delle visioni edeniche e delle utopie bucoliche [...] ma una realtà che occorre interpretare».²⁰ Fino a tale secolo, infatti, la descrizione paesaggistica in letteratura è di tipo convenzionale, mostrando le cose in modo innaturale, e risulta solo di tipo ornamentale.

Con Rousseau si genera una sorta di turismo letterario, nel senso che la descrizione del paesaggio dell'opera *Julie ou la Nouvelle Heloise* induceva a cercare i luoghi per un ritorno alla natura.

Le descrizioni della natura, e a maggior ragione i paesaggi letterari, possiedono dunque in sostanza un doppio punto di fuga: da una parte l'istanza interna al testo, dalla quale emerge lo sguardo volto a un ritaglio di natura [...] e dall'altra istanza del lettore, vale a dire il punto di vista di un lettore che ricostituisce lo sguardo interno [...]²¹

Sempre Jakob continua affermando che «solo l'immaginazione individuale del lettore può conferire qualità figurativa a ciò che nel testo è stato costruito come soggettivo»²², tutto è sempre soggetto al tempo.

Dal XIX secolo l'elemento paesaggistico è sempre più presente nella descrizione della natura. Nell'Ottocento però la linea divisoria tra l'elemento oggettivo-descrittivo e l'elemento soggettivo-paesaggistico cambia e il realismo appare connotato da elementi paesaggistici.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Ivi, p. 44.

²² *Ibidem.*

Concludendo col pensiero di Jakob, la natura non è accessibile per puro canale estetico, ma necessita del supporto del canale della ragione, motivo per cui l'uomo tende ad apprezzare maggiormente la natura plasmata da lui stesso, in quanto si incontrano l'elemento naturale e quello antropico, cosicché diventa protagonista il luogo dove vi è totale identificazione tra natura e soggetto: la città.

1.5 Città e letteratura

La fine dello studio di Jakob costituisce la base e il punto di partenza dell'elaborato, dopo l'individuazione del tipo di paesaggio che s'intende approfondire: la città.

La conoscenza di tecniche sempre più avanzate ha permesso all'uomo di cambiare il suo equilibrio biologico, uno dei primi passi è proprio l'organizzazione dello spazio. Il processo inizia con la delimitazione di un campo, di una via, di un edificio e termina con l'istituzione di regole, secondo lo studio condotto da Lucio Gambi in *Le città e l'organizzazione dello spazio in Italia*.²³

«Il paesaggio rappresenta l'effetto più visibile ed eclatante dell'azione antropica sullo spazio»²⁴ e la città diventa l'emblema dell'azione umana sul territorio e il suo rapporto con la natura. Divenuta nella letteratura sinonimo di modernità stessa, poiché è catalogabile come luogo artificiale, inoltre, riflette lo spirito del tempo, e costituisce il punto d'incontro di varie esperienze e conflitti oltre a essere spazio di memoria storica e culturale. La città diventa anche il luogo in cui si intravede il confronto tra spazio interno e spazio esterno, nonché tra pubblico e privato.

La letteratura assume il ruolo spesso di indagare i rapporti che si creano proprio tra l'uomo e l'ambiente urbano, poiché analizza l'aspetto emotivo andando oltre quello fisico. È proprio il luogo che permette, inoltre, diverse interpretazioni, grazie alle sue varianti, le quali riescono talvolta a creare perfino delle immagini stereotipate quali Parigi, Londra, Vienna, che riempiono le pagine dei romanzi e si offrono come sfondo alle vicende di numerosi personaggi. Secondo la studiosa Roberta Gefter Wondrich è la letteratura a conferire «uno spessore percettivo e immaginativo alla città».²⁵

La letteratura ha anche la grande abilità di riuscire a focalizzarsi su singole

²³ Lucio Gambi, *Le città e l'organizzazione dello spazio in Italia*, in AA.VV., *Le città*, Milano, Touring Club Italiano, 1978.

²⁴ Paolo Betta, Milena Magnani, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 57.

²⁵ Roberta Gefter Wondrich, *La città come testo*, in «Prospero: rivista di culture Anglo Germaniche», n. 10, 2003, p. 8.

componenti della città, non solo sulla sua totalità. A tal proposito Michele Righini afferma che:

[...] la città moderna non è un luogo [...]. Si tratta invece di un insieme non omogeneo di elementi che possiedono caratteristiche spaziali estremamente diversificate e che possono essere in gran parte definiti a loro volta come luoghi, nel senso più generale del termine.²⁶

Questa varietà di luoghi costituiscono un sottoinsieme della città, la quale, per via della sua natura in continuo cambiamento, non presenta dei connotati definiti, il che ci aiuta a delineare i due concetti che meglio esprimono le caratteristiche del paesaggio urbano: la complessità e la varietà.²⁷

Si delinea così il ruolo dell'artista che, secondo quanto dedotto da Tullio Pagano, è quello di «medium, tramite tra una natura muta, vittima della rivoluzione tecnologica che l'ha oggettificata, e il resto degli esseri umani».²⁸ Inoltre, aggiungono gli studiosi Maurizio Lazzari e Immacolata Rondinone che «nel paesaggio c'è un limite tra soggetto e oggetto e solo il poeta riesce a sostituirlo agli altri».²⁹ Con questo vogliono spiegare, a me pare, che solo l'artista è l'unico in grado di scomporre il vero significato del paesaggio, interrompendo il limite frapposto tra il soggetto che guarda e l'oggetto osservato e mostrarlo a chi legge, ascolta o semplicemente osserva.

Per dirlo, invece, da un'altra prospettiva con i termini di Milena Magnani, guardando quindi dal paesaggio anziché dal punto di vista soggettivo:

[...] l'arte in generale e la pittura e la letteratura in particolare, grazie alla rappresentazione di *geografie personali*, acquistano la capacità di testimoniare l'immagine paesaggistica strutturata nella mente dello scrittore.³⁰

²⁶ Michele Righini, *Città degli incubi*, in Gian Mario Anselmi, Gino Ruoizzi et Al., *Luoghi della letteratura italiana*, cit., p. 142.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Tullio Pagano, *Teorizzare il paesaggio, tra simbolo e allegoria*, cit., p. 56.

²⁹ Maurizio Lazzari, Immacolata Rondinone, *Paesaggio e letteratura: descrizione e interpretazione del paesaggio attraverso le fonti letterarie*, in Germano Gabrielli, Maurizio Lazzari, et Al. (a cura di), *Cultural Landscapes*, Oxford, Bar International Series, 2014, p. 187.

³⁰ Paolo Betta, Milena Magnani, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 58.

Aggiunge, inoltre, lo studioso Pagano che:

Il bisogno di paesaggio emerge nei momenti di crisi, quando gli individui si sentono alienati, distaccati dalla natura e quindi devono uscire dallo spazio urbano in cui si trovano imprigionati per andare a cercare altrove un'armonia che hanno perduto.³¹

Ci sono casi in cui lo scrittore diviene anch'esso costruttore della città. La studiosa Magnani cita il caso estremo di Londra per cui la città nasce e si sviluppa quasi in contemporanea al romanzo.

Il concetto di città inteso in senso moderno nasce nell'Ottocento, e proprio la città ottocentesca è il luogo in cui terminano le illusioni, in opposizione alla campagna. Talvolta si sfocia persino nella distopia, questo avverrà soprattutto nel Novecento.

La città in letteratura diviene topos esistenziale, luogo della scoperta della complessità del mondo e intreccio di narrazioni e finzioni, paesaggio interiore e mentale, spazio della modernità nelle sue tensioni e difficili conciliazioni tra individualità e collettività, *paysage maralise* e infinito, discordante luogo di aporie.³²

Definire un paesaggio permette di capire quali forme lo caratterizzano, per questo è anche importante fare riferimento al periodo storico preso in esame e cercare di risalire al passato stesso della città.

Il paesaggio letterario può esistere, secondo Jakob, infatti solo laddove esista la grande città, la metropoli (non necessariamente una metropoli moderna), dove, insomma, l'uomo sia ormai estraneo ai pericoli e alle conoscenze del mondo naturale. Solo in questo contesto storico «il cittadino puro, del tutto isolato dalla campagna circostante, e che non possiede più un sapere immediato e ingenuo dei processi naturali, soltanto all'uomo civilizzato e sofisticato, dalle capacità di osservazione atrofizzate, la natura appare come l'altro, opposto e desiderabile, a cui egli si

³¹ Tullio Pagano, *Teorizzare il paesaggio, tra simbolo e allegoria*, cit., p. 54.

³² Roberta Geffer Wondrich, *La città come testo*, cit., p. 13.

abbandona con sentimento e nostalgia».³³

Joseph Addison sosteneva nel 1712 che la vista è il più perfetto dei sensi e la vera fonte del piacere che ricaviamo dall'esercizio dell'immaginazione.

La natura, la campagna, sono i luoghi in cui l'uomo può avvicinarsi al suo essere puro e quasi metafisico risalendo alle sue origini, in cui può viaggiare sulla scia dell'immaginazione. È il luogo della guarigione, e lo vedremo anche nei romanzi presi in esame nei capitoli successivi. Nei paesaggi a sfondo idilliaco ritroveremo quello che gli studiosi Anselmi e Ruozzi definiscono «il posto delle delizie, dove il tempo è sospeso e regna l'armonia della natura».³⁴

La città risulta apparentemente il suo opposto, diventa il luogo del dissidio, dell'inautentico, del caos, della innaturalità e della malattia che può anche risultare mortale.

Lo spirito che aleggia nella città è sicuramente quello della vivacità e della frenesia, in cui l'uomo con il suo tran tran viene totalmente inglobato. È anche il luogo in cui si muovono quelli che la società cataloga in classi sociali, in cui si svolgono le vicende inevitabilmente intrecciate dei personaggi, se ci riferiamo all'ambito della letteratura. Diviene anche il luogo della perdizione. L'uomo si può smarrire tra le vie e le proposte che la città gli offre. Ma l'uomo può anche realizzarsi e ascendere alla classe sociale "superiore". Insomma, la città rappresenta un vero crogiuolo di esperienze tessute tra loro che si realizzano e si articolano nella fusione tra bene e male.

Lo studioso Mario Turello dopo varie analisi ha un riscontro: nella letteratura moderna a prevalere è il sentimento della nostalgia dei paesaggi incontaminati con conseguente denuncia sul degrado paesaggistico. In realtà, chiarisce Alan Roger in *Paesaggio occidentale*, che la spiegazione a questo fenomeno è da ricercare nel fatto che abbiamo come schema paesaggistico solo quello della natura, motivo per cui non sappiamo guardare ancora alla bellezza della città moderna con le sue autostrade, le sue luci, eccetera. È vero però che talvolta la grandezza di una città, quando si parla di metropoli che possono trasformarsi in megalopoli, potrebbe essere causa di

³³ Maurizio Lazzari, Immacolata Rondinone, *Paesaggio e letteratura: descrizione e interpretazione del paesaggio attraverso le fonti letterarie*, cit., p. 188.

³⁴ Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi, *Introduzione*, cit., p. IX.

smarrimento, o luogo di ricordi, poiché la storia la attraversa nel suo continuo scorrere del tempo.

Nell'immaginario occidentale la città, di fatto, presenta due sfumature: da un lato la perfezione, dall'altro la corruzione, motivo che rende la natura cittadina costantemente polisemica.

Quasi sempre la città dell'Ottocento e del Novecento è quella industriale o post-industriale, che cerca costantemente di tenere sempre distinta la separazione tra le classi sociali, al punto da renderla disumana. Secondo Ritter il paesaggio come fattore estetico potrebbe anche essere l'elemento di salvezza poiché permetterebbe al borghese di avere una sorta di illuminazione che lo guidi fuori dall'alienazione sociale moderna per portarlo alla contemplazione della natura.³⁵

Ogni paesaggio ha in sé una forte componente utopica, e se oggi teniamo al paesaggio questo sta ad indicare il nostro bisogno crescente di regolarizzare gli spazi.

Le nuove utopie paesaggistiche sono basate sui bisogni concreti di individui e comunità che vogliono ridare un senso ai luoghi in cui abitano, strappandoli al dominio dei flussi del capitalismo globale che li soffoca e li distrugge.³⁶

Per concludere, secondo Gian Luigi Beccaria il paesaggio non è una semplice fotografia dell'occhio ma una costruzione della nostra memoria culturale, soprattutto quando uno scrittore ne ha già tracciato i contorni. Il paesaggio vive dentro l'uomo e dentro l'interpretazione dell'artista:

[...] la bellezza spesso imponente degli edifici tradizionalmente associati con le autorità civili e religiose (la chiesa, il palazzo del governo, il tribunale, l'università, eccetera) serve a metterli in rilievo e ad "isolarli" in modo chiaro dal territorio circostante, conferendo loro un'aura che si riflette su coloro che detengono il potere.³⁷

³⁵ Tullio Pagano, *Teorizzare il paesaggio, tra simbolo e allegoria*, cit., p. 59.

³⁶ Ivi, p. 66.

³⁷ Ivi, p. 63.

Il paesaggio che verrà esaminato adesso è lo spazio cittadino, l'immagine della città che appronta D'Annunzio, quella della Serao, quella di Svevo e quella di De Roberto.

Il valore dello spazio in letteratura è fondamentale, non è solo un passaggio descrittivo, è fondamentale nel piano narratologico nel quale la città interagisce coi personaggi e con le grandi tematiche del libro perché lo scrittore usa lo spazio come una lettura interpretativa. La descrizione dei luoghi è infatti uno degli elementi che il narratore utilizza per sorreggere la descrizione della sua opera.

CAPITOLO 2

Roma. *Il piacere* di Gabriele D'Annunzio (1889)

2.1 *Gabriele D'Annunzio e Roma*

L'elaborato prende avvio con l'analisi del primo romanzo cronologicamente pubblicato tra quelli scelti: *Il piacere* di Gabriele D'Annunzio, edito presso Treves nel 1889. Il romanzo farà successivamente parte della trilogia *I romanzi della rosa* che comprende *L'innocente* e *Il trionfo della morte*.

L'opera è suddivisa in quattro parti, ognuna strutturata in capitoli. Le quattro sezioni individuano cronologicamente quattro periodi ben definiti della vita di Andrea Sperelli, forse il più famoso tra i personaggi dannunziani.

Lo sfondo urbano è quello della città di Roma con la sua classe più colta che anima le sue vie e i suoi luoghi.

La scelta di Roma non è casuale. Quando D'Annunzio, che era di origine abruzzese, vi giunse, erano passati solo dieci anni da quando era diventata la capitale italiana, e lui rimase affascinato dalla bellezza e dalla vita ricca di piaceri che vi si

potrebbe condurre. L'autore vede Roma per la prima volta nel 1881 a novembre, la lascerà solo nel 1891 per spostarsi a Napoli, poi a Firenze, in Francia e altri posti ancora. Nonostante la sua lontananza dalla città, però, vi si reca spesso fino al 1919. Roma è anche la città in cui D'Annunzio si sposa, e sceglie la donna che sarà il modello per la costruzione di più personaggi che confluiscono nei suoi romanzi. Si tratta di una celebre donna e anche collega dello scrittore, Olga Ossani.

L'amore e la «limpida virtù dello stile» di D'Annunzio verso la città romana gli permette di poterla osservare. Ha rilevato Fabrizio Sarzani:

Tra il 1882 e il 1888 [Gabriele D'Annunzio] scoprì Roma, e comincia a dipingerla con innamoratissima attenzione. Egli non rivede la Roma di Goethe, né quella di Stendhal e di Chateaubriand. Egli vede la sua Roma. [...] Sbarcato a Roma nel 1881 dopo pochi mesi era già ubriaco di bellezza.³⁸

D'Annunzio quando giunge nella città, inizia a collaborare con diversi giornali, per rendersi economicamente indipendente. Attraverso la lettura dei suoi articoli, che a volte scrive sotto pseudonimi, ritroviamo spesso descrizioni della città che lo aveva tanto affascinato, e che sono i primi “abbozzi” delle descrizioni che confluiscono nei suoi romanzi: «Centinaia di pezzi e pezzulli scritti nei giornali e nei giornaletti romani, rappresentano oggi una ottocentesca galleria di quadri e di rifiniti acquerelli, dipinti e disegnati con poesia di toni incantati».³⁹ Si possono, quindi, collegare al suo romanzo:

Poiché D'Annunzio sentì la bellezza della città al di sopra delle rovine, colonne e archi. La scoprì nel barocco di Gian Lorenzo Bernini come dinanzi al fasto di Michelangelo. Le cose che nascevano dal silenzio diventarono sue nel giro di due anni: ville, chiese, musei.⁴⁰

D'Annunzio era stato davvero inebriato dalla bellezza della città che si stava ancora riprendendo, ma che pullulava di varie iniziative culturali, artistiche e non solo.

³⁸ Fabrizio Sarzani, *Gabriele D'Annunzio e l'arte di guardare Roma*, in Antonio Muñoz, Mario Vecchioni, *D'Annunzio a Roma*, Roma, 1955, Palombi, p. 102.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, pp. 102-103.

L'autore sogna, e quel suo sogno, come afferma lo studioso Fabrizio Sarzani, lo trasmetterà al suo personaggio Andrea Sperelli: «possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Carracci, come quello Farnese, con una galleria piena di Raffaelli, Tiziani e Domenichini».⁴¹

Le immagini dei luoghi romani descritti da D'Annunzio sembrano essere delle vere opere d'arte: «l'immagine diventa poesia di colori, senza l'equivoco del sensualismo. Il disegno obbedisce a una perfetta disinvoltura di linea e, si può ben dire, di perfette inquadrature».⁴² Insomma, per dirla con le parole di Sarzani, D'Annunzio ebbe davvero l'arte di guardare Roma e la ebbe «come virtù istintiva, che giudichiamo rarissima e ardua».⁴³

Le prime parti che D'Annunzio scopre della città sono anche quelle che maggiormente sfilano sotto gli occhi dei protagonisti del romanzo. Si tratta di piazza Barberini, piazza di Spagna, Trinità de' Monti, via Sistina, Galleria Borghese, e così via.

Allo scrittore non basta però solamente nominare i luoghi all'interno dell'opera, generalmente associa loro un'immagine colorata, e dentro quest'ultima le comparse e i personaggi:

dipinti a pieno colore di smalti rossi gialli grigi verdi, in una decisione fiamminga di particolari esatti, arguti nella scelta, la quale è sempre minuta e necessaria al sapore e alla sostanza del costume come dell'epoca.⁴⁴

La città appare ferma e perfetta, tutto si concentra sulle apparenze e sui costumi. I critici e gli studiosi sanno che l'autore ha inventato, in realtà, il mondo aristocratico che appare nell'opera, e lo descrive semplicemente come lui avrebbe voluto che fosse.

Durante l'epoca in cui si svolge l'azione del romanzo l'aristocrazia romana, a contrasto del lusso descritto senza economia dal Poeta, andava lentamente perdendo la sua fisionomia, rimanendo circoscritta nel quadro di un costume geloso. Tutte le famiglie principesche romane avevano subito la trasformazione storica del paese. Rimanevano tuttavia chiuse

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ Ivi, p. 105.

all'assalto dei nuovi arrivati, in obbedienza ad un'antica forma di etichetta, la quale resisteva persino al liberalismo democratico di Umberto e Margherita.⁴⁵

Le descrizioni che ritroviamo nel romanzo sono ricchissime di particolari e per questo assai colme di aggettivi, spiegabile in quanto, secondo alcuni critici, D'Annunzio ha "costruito" in realtà Roma stessa. In realtà lo scrittore pone la sua attenzione solo alle immagini della città da lui amata, quella parte che non era stata "vittima" delle enormi modifiche. L'autore, infatti, mostra nelle sue descrizioni una città barocca e tardorinascimentale. Se esaminiamo il piano urbano degli anni trattati nel romanzo, dal 1885 al 1887, sappiamo che la città aveva già un nuovo assetto, o comunque lo stava realizzando. Era diventata un porto, le ville in pieno centro in cui i nobili erano soliti fare ricevimenti e feste erano state relegate ai margini dal nuovo piano costruttivo, vi era un nuovo sistema stradale.

La parte di Roma scelta dall'autore, che quindi tralascia quella dei cambiamenti, è descritta in modo lucido coi suoi colori i suoi suoni e il suo clima, in tutte le stagioni, e in tutti i momenti della giornata. Per Andrea Sperelli Roma è «divina» vista dalla sua finestra a palazzo Zuccari. Nel romanzo spesso i panorami che si mostrano agli occhi dei personaggi sono descritti dall'interno delle abitazioni, e a seconda degli stati d'animo la descrizione cambia. Roma ha davvero un grande «potere di fascinazione sugli occhi di ogni individuo».⁴⁶

La città appare molto grande allo scrittore che fino ad allora aveva conosciuto, oltre alla sua di origine, solo pochissime città tra cui Bologna e Firenze. Specifichiamo che la Roma di oggi è ancora più grande rispetto ai tempi del D'Annunzio e, quindi, il paesaggio urbano, dopo la dominazione per secoli del papato, appare piccola ai nostri occhi. Certo è che comunque la città eterna non poteva non affascinare scrittori, poeti e artisti, ma si lascia scoprire solo da pochi eletti. D'Annunzio ci riesce e parla spesso nelle sue lettere della nostalgia per Roma quando la lascia.

⁴⁵ Ivi, p. 113.

⁴⁶ Antonella Santoro, *D'Annunzio o Svevo*, Napoli, Guida, 2015.

2.2 L'incipit e i luoghi significativi del romanzo

Entriamo adesso nel romanzo, di seguito l'incipit:

L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma. Tutte le vie erano popolate come nelle domeniche di maggio. Su la piazza Barberini, su la piazza di Spagna una moltitudine di vetture passava in corsa traversando; e dalle due piazze il romorio confuso e continuo, salendo alla Trinità de' Monti, alla via Sistina, giungeva fin le stanze del palazzo Zuccari, attenuato.⁴⁷

L'incipit del romanzo fornisce immediatamente il dato cronologico, è l'ultimo giorno dell'anno, sapremo dalle pagine successive che si tratta del 1886.

Apprendiamo anche in quale parte di Roma ci troviamo, in quella più in voga tra gli intellettuali e gli artisti di fine Ottocento secondo Enrica Gambin.

La dimora di Andrea Sperelli, protagonista del romanzo, è palazzo Zuccari che era stato edificato con lo scopo di costruirvi al suo interno una scuola di pittura nel XVI secolo. Non è un caso, inoltre, che una delle dimore dello scrittore fosse situata proprio nella zona accanto al palazzo Zuccari, in via Gregoriana, quando dovette lasciare la casa della moglie. Nella stessa via sappiamo che dimorò anche Eleonora Duse. D'Annunzio proverà persino ad abitare successivamente nello stesso palazzo del suo personaggio, ma poi abbandona l'intento.

Guglielmo Gatti:

Intorno a loro si svolge l'affaccendata febbrile rumorosa vita moderna, si snodano correnti di traffico così intense e continue da fare pensare che non abbiano mai avuto un principio e che non avranno mai una fine, ed esse, queste vie, stanno placide, solitarie, silenziose in mezzo a tanto fermento, come se fossero vie di un'altra città, di una città del silenzio, di una città di morti, di una città del passato. Una di queste vie è la via Gregoriana.⁴⁸

Poco più avanti leggiamo che la via ha uno stile completamente barocco, motivo per cui era impensabile che D'Annunzio non ne rimanesse affascinato. Dato che l'autore passa al suo personaggio le sue fantasie e i suoi sogni, e si focalizza sulla Roma

⁴⁷ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Rizzoli, 2015 p. 9.

⁴⁸ Guglielmo Gatti, *La dannunziana via Gregoriana*, in Antonio Munoz, Mario Vecchioni, *D'Annunzio a Roma*, Roma, Palombi, 1955, p. 151.

ideale in stile barocco, ovviamente decide di trovargli dimora proprio nel palazzo e nel luogo che per lui rappresentava il culmine di bellezza secondo i suoi canoni di gusto. Nell'incipit si riscontra anche una velata sensazione di malinconia, vagamente sfumata nella descrizione del panorama. Il nostro protagonista sta infatti aspettando la donna da cui si era dovuto separare due anni prima: Elena Muti. Poco più avanti nel romanzo leggiamo che:

Giunto a Roma in sul finir di settembre 1884, stabilì il suo *home* nel palazzo Zuccari alla Trinità de' Monti, su quel diletto tepidario cattolico dove l'ombra dell'obelisco di Pio VI segna la fuga delle Ore. Passò tutto il mese di ottobre tra le cure degli addobbi; poi, quando le stanze furono ornate e pronte, ebbe nella nuova casa alcuni giorni d'invincibile tristezza. Era una estate di San Martino, una primavera de' morti, grave e soave, in cui Roma adagiavasi, tutta quanta d'oro come una città dell'Estremo Oriente, sotto un ciel quasi latteo, diafano come i cieli che si specchiano ne' mari australi.⁴⁹

Le sfumature cromatiche sono molto diffuse nel romanzo, lo si può vedere in molte descrizioni di Roma ritratta in quasi tutti i momenti dell'anno e della giornata. È talvolta anche rappresentata con il colore di una città dell'Estremo Oriente che le regala un'aura regale. L'autore mostra interesse per l'arte e il mondo orientale in generale, che riprende anche in un altro punto del romanzo: «via de' Condotti, [...] lungo le vetrine giapponesi».⁵⁰ Allora andava di moda l'arte giapponese, e proprio accanto a queste vetrine egli fa sfilare alcuni suoi personaggi.

In questa prima parte del romanzo il paesaggio entra in perfetta simbiosi con l'animo del protagonista:

[...] lo spazio non è un elemento accessorio ma fondamentale per rappresentare i personaggi. L'ambiente, assumendo un plusvalore soggettivo, diventa isotopo dello stato d'animo del personaggio, un'alterità con cui instaurare un complesso rapporto di interrelazione, una dimensione appunto simbolica.⁵¹

⁴⁹ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, cit., p. 48.

⁵⁰ Ivi, p. 386.

⁵¹ Antonella Santoro, *D'annunzio o Svevo*, cit., p. 44.

2.3 La città per Andrea Sperelli

Finora si è solo accennato ad alcuni luoghi significativi, in modo particolare la dimora del protagonista, ma si tratta di un punto di partenza che ci fa immergere nella vita di Andrea Sperelli, il quale, secondo il consiglio del padre, rende la sua vita un'opera d'arte.

In realtà, tutto nel romanzo diventa opera d'arte o ad essa si richiama. La città, gli sfondi paesaggistici non sono certamente una scelta casuale.

La descrizione di Roma filtrata attraverso gli occhi di Andrea Sperelli è forse uno dei passi più famosi del romanzo:

Roma il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fori, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito, la Fontana delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale. Il suo grande sogno era di possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Carracci, come quello Farnese; una galleria piena di Raffaelli, di Tiziani, di Domenichini, come quella Borghese; una villa, come quella d'Alessandro Albani, dove i bussi profondi, il granito rosso d'Oriente, il marmo bianco di Luni, le statue della Grecia, le pitture del Rinascimento, le memorie stesse del luogo componessero un incanto intorno a un qualche suo superbo amore. In casa della marchesa d'Ateleta sua cugina, sopra un albo di confessioni mondane, accanto alla domanda «Che vorreste voi essere?» egli aveva scritto «Principe romano».⁵²

È questo il vero desiderio dell'autore e del protagonista, il suo vero sguardo sulla città eterna. Ritratti bellissimi che vengono ricostruiti e che arrivano agli occhi del lettore. Antonella Santoro:

Le bellezze storico-architettoniche della Roma papalina corrispondono al suo [di Andrea Sperelli] ideale estetico: giocare il passato contro il presente [...] è proprio il rapporto dell'io con l'ambiente che consente di realizzare quella dialettica passato-futuro.⁵³

⁵² Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, cit., p. 47.

⁵³ Antonella Santoro, *D'Annunzio o Svevo*, cit., p. 47.

La studiosa Antonella Santoro nota anche che «il valore dell'ambiente da un romanzo all'altro [di D'Annunzio] è sempre più legato alla riscoperta del passato».⁵⁴ Sembrerebbe a volte di potervi leggere una storia simbolica e mitologica dei paesaggi, tuttavia come ribadisce la studiosa Enrica Gambin, è pur sempre una città in cui il ricordo del classico viene sfumato:

Le chiese remote dell'Aventino: Santa Sabina su le belle colonne di marmo pario, il gentil verziere di Santa Maria del Priorato, il campanile di Santa Maria in Cosmedin, simile a un vivo stelo roseo nell'azzurro, conoscevano il loro amore. Le ville dei cardinali e dei principi: la Villa Pamphily, che si rimira nelle sue fonti e nel suo lago tutta graziata e molle, ove ogni boschetto par chiuda un nobile idillio ed ove i baluardi lapidei e i fusti arborei gareggian di frequenza; la Villa Albani, fredda e muta come un chiostro, selva di marmi effigiati e museo di bussi centenarii, ove dai vestibili e dai portici, per mezzo alle colonne di granito, le cariatidi e le erme, simboli d'immobilità, contemplan l'immutabile simetria del verde; e la Villa Medici che pare una foresta di smeraldo ramificante in una luce soprannaturale; e la Villa Ludovisi, un po' selvaggia, profumata di viole, consacrata dalla presenza della Giunone cui Wolfgang adorò, ove in quel tempo i platani d'Oriente e i cipressi dell'Aurora, che parvero immortali, rabbrivivano nel presentimento del mercato e della morte; tutte le ville gentilizie, sovrana gloria di Roma, conoscevano il loro amore. Le gallerie dei quadri e delle statue: la sala borghesiana delle Danae d'innanzi a cui Elena sorrideva quasi rivelata, e la sala degli specchi ove l'immagine di lei passava tra i putti di Ciro Ferri e le ghirlande di Mario de' Fiori; la camera dell'Eliodoro, prodigiosamente animata della più forte palpitazione di vita che il Sanzio abbia saputo infondere nell'inerzia d'una parete, e l'appartamento dei Borgia, ove la grande fantasia del Pinturicchio si svolge in un miracoloso tessuto d'istorie, di favole, di sogni, di capricci, di artifizi e di ardiri; la stanza di Galatea, per ove si diffonde non so che pura freschezza e che serenità inestinguibile di luce, e il gabinetto dell'Ermafrodito, ove lo stupendo mostro, nato dalla voluttà d'una ninfa e d'un semidio, stende la sua forma ambigua tra il rifulgere delle pietre fini; tutte le solitarie sedi della Bellezza conoscevano il loro amore.⁵⁵

Sono tutti luoghi che hanno visto la storia d'amore di Andrea ed Elena, insomma: «Roma è davvero il contesto a misura dell'esteta, che accende i desideri,

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, cit., pp.105-107.

enfaticamente le angosce, ispira le azioni e fa scorgere le proprie sfumature umorali». ⁵⁶ Non solo città dell'innamoramento, Roma notturna è anche il luogo della delusione, ma con dei colori bellissimi assume la capacità di risollevare l'animo dell'esteta. Ecco il panorama dopo una vana attesa di Elena:

Il rammarico per la bellissima notte perduta gli aumentava, ma sotto il riflesso del sogno dinanzi sognato. Ed era, in verità, una delle notti più belle che sien trascorse nel cielo di Roma; era uno di quegli spettacoli che opprimono d'una immensa tristezza lo spirito umano perché soverchiano ogni potenza ammirativa e sfuggono alla piena comprensione dell'intelletto.

La piazza del Quirinale appariva tutta candida, ampliata dal candore, solitaria, raggiante come un'acropoli olimpica su l'Urbe silenziosa. Gli edifici, intorno, grandeggiavano nel cielo aperto: l'alta porta papale del Bernini, nel palazzo del Re, sormontata dalla loggia, illudeva la vista distaccandosi dalle mura, avanzandosi, isolandosi nella sua magnificenza difforme, dando immagine d'un mausoleo scolpito in una pietra siderea; i ricchi architravi del Fuga, nel palazzo della Consulta, sporgevano di su gli stipiti e di su le colonne trasfigurati dalle strane adunazioni della neve. Divini, a mezzo dell'egual campo bianco, i colossi parevano sovrastare a tutte le cose. Le attitudini dei Dioscuri e dei cavalli s'allargavano nella luce; le groppe ampie brillavano come ornate di gualdrappe gemmanti; brillavano gli omeri e l'un braccio levato di ciascun semidio. E, sopra, di tra i cavalli, slanciavasi l'obelisco; e, sotto, aprivasi la tazza della fontana; e lo zampillo e l'aguglia salivano alla luna come uno stelo di diamante e uno stelo di granito.

Una solennità augusta scendeva dal monumento. Roma, d'innanzi, si profondava in un silenzio quasi di morte, immobile, vacua, simile a una città addormentata da un potere fatale. Tutte le case, le chiese, le torri, tutte le selve confuse e miste dell'architettura pagana e cristiana biancheggiavano come una sola unica selva informe, tra i colli del Gianicolo e il Monte Mario perduti in un vapore argentino, lontanissimi, d'una immaterialità inesprimibile, simili forse ad orizzonti d'un paesaggio selenico, che suscitavano nello spirito la visione d'un qualche astro semispento abitato dai Mani. La Cupola di S. Pietro, luminosa d'un singolare azzurro metallico nell'azzurro dell'aria, giganteggiava prossima alla vista così che quasi pareva tangibile. E i due giovini Eroi cignigeni, bellissimi in quell'immenso candore come in un'apoteosi della loro origine, parevano gli immortali Genii di Roma vigilanti sul sonno della città sacra. ⁵⁷

⁵⁶ Antonella Santoro, *D'Annunzio o Svevo*, cit., p. 53.

⁵⁷ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, cit., pp. 349-350.

Si tratta di un lungo passo che ancora una volta riesce a descrivere i luoghi in modo da renderli suggestivi.

A volte alcuni passaggi descrittivi non hanno sempre un chiaro motivo funzionale all'azione, chiarisce Antonella Santoro, lei li definisce "metastasi" del narratore che crea immagini puramente simboliche e poetiche.

Proseguendo con il romanzo:

Essi comprendevano l'alto grido del poeta: «*Eine Welt zwar bist Du, o Rom!* Tu sei un mondo, o Roma! Ma senza l'amore il mondo non sarebbe il mondo, Roma stessa non sarebbe Roma». E la scala della Trinità, glorificata dalla lenta ascensione del Giorno, era la scala della Felicità, per l'ascensione della bellissima Elena Muti. Elena spesso piacevasi di salire per quei gradini al buen retiro del palazzo Zuccari. Saliva piano, seguendo l'ombra; ma l'anima sua correva rapida alla cima.⁵⁸

È proprio nella città, solo in essa che Andrea Sperelli arriva a contemplare il vero senso della felicità:

La fontana metteva tra gli alberi un chioccolio sommesso, rompendo a tratti in uno strepito sonoro; tutto il cielo risfavillava di stelle che certe nuvole lacere avvolgevano come in lunghe capigliature cineree o in vaste reti nere; fra i colossi di pietra, a traverso i cancelli, apparivano e sparivano i fanali delle vetture in corsa; spandevasi nell'aria fredda il soffio della vita urbana; le campane sonavano, da lungi e da presso. Egli aveva infine la coscienza intera della sua felicità.⁵⁹

I suoni e i colori permettono di dipingere il paesaggio, che si offre al protagonista in una chiara veste notturna. In questo passaggio vediamo la duplice visione di Andrea Sperelli amareggiato e poi risollevato. A fare da ponte a queste due sensazioni che influenzano il paesaggio, e sono influenzate a loro volta, si trovano i due colossi in pietra posti davanti al portone del palazzo Barberini; tutto accade sotto il calmo cielo che trasmette la sensazione d'angoscia e sullo sfondo la presenza del continuo movimento delle macchine con le loro luci. Il suono delle campane, infine, completa il quadro paesaggistico con la sensazione sonora.

⁵⁸ Ivi, pp. 107-108.

⁵⁹ Ivi, pp. 102-103.

«La città, si sa, non è la moderna metropoli baudleriana, tentacolare e corrotta, fonte di alienazione individuale, quanto piuttosto lo spazio in cui si riflette lo status sociale e spirituale dei protagonisti».⁶⁰

Lo status sociale dei personaggi non avrebbe permesso che uno degli incontri tra Andrea ed Elena potesse avvenire in un luogo qualsiasi, per cui la scelta ricade su un'asta, uno dei passatempi preferiti dalla società elitaria di cui i due innamorati fanno parte e cosa assai frequente allora in città. Precisamente ci troviamo nelle sale delle vendite pubbliche situate in via Sistina:

I luoghi delle vendite pubbliche erano un ritrovo preferito; e le vendite erano frequentissime. Nelle ore pomeridiane del tè le signore, per eleganza, giungevano dicendo: «vengo dalla vendita del pittore Campos. Molta animazione. [...] Ho preso un gioiello di Maria Leczinska. Eccolo».⁶¹

Non dimentichiamo che ci troviamo di fronte una classe sociale che fa delle apparenze la propria forma di vita. Fabrizio Sarzani parla di «furibondo snobbismo» che suscitò in D'Annunzio la fantasia della creazione di una classe aristocratica che non era del suo tempo.

Un momento molto interessante per la descrizione della città è il giorno in cui Andrea Sperelli viene sfidato a duello da Giannetto Rutolo, la causa è una donna che il giovane esteta continua spavalidamente a corteggiare dalla dipartita di Elena. Il paesaggio urbano che al mattino gli si offre davanti agli occhi gli suscita una profondissima ammirazione, data dalla grandezza. I luoghi che percorre sono sempre quelli artistici e monumentali di quella Roma barocca e rinascimentale che si presenta «dapprima come semplice panorama, poi in quanto apparizione maestosa, personificandosi in una vera e propria presenza interlocutrice».⁶²

Nello sfondo la Roma primaverile a maggio durante prime luci del mattino:

Roma splendeva, nel mattino di maggio, abbracciata dal sole. Lungo la corsa, una fontana illustrava del suo riso argenteo una piazzetta ancor

⁶⁰ Antonella Santoro, *D'Annunzio o Svevo*, cit., p. 53.

⁶¹ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, cit., p. 81.

⁶² Antonella Santoro, *D'Annunzio o Svevo*, cit., p. 53.

nell'ombra; il portone d'un palazzo mostrava il fondo d'un cortile ornato di portici e di statue; dall'architrave barocco d'una chiesa di travertino pendevano i paramenti del mese di Maria. Sul ponte apparve il Tevere lucido fuggente tra le case verdastre, verso l'isola di San Bartolomeo. Dopo un tratto di salita, apparve la città immensa, augusta, radiosa, irta di campanili, di colonne e d'obelischi, incoronata di cupole e di rotonde, nettamente intagliata, come un'acropoli, nel pieno azzurro.

- Ave, Roma. Moriturus te salutatur - disse Andrea Sperelli, gittando il residuo della sigaretta, verso l'Urbe.

Poi soggiunse:

- In verità, cari amici, un colpo di spada oggi mi seccherebbe.

Erano nella Villa Sciarra, già per metà disonorata dai fabbricatori di case nuove; e passavano in un viale di lauri alti e snelli, tra due spalliere di rose.

Il Santa Margherita, sporgendosi fuor dello sportello, vide un'altra carrozza, ferma sul piazzale, d'innanzi alla villa; e disse:

- Ci aspettano già.⁶³

Il suo omaggio alla Roma classica è data dal motto che i gladiatori solevano pronunciare davanti all'imperatore in segno di rispetto, Andrea Sperelli lo fa trovandosi al cospetto della città stessa.

Il giudizio negativo sul mutamento della città si scorge nella citazione di quel «disonorato» con cui fa riferimento allo spazio urbano «vittima» del cambiamento, a sua volta questo è messo in atto dai «fabbricatori di case nuove».

Andrea si mostra davvero molto spavaldo durante questo incontro e le fasi che lo precedono. La dimostrazione è data anche dalle ore che sono antecedenti al duello, durante le quali si regala delle avventure nella Roma notturna:

Per millanteria, uscendo di casa Giustiniani, Andrea andò al Circolo delle Cacce; e si mise a giocare cogli sportsmen napoletani. Verso le due il Santa Margherita lo sorprese, lo forzò ad abbandonare il tavolo, e volle ricondurlo a piedi fino al palazzo Zuccari.⁶⁴

E si lascia ammaliare ancora una volta dal suo paesaggio. La visione tratteggiata dall'autore ci regala nuovamente la Roma notturna:

Roma, in fondo, si disegnava oscura sopra una zona di luce gialla come zolfo; e le statue in sommo della basilica di San Giovanni entro un ciel

⁶³ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, cit., pp. 146-147.

⁶⁴ Ivi, p. 142.

viola, fuor della zona, grandeggiavano. Allora ebbe Andrea la coscienza intera del male ch'egli faceva soffrire a quell'anima [Giannetto Rutolo].⁶⁵

E poco più avanti:

Erano al principio della via de' Condotti; e vedevano, al fondo, la piazza di Spagna illuminata dalla piena luna, la scala biancheggiante, la Trinità de' Monti alta nell'azzurro soave. [...]

Erano nella piazza di Spagna. La Barcaccia metteva un chioccolìo roco ed umile, luccicando alla luna che vi si specchiava dall'alto della colonna cattolica. Quattro o cinque vetture pubbliche stavano ferme, in file, coi fanali accesi. Dalla via del Babuino giungeva un tintinnio di sonagli e un romor sordo di passi, come d'un gregge in cammino.⁶⁶

In questo passo la sensazione sonora è data da un tintinnio di campanelli. Enrica Gambin individua in Leopardi con *La quiete dopo la tempesta* proprio lo stesso suono di campanelli, insomma, D'Annunzio parla di arte attraverso l'arte stessa.

Il primo libro termina con una ferita procuratagli da Rutolo che costringerà il nostro esteta a una lunga convalescenza.

2.3 *La città e Elena Muti*

La parte del romanzo che racconta la storia d'amore di Andrea per Elena è costruita mediante lunghi flashback.

Quando si apre l'opera Andrea Sperelli, in vista dell'imminente incontro con Elena, con il primo flashback ripercorre la prima volta in cui i due amanti hanno incrociato le loro vite. Il loro primo incontro avviene presso palazzo Roccagiovine luogo in cui dimora la cugina dello Sperelli. Proprio la casa di Andrea sarà oggetto di conversazione tra i due futuri amanti, e da qui insieme al protagonista apprendiamo il gusto della donna in perfetta sincronia col suo:

-Avete dunque una casa?

-Casa Zuccari: domus aurea.

-Alla Trinità de' Monti? Voi felice!

⁶⁵ Ivi, p. 141.

⁶⁶ Ivi, pp. 143-144.

-Perché felice?
-Perché voi abitate in un luogo ch'io prediligo.
-V'è raccolta, vero? come un'essenza in un vaso, tutta la sovrana dolcezza di Roma.
-È vero! Tra l'Obelisco della Trinità e la colonna della Concezione è sospeso ex-voto il mio cuore cattolico e pagano.⁶⁷

Si può dire che «lo spazio sia un correlativo interiore»⁶⁸ e basta questo a descriverci un personaggio e a dare ad Andrea Sperelli la certezza che quella è la sua donna. «L'ambiente, oltre ad essere passivamente lo specchio della coscienza soggettiva, ha un potere transitivo di fascinazione sull'individuo, come se fosse anche animato di vita propria».⁶⁹ I punti che Elena utilizza per individuare il luogo della dimora sono proprio gli stessi che Andrea guarda mentre aspetta il suo arrivo:

Andò alla finestra, di nuovo, e guardò verso le scale della Trinità. Elena, un tempo, saliva per quelle scale ai convegni. Mettendo il piede sull'ultimo gradino, si soffermava un istante; poi traversava rapida quel tratto di piazza ch'è dinanzi alla casa dei Castelfino. Si udiva il suo passo uno poco ondeggiante risuonare sul lastrico, se la piazza era silenziosa. L'orologio batté le quattro. Giungeva dalla piazza di Spagna e dal Pincio il romore delle vetture. Molta gente camminava sotto gli alberi, dinanzi alla villa Medici. Due donne stavano sul sedile di pietra, sotto la chiesa, a guardia di alcuni bimbi che correvano intorno l'obelisco. L'obelisco era tutto roseo, investito dal sole declinante; e segnava un'ombra lunga, obliqua, un po' turchina. L'aria diveniva rigida, come più s'appressava il tramonto. La città, in fondo, si tingeva d'oro, contro un cielo pallidissimo su quale già i cipressi del Monte Mario si disegnavano neri.⁷⁰

Lo abbiamo già anticipato, di sfumature cromatiche sono piene le descrizioni che ricorrono nel romanzo, e riescono a sottolineare e completare il quadro non solo paesaggistico ma anche dello stato psicologico dei personaggi che si muovono all'interno. Si parla di un ricordo. Nel momento in cui si racconta, infatti, la vita di Andrea Sperelli era stata attraversata dalla dolorosa e improvvisa dipartita dell'amata, dopo la loro passionale storia d'amore:

⁶⁷ Ivi, pp. 60-61.

⁶⁸ Antonella Santoro, *D'annunzio o Svevo*, cit., p. 45.

⁶⁹ Ivi, p. 51.

⁷⁰ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, cit., p. 21.

Il giorno del grande commiato fu appunto il 25 marzo del 1885, fuori della porta Pia, in una carrozza. La data era rimasta incancellabile nella memoria di Andrea. Egli ora, aspettando, poteva evocare tutti gli avvenimenti di quel giorno, con una lucidezza infallibile. La visione del paesaggio Nomentano gli si apriva dinanzi ora in una luce ideale, come uno di quei paesaggi sognati in cui le cose paiono essere visibili da lontano per un irraggiamento che si prolunga dalle loro forme.

La carrozza chiusa scorreva con un rumore eguale, al trotto: le muraglie delle antiche ville patrizie passavano dinnanzi agli sportelli, biancastre, quasi oscillanti, con un movimento continuo e dolce. Di tratto in tratto si presentava un grande cancello di ferro, a traverso il quale vedevasi un sentiero fiancheggiato di alti bussi, o un chiostro di verdura abitato da statue latine, o un lungo portico vegetale dove qua e là raggi di sole ridevano pallidamente.⁷¹

Il paesaggio in questo caso ci appare quasi in una dimensione onirica poiché filtrato attraverso gli occhi di Andrea Sperelli e, soprattutto, mentre sta ripercorrendo un ricordo doloroso. A dominare è la natura, ci troviamo, infatti, in un luogo che i romani usavano per le loro passeggiate fuori dal centro abitato.

L'annuncio della dipartita improvvisa di Elena, a me pare, sia incastonato in un momento di massimo raccoglimento simbolicamente rappresentato da un corteo funebre:

Veniva su per la strada una compagnia d'uomini con una bara, seguita da una carrozza pubblica, piena di parenti che piangevano. Il morto andava al cimitero degli Israeliti. Era un funerale muto e freddo.[...] affinché la compagnia passasse i due cavalli si divisero, prendendo ciascuno un lato, rasente il muro; e gli amanti si guardarono, al di sopra del morto, sentendosi crescere la tristezza.⁷²

Poche righe dopo, in un trionfo di suoni, i due amanti si incamminano verso il termine della loro storia.

Ella scosse la testa, negando, poiché le si era chiusa la gola; e subitamente spinse al trotto il cavallo. Dietro di loro, le campane di Santa Sabina e di Santa Prisca cominciarono a suonare, nel crepuscolo. Essi trottavano in silenzio, suscitando gli echi sotto gli archi, sotto i templi, nelle ruine solitarie e vacue. Lasciarono a sinistra San Giorgio in Velabro che aveva

⁷¹ Ivi, p. 12.

⁷² Ivi, p. 119.

ancóra un bagliore vermiglio su i mattoni del campanile, come nel giorno della felicità. Costeggiarono il Fòro romano, il Fòro di Nerva, già occupati da un'ombra azzurrognola, simile a quella de' ghiacciai nella notte. Si fermarono all'Arco dei Pantani, dove li attendevano gli staffieri e le carrozze.⁷³

Le campane accompagnano il trotto silenzioso dei due amanti, e, sullo sfondo, il crepuscolo e le rovine, vuote e solitarie. L'ambiente in questo caso amplifica e sottolinea le sensazioni e le emozioni dei due personaggi. Notevole è il contrasto dei colori. Si passa dal vermiglio del campanile di San Giorgio, all'azzurrognolo dell'ombra del Foro romano e del Foro di Nerva.

È questa la Roma che avvolge gli amanti e li accompagna dal loro primo incontro a loro presunto addio.

I due si ritrovano dopo molto tempo per caso in via dei Condotti, anche questo un luogo simbolo di Roma, in cui la vivacità delle vetrine e del passeggio sembra sottolineare maggiormente lo stato di angoscia e confusione di Andrea che chiede un incontro alla sua Elena:

L'aveva incontrata la mattina innanzi per la via dei Condotti, mentre ella guardava nelle vetrine. Era tornata a Roma da pochissimi giorni, dopo una lunga assenza oscura. L'incontro improvviso aveva dato ad ambedue una commozione viva; ma la pubblicità della strada li aveva costretti ad un riserbo cortese, cerimonioso, quasi freddo.⁷⁴

Il punto di Roma in cui si trovano è molto affollato e quindi non permette ai due amanti di esplicitare le loro vere emozioni. Il tema del ricordo viene ripreso durante la visita di Elena a casa di Andrea in un luogo che li avvolge.

Si ritorna così al momento cronologico descritto nella prima parte del romanzo, ma questa volta a ripercorrere la loro storia sono entrambi i personaggi:

Egli cominciò ad incitarla con i ricordi. Le parlava de' primi giorni, del ballo al palazzo Farnese, della caccia nella campagna del Divino Amore, degli incontri mattutini nella piazza di Spagna lungo le vetrine degli orefici

⁷³ Ivi, p. 120.

⁷⁴ Ivi, p. 20.

o per la via Sistina tranquilla e signorile, quando ella usciva dal palazzo Barberini seguita dalle ciociare che le offrivano nei canestri le rose.⁷⁵

Si tratta, in realtà, solo di un salto molto rapido attraverso alcuni luoghi simbolici per i protagonisti, ma che verranno descritti più volte nell'opera.

Su la piazza della Trinità de' Monti non passava alcuna vettura. Come il vento a tratti soffiava forte, aprì la finestra e intravide la cima dell'obelisco, nera sul cielo stellato. Forse Andrea non aveva trovato subito la vettura coperta, in piazza Barberini.⁷⁶

E così, sotto un cielo stellato, ancora una volta Elena lascerà Andrea. Sullo sfondo Roma di notte, fredda, ma del resto è la parte finale della giornata che generalmente accompagna le storie degli amanti.

2.5 *La villa e Maria Ferres*

Il canone ottocentesco vuole che la campagna sia il luogo del ristoro e della guarigione. Gabriele D'Annunzio non vi rinuncia, e così decide di spostare fisicamente il suo personaggio fuori dalla città.

Ci troviamo nella villa Schifanoja, un luogo in cui «Sperelli si riaffacciava all'esistenza al cospetto del mare».⁷⁷ La villa è mentalmente costruita dall'autore, in un punto poco preciso che si affaccia però sul mare Adriatico. Il nome sembra richiamarsi al palazzo ancora oggi situato a Ferrara che serviva, come riporta il nome stesso, ai nobili per divertirsi:

Pomeriggio delizioso, passato quasi tutto a conversare con Francesca su le logge, su le terrazze, per i viali, in tutti i luoghi aperti di questa villa che pare edificata da un principe poeta per dimenticare un affanno. Il nome del palazzo ferrarese le convien perfettamente.⁷⁸

⁷⁵ Ivi, p. 14.

⁷⁶ Ivi, p. 39.

⁷⁷ Ivi, p. 154.

⁷⁸ Ivi, p. 223.

Così scriverà Maria Ferres nel suo diario, la donna che simboleggia l'amore puro e che sarà vittima del fascino del giovane protagonista.

Schifanoja sorgeva su la collina, nel punto in cui la catena dopo aver seguito il litorale ed abbracciato il mare come in un anfiteatro, piegava verso l'interno e declinava alla pianura. Sebbene edificata dal cardinale Alfonso Carafa d'Ateleta, nella seconda metà del XVIII secolo, la villa aveva nella sua architettura una certa purezza di stile. Formava un quadrilatero, alto di due piani, ove i portici si alternavano con gli appartamenti; e le aperture de' portici appunto davano all'edificio agilità ed eleganza, poiché le colonne e i pilastri ionici parevano disegnati e armonizzati dal Vignola. Era veramente un palazzo d'estate, aperto ai venti del mare. Dalla parte dei giardini, sul pendio, un vestibolo metteva su una bella scala a due rami discendente in un ripiano limitato da balaustri di pietra come un vasto terrazzo e ornato di due fontane. Altre scale dalle estremità del terrazzo si prolungavano giù per il pendio arrendendosi ad altri ripiani sinché terminavano quasi sul mare e da questa inferiore area presentavano alla vista una specie di settemplice serpeggiamento tra la verdura superba e tra i foltissimi rosai. Le meraviglie di Schifanoja erano le rose e i cipressi. Le rose, di tutte le qualità, di tutte le stagioni, erano a bastanza pour en tirer neuf ou dix muytz d'eau rose, come avrebbe detto il poeta del Vergier d'honneur. I cipressi, acuti ed oscuri, più ieratici delle piramidi, più enigmatici degli obelischi, non cedevano né a quelli della Villa d'Este né a quelli della Villa Mondragone né a quanti altri simili giganti grandeggiano nelle gloriose ville di Roma.⁷⁹

Siamo negli ultimi giorni di agosto, dopo tre mesi dalla data del duello. Andrea Sperelli in un connubio perfetto con la natura e con l'arte rigenera il suo corpo e la sua mente. Il luogo è dunque ideale per rinsanire completamente, se poi aggiungiamo anche la presenza della donna e dell'amore puro che essa fa scoprire all'esteta, il nostro protagonista ha davvero tutti gli elementi per rinascere a nuova vita.

Da questo momento in poi le descrizioni dei paesaggi in comunione con l'ambiente in cui si trova, hanno uno sfondo e una sfumatura di sospensione mista a un'aura di misticismo:

Una quiete estatica teneva il mare; le acque avean tal trasparenza che ripetevan con perfetta esattezza qualunque imagine; l'estrema linea delle acque perdevasi nel cielo così che i due elementi parevano un elemento unico, impalpabile, innaturale. Il vasto anfiteatro dei colli, popolato d'olivi,

⁷⁹ Ivi pp. 179-180.

d'aranci, di pini, di tutte le più nobili forme della vegetazione italiana, abbracciando quel silenzio, non era più una moltitudine di cose ma una cosa unica, sotto il comune sole.⁸⁰

La sua natura cerebrale molto attiva lo risana abbastanza in fretta. Andrea è pronto a riprendere la sua vita piena di passione, di amori, di arte, e ad ammirare i paesaggi che la natura gli offre:

Erano le ultime notti d'agosto, senza luna. Innumerevoli, nella profonda conca, palpitava la vita ardente delle costellazioni. Le Orse, il Cigno, Ercole, Boote, Cassiopea riscintillavano con un palpito così rapido e così forte che quasi parevano essersi appressati alla terra, essere entrati nell'atmosfera terrena. La Via Lattea svolgevasi come un regal fiume aereo, come un adunamento di riviere paradisiache, come una immensa corrente silenziosa che traesse nel suo «miro gurge» una polvere di minerali siderei, passando sopra un àlveo di cristallo, tra falangi di fiori. Ad intervalli, meteore lucide rigavano l'aria immobile, con la discesa lievissima e tacita d'una goccia d'acqua su una lastra di diamante. Il respiro del mare, lento e solenne, bastava solo a misurare la tranquillità della notte, senza turbarla; e le pause eran più dolci del suono.⁸¹

Alcuni excursus sul paesaggio, in questa parte del romanzo avvengono quando Andrea è convalescente, e talvolta di notte, il che giustifica il loro stato onirico. La guarigione del giovane, ricordiamolo ancora una volta, avviene grazie anche al paesaggio che rappresenta «un simbolo, un emblema, un segno, una scorta che lo guidava a traverso il labirinto interiore»⁸², e che trova la sua massima espressione nella raffigurazione del mare e delle tonalità di verde e di azzurro che lo rapiscono. Egli vi si abbandona con una «confidenza filiale».⁸³

Il vero risveglio avviene simbolicamente un mattino:

Il mattino era una meraviglia; respirare il mattino era una beatitudine immensa. Tutte le cose vivevano nella felicità della luce; i colli parevano avvolti in un velario diafano d'argento, scossi da un agile fremito; il mare pareva attraversato da riviere di latte, da fiumi di cristallo, da ruscelli di

⁸⁰ Ivi, p. 155.

⁸¹ Ivi, pp. 157-158.

⁸² Ivi, p. 159.

⁸³ Ivi, p. 160.

smeraldi, da mille vene che formavano come il mobile intrico d'un labirinto liquido. Un senso di letizia nuziale e di grazia religiosa emanava dalla concordia del mare, del cielo e della terra.⁸⁴

Sembra quasi che ci stia descrivendo un locus amoenus. Quelle che delinea Andrea Sperelli sono «parentesi oziose di passione e idillio amoroso, segnate da una sospensione spazio-temporale, riflesso, appunto, di un'analogia dimensione interiore di ricerca di quiete (o perlomeno di pausa)». ⁸⁵ In fondo, se ci soffermiamo sulla vita di D'Annunzio e la mettiamo a confronto con quella di Andrea Sperelli riscontriamo che anche l'autore fugge dalla città concedendosi "parentesi oziose", poiché necessita talvolta di raccoglimento, soprattutto quando deve scrivere le sue opere, proprio come fa con *Il piacere* stilato a Francavilla al Mare.

In questo ambiente, quindi, bucolico, così diverso dal movimentato sfondo cittadino, avviene l'incontro tra Andrea Sperelli e Maria Ferres. Questa volta la storia d'amore è raccontata sul piano cronologico ordinario del romanzo.

Maria Ferres ed Elena Muti sono due donne totalmente differenti che possono essere individuate in due modi totalmente differenti di amare: una la *femme fatale* che seduce e conquista, l'altra una donna che ama in modo "puro". Non casuale è peraltro la scelta dei nomi: Elena e Maria.

Questa volta è un sentimento puro che permette al quadro del paesaggio campestre di chiudersi perfettamente sulla figura della donna "angelicata" e completarsi in lei.

Dal palazzo spesso Andrea parte per lunghe cavalcate, alla scoperta di luoghi in cui poi generalmente porta Maria con sé:

Era giunto sino a Vicomile, dove aveva fatto una sosta.

- Vicomile - ha detto - possiede tre meraviglie: una pineta, una torre, e un ostensorio del Quattrocento. Figuratevi una pineta tra il mare e il colle, tutta piena di stagni che moltiplicano il bosco all'infinito; un campanile di stil lombardo barbaro, che risale certo al XI secolo, uno stelo di pietra carico di sirene, di paoni, di serpenti, di chimere, d'ippogrifi, di mille mostri e di mille fiori; e un ostensorio d'argento dorato, smaltato, intagliato e cesellato, di foggia gotico-bizantina con un presentimento della

⁸⁴ Ivi, p. 164.

⁸⁵ Antonella Santoro, *D'Annunzio o Svevo*, cit., p. 60.

Rinascenza, opera del Gallucci, artefice quasi ignoto, ch'è un gran precursore di Benvenuto...⁸⁶

Si tratta anche questo di un luogo frutto della mente dello scrittore che funge da sfondo perfetto per le vicende dei due protagonisti di questo secondo libro.

E ancora:

La strada maestra costeggiava il bosco, descrivendo una larga curva e avvicinandosi al mare, fin quasi sul lido, nella sommità dell'arco. Il bosco appariva già tutto cupo, d'un verde tenebroso, come se l'ombra si fosse accumulata su le chiome degli alberi lasciando ancor limpida l'aria superiore; ma, per entro, gli stagni risplendevano d'una luce intensa e profonda, come frammenti d'un cielo assai più puro di quello che si diffondeva sul nostro capo.⁸⁷

Poco più avanti:

Mi pareva d'essere sotto l'influenza d'una fascinazione confusa; mi pareva che quel paesaggio, quella luce, quel fatto, tutta quella combinazione di circostanze non fossero per me nuovi ma già un tempo esistiti, quasi direi in una mia esistenza anteriore, ed ora resistenti... L'impressione è inesprimibile. Mi pareva dunque che quell'ora, che quei momenti, essendo stati già da me vissuti, non si svolgessero, fuori di me, indipendenti da me, ma mi appartenessero, ma avessero con la mia persona un legame naturale e indissolubile così ch'io non potessi sottrarmi a riviverli in quel dato modo ma dovessi anzi necessariamente riviverli. Io aveva chiarissimo il sentimento di questa necessità.⁸⁸

La natura ha un forte connotato simbolico. Oltre a rappresentare l'evasione dalla città diventa «rifugio e dispensatrice di valori puri».⁸⁹

Se paragoniamo le passeggiate con Maria in campagna e quelle in città con Elena non presentano, in fondo, molte differenze. Spesso, infatti, i luoghi scelti a tale scopo sono più isolati o comunque riservati a una classe elitaria. Passeggiare a Roma o a palazzo Schifanoja per Andrea non è poi così diverso. La contemplazione del paesaggio resta l'elemento essenziale:

⁸⁶ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, cit., pp. 241-242.

⁸⁷ Ivi, p. 247.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Antonella Santoro, *D'Annunzio o Svevo*, cit., p. 60.

Il laureto infatti andavasi diradando, il mare appariva più libero; d'un tratto il bosco dei corbezzoli andracni rosseggiò come un bosco di coralli terrestri portanti alla sommità de' rami ampie ciocche di fiori.

- Che meraviglia! - mormorò Donna Maria.

Il bel bosco fioriva e fruttificava entro una insenatura ricurva come un ippodromo, profonda e solatia, dove tutta la mitezza di quel lido raccoglievasi in delizia. I tronchi degli arbusti, vermigli i più, taluni gialli, sorgevano svelti portando grandi foglie lucide, verdi di sopra e glauche di sotto, immobili nell'aria quieta. I grappoli floridi, simili a mazzi di mughetti, bianchi e rosei ed innumerevoli, pendevano dalle cime dei rami giovini; le bacche rosse e aranciate pendevano dalle cime de' rami vecchi. Ogni pianta n'era carica; e la magnifica pompa dei fiori, dei frutti, delle foglie e degli steli dispiegavasi, contro il vivo azzurro marino, con la intensità e la incredibilità d'un sonno, come l'avanzo d'un orto favoloso.⁹⁰

Visto che di colori e di paesaggi il romanzo è pieno, si cerca di individuare quelli che sono i favoriti dallo scrittore. Egli pone nelle parole del suo personaggio la risposta: sono quelli del mese di settembre. La preferenza dello scrittore e la bellezza di questo periodo dell'anno offre ai lettori delle immagini davvero suggestive, probabilmente è questo uno dei motivi della sua scelta:

- Il settembre. È più femminile, più discreto, più misterioso.

Pare una primavera veduta in un sogno. Tutte le piante, perdendo lentamente la forza, perdono anche qualche parte della loro realtà. Guardate il mare, la giù. Non dà immagine d'un'atmosfera piuttosto che d'una massa d'acqua? Mai, come nel settembre, le alleanze del cielo e del mare sono mistiche e profonde. E la terra? Non so perché, guardando un paese, di questo tempo, penso sempre a una bella donna che abbia partorito e che si riposi in un letto bianco, sorridendo d'un sorriso attonito, pallido, inestinguibile. È un'impressione giusta? C'è qualche cosa dello stupore e della beatitudine puerperale in una campagna di settembre.

Erano quasi alla fine del sentiero. Certe erme aderivano a certi fusti così da formar con essi quasi un sol tronco, arboreo e lapideo; e i frutti numerosi, taluni già tutti d'oro, altri maculati d'oro e di verde, altri tutti verdi, pendevano in su le teste de' Termini che parean custodire alberi intatti e intangibili, esserne i genii tutelari.⁹¹

⁹⁰ Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, cit., pp. 212-213.

⁹¹ Ivi, p. 205.

È questo il mese con un tripudio di colori vivacissimo, che regala ai due amanti sfondi meravigliosi. La spiegazione della preferenza dell'esteta, e non solo, potrebbe essere dettata da ciò che simbolicamente lega questa stagione all'età della maturità nella vita di un uomo. Il periodo adatto alla riflessione, al raccoglimento in sé, e alla ricerca della saggezza, che sono anche i momenti che Sperelli vive durante la sua convalescenza:

D'innanzi, i cipressi immobili, leggeri alla vista quasi fossero immersi in un etere sublimante, accesi dal sole, parevano portare una fiamma alla sommità, come i torchi votivi.

Il mare aveva il color verde d'una foglia d'aloe, e qua e là il color mavì d'una turchina liquefatta: una indescrivibile delicatezza di pallori, una diffusion di luce angelicata, ove ogni vela dava immagine d'un angelo che nuotasse. E la concordia dei profumi illanguiditi dall'Autunno era come lo spirito e il sentimento di quello spettacolo pomeridiano.

Oh morte serena di settembre!⁹²

Il paesaggio è carico di suggestioni e di sentimento. Ogni cosa, del resto, nelle descrizioni dei paesaggi diventa partecipe dei drammi individuali e delle vicende amorose, dice Antonella Santoro. La compresenza del paesaggio e dei personaggi è ciò che rende ogni scena perfettamente artistica.

E ancora sulla stagione autunnale:

Tutto l'umano incanto dell'Autunno si diffondeva in quell'ora. I raggi obliqui del vespro accendevano per la collina la sorda e armoniosa ricchezza dei fogliami prossimi a morire. Pel soffio costante del greco nella nuova luna, un'agonia precoce prende gli alberi delle terre litoranee. L'oro, l'ambra, il croco, il giallo di solfo, l'ocra, l'arancio, il bistro, il rame, il verderame, l'amaranto, il paonazzo, la porpora, le tinte più disfatte, le gradazioni più violente e più delicate si mescolavano in un accordo profondo che nessuna melodia di primavera passerà mai di dolcezza.⁹³

L'autore sembra prediligere questa stagione come soggetto dei quadri paesaggistici che egli descrive, allo stesso modo dei paesaggi notturni, probabilmente per via delle sensazioni che essi suscitano.

⁹² Ivi, pp. 242-243.

⁹³ Ivi, p. 254.

2.6 Rientro a Roma

Nella terza parte del romanzo torniamo a Roma. Andrea Sperelli, infatti, dopo la sua rinascita fisica e spirituale ritorna nel suo rifugio, nella sua dimora dove ritrova il «piacere immenso»⁹⁴ e può rivedere i suoi panorami:

Pioveva. Per qualche tempo, egli rimase con la fronte contro i vetri della finestra a guardare la sua Roma, la grande città diletta, che appariva in fondo cinerea e qua e là argentea tra le rapide alternative della pioggia spinta e respinta dal capriccio del vento in un'atmosfera tutta egualmente grigia, ove ad intervalli si diffondeva un chiarore, subito dopo spegnendosi, come un sorridere fugace. La piazza della Trinità de' Monti era deserta, contemplata dall'obelisco solitario. Gli alberi del viale lungo il muro che congiunge la chiesa alla Villa Medici, si agitavano già seminudi, nerastri e rossastri al vento e alla pioggia. Il Pincio ancora verdeggiava, come un'isola in un lago nebbioso.

[...] gli occupava l'anima un sentimento soverchiante ogni altro: il pieno e vivace risveglio del suo vecchio amore per Roma, per la dolcissima Roma, per l'immensa augusta unica Roma, per la città delle città, per quella ch'è sempre giovine e sempre novella e sempre misteriosa, come il mare.

Pioveva, pioveva. Sul Monte Mario il cielo si oscurava, le nuvole si addensavano, diventavano d'un color ceruleo cupo d'acqua raccolta, si dilatavano verso il Gianicolo, si abbassavano sul Vaticano. La cupola di San Pietro toccava con la sommità quella enorme adunazione e pareva sostenerla, simile a una gigantesca pila di piombo. Tra le innumerevoli righe oblique dell'acqua si avanzava piano un vapore, a similitudine d'un velo tenuissimo che passasse a traverso corde d'acciaio tese e continuamente vibranti. La monotonia del croscio non era interrotto da alcun altro strepito più vivo.⁹⁵

Le descrizioni di Roma non fanno che renderla sempre più grandiosa, e ogni volta sempre diversa:

Anche là il sole, declinante verso Monte Mario, mandava raggi. Si udiva lo strepito delle carrozze su la piazza della Trinità de' Monti. Pareva che, dopo la pioggia, si fosse diffusa su Roma tutta la luminosa biondezza dell'ottobre romano. [...]

- Divina Roma!

Egli non sapeva saziarsi dello spettacolo. Guardò passare una torma di chierici rossi, di sotto alla chiesa; poi, la carrozza d'un prelado, nera, con due cavalli neri dalle code prolisse; poi, altre carrozze, scoperte, che

⁹⁴ Ivi, p. 263.

⁹⁵ *Ibidem*.

portavano signore e bimbi. Riconobbe la principessa di Ferentino con Barbarella Viti; poi, la contessa di Lùcoli che guidava due poney seguita dal suo cane danese. Un soffio dell'antica vita gli passò su lo spirito e lo turbò e gli diede un'agitazione di desiderii indeterminati.⁹⁶

Non solo il giorno ma anche la notte, uno dei momenti preferiti dal nostro protagonista, insomma, della città l'esteta non è mai sazio.

Roma ha molte caratteristiche che suscitano le ammirazioni del protagonista:

Andrea seguì giù per la Fontanella di Borghese e per i Condotti, verso la Trinità. Era una notte di gennaio fredda e serena, una di quelle prodigiose notti invernali che fanno di Roma una città d'argento chiusa in una sfera di diamante. La luna piena, a mezzo del cielo, versava la triplice purezza della luce, del gelo e del silenzio.⁹⁷

L'immagine è cristallina. E così continua poco più avanti:

Il supplizio era insostenibile. Egli si levò, di nuovo; andò alla finestra, l'aprì, rabbrivì all'aria fredda, si scosse. La Trinità de' Monti splendeva nell'azzurro, con lineamenti netti, come intagliata in un marmo appena appena roseo. Roma, sotto, aveva un luccicor cristallino, come una città scavata in un ghiacciaio.⁹⁸

Altro momento che gli concede un'altra visione su Roma notturna sarà in seguito all'attesa vana di Elena:

Splendeva su Roma, in quella memorabile notte di febbraio, un plenilunio favoloso, di non mai veduto lume. L'aria pareva impregnata come d'un latte immateriale; tutte le cose parevano esistere d'una esistenza di sogno, parevano immagini impalpabili come quelle d'una meteora, parevan esser visibili di lungi per un irradamento chimerico delle loro forme. La neve copriva tutte le verghe dei cancelli, nascondeva il ferro, componeva un'opera di ricamo più leggera e più gracile d'una filigrana, che i colossi ammantati di bianco sostenevano come le querce sostengono le tele dei ragni. Il giardino fioriva a similitudine d'una selva immobile di gigli enormi e difformi, congelato; era un orto posseduto da una incantazione lunatica, un esanime paradiso di Selene. Muta, solenne, profonda, la casa

⁹⁶ Ivi, pp. 269-270.

⁹⁷ Ivi, p. 295.

⁹⁸ Ivi, p. 299.

dei Barberini occupava l'aria: tutti i rilievi grandeggiavano candidissimi gittando un'ombra cerulea, diafana come una luce; e quei candori e quelle ombre sovrapponevano alla vera architettura dell'edificio il fantasma d'una prodigiosa architettura ariostèa.⁹⁹

Naturalmente, quando Andrea riprende la sua vita e il suo posto nella società, riprende anche le sue abitudini:

- Vieni allora con noi. Per le otto abbiamo un pranzo dai Doney, al Teatro Nazionale. Inauguriamo il nuovo Restaurant, anzi i cabinets particuliers del nuovo Restaurant, dove almeno non dovremo rassegnarci, dopo le ostriche, allo scoprimento afrodisiaco della Giuditta e della Bagnante, come al Caffè di Roma. Pepe academico su ostriche finte...¹⁰⁰

Così abbiamo un accenno ai luoghi che il giovane ama frequentare. Ma sarà la visione di un paesaggio notturno a suscitare in lui il ricordo di Donna Maria:

Dopo un'ora, Andrea la lasciò e risalì al palazzo Zuccari, per la scaletta che dalla piazza Mignanelli porta alla Trinità. Giungeva alla scaletta solitaria il rumore della città nella sera mite di ottobre. Le stelle riscintillavano in un cielo umido e terso. Di sotto alla casa dei Casteldelfino, a traverso un piccolo cancello, le piante in un chiarore misterioso agitavano ombre vaghe, senza un fruscio, come piante marine fluttuanti in fondo a un acquario. Dalla casa, da una finestra con le tendine rosse illuminate, veniva il suono d'un pianoforte. Le campane della chiesa rintoccarono. Egli si sentì d'improvviso pesare il cuore. Un ricordo di Donna Maria lo riempì, d'improvviso; e gli suscitò in confuso un senso di rammarico e quasi di pentimento.¹⁰¹

E sarà sempre il paesaggio a rievocare la memoria di Elena:

[...] la luna dava a quel passaggio d'armenti, per mezzo alla gran città addormentata, non so che mistero quasi di cosa veduta in sogno. Andrea si ricordò che in una notte serena di febbraio, uscendo da un ballo dell'Ambasciata inglese nella via Venti Settembre, egli ed Elena avevano incontrata una mandra; e la carrozza aveva dovuto fermarsi. Elena, china

⁹⁹ Ivi, p. 344.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 277- 278.

¹⁰¹ Ivi, p. 279.

al cristallo, guardava le pecore passar rasente le ruote e indicava gli agnelli più piccoli, un'allegria infantile; ed egli teneva il suo viso accosto al viso di lei, socchiudendo gli occhi, ascoltando lo scalpiccio, i belati, il tintinno.¹⁰²

In entrambi i casi il ricordo e il paesaggio influenzano lo stato d'animo del personaggio e viceversa, senza elementi paesaggistici, infatti, il ricordo non sarebbe stato possibile. Andrea sente la mancanza di Maria dopo il loro saluto, ma al contempo il suo pensiero torna spesso ad Elena, e solo la città può diventare la sua medicina:

La mattina dopo, egli andò, verso le undici, a piedi, lungo la via Sistina, per la piazza Barberini e su per la salita. Era un cammino ben noto. Gli parve di ritrovare le impressioni d'una volta; ebbe un'illusione momentanea: il cuore gli si sollevò. La fontana del Bernini brillava singolarmente al sole, come se i delfini, la conchiglia e il Tritone fosser divenuti d'una materia più diafana, non pietra e non ancor cristallo, per una metamorfosi interrotta. L'operosità della nuova Roma empiva di romore tutta la piazza e le vie prossime. Tra i carri e i giumenti guizzavano i piccoli ciociari offrendo le violette.¹⁰³

Come vediamo i luoghi in cui si muove Andrea Sperelli sono sempre gli stessi, e sono quelli più in voga del periodo usato come sfondo temporale della narrazione. Unico stacco forse può essere rappresentato dall'abitazione di Maria Ferres quando per un periodo si trasferisce a Roma. Lei abita, infatti, in via Nazionale. Questa è una tra le maggiori strade della Roma costruita dal 1870 in poi, quindi rappresenta un nuovo esempio edilizio, secondo quanto dice Enrica Gambin.

Guardò un numero e calcolò che la casa doveva essere a manca, non molto lontana, forse in vicinanza della Villa Aldobrandini. I grandi pini della villa apparvero leggeri nel cielo stellato, poiché la notte era gelida ma serena; la Torre delle Milizie levava la sua mole quadrata, cupa fra le stelle; le palme, che crescono su le mura di Servio, al chiaror de' fanali dormivano immobili.¹⁰⁴

¹⁰² Ivi, p. 145.

¹⁰³ Ivi, p. 304.

¹⁰⁴ Ivi, p. 311.

È solo uno scorcio momentaneo poiché durante le passeggiate con Maria Ferres rivediamo comunque i luoghi abituali di Andrea Sperelli, quei luoghi che abbiamo anticipato, sono elitari e che rievocano per la loro somiglianza il paesaggio del palazzo Schifanoja:

Essendo la Villa Borghese aperta, il Pincio riposava tranquillo sotto quel sorriso languido di febbraio. Rare carrozze e rari pedoni interrompevano la pace del monte. Gli alberi ancor nudi, biancastri, taluni un po' violetti, ergevano le braccia in un cielo delicato, sparso di ragnateli finissimi che il vento strappava e distruggeva col suo soffio. I pini, i cipressi, le altre piante sempre verdi assumevano un po' del comun pallore, sfumavano, si scolorivano, si fondevano nel comune accordo. La varietà de' tronchi, il frastaglio de' rami rendevano più solenne l'uniformità delle erme.¹⁰⁵

E ancora:

Il giardino pareva deserto. Dal palazzo dell'Accademia non giungeva alcun romore, alcuna voce. Si udiva chiaro nel silenzio il chioccolio della fontana a mezzo dello spiazzo; i viali si prolungavano verso il Pincio dritti, come chiusi fra due pareti di bronzo su cui non anche moriva la doratura del vespro; l'immobilità di tutte le forme dava imagine d'un labirinto impietrato: le cime delle canne acquatiche intorno la vasca erano immobili nell'aria come le statue.

- Mi sembra - disse la senese, socchiudendo i cigli - di trovarmi su una terrazza di Schifanoja, lontana lontana da Roma, sola... con te. Chiudo gli occhi, veggo il mare.¹⁰⁶

Tra questi luoghi d'élite il cimitero è simbolico poiché fa da sfondo a uno degli ultimi incontri tra Andrea e Maria. Entrambi dopo avere ripercorso varie volte il ricordo dei luoghi che li aveva fatti incontrare, concludono in quello in cui riposa il poeta che aveva parlato per loro durante i loro dialoghi muti, si tratta dei Shelley. La donna chiede di andare al cimitero in cui giace l'artista per potergli portare un omaggio in segno di gratitudine:

Andarono, quando il sole era già sul declinare. Nella carrozza coperta, ella teneva su le ginocchia un fascio di rose. Passarono di sotto all'Aventino

¹⁰⁵ Ivi, p. 340.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 358-359.

arborato. Intravidero i navigli carichi di vin siciliano ancorati nel porto di Ripa grande.

In vicinanza del cimitero, discesero; percorsero un tratto a piedi, fino al cancello, taciturni. Maria sentiva in fondo all'anima ch'ella non andava soltanto a portar fiori sul sepolcro d'un poeta ma che andava a piangere, in quel luogo di morte, qualche cosa di sé, irreparabilmente perduta.¹⁰⁷

Si allude al cimitero protestante ovviamente. Anche il momento della giornata, a me pare, è scelto per il suo significato, infatti la loro visita si svolge al tramonto.

Il cimitero era solitario. Alcuni giardinieri davano acqua alle piante, lungo la muraglia, facendo oscillare l'inaffiatoio con un movimento continuo ed eguale, in silenzio. I cipressi funebri s'innalzavano dritti ed immobili nell'aria: soltanto le loro cime, fatte d'oro dal sole, avevano un leggero tremito. Tra i fusti rigidi e verdastri, come di pietra tiburtina, sorgevano le tombe bianche, le lapidi quadrate, le colonne spezzate, le urne, le arche. Dalla cupa mole dei cipressi scendevano un'ombra misteriosa e una pace religiosa e quasi una dolcezza umana, come dal duro sasso scende un'acqua limpida e benefica. Quella regolarità costante delle forme arboree e quel candor modesto del marmo sepolcrale davano all'anima un senso di riposo grave e soave. Ma in mezzo ai tronchi allineati come le canne sonore d'un organo e in mezzo alle lapidi, gli oleandri ondeggiavano con grazia, tutti invernigliati di fresche ciocche fiorite; i rosai si sfogliavano ad ogni fiato di vento, spargendo su l'erba la loro neve odorante; gli eucalipti inchinavano le pallide capellature che or sì or no parevano argentee; i salici versavano su le croci e su le corone il loro pianto molle; i cacti qua e là mostravano i magnifici grappoli bianchi simili a sciame dormienti di farfalle o a manipoli di rare piume. E il silenzio era interrotto a quando a quando dal grido di qualche uccello disperso.¹⁰⁸

La morte è abbracciata dalla natura:

Giunsero, tra le siepi basse di mirto, fino all'ultimo torrione a sinistra dov'è il sepolcro del poeta e del Trelawny. Il gelsomino, che s'arrampica per l'antica rovina, era fiorito; ma delle viole non rimaneva che la folta verdura. Le cime dei cipressi giungevano alla linea dello sguardo e tremolavano illuminate più vivamente dall'estremo rossor del sole che tramontava dietro la nera croce del Monte Testaccio. Una nuvola violacea, orlata d'oro ardente, navigava in alto verso l'Aventino.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Ivi, p. 394.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 394-395.

¹⁰⁹ Ivi, p. 396.

Dopo il catastrofico incidente del nome per cui Andrea durante un'ultima notte d'amore chiama il nome di Elena per identificare Maria, i due si separano e la scena finale ha un chiaro richiamo a quella iniziale:

Nella piazza del Quirinale, d'innanzi alla reggia, sonava una fanfara. Le larghe onde di quella musica metallica si propagavano per l'incendio dell'aria. L'obelisco, la fontana, i colossi grandeggiavano in mezzo al rossore e si imporporavano come penetrati d'una fiamma impalpabile. Roma immensa, dominata da una battaglia di nuvoli, pareva illuminare il cielo.

Andrea fuggì, quasi folle. Prese la via del Quirinale, discese per le Quattro Fontane, rasentò i cancelli del palazzo Barberini che mandava dalle vetrate baleni; giunse al palazzo Zuccari.¹¹⁰

La storia di Andrea e Maria si apre al palazzo Schifanoja, si sviluppa a Roma dove si conclude. Si ha però un piccolissimo spiraglio di un sogno quando entrambi provano a costruire in modo fantasioso la loro vita in un'altra città ancora, Siena dove la donna si sarebbe trasferita. Dopo l'accaduto impossibile ne risulta la concretizzazione, ma a me pare valga la pena di citarla:

Egli le parlava d'un prossimo avvenire. - Si sarebbe stabilito a Firenze; di là sarebbe andato spesso a Siena, sotto pretesto di studii; si sarebbe trattenuto a Siena mesi intieri, copiando qualche antica pittura, ricercando qualche antica cronaca. Il loro amore misterioso avrebbe avuto un nido nascosto, in una via deserta, o fuori delle mura, nella campagna, in una villa ornata di maioliche robbiesche, circondata d'un verziere. Ella avrebbe saputo trovare un'ora per lui. Qualche volta anche sarebbe venuta a Firenze per una settimana, per una gran settimana di felicità. Avrebbero portato il loro idillio su la collina di Fiesole, in un settembre mite come un aprile; e i cipressi di Montughi sarebbero stati clementi come i cipressi di Schifanoja.¹¹¹

Sempre l'arte e il paesaggio rappresentano i due punti cardine.

Concludendo si può affermare che l'autore ci ha descritto la sua Roma, con la sua atmosfera invernale, primaverile, autunnale e i suoi paesaggi notturni. Sono gli stessi luoghi in cui si muove spesso, in cui Via dei Condotti e le vetrine non fanno che

¹¹⁰ Ivi, p. 406.

¹¹¹ Ivi, pp. 390-391.

ampliare la sensazione di continuo movimento che poi è tipico delle grandi città, in cui la dimora del suo personaggio rappresenta la cultura e il gusto per l'opera d'arte, in cui il teatro, le ville e i giardini rendono Roma quel sogno che Gabriele D'Annunzio ha provato a costruire col suo romanzo, per farne l'elogio.

CAPITOLO 3

Napoli.

Il paese di Cuccagna di Matilde Serao
(1891)

3.1 *Matilde Serao e Napoli*

È suggestiva l'immagine della terra partenopea che Matilde Serao ripropone nel suo romanzo *Il paese di Cuccagna*, pubblicato inizialmente a puntate su «Il Mattino» nel 1890 e successivamente in un unico volume presso Treves per la prima volta nel 1891.

Napoli, che si offre come scenario delle vicende del romanzo, è molto più che una semplice cornice o un omaggio fatto dalla scrittrice alla propria città, vedremo infatti che lo spazio urbano prende vita tra le pagine della narrazione.

Ricordiamo che Matilde Serao è una delle donne più importanti nel panorama culturale italiano tra Ottocento e Novecento, è una personalità che affascina e colpisce per la sua intelligenza.

Fu la prima donna a fondare e dirigere un giornale italiano «Il Giorno» e ancora prima «Il Mattino» insieme al marito Scarfoglio. Precedentemente aveva scritto per diversi titoli di quotidiani e giornali quali «Capitan Fracassa», «Corriere di Roma»,

«Fanfulla della Domenica», «Cronaca Bizantina», e altri ancora, quasi sempre avendo lo scopo di dare voce al suo popolo. Per il suo carisma poteva essere considerata un vero modello per le donne italiane del tempo.

Durante la sua vita scrisse moltissimo, ed era capace di comporre di tutto, il che le è valso spesso l'aggettivo poligrafa. Nell'opera di Serao si contano circa quaranta volumi tra romanzi e novelle, a cui vanno aggiunti i numerosi articoli, e non solo, sui vari giornali e quotidiani. Per le sue spiccate qualità di giornalista e scrittrice, la sua celebrità reggeva il confronto con D'Annunzio, e la sua fama le permise di conoscere personaggi di notevole rilevanza nel panorama culturale e politico italiano ed estero: Eleonora Duse, la regina Margherita, la prima duchessa d'Aosta di casa Orleans, e altri ancora.

Oltre al suo contributo per la città va ricordato anche quello di Scarfoglio. «Donna Matilde», com'era conosciuta, insieme a suo marito, aveva fondato il «Corriere di Napoli», e, utilizzando i mezzi a loro disposizione, cercavano di mostrare le condizioni in cui viveva il popolo partenopeo. Tutti i loro ideali, infatti, portati in auge nella scrittura giornalistica, «nascono dalla miseria di Napoli, dalla purulenta, cancerosa miseria della grande città meridionale [...]».¹¹² È stata, comunque, soprattutto la Serao che per sua natura, giornalista attenta e scrupolosa, ha condotto un'indagine umana, storica, culturale ed economica a tutto tondo. Molti critici ritengono che il motivo sia da ricercare nel suo grande intuito misto a un'acuta sensibilità femminile che le ha permesso, così, di approcciarsi al vero problema.

Ricordiamo tra l'altro che la scrittrice da bambina vive in povertà poiché il padre era spesso senza lavoro e venne costretto all'esilio da Napoli durante il regno borbonico, terminato il quale poté rientrare. L'autrice infatti nasce a Patrasso.

Ciò che cerca la Serao, che vive a Napoli, la città che lei ama e di cui conosce gli ambienti che la popolano, è un equilibrio nel suo romanzo tra imitazione e invenzione, lo si vede anche nella sua oscillazione tra lingua e dialetto che in alcuni punti penetra nella vicenda.

¹¹² Alberto Consiglio, *Napoli amore e morte*, Roma – Napoli, Vito Bianco, 1959, p. 41.

La scrittrice dovrà abbandonare la città da lei amata per recarsi a Roma. Riccardo Reim riporta le sue parole: «Devo lavorare per guadagnarmi il pane... qui non è possibile. Troppa bellezza. Troppo Vesuvio. Troppo amore».¹¹³

Aggiunge il critico che «Se n'era andata via da Napoli in un giorno di luglio, separandosi da luoghi e amici profondamente amati».¹¹⁴

E continua poco più avanti:

Da questa città grandiosa e cialtrona, impiegatizia e nobilissima, aristocratica e *parvenu*, Matilde viene abbacinata ma non travolta: Napoli resta tenace nella sua memoria e nella sua scrittura, si fa più che mai, in lei, malessere sottile, luogo e mito letterario: «nella vita io porto il cuore di bronzo, ma vi è una cosa che mi indebolisce, che mi fa struggere, è l'amore di Napoli», scriverà a un'amica. Ed è questo "mal di Napoli" mai guarito e anzi, sempre tenuto vivo come una sorta di stigmata, a dettarle nel 1884 il suo indiscusso capolavoro giornalistico, *Il ventre di Napoli* [...].¹¹⁵

Il ventre di Napoli è un vero reportage, secondo Geno Pampaloni¹¹⁶, che raccoglie scritti e studi di qualche anno precedenti alla pubblicazione. «Alle sue ricognizioni nei vicoli, nei budelli fetidi si aggiungono capitoli fondati su precisi dati statistici [...] sembra una raccolta di documenti per *Il paese di Cuccagna*»¹¹⁷, una sorta di lavoro preparatorio dunque.

Ha rilevato Gianni Infusino:

Il periodo di produzione più intenso inizia proprio con *Il paese di Cuccagna*, scritto, come è noto, con intenti sociali. In esso la Serao cercò, attraverso la finzione dell'arte, di combattere le rovinose passioni (sopra tutto le passioni del lotto) dei suoi concittadini.¹¹⁸

¹¹³ Riccardo Reim, *Introduzione*, in Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, Pomezia, Avagliano, 2008 p. 10.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Ivi, pp. 12-13.

¹¹⁶ Geno Pampaloni, *Introduzione*, in Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, Novara, De Agostini, 1984.

¹¹⁷ Giulio Cattaneo, *Introduzione*, in Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, Milano, Garzanti, 1981, p. XII.

¹¹⁸ Gianni Infusino (a cura di), *Matilde Serao, vita opere testimonianze*, Napoli, Polisud, 1977, p. 15.

3.2 Napoli nel romanzo

Nel periodo preso in esame dalla scrittrice ne *Il paese di Cuccagna* Napoli ha perso il ruolo di capitale del Regno borbonico delle Due Sicilie, e in seguito all'Unità d'Italia è costretta ad affrontare una crisi smisurata.

La città, però, nonostante la perdita d'indipendenza e il disfacimento dello Stato borbonico non perde la sua cultura e le sue le tradizioni locali ma continua a vivere.

La città partenopea era una delle più popolate non solo d'Italia ma anche d'Europa. Un problema gigantesco che ha dovuto sempre affrontare, però, è la divisione dei suoi abitanti. Rispetto, infatti, a una piccolissima parte benestante, la maggioranza dei napoletani viveva in condizioni di miseria. Questo quadro, per quanto la città nel periodo del *Grand Tour* si presentasse variopinta, ha attirato la curiosità di molti intellettuali.

Il passaggio da capitale di una monarchia a città moderna ha richiesto numerosi cambi strutturali che non hanno di certo migliorato la situazione socio-economica, anzi, soprattutto in seguito al colera del 1884 è stato necessario un programma di risanamento. Matilde Serao, intuisce che il programma di rinnovamento che consisteva nella distruzione di alcuni quartieri per edificare nuovi palazzi, in realtà, risolve solo il problema igienico della città, ma inasprisce ulteriormente le condizioni socio-economiche. Infatti, lo stesso processo di rinnovamento che contemporaneamente avveniva in altre città europee era conseguenza di un miglioramento economico, cosa che a Napoli non si era ancora verificata.

Terminato lo "sventramento", termine usato da Depretis quando giunge in visita a Napoli, il paesaggio urbano prima distrutto e poi rinnovato ha ancora i postumi che si mostrano tra le pagine della scrittrice.

Le nuove leggi prevedevano che molti quartieri storici appartenenti al popolo minuto fossero distrutti e ristrutturati, ma si trattava in realtà di un palliativo perché dietro la costruzione di palazzi nuovi si vedeva perfettamente la miseria del ceto sociale più povero che adesso si vedeva sottratto dei propri alloggi e senza nessuno che avesse predisposto una soluzione.

Il disastro storico ed economico dopo l'Unità d'Italia ha trasformato

[...] la borghesia napoletana, in una docile massa di manovra per la potenza occupante, senza indurla a rammodernare nemmeno esteriormente la condizione quasi zoologica del sottoproletariato cittadino. Imprenditori ed intellettuali diventano gli ascari del capitalismo italiano e, con qualche nobile eccezione, della sua ideologia più retriva, mentre il “popolo basso” continua a trascinare la sua drammatica giornata nel ghetto del sottosviluppo più o meno pittoresco, anzi di anno in anno sempre meno pittoresco e sempre più drammatico.¹¹⁹

Economicamente poi ne emerge una classe di «piccoli redditeri» come li definisce Alberto Consiglio. Si tratta di uomini e donne che non possono essere definiti speculatori o sfruttatori, ma ricavano la loro fortuna da piccoli investimenti fatti. Queste figure le riconosciamo all'interno de *Il paese di Cuccagna*, attraverso i personaggi di donna Caterina, donna Concetta e don Crescenzo Parascandolo, che comunque al termine della vicenda si troveranno a rincorrere tutti coloro ai quali avevano prestato una piccola fortuna senza riceverne nulla indietro.

La città, per sua natura, è ricca di contraddizioni e la scrittrice ci porta attraverso i vicoli e le piazze facendoci muovere e osservare i vari volti della società nonché della città stessa.

Matilde Serao ha la grandissima abilità di saper affrontare in tutti i livelli della classe sociale gli effetti del gioco, tematica fondamentale dell'opera, riuscendo a tenere parallelamente le storie intrecciate di più personaggi e cercando di mantenere sempre l'equilibrio. Si tratta di studi notevoli e sullo sfondo il quadro dettagliatamente dipinto della città partenopea. Ha rilevato Pietro Pancrazi:

Tra cent'anni, quando non si sapesse più nulla di Napoli, questo libro basterebbe a resuscitarla [...] tutto ciò che la Serao tocca e dice di Napoli, subito diventa caratteristica e individuata vita.¹²⁰

È la Napoli di fine Ottocento, quindi, quella che leggiamo tra le righe della Serao, che porta su di sé tutti i postumi della crisi, e solo apparentemente, a me pare, sembra trovarsi lontano dalla storia che l'Italia affronta in quegli anni come se fosse sospesa completamente e bastasse a sé stessa.

¹¹⁹ Antonio Ghirelli, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1973, p. 262.

¹²⁰ Pietro Pancrazi, *Introduzione*, in *Serao*, Milano, Garzanti, 1944, p. XXII.

Matilde Serao riesce a fare dei capolavori degli spazi esterni, creando in alcuni passaggi delle nature morte, ma è anche molto attenta agli spazi interni che spesso ancora prima del personaggio vengono descritti e ci mostrano chi si muoverà tra quelle mura. Si parla di una vera e propria “pittura d’ambiente”, come la definisce Giulio Cattaneo, e la scrittrice, continua ancora il critico, «non ha nulla da invidiare ai maggiori contemporanei se tratta la materia narrativa dall’esterno, lo spaccato di un quartiere popolare come le trattative fra gli usurai e i loro clienti».¹²¹

Secondo il critico:

[...] nella ripresa degli impulsi elementari di una folla, nella ricognizione dei vicoli, nella rappresentazione di sordidi interni e nella pittura delle ricordate “nature morte” è il meglio della Serao e tutto questo occupa una buona parte de *Il paese di Cuccagna*. Qui la Serao agisce dall’esterno, cogliendo una quantità di volti diversi e con svelta precisione.¹²²

Il romanzo ha come tematica portante, come già accennato, quella della dipendenza dal gioco del Lotto, elemento caratteristico della città partenopea. «Il gioco diventa una esaltazione morbosa e distruttiva che coinvolge l’intera collettività, una piaga che distrugge intere famiglie e sollecita l’implacabile condanna dell’autore».¹²³

I personaggi cercano tutti un modo per attingere dallo Stato quella fortuna che, probabilmente, percepiscono come rubata a causa delle vicende storico-politiche e che avrebbe fatto stare bene loro stessi e i loro cari, e provano disperatamente a uscire dalla miseria in cui vessano.

Nessun personaggio è misero o meschino spiritualmente, l’intenzione che hanno è positiva, ma diventa disgustosa e snervante quando il tarlo del gioco che li corrode ha la meglio sulla loro anima. Ognuno di loro cerca qualunque mezzo per sfidare la fortuna, si affidano ai sogni e alle preghiere, e persino a una figura caratteristica della cultura partenopea che è quella dell’*assistito*, un uomo capace, a suo dire, di vedere gli spiriti, che parla per frasi sconnesse da interpretare numericamente.

Leggiamo, quindi, una denuncia delle condizioni di vita terribili che spingono i personaggi alla disperazione, e direi alla follia, ma al contempo la scrittrice pone sullo

¹²¹ Giulio Cattaneo, *Introduzione*, cit., p. XVI.

¹²² Ivi, p. XV.

¹²³ Tommaso Scappaticci, *Introduzione a Serao*, Roma, Laterza, 1995, p. 101.

sfondo le vicende melodrammatiche sulla scia di una civiltà che rimane consumistica. Secondo Rachele Badile la voce che i letterati del tempo hanno voluto alzare per parlare della sofferenza del popolo si riscontra non solo nei giornali e nella narrativa, ma passa anche attraverso dei canali popolari quali la lirica dialettale e persino il teatro. La studiosa parla di un vero risveglio culturale che si concentra alla fine del XIX secolo.¹²⁴

La Serao ha voluto fornire delle descrizioni dei costumi e dei modi di vivere del popolo napoletano che risultano sconosciuti all'opinione pubblica nazionale con l'intento probabilmente di favorirne interventi governativi.

Napoli con i suoi colori, la sua vivacità, la sua cucina, la sua cultura ingloba totalmente i personaggi portandoli sulla strada della perdizione, per quasi nessuno di essi, infatti, c'è possibilità di salvezza. C'è quindi la demistificazione del mito festoso del Mezzogiorno, che diventa adesso denuncia di sofferenza.

Il titolo del romanzo è ironico, ed è antifrastico rispetto all'ambiente in cui vediamo muoversi i personaggi, ma ritrova il suo significato, quello dell'abbondanza, per lo meno illusoria, nei passaggi, analizzati nei paragrafi successivi, in cui vengono descritti due momenti folkloristici e culturali tipici della città partenopea che ancora oggi è possibile ammirare: il Carnevale e la festa di San Gennaro.

Nonostante però ci siano i due momenti festosi, è sempre sotteso tra le righe quel velo di staticità e disperazione che porta i personaggi a spogliarsi di qualunque avere essi posseggano, arrivando anche a barattare per i numeri la propria famiglia e la propria anima. Il lettore assiste impotente al disfacimento della vita stessa dei protagonisti.

Ciò che l'autrice ci mostra è l'orrido a cui è in grado di arrivare l'essere umano, proprio a Napoli che è la terra del cibo, del gioco, della musica, della festa, dei colori, degli odori e di cui la scrittrice nel grande affresco della vita cittadina ci offre i dettagli.

Il dramma umano non permette ai personaggi del romanzo di liberarsi dalla trama del gioco che li soffoca totalmente e che porterà persino alla morte quelli più deboli e più "puri", raggiungendo così l'acme della drammaticità.

Solo le figure femminili sono quelle che in qualche modo rappresentano un punto di salvezza per gli uomini, e proprio loro sono spesso le protagoniste delle pagine di Matilde Serao.

¹²⁴ Rachele Badile, *Napoli nella narrativa di Anna Maria Ortese*, www.academia.edu.

Il paese di Cuccagna racconta la storia della sigaraia Carmela, una popolana che per amore di un ragazzo, pur non ricambiata gioca e vende tutti i suoi averi, indebitandosi e non riuscendo alla fine a pagare se non con la propria vita.

C'è anche la storia dei Fragalà, l'immagine di famiglia borghese perfetta che possiede il lavoro, una figlia, e che presto viene distrutta dalla dipendenza del gioco d'azzardo.

Leggiamo anche la vicenda spietata dei due membri ormai rimasti dei Cavalcanti, nobile famiglia nella quale l'asservimento al gioco del padre ha aspetti di autentica follia e porterà alla morte la figlia. Ha rilevato Antonio Palermo:

La Serao ha scelto il luogo privilegiato della sua narrativa e ha riempito le sue strade, i suoi vicoli, i suoi palazzi, i suoi tuguri di aristocratici - il Marchese Cavalcanti e l'infelice sua figlia Biancamaria con sei secoli di nobiltà alle spalle, discendenti, nientedimeno, del celebre Guido -, di borghesi di tutte le professioni - l'unico personaggio positivo, il buon dottore Amati, ha un ruolo egemone -, di popolani di ogni arte e mestiere; e tutti li ha fatti travolgere, consapevoli e innocenti, da un vizio, quel lotto [...].¹²⁵

L'aristocrazia di cui parla Matilde Serao è, dunque, quella condannata all'estinzione.

Passiamo adesso in rassegna i passi del romanzo che si occupano dell'ambiente cittadino.

3.3 *L'incipit*

L'opera inizia descrivendo la calma e la staticità tipicamente estiva di una zona di Napoli. Di seguito l'incipit del romanzo:

Dopo mezzogiorno il sole penetrò nella piazzetta dei Banchi Nuovi, allargandosi dalla litografia Cardone alla farmacia Cappa e di là si venne allungando, risalendo tutta la strada di Santa Chiara, dando un'insolita gaiezza di luce a quella via che conserva sempre, anche nelle ore di maggior movimento un gelido aspetto fra claustrale e scolastico.¹²⁶

¹²⁵ Antonio Palermo, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori, 1974, p. 58.

¹²⁶ Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, cit., p. 23.

Mezzogiorno, sole e luce sono i tre sostantivi che racchiudono in sé la gaiezza della città. È una vera e propria inquadratura. La puntualità con cui la Serao descrive le strade della sua città ci portano immediatamente alla creazione di una cartina virtuale ma precisa del luogo in cui si muoveranno a breve i personaggi. Tuttavia sottolinea già un aspetto negativo, o comunque, fornisce una premonizione dal carattere cupo, con un piccolo assaggio di tre aggettivi che si riferiscono all'aspetto di una via: gelido, claustrale e scolastico. Abbiamo quindi una opposizione di coloritura che, per chi conosce già la vicenda, rappresenta un po' il diverbio tra ciò che la città è e ciò che i protagonisti dell'intreccio compiranno.

«Dopo averci descritto la grande estate, anzi *està* napoletana, non si dimentica di annotare che, in quella stagione, Napoli si vuota, i commerci si fermano e il denaro non corre», afferma Pancrazi nella sua antologia.¹²⁷

Il romanzo ha quindi un incipit che mostra una parte della città, prima timidamente attraverso un raggio di sole e poi ampliando il suo sguardo, come sottolineato anche da Giulio Cattaneo, che continua dicendo:

[..] lo sguardo di chi ha condotto l'inchiesta giornalistica nel *Ventre di Napoli* penetra in un quartiere povero come quel raggio di sole che nelle prime righe si allunga dalla piazzetta dei Banchi Nuovi a tutta la strada di Santa Chiara [...].¹²⁸

Il passo successivo nel romanzo continua con:

Ma il gran movimento mattinale di via Santa Chiara, delle persone che scendono dai quartieri settentrionali della città, Avvocata, Stella, San Carlo all'Arena, San Lorenzo e se ne vanno ai quartieri bassi di Porto, Pendino e Mercato, o viceversa, dopo il mezzogiorno andava decrescendo; l'andirivieni delle carrozze, dei carri, dei venditori ambulanti, cessava: era un continuo scantonare per il chiostro di Santa Chiara, per il vico I° foglia, verso la viuzza di Mezzocannone, verso il Gesù Nuovo, verso San Giovanni Maggiore.¹²⁹

¹²⁷ Pietro Pancrazi, cit., p. XVI.

¹²⁸ Giulio Cattaneo, *Introduzione*, cit., Ivi, p. XIV.

¹²⁹ Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, cit., p. 23.

L'occhio molto attento della scrittrice continua a mostrarci, sempre in modo dettagliato, la quiete che il caldo crea tra le strade, lasciandoci intendere come la normalità e la consuetudine fossero totalmente diversi. Le vie piccole della città e i quartieri vengono elencati dall'autrice come un'immagine contrastiva che appone la Napoli del momento che sta descrivendo, cioè quella battuta dal sole e vinta dall'assenza della gente, a quella delle ore mattutine decisamente più "viva" e affollata. Grazie al suo elenco, seguiamo attentamente la disposizione stessa dei quartieri napoletani.

Poco dopo, la descrizione continua passando da una inquadratura più ampia a una più ristretta, che dal quartiere si focalizza sulla singola strada:

Presto la gaiezza del sole illuminò una via ormai solitaria. I mercanti del lato destro di via Santa Chiara - poiché il lato sinistro ha solo l'alta, chiusa, bruna muraglia del convento delle Clarisse - mercanti di vecchi mobili polverosi, di meschini e poveretti mobili nuovi, mercanti di stampe colorate e vivacissime oleografie, mercanti di santi di legno, di santi di stucco, pranzavano, nel fondo delle loro botteghe oscure, sopra un cantuccio di tovaglia macchiata di vino, tenendo, a fianco del largo piatto di maccheroni, la caraffa di vetro verdastro, piena di vinello di Marano e chiusa da una foglia di vite accartocciata.¹³⁰

Il dettaglio cromatico permette di creare una sorta di immagine che dai colori scuri passa a quelli chiari e viceversa. Il sole è l'elemento che illumina e si contrappone alla muraglia bruna e all'oscuro delle botteghe. I due elementi sembrano quasi incrociarsi sulle oleografie "colorate e vivacissime".

In questo passo ritroviamo un piccolo accenno anche alla classe umile che popola normalmente le vie della città: quella dei bottegai, che viene qui descritta come la classe venditrice di quegli oggetti che apparentemente non hanno alcuna utilità, ma nell'insieme rappresentano un quadro caratteristico della città.

Ancora più umili dei bottegai sono descritti i facchini dei bottegai, inquadrati, quasi come la scrittrice avesse una telecamera e ne volesse fare un primo piano, mentre mangiano, per terra e si sfamano con solo un pezzo di pane.

¹³⁰ Ivi, pp. 23-24.

Come già da questi primi passi è possibile riscontrare, Matilde Serao nella stesura della sua opera ha utilizzato moltissimi sostantivi e aggettivi a supporto della sua visione dettagliata del paesaggio che si propone di descrivere. C'è infatti in tutto il romanzo una netta prevalenza di elementi nominali su quelli verbali, e dunque la volontà di fare prevalere le parti descrittive. Questa volontà si riscontra anche nell'attenzione agli odori che avvolgono la città:

[...] l'odore acuto e grasso del molto pomodoro che condiva tutti quei maccheroni, da un capo all'altro della strada, si univa a quell'odore acuto di aceto aspro e di grossolane spezierie.¹³¹

La scrittrice offre pertanto la possibilità di vivere l'esperienza della città attraverso tutti i sensi.

Le figure che successivamente riempiono le vie di Napoli sono quelle del fruttivendolo, dei due operai, delle sartine e del venditore di pizza, figure tipiche del popolo basso che vive le strade cittadine.

3.4 I sapori della città

Matilde Serao accompagna i suoi lettori attraverso la scoperta dei sapori tipici della città napoletana. Oltre a descrivere il cibo caratteristico della tradizione fa sì che questo diventi rappresentativo della categoria sociale a cui appartengono i personaggi.

Un punto fondamentale e particolarissimo è quello della pasticceria dei Fragalà, che vediamo in un primo momento attraverso le vetrine che attirano i passanti. Il luogo rappresenta la fortuna economica della famiglia che la possiede. La via Toledo è la strada più elegante di Napoli e il padre dell'ormai attuale proprietario della pasticceria - Cesare Fragalà - aveva costruito una fortuna notevole. La cosa particolare che sicuramente incuriosisce, perfettamente in linea con la tradizione cittadina, è che per ogni festa c'è un dolce tipico.

L'idea alla base è che l'identità di un popolo è costituita non solo dalla lingua ma anche dal cibo. Ciò che Matilde Serao vuole trasmettere attraverso le sue "ricette"

¹³¹ *Ibidem.*

che si ritrovano tra le pagine del romanzo sono dei valori socio-antropologici, poiché un libro di ricette di certo non è costituito con lo stesso scopo.¹³²

La pasticceria di via Toledo aveva un aspetto superbo, ma in mezzo alle sue ghiotte innovazioni non aveva tralasciata la vecchia e sicura specialità napoletana, la immortale sfogliatella, immortale e popolare sempre, malgrado il progresso della pasticceria, nelle sue due forme di riccia e di frolla; e alla domenica, tutte quelle patriarcali famiglie che uscivano dalle messe delle tante chiese intorno, Spirito Santo, Pellegrini, San Michele, San Domenico Soriano, andando o venendo, comperavano le sei, le otto sfogliatelle destinate a dare la gran nota finale, festiva, al pranzo della domenica.¹³³

3.5 *Il gioco del Lotto*

Ovviamente all'interno dell'opera non può mancare la descrizione di quello che è il luogo simbolo del gioco al Lotto, e il testo ci fa immergere dettagliatamente nello spazio prescelto:

Il cortile dell'impresa si riempiva di gente. In quel centinaio di metri di spazio una folla popolana s'infittiva, chiacchierando vivacemente o aspettando in silenzio, rassegnatamente, guardando lassù, al primo piano, la terrazzina coperta, dove si doveva fare l'estrazione. Ma tutto era chiuso lassù anche le imposte di legno, dietro i cristalli del grande balcone. Come altra gente arrivava, sempre la folla giungeva sino alla muraglia del cortile: delle donne, respinte, si erano accoccolate sui primi gradini della scala, qualcuna più vergognosa si nascondeva sotto il terrazzino, fra i pilastri che lo sostenevano, addossandosi alla porta chiusa di una grande stalla.¹³⁴

La descrizione è quella di un luogo nel quale una costruzione si colloca per la sua funzione sopra la gente, prova di ciò è la presenza per due volte dell'avverbio lassù. Inoltre si mostra come uno spazio molto piccolo che raccoglie l'enorme rassegnazione dei giocatori dopo l'estrazione, e che nel corso della vicenda deve contenere una folla popolana che s'infittisce sempre più. Simbolicamente potrebbe leggersi come una

¹³² Fabiano Dalla Bona, *Dolci pagine: la pasticceria napoletana nell'opera di Matilde Serao*, in «Revista de italianistica», n. 9, 2004.

¹³³ Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, cit., p. 61.

¹³⁴ Ivi, p. 30.

volontà superiore impossibile da combattere e da vincere, che è causa di una vera “patologia”, poiché il gioco è una vera malattia dello spirito.

La Serao riesce con grande abilità a ricreare le sensazioni dei personaggi, e il luogo avvolto nel silenzio genera un connubio perfetto tra l’aura di stasi iniziale e quella della trepidazione prima dell’uscita dei numeri.

3.6 *Palazzo Rossi*

Nei racconti lunghi *Telegrafi dello Stato* e *Scuola normale femminile* la Serao si cimenta in un vero e proprio studio d’ambiente, definendo così la sua vera attitudine. Fa quasi sempre dei quadri collettivi evidenziando di volta in volta le figure che vuole fare emergere rispetto alle altre. Lo stesso principio può essere associato al palazzo Rossi, luogo fisico in città in cui abitano alcuni dei personaggi del romanzo. Si tratta quindi non solo di uno spazio che riunisce alcuni dei protagonisti, ma anche di una struttura in cui l’autrice sceglie di chi parlare. Nello stesso palazzo, infatti, ritroviamo lo studio del dottore Antonio Amati, la casa del marchese e marchesina Cavalcanti e l’appartamento dei Fragalà. Sembrerebbe la combinazione premonitrice del fatto che a tutti i personaggi toccherà la stessa sorte, ponendoli quindi allo stesso livello, a prescindere dalla loro condizione sociale.

3.7 *Le feste cittadine*

La stagione che attraversa la prima parte del romanzo è quella estiva durante la quale è normale riscontrare la calma generata dal caldo. Momento particolare e di passaggio a un’altra stagione e che ci mostra un’altra caratteristica di Napoli è il Carnevale. La città diventa un trionfo di colori e odori, e apparentemente sembrerebbe rappresentare un punto di stasi per la storia drammatica dei personaggi, che convivono costantemente con la rovina generata dalle loro scelte.

Il fermento per la festa in città inizia già dal primo mese:

Dai primi di gennaio Napoli era stata presa da una smania di lavoro che si diffondeva da una bottega dell’altra, da una casa all’altra, di strada in

strada, di quartiere in quartiere, dalla regione nobile a quella popolare, con un movimento continuo, ascendente e discendente.¹³⁵

Secondo la tradizione napoletana infatti il 17 gennaio segna l'inizio del Carnevale, per cui ancora una volta la scrittrice rende i lettori partecipi della tradizione cittadina.

Gli studiosi ricordano che, a differenza del clima di decadenza della città partenopea nell'epoca di cui parliamo, sotto i Borboni ci fu il periodo più rinomato per il Carnevale partenopeo.

Il ritmo della scrittura della Serao in questo passaggio del romanzo si fa incalzante, sinonimo della ricchezza e festosità che sta per presentarci.

In questa parte della narrazione vediamo come l'intera comunità, in un abbraccio cittadino, partecipa e sente di prepararsi al grande avvenimento. La scrittrice ci mostra, entrando in ogni bottega e ogni angolo della città, cosa fanno esattamente i cittadini in occasione della festa:

Dagli stabilimenti, dagli opifici usciva più forte il rumore delle seghe, delle pialle, dei martelli: nelle botteghe delle porte socchiuse, nelle case si vegliava: le più piccole come le più grandi industrie, pareva che avessero ricevuto quasi un impulso misterioso, un soffio di vitalità novella nella loro lenta rassegnata agonia.¹³⁶

Se ne ricava soprattutto una suggestione sonora.

Ritroviamo il contrasto della città. Da un lato l'impulso misterioso che prova inutilmente a eliminare la rassegnata agonia, dall'altro l'agonia infinita che il gioco insinua in ognuno dei personaggi. La città non maschera i suoi abitanti con la propria fastosità. A me pare che proprio questa opposizione sia, forse, il dramma più grande a cui la scrittrice vuole farci assistere: la vita come potrebbe essere, e come è in realtà.

Nelle fabbriche di guanti la domanda era cresciuta a dismisura, specialmente per i guanti bianchi, e per quelli color tortorella: se ne fornivano le più umili botteghe di generi diversi. Nelle fabbriche dei fiori artificiali che sostengono sempre più vittoriosamente il paragone con la

¹³⁵ Ivi, p. 147.

¹³⁶ *Ibidem*.

produzione di Francia, si preparavano grandi quantità di rami, di cespi, di gruppi, di fasci di fiori, di piccoli e grandi mazzi, fiori vivaci, di tinte calde, che chiamano l'occhio: quelli più delicati destinati ai capelli e al seno delle signore, quelli più grossolani destinati all'adornamento delle case, delle botteghe, dei cavalli, delle carrozze: le rose, le camelie, le dalie, i garofani erano i più richiesti.¹³⁷

Ritroviamo descritto il lavoro di numerose fabbriche che producono cose diverse. Quella dei fiori appena esposta ne è un esempio. Ad ogni richiesta corrisponde un tipo di prodotto diverso che si realizza non solo nella sua infinita varietà, ma risponde perfettamente a tutti i tipi di necessità. La stessa cosa vale per i sarti, i guantai, le fabbriche di cartonaggio, e dei pasticceri:

Presso tutti i sarti e presso tutte le sarte, il raso, il velluto, la garza, il velo si piegavano in mille fogge, di vestiti, di mantelli, di cappucci, di sciarpe: mentre nelle botteghe da calzolaio le orlatrici passavano dieci ore del giorno a orlare le scarpette di raso rosa, azzurro, bianco, bigio, lilla e gli stivaletti fantastici ricamati d'oro e quelli orlati di pelliccia. Il lavoro dei guantai, dei fabbricanti di fiori, delle sarte, dei calzolari, cominciato nella primissima ora della mattina, finito alle undici della sera, non poteva essere eguagliato, che da quello degli stabilimenti cosiddetti di cartonaggio. [...] tutti questi cartonaggi, grossi e piccoli, erano disposti su grandi tavoloni, smagliavano di colori, attiravano gli occhi e le mani e ogni giorno partivano per le botteghe, dove si andavano a riempire di confetti, di chicche, di dolci, di mandorle torrefatte. Ah, il lavoro, il lavoro che vi era, sempre più forte nelle botteghe dei dolcieri, dagli umili Fragalà del quartiere San Lorenzo ai gloriosi Fragalà di piazza Spirito Santo, e dai gloriosi ma borghesi Fragalà dello Spirito Santo agli aristocraticamente squisiti dolcieri di piazza San Ferdinando!¹³⁸

Insomma, non ci si ferma un solo istante a Napoli. La scrittrice mostra ai suoi lettori i mestieri più particolari, e le cose tipiche della tradizione napoletana, il risultato finale è la vivacità di colori e di sapori dei prodotti finiti, di qualunque natura essi siano.

L'autrice si mostra come viaggiatrice ed esploratrice per la sua abilità nel fare muovere personaggi e lettori all'interno delle vicende da lei narrate, è per questo definita "moderno Virgilio". Non si lascia sfuggire nulla e ci dipinge un quadro della città sempre dettagliato, motivo per cui ci parla persino dei muri tappezzati di avvisi:

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ivi*, p. 148

Tutti i pubblici esercizi si davano da fare, mettevano avvisi, squadernavano cartelloni sulle mura della città. I barbieri in voga accaparravano altri garzoni; i celebri tre *pizzaiuoli* napoletani, del vico Freddo e Chiaia, del largo Carità, di Port'Alba, avvertivano il pubblico amatore delle *pizze* di quella doppia *pizza*, che si chiama *calzone* e di quella frittata filante che si chiama *filoscio*, nonché delle costolette alla *pizzaiuola*, che essi sarebbero stati aperti sino alla mattina, con vino di Marano e del monte di Procida: i caffè di *Napoli*, caffè *Grande* e caffè *d'Europa*, mentre coprivano le loro insegne di cristallo con una insegna di grossa tela, facevano grandi ripuliture nei salotti e nei salottini; i teatri annunciavano illuminazioni quadruplicate, mentre già sulle porte delle botteghe di generi diversi, nelle vetrine dei *bazars*, meschini o eleganti, comparivano le mascherine di velluto nero, i nasi di cera, le mostruose teste di cartone, grandi tre volte il vero e assai più brutte del vero, le mascherine di fil di ferro per ripararsi il volto dai coriandoli, le mestole per lanciaarli, le scalette a zig-zag per porgere ai balconi le bomboniere, e i fiori, e le sciarpe e i nastri, decorazioni fantastiche di balli e vestiti interi di carta velina. Lungo le vie del quartiere Monte Calvario in traverso di Toledo e parallele a Toledo, nelle più oscure botteghe di venditori di pannine, di robivecchi, di venditori di ritagli, sopra dei manichini di legno si agitavano i costumi da maschera per i veglioni popolari, i Mefistofele tinti di rosso e di nero, i Grandi di Spagna di velluto di cotone, gli arlecchini fatti col panno di vecchi tappeti, le Contadine Sorrentine dai colori vivaci, le tuniche quasi bianche del pulcinella e, soprattutto gli elmi, gli elmi lucidi, con relativa corazza di cartone e spadone di legno: costumi di maschera che si affittavano dappertutto, per pochissime lire e che mettevano una nota buffa in quei vicoli oscuri, comparendo sin nei balconi dei primi piani, sbucando in fila dalle botteghe umide e buie, ghignando dalle maschere infernali, o mostrando un volto scialbo di raso bianco o azzurro-verdastro.¹³⁹

È l'autrice stessa che subito dopo riassume e commenta ciò che accade nella sua città durante il Carnevale, dandone definitivamente un quadro complessivo:

Dovunque si andava, nei quartieri del popolo come quelli della nobiltà, si scorgeva un movimento allegro, una lieta fatica, un affaccendarsi rumoroso, una attività mai cessante, un fermento diurno e notturno di tutte le forze, un'azione costante, vivace, energica di tutta una serena e laboriosa città che intende a un'opera sola, a cui si dà col cervello e col cuore, con le mani e coi piedi, adoperando la vibrazione dei suoi nervi, la vivacità del suo sangue, la potenza dei suoi muscoli a questa immensa opera unica, e dovunque, dovunque si indovinava, o si sapeva, o saltava agli occhi, o si leggeva che cosa era la grande opera: *per le feste del*

¹³⁹ Ivi, pp. 149-150.

prossimo carnevale... Niente altro che il carnevale. La grande città si era data a quella impetuosa e gioconda fatica, non per l'amore del lavoro, in sé, per quel lavoro che è causa e conseguenza di benessere, che è, in sé, fondamento di bontà e di decoro; la grande città non si era abbandonata a quella fervente attività, per uno scopo immediatamente civile, miglioramento igienico o industriale, esposizione di arte o di commercio, trasformazione di vecchi quartieri o creazione di nuovi: era pel carnevale, soltanto pel carnevale, un carnevale decretato ufficialmente, dal palazzo della prefettura e da quello del municipio, carnevale caldeggiato da comitati, commissioni, associazioni, messo su da mille persone, creato e realizzato come una grande istituzione e diffuso nello spirito di tutti i cinquecentomila abitanti, fatto rimbombare fino alle provincie meridionali, avente degli echi fino a Roma, fino a Firenze, sostituendo a qualunque altra proposta, iniziativa od opera, questa del carnevale, non altro che il carnevale, il carnevale sino all'entusiasmo, il carnevale sino al delirio! Ma come in fondo tutte le allegre cose del paese di cuccagna, vi è una vena sempre fluente di amarezza, questo carnevale che travolgeva in buffonerie e mascherate tutte le cose e le persone più gravi della città, questo carnevale era una pietosa cosa. Dall'autunno al gennaio l'umido e greve scirocco aveva soffiato nelle vie napoletane, vincendo le energie della gente sana, e acutizzando le morbosità degli infermi: non poca gente straniera era mancata al solito convegno invernale: molti lavori erano stati sospesi e quelli da cominciare non erano cominciati: così molta gente di popolo, dormiva sui gradini delle chiese, sotto il porticato di San Francesco di Paola, sotto la guglia dell'Immacolata in piazza del Gesù. E insieme con lo scirocco, aveva soffiato un gran vento di digiuno [...]¹⁴⁰

Se Matilde Serao da un lato vuole farci assistere alla festa, dall'altro ha anche la grandissima capacità di non dimenticare mai l'altro volto di Napoli composto dal popolo che sta male, chi nell'animo e chi nel corpo. Ecco perché subito dopo scrive che il Carnevale si è presentato con il più bizzarro degli aspetti:

Così, in quel giorno di giovedì grasso, in cui lo scirocco umido dell'inverno aveva assunto tiepidezze primaverili, la via di Toledo dove da un capo all'altro si riversa il carnevale, nelle sue forme popolari e aristocratiche, aveva assunto il più bizzarro degli aspetti. Tutte le grandi botteghe erano chiuse [...] Tutti i balconi grandi e piccoli, dei primi piani, erano variamente addobbati, di mussole vivaci, poco costose, messe su quattro chiodi e con quattro spilli, con quell'amore del colore forte, molto meridionale e un po' barbaro, con quella intonazione di chiesa parata, qua di azzurro, là di rosso, di bianco, di oro, con una quantità di grosse camelie, di grosse rose, di grosse dalie che fermano queste mussole, queste

¹⁴⁰ Ivi, pp. 151-152.

telette, in mille pieghe, dando ai balconi dove la forma di un'alcova, dove quella di uno stanzino da attrice, dove l'aspetto di una nicchia di santi, dove, infine, quello di una baracchetta da fiera. Verso via Santa Brigida cominciarono gli addobbi più vistosi e più spiritosi.

E tutti questi balconi addobbati da cima a fondo, nella via, e l'addobbo delle botteghe rimaste aperte cominciarono a produrre come un barbaglio di colori, lietissimo, accendente già l'immaginazione, dando al sangue quel vivo senso di gioia voluttuosa, che producono sul meridionale le cose esteriori.

Aumentava la gente, dovunque: e le contrattazioni con i moltiplicati venditori ambulanti si facevano dalla strada ai balconi, a voce forte, discutendo, offrendo, respingendo, facendo raddoppiare il chiasso della popolazione.¹⁴¹

Il passo solo apparentemente sembra sospendere la vicenda. In realtà con un equilibrio perfetto la scrittrice immediatamente dopo mostra di non avere tralasciato i suoi personaggi, che riemergono tra la folla ognuno con il proprio dramma.

Altro momento cruciale e fondamentale per la vita "spirituale" della città è la festa di San Gennaro. Ancora una volta si riscontra un dislivello tra il clima della festa e quello che ogni personaggio vive:

Il dolce aprile aveva fatto sbocciare tutti i fiori dei giardini, degli orti, delle terrazze e dei balconi napoletani: dovunque vi era un po' di terra, riscaldata dal sole, irrorata dalle brine, era spuntato un fiore. Fiori semplici, fiori grezzi, fiori di popolo, tutta una flora umile, senza raffinatezze, senza squisitezze composite di tinte e di profumi: ma vivace, ma calda, ma sgorgante dalla terra, con violenza di vegetazione, ma folta di petali carnosì. Aprile aveva fatto sbocciare le grosse rose odorosissime, larghe, che avevano il vivido colore palpitante di sangue: e i garofani, amore delle popolane, i garofani bianchi, rossi, screziati, *scritti* come li chiamano poeticamente, quasi quelle screziature fossero mistiche parole: e le viole semplici e doppie, bianche, gialle, rosse, amore delle ragazze borghesi che le coltivano sui balconi settentrionali, e umidi di via Foria: e la malvarosa, dalle frondi verdi profumate, dal piccoletto fiore roseo: ma soprattutto, dovunque, anche le rose e i garofani, le magnifiche rose vellutate, quasi procaci, e i garofani così ricchi e grassi che facevano scoppiare l'involucro verde.¹⁴²

¹⁴¹ Ivi, p. 155.

¹⁴² Ivi, p. 255.

Ad aprire il capitolo in cui è descritta la festa è dunque la descrizione di come il mese di aprile modifichi l'aspetto della città. La descrizione attenta e minuziosa si sofferma soprattutto sulla sensazione olfattiva e visiva dei fiori che sbocciano in tutta la città, e che portano con sé ognuno un proprio significato. Colorano lo sfondo cittadino e ancora una volta il lettore vede il volto opposto a quello tetro che nelle viscere di Napoli consuma molti dei suoi abitanti. Siamo di fronte a un vero trionfo di colori, in cui a emergere incontrastate sono le rose simbolo di bellezza, e i garofani colorati ognuno in modo diverso a seconda del significato attribuitogli.

Il passo continua spostando questa volta il focus all'interno dei quartieri:

Nelle piazze umide e scure dei quartieri bassi, da Santa Maria la Nova a piazzetta di Porto, da piazza San Giovanni Maggiore a piazza Santi Apostoli in tutti quei vioni fra popolari e claustrali, fra borghesi e archeologici, andavano girando i venditori ambulanti di rose: certi venditori curiosi, dalla grande canestra piena di rose recise e di rose in pianticelle, il cui terriccio delle radici è avvolto in una foglia di cavolo, dalla lunga voce così patetica, che arriva al cuore di tutte le fanciulle sentimentali. Il venditore di rose arrivava in una delle piazzette; sempre bagnate, sempre sporche di un'acqua nera, posava per terra la sua canestra di rose e cantava, cantava, con la voce malinconica, a distesa: *Sono belle le rose, sono belle le rose*; e dalle botteghe, dai portoni, dai balconi, spuntavano le teste delle donne, attratte dalla lunga cantata, mesta ma piena di una profonda, quasi sofferente voluttà. E chiunque aveva quattro soldi, tre soldi, un solo soldo comperava quelle rose, in pianticelle per adornare la terrazzina, il balcone, o le rose recise per metterle innanzi all'immagine della Madonna, e dopo, quando appassivano, per isfogliarle nei cassettoni della biancheria. Il venditore di rose, venduta una parte della sua mercanzia, levava su la canestra, sul capo, e allontanandosi, riprendeva, alla lontana, il suo ritornello triste e voluttuoso, dove si decantava la beltà delle rose.¹⁴³

Il dipinto dell'ambiente sembra procedere per contrapposizione. Si passa da una descrizione di ambiente quasi idilliaco a uno totalmente opposto. Le piazze e i quartieri sono umidi, scuri, popolari, claustrali e sporchi. Eppure vediamo emergere da questi ambienti piccoli, quasi claustrofobici, in cui ci muoviamo, proprio i venditori di fiori.

¹⁴³ *Ibidem.*

E in quel giorno caldo di calendimaggio, portavano una rosa in mano, tutte le belle sartine che erano uscite per far commissioni, e che avevano trovato, per caso, l'innamorato, alla cantonata; portavano un garofano rosso sulla camiciuola di mussola bianca, tutte le popolane che si aggiravano nelle strette vie intorno a Forcella; portavano rose i bimbi che erano usciti dalle scuole e che si attardavano per le strade, e avevano dei fiori finanche le serve, sul paniere di paglia della spesa, o sul fagottino della carne e della pasta, avvolto in un tovagliuolo bianco. Certo, la sentimentalità poetica non era la sola sorgente che spargeva tutti questi fiori, dovunque, alle cantonate delle vie, nelle mani delle donne e dei fanciulli, sulle ceste dei panni di bucato delle lavandaie, sui sacchi di farina del farinaio, accanto alla frutta, accanto ai pomodori, nelle botteghe del gran friggitore, al Purgatorio ad Arco, e in quella del gran robivecchi all'Anticaglia: era l'abbondanza delle rose e dei garofani, che si avevano per un soldo, che si avevano per un sorriso, per una parola, e che parevano una cosa preziosa, a tutta quella minuta gente, amante del colore e inebriantesi facilmente del più lieve profumo. Calendimaggio! In quel pomeriggio, molte case brune e tristi di via Trinità Maggiore, di Forcella, di via Tribunali, di via San Sebastiano, di San Pietro a Maiella, oltre ai fiori che ne adornavano le terrazze e i balconi, avevano messo fuori delle ringhiere dei drappi di colori vivi, coltri di damasco rosso, di quel rosso cremisi antico, coltri di broccato giallo, proprio la tinta vivacissima del botton d'oro, tappeti di raso azzurro gallonati d'oro e d'argento, strisce di stoffe variopinte, conservate da anni e anni nelle casse.¹⁴⁴

Sembrerebbe che sia solo in questo momento che la città riesca a riaprirsi e colorarsi, ovunque ci sono rose. A me pare che la scrittrice abbia voluto caricare ulteriormente il quadro della città, e magari vedere attraverso la bellezza e la fragilità dei fiori, che popolano le righe di queste parti di romanzo, la stessa bellezza e fragilità che hanno i suoi personaggi e Napoli stessa. L'idea che siano presenti delle rose spesso rosse vivifica, inoltre, il senso che la Serao vuole fornire simbolicamente a questo fiore, che spesso dello stesso colore del sangue si eleva a simbolo di vita.

Se questo è il quadro della gente del popolo, i luoghi abitati dai nobili hanno un aspetto assai differente:

La gente che abita quei palazzoni alti, neri, malinconici, che hanno il sole solamente sul terrazzo, è una gente aristocratica, di una vecchia aristocrazia clericale assai devota, assai pia, che sente l'influenza di tutte le grandi chiese antiche, là intorno, il Gesù Nuovo, Santa Chiara, San Domenico Maggiore, San Giovanni Maggiore, la Pietra Santa, le

¹⁴⁴ Ivi, pp. 256-257.

Sacramentiste, i Gerolomini, Sansevero, Donnaregina, e finalmente l'influenza del vecchio Duomo la grande vecchia cattedrale, così antica che dicono fosse un tempio del Sole, quando Napoli era pagana, anzi nei primi tempi del suo paganesimo. La gente di quelle alte e oscure case, è anche una borghesia ricca, antica e severa, che ha serbato i costumi e le tradizioni pietose degli avi borghesi e che ha tendenze monastiche, nella sua rigidità. Questa gente, in quel giorno lieto di calendimaggio, aveva cavato fuori dalle casse, dove riposavano fra i pezzetti di canfora, i drappi di seta, [...] Accanto alle rose di maggio, accanto ai cespi folti di garofani rossi che germogliavano sui balconi, malgrado l'assenza del sole, questa pia gente aveva, in quel calendimaggio, messa la gala dei suoi broccati, dei suoi damaschi, delle sue sete marezzate.¹⁴⁵

Nelle varietà delle sue forme, nei vicoli popolani e negli antichi palazzi nobiliari la città intera è rappresentata parata a festa:

Calendimaggio! Il buio delle vie della vecchia Napoli, era tutto rallegrato da quella ricchezza popolana di fiori freschi odoranti, di cui qualche petalo sfogliato cadeva, sulle bigie pietre di lava vesuviana: e poiché vi erano tanti fiori, dappertutto, pareva che vi fosse anche il sole; e il sole s'indovinava lassù, lassù, dove finivano le due file strette degli alti palazzi, nella striscia limpida di un cielo mollemente azzurro, il grande azzurro tenue della primavera. Pareva che vi fosse, giù, in quei budelli che sono via Tribunali e via Forcella, il biondo sole, poiché tanti panni colorati, tanti vividi drappi ondeggiavano dai balconi, dalle finestre, dalle terrazze. Massime in piazza San Domenico Maggiore, i palazzi De'Sangro e Saluzzo, antichissimi, erano adorni di broccati magnifici; e finanche il palazzo Sansevero che si nasconde nel vicoletto nero di Sansevero, con un supportico tetro, era tutto smagliante di antiche stoffe. I fiori freschi, nelle botteghe, sui balconcini delle povere case che si alternano, nella vecchia Napoli, coi palazzi magnatizi, sulle terrazzine sospese in aria, fra cielo e terra, i fiori portati dalle donne, dai bimbi, dai lavoratori umili, dagli operai, finanche dai pezzenti, i fiori freschi, erano la festa che faceva il popolo al protettore di Napoli: come lo spiegamento dei drappi serici, dei damaschi intessuti con l'oro e con l'argento, degli arazzi nobileschi, era la festa che faceva la vecchia nobiltà napoletana e la gran borghesia napoletana, al gran protettore di Napoli.

Calendimaggio è bello, in Napoli, per il soffio carezzoso dell'aria, per le vivide strisce di cielo azzurro, che finiscono per dar gaiezza alle strade più tetre e più cupe: è bello calendimaggio, per le rose che germogliano da tutte le parti, che pare sgorghino finanche dalle mani delle donne e dei fanciulli, per tutti i semplici fiori dei giardini e degli orti: è in calendimaggio, che le reliquie di san Gennaro son portate dal Duomo,

¹⁴⁵ Ivi, pp. 257-258.

dove sono preziosamente deposte nei sotterranei che portano il nome di Succorpo e Tesoro di San Gennaro, alla chiesa di Santa Chiara, perché il santo si degni, pregato dalla popolazione, di fare il miracolo della ebollizione del sangue.¹⁴⁶

Le strade sono «tetre e oscure» termini da cui simbolicamente possiamo evincere la qualità dell'aria cittadina. Solo grazie alla primavera la città viene rischiarata in ogni suo angolo, persino i più remoti.

3.8 *Fuori dalla città*

Finora concentrandoci sulle feste e le strade abbiamo parlato delle strutture all'interno della città, ma il pensiero che per stare bene bisogna andare lontano dallo spazio urbano è espresso dal dottore Antonio Amati, personaggio positivo che sfugge alla malattia del gioco. Lui innamorato di Bianca Cavalcanti le propone come unica possibilità di salvezza la campagna con la sua aria pura differente dalla città che, invece, arriverà ad uccidere la fanciulla. Ricontriamo anche qui il concetto ottocentesco secondo cui la campagna è il luogo in cui l'uomo si riscopre e può guarire il suo corpo e la sua psiche, la città è al contrario il luogo della malattia, della perdizione. La campagna, lontana e isolata in cui il sudiciume della città non può arrivare, si presenta come uno spazio aperto in cui l'infittirsi delle vie si dirama fino a scomparire del tutto.

Il medico, che giunge da un luogo fuori dalla città, porta Bianca Maria a fare una passeggiata, dandole un assaggio del benessere che potrebbe avere. È il momento in cui noi lettori viviamo l'idillio insieme ai due protagonisti:

Lassù nel bosco di Capodimonte così verde e profondo di alberi secolari, di prati smaglianti di fiori, laggiù, lungo la mirabile via di Posillipo che discende ai fumanti Campi Flegrei, l'idillio dei due innamorati ricominciava, innanzi alla bella natura napoletana fra tanta soavità di linee e di colori.

Le delicate guance smorte della fanciulla, sotto il sole, nell'aria aperta che le circolava liberamente intorno al capo, si coloravano di un sottil vel roseo, come se il povero e debole sangue si muovesse più vivido.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Ivi, pp. 258-259.

¹⁴⁷ Ivi, p. 400.

Le percezioni sono a livello olfattivo e cromatico, e soprattutto siamo davanti a uno spazio aperto che non soffoca l'individuo con le sue vie piccole e i piccoli spazi.

Da quanto detto finora possiamo riscontrare come Napoli respira e traspare perfettamente tra le pagine della Serao. Secondo Pancrazi *Il paese di Cuccagna* è «la più varia e vivace galleria di ritratti, la più colorita enciclopedia della vita popolare e borghese napoletana...». ¹⁴⁸

Rimane un ultimo luogo da citare, quello in cui si consuma uno dei drammi, un'osteria, anche questo collocato fuori dalla città:

Nella piccola osteria di Babbasone, sulla via che dal Moiarriello di Capodimonte, scende ai Ponti Rossi, non vi era, in quella chiara mattinata d'inverno, nessun avventore. Era proprio una casa colonica, rozzamente fabbricata, formata da un pianterreno in cui si trovava una grande cucina affumicata, dal grezzo e ampio focolare di tufo, e da uno stanzone dove erano poste le tavole rustiche per mangiare e per bere. Al primo piano, a cui si accedeva da una di quelle curiose scale esterne meridionali, dormiva l'oste, con sua moglie, nella stanza sopra la cucina: e l'altra stanza, nuda, che serviva da dispensa, era piena di salami nerastri e formaggi puzzolenti: alle mura pendevano le trecce degli agli, i mazzi delle cipolle, delle sorbe, e qualche popone d'inverno sospeso a un vinco. Giù, innanzi all'osteria, vi erano due o tre pergolati, che dovevano essere stati folti di verde, nella primavera e nell'estate e che adesso erano scoperti, mostrando la loro rete di legno: sotto i pergolati, le tavole polverose e sconnesse, coperte di foglie secche scricchiolanti: di fianco all'osteria, era un gioco di bocce, circondato da siepi basse di mortella. ¹⁴⁹

L'ambiente è quello agreste, e da questo luogo si può godere della visione panoramica sulla città:

Dalle finestre del primo piano si vedevano i sobborghi napoletani della via Reclusorio, della stazione ferroviaria e le paludi fuori Napoli e la Collina del camposanto: alla osteria si accedeva da due strade, una che veniva dal Moiarriello, l'altra dai Ponti Rossi: vi era anche la via attraverso i campi, ma non contava. Però, se era deserta, la campagna intorno alla rustica taverna, qualche comitiva, certo, si aspettava, perché la serva che era incaricata della cucina, nel silenzio di quella bella mattinata, dava, sopra un gran tavolone, dei forti colpi a certe costolette di maiale; sul focolare la caldaia dell'acqua bollente pei maccheroni, gorgogliava. Innanzi alla porta dell'osteria, l'oste, uno scaltro contadino dal naso aguzzo e dal mento

¹⁴⁸ Pietro Pancrazi, *Introduzione*, cit., p. XII.

¹⁴⁹ Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, cit., pp. 453-454.

aguzzo, in un tinello, per terra, lavava dell'insalata e dei finocchi, buttandone le foglie cattive alle magre galline che pigolavano là innanzi. [...] Era un'ora dolce e tranquilla, appressandosi il mezzogiorno: l'oste ogni tanto levava gli occhi dal suo lavoro, per guardare in giù, se qualcuno arrivasse dalla via bassa dei Ponti Rossi; o in su, se qualcuno scendesse dalla larga strada del Moiarriello: ma la faccia arguta di Babbasone era serena, come la mattinata di dicembre.¹⁵⁰

Abbiamo per un attimo un vero sguardo d'insieme della città.

3.9 *La conclusione*

Nonostante il completo disfacimento dei personaggi, Napoli continua con il suo tran tran quotidiano, come se questi fossero solo dei drammi sottaciuti, di quelle storie che accadono tutti i giorni e che passano sotto silenzio.

Di fatto la città ha soffocato e in alcuni casi ucciso i personaggi, ma per città in questo caso si intende lo spirito stesso che il popolo ha in relazione alla propria terra.

Ciò che la Serao voleva era far sentire la voce di Napoli, commossa da quelle strade miserabili e dalle miserabili vite che il popolo conduceva. Quelli della scrittrice sono ritratti fatti sul ricordo e ispirati dalla nostalgia e dalla lontananza.

La Serao rimarrà [...] narratrice mera. Cosa piuttosto rara in una donna (e non frequente nel resto degli uomini), ella poté affermare sinceramente di sé: «non sono mai sembrata a me sessa un soggetto interessante, da inserire nelle mie prose di romanzo e di giornale». [...] E fin da principio, la giovane Serao si sentì soggetta e condizionata tutta al mondo esterno, alle cose e persone di cui ella aveva esperienza.¹⁵¹

La scrittrice ha dato un volto a Napoli mediante i suoi personaggi, e ne ha svelato il suo lato più intimo quando ha deciso di rivisitarla.

A me è parsa molto interessante la parte di un articolo pubblicato da Matilde Serao su «Il Giorno» e che riassume il suo modo di vedere la città.

Pessimista, certo. Il napoletano che vive lontano dal proprio paese - il Villari¹⁵² è da moltissimi anni stabilito a Firenze - ne porta in fondo

¹⁵⁰ Ivi, pp. 454-455.

¹⁵¹ Pietro Pancrazi, cit., p. XI.

¹⁵² Pasquale Villari (1827-1917) noto storico e politico italiano di origini napoletane.

all'anima la nostalgia e, come per una donna amata assai, la lontananza ne dispoglia la visione di ogni difetto e la rende luminosa, rifulgente di una divina bellezza. Ma se questo napoletano ritorna qui, pieno di trasporto, pieno di entusiasmo, le miserie, i dolori, le macchie di questa poveretta Napoli sono per lui una delusione tanto più amara. Noi... abbiamo come una triste assuefazione ai nostri danni: ma colui che ha cuore filiale per il nostro bel paese, ma colui che vi arriva con questa filiale tenerezza, non può che soffrire molto di quello a cui noi ci siamo, purtroppo, adattati. [...] Lo agita, forse, tale un desiderio del bene di Napoli, che lo conduce a una contemplazione dolorosa di tutti i problemi che affliggono il nostro bellissimo paese e che, probabilmente, sono di più facile risoluzione che non sembri.¹⁵³

Ancora oggi, secondo molti critici si ritrova tanta Napoli come descritta nelle sue pagine.

¹⁵³ Matilde Serao, *Pasquale Villari*, in *«Il Giorno»*, 31 luglio 1907, ora in Pietro Pancrazi (a cura di), *Serao*, cit., p. 776.

CAPITOLO 4

Trieste. *Una vita* di Italo Svevo (1892)

4.1 *Italo Svevo e Trieste*

La terza opera di cui si è provato a fare un'analisi del paesaggio è *Una vita*, il romanzo pubblicato da Italo Svevo nel 1892, presso l'editore Vram, dopo essere stato rifiutato da Treves. In realtà, oltre alla critica anche la città stessa inizialmente respinge l'opera sveviana. È un romanzo però che raggiunge la massima coerenza secondo gli studiosi.

Trieste questa volta è il fulcro delle azioni che si svolgono all'interno della vicenda, e attraverso la figura dell'impiegato e inetto - originale titolo dell'opera - Alfonso Nitti, il lettore ha la possibilità di osservare la città filtrata attraverso il suo sguardo.

Il protagonista è un uomo che fallisce sul piano sentimentale, su quello lavorativo e anche letterario, poiché non ha la forza di mettersi in gioco, nonostante

abbia comunque le proprie ambizioni. Lui anche quando si trova vicinissimo al suo obiettivo, preferisce fuggire.

Trieste è anche la terra d'origine dello scrittore. Una città che può essere definita vivace e moderna, soprattutto alla fine del XIX secolo, poiché si trovava al crocevia di tante nazioni. Vedremo che il paesaggio urbano sveviano «svela un fitto via vai dal quartiere del giardino pubblico al passeggio Sant'Andrea, attraverso il Corso, piazza della Borsa e le rive».¹⁵⁴

All'apertura del Novecento Trieste è entrata con forza nel panorama della cultura europea, grazie a scrittori del calibro di Svevo, Slataper e Saba. È un luogo in cui lingua, stile e correnti fluiscono con tanta facilità, quindi per conseguenza anche punto culturalmente fertile:

Luogo di frontiera e di confine, periferico se visto dall'Italia, il capoluogo adriatico ha sviluppato nel tempo un proprio eccentrico sentimento della "diversità". Le ragioni sono storiche e geografiche. L'isolamento dal resto della penisola, all'estremo margine nord-orientale, e insieme la sua condizione di principale e ben attrezzato porto mediterraneo dell'Impero austro-ungarico, hanno reso Trieste l'epicentro nevralgico nella rete dei commerci dell'Europa danubiana, quindi privilegiato sbocco al mare, emporio, crocevia di scambi, scalo-merci, sede d'impresе amatoriali e assicurative.¹⁵⁵

Così Gino Tellini definisce la città. E ancora Rosa Fasan:

[...] crogiuolo di etnie, in questo humus fertilissimo, sono sorte nel Novecento delle figure che hanno fatto la grande letteratura, hanno creato una nuova idea d'intellettuale, hanno preluso all'apertura europea dei confini nazionali.¹⁵⁶

Nel periodo in cui scrive Svevo, questa città è, pertanto, economicamente assai fiorente, con una crescita demografica costante. Lo sviluppo però durerà fino all'inizio della prima guerra mondiale. Ricordiamo brevemente che la città era sotto il dominio

¹⁵⁴ Diego Marani, *A Trieste con Svevo*, Milano, Bompiani, 2003, p. 13.

¹⁵⁵ Gino Tellini, *Svevo*, Napoli, Salerno, 2013, p. 13.

¹⁵⁶ Rosa Fasan, *Italo Svevo e Umberto Saba: Trieste nuovo margine fra letteratura e arte*, www.weblearn.ox.ac.uk.

degli Asburgo, e durante questo periodo era anche diventata uno dei centri più importanti dell'impero austro-ungarico. Maria Teresa e Giuseppe II avevano aumentato i benefici di cui Trieste già godeva, come il privilegio di avere il porto franco già dal 1719 grazie a Carlo VI, e spinsero, quindi, la città a svilupparsi ulteriormente.

Lo scrittore, dunque, respira il clima culturale mitteleuropeo grazie alla classe sociale aristocratica o colta che, formata da membri provenienti da più culture, mescola il proprio sapere. Talvolta, però, ciò può creare delle tensioni etico-culturali, che vengono evidenziate negli studi di Tellini, il tutto ormai all'ombra "del declinante impero d'Austria". La conseguenza principale è una costante ricerca d'identità, poiché l'individuo non ha certezze. Trieste è definita per questo dallo studioso multinazionale e nevrotica, come del resto lo sono anche le creazioni degli artisti che la celebrano.

I personaggi che si muovono nel romanzo di Svevo, soprattutto il protagonista, ci permettono di intravedere panorami e scorci meravigliosi del paesaggio urbano. Non ci sono altri luoghi, solo il territorio triestino all'interno del quale si consuma il dramma. Solo una piccolissima e sfuggente citazione della città di Parigi: «A teatro si sta bene, d'inverno, a Parigi; una bella *première* vale il viaggio».¹⁵⁷

Nonostante l'attenzione univoca alla sua Trieste, gli studiosi sono concordi nel dire che in realtà Svevo non aveva con la sua città lo stesso rapporto che hanno avuto scrittori a lui antecedenti. Probabilmente Ettore Schmitz ha sempre avuto la visione di un'identità non univoca del proprio spazio, della propria città e anche della propria vita, poiché figlio di un'ebrea e un italiano. Le ragioni sarebbero dunque geografiche, storiche, politiche e personali.

4.2 *La città e la nostalgia*

Di solido impianto ottocentesco, l'opera è strutturata in venti capitoli. Il romanzo di Svevo si presenta come una soluzione tragica del protagonista nel suo confronto con la realtà.

Alfonso Nitti è un uomo che proviene da un villaggio, motivo per cui spesso il lettore assiste al confronto con la città già dalle prime pagine:

¹⁵⁷ Italo Svevo, *Una vita*, Milano, Garzanti, 2012, p. 32.

Macario sapeva che egli veniva dal villaggio e gli chiese se soffrisse di nostalgia.

- Alquanto - rispose Alfonso.

Volle completare la parola secca con l'espressione del volto e vi riuscì.

- Passerà, vedrà! - gli disse Macario; - ci si abitua a tutto in questo mondo; ad abitare in una città poi, venendo da un villaggio, molto facilmente, credo.¹⁵⁸

L'idea di nostalgia di casa è qui evidenziata, ma la quasi superficialità con cui si affronta il problema mette in evidenza già da questi primi passi la personalità del personaggio. Quando Alfonso la prima volta arriva in città crede di trovare qualcosa di diverso, creandosi, in sostanza, delle illusioni, anche se la nostalgia verso il proprio paese tuttavia non cessa un istante di essere richiamata, e inevitabile diventa il ricordo:

Nessuno gli aveva fino ad allora ravvivato in quel modo il ricordo della patria; i ricordi lontani e poco vivaci della signora Lanucci non ravvivavano niente. Egli viveva da solo, sognando dolorosamente il suo paese, e, a forza di pensarci, trasformandolo. La signorina [Francesca] parlandone rettificava il suo ricordo e gli sembrava gliene desse una novella impressione. Era commossa anch'essa da quei ricordi.

Come Alfonso poscia apprese, era stato quello l'anno più felice della sua vita. Era stata ammalata e, in seguito a una prescrizione medica, la povera famigliuola cui apparteneva con grandi sacrifici l'avevano mandata in campagna. Li aveva goduto un anno di assoluta libertà.¹⁵⁹

Si parla di vera e propria nostalgia, tanto da diventare una sorta di malattia, oltre ad essere un malessere dell'animo. Così Alfonso scrive alla madre raccontandole che:

prima di tutto era una malattia organica perché soffrivano i polmoni per la differenza dell'aria, lo stomaco per la differenza dei cibi, i piedi per la differenza del selciato. Quello che però rinunciava a descrivere era l'intensità del desiderio di rivedere i luoghi che si erano abbandonati, un muro nero, una via tortuosa col canale nel mezzo, infine una stanza incomoda mal riparata dalle intemperie; e non si poteva descrivere l'abborrimento per il palazzo in cui si abitava, alludeva a quello della banca, la via grande, spaziosa, e persino il mare [...].¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 28-29.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 117.

Alfonso vorrebbe “essere là per non essere qui”, anche se al suo rientro cadrà la certezza che il villaggio possa costituire per lui il luogo della salvezza. Il personaggio convive dolorosamente col ricordo e il sogno, entrambi costruiti in modo equilibrato dall’autore.

4.3 *Italo Svevo e Alfonso Nitti in banca*

Addentrandonci tra le vie del romanzo riconosciamo luoghi che hanno visto il passaggio prima ancora dei personaggi sveviani, dello scrittore in persona, che ha poi riversato su essi la propria esperienza. Ettore Schmitz e Italo Svevo sono due personalità diverse. Per meglio chiarire: il primo è colui che ha realmente vissuto, il secondo è l’ideatore delle opere. Ettore Schmitz è in genere colui che “fornisce gran parte del materiale” a Italo Svevo per la realizzazione delle sue opere, in quanto riversa le proprie esperienze personali sullo scrittore che li utilizza nella costruzione di luoghi, vicende e personaggi che intreccia all’interno dei suoi romanzi.

Se il giardino pubblico è il luogo dei giochi in tutti i sensi, il Tergesteo è invece il tempio degli affari. Al Tergesteo si danno appuntamento assicuratori agenti di borsa, non solo per prendere l’aperitivo. Al Tergesteo si va a comperare il giornale la domenica mattina, prima di andare al Caffè degli Specchi in piazza Unità. Ai tempi di Alfonso Nitti vi si trovava ancora la sede del Lloyd. Italo Svevo ci andava spesso, per riunioni della società culturale Minerva dove incontrava redattori dell’*Indipendente* sulle cui pagine Ettore Samigli pubblicò i suoi primi scritti.¹⁶¹

Alfonso lavora presso la banca Maller. Si può associare il primo luogo frequentato realmente da Ettore Schmitz a quello che Italo Svevo descrive nella sua opera.

Secondo Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi questo spazio urbano «coglie uno dei processi storici in corso, quello della nascita dell’industria e del moderno sistema economico e finanziario».¹⁶² In effetti, ci troviamo nel periodo storico in cui in Italia all’interno delle opere, in seguito alla formazione della classe borghese e industriale, si

¹⁶¹ Diego Marani, *A Trieste con Svevo*, cit., p. 13.

¹⁶² Gian Mario Anselmi, Gino Ruozi, *Introduzione*, in Gian Mario Anselmi, Gino Ruozi et Al., *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. XII.

riscontra che i luoghi cessano sempre più di essere idilliaci per lasciare spazio a quelli che sono in qualche modo connessi al mondo del lavoro.

Per introdurre la struttura della banca Gino Ruozzi afferma che:

Nella letteratura italiana la banca ha per lo più avuto una connotazione negativa. La banca è il luogo dell'annullamento della persona in una funzione meccanica e frustrante. In quest'ottica è un ambiente emblematico per comprendere la crisi dell'uomo novecentesco, spesso ridotto a merce e ingranaggio di un sistema.¹⁶³

La banca Union di Vienna è la filiale in cui lavora l'autore proprio durante gli anni in cui scrive il romanzo. Vi lavora dal 1880 al 1899. La struttura si trova all'interno del palazzo Tergesteo. L'ingresso del futuro scrittore alla banca è considerato come "l'inizio della sua vita pubblica e privata".¹⁶⁴ Stessa cosa è valida per Alfonso Nitti. Anche sentimentalmente Schmitz e Nitti sono assai simili, perché entrambi si invaghiscono: della nipote del direttore del collegio lo scrittore, e della figlia del direttore della banca il personaggio.

La presentazione dell'edificio, che è anche il primo luogo descritto nel romanzo, presso cui il personaggio svolge quotidianamente il lavoro ripetitivo, che consiste nel ricopiare delle lettere, è consolidata dalla percezione cromatica. Il grigio è il colore fondamentale, e sarà molto usato all'interno del romanzo, sia tra gli ambienti esterni che tra quelli interni. «D'inverno il pavimento della stanza del signor Maller era coperto di tappeti grigi. Anche i mobili avevano un colore oscuro grigio, e i braccioli e le gambe, di legno nero».¹⁶⁵ Il grigio tornerà anche nel vestiario della signorina Annetta, figlia del direttore dalla banca, di cui Alfonso si invaghisce. La spiegazione della scelta di questo colore secondo Gabriella Contini sarebbe che:

La rinuncia del colore è la libera scelta di un limite e la rinuncia ad ogni facile effetto romanzesco, la rappresentazione di un ideale di *mediocritas*. Non un solo grigio, ma una somma di grigi che Svevo allinea perché sono scoperti. Atmosfere nebbiose e monotone, bonaccia torbida fanno di Trieste "una città affumicata" e "fino all'orizzonte un solo strato grigio

¹⁶³ Gino Ruozzi, *Banca*, in Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi et Al., *Luoghi della letteratura italiana*, cit., p. 45.

¹⁶⁴ Rosa Fasan, *Svevo e Saba: Trieste nuovo margine fra letteratura e arte*, cit.

¹⁶⁵ Italo Svevo, *Una vita*, cit., p. 13.

sudicio”. Grigie le case in via dei Forni, la strada tutta grigia, dove emerge, più che mai grigia, casa Maller, tanto più “grigia, solenne, chiusa” quanto diventa per Alfonso una meta proibita.¹⁶⁶

Gabriella Contini nella *Prefazione* al romanzo parla di insensibilità di Alfonso al colore, e aggiunge che «l’atmosfera psicologica nasce da un severo criterio di esclusione cromatica» poiché fondamentalmente e simbolicamente il grigio rappresenta assenza. Spesso la critica tende a vedere nel grigio del primo romanzo sveviano opacità, cosa che non accade con le altre opere.

L’ambiente che più di ogni altro Alfonso ha contemplato è quello sicuramente della banca, sintomo di un processo lavorativo che sempre più cerca di invadere gli spazi del tempo libero. Ogni cosa in questo luogo è restituita e fatta con regolarità, e diventa per Alfonso un rifugio fatto di ripetitività. È, inoltre, il luogo stesso che stabilisce il tipo di relazione che può instaurarsi tra i colleghi.

Secondo Diego Marani la banca è per Alfonso il luogo della paura in quanto popolata da «lugubri personaggi».¹⁶⁷ Probabilmente per lui che proviene da un villaggio, immerso in un paesaggio naturale, e che per sua predisposizione concede all’uomo la sensazione di libertà, era sicuramente un incubo lavorare entro quelle mura grigie.

A tal proposito si può affermare che l’ambiente interno rappresenta quasi sempre il soffocamento e l’oppressione, mentre quello esterno ne risulta il suo opposto. Ha rilevato Gabriella Contini:

Dal suo punto di vista piccolo borghese inurbato, Alfonso può convincersi di rimpiangere l’aria “incorrotta” del suo paese d’origine, dove tutti sono “tanto lieti e tranquilli perché non sanno che altrove si può vivere meglio”.¹⁶⁸

4.4 *Le dimore*

Anche al termine delle sue ore lavorative Alfonso Nitti passa parte del suo tempo libero in casa del proprietario della banca. L’ottica del lavoro bancario è quello che permette ai

¹⁶⁶ Gabriella Contini, *Introduzione*, in Italo Svevo, *Una vita*, Milano, Garzanti, 2012, p. XXXII.

¹⁶⁷ Diego Marani, *A Trieste con Svevo*, cit., p. 28.

¹⁶⁸ Gabriella Contini, *Introduzione*, cit., p. XXVIII.

prescelti di passare le ore serali a casa del signor Maller, chi vi entra può ambire a una promozione in ambito lavorativo, infatti Gino Ruozzi lo definisce “dopolavoro serale”.

Anche la casa del direttore della banca non poteva che essere grigia proprio come il luogo che egli dirige:

[...] situata in via dei Forni, una via della città nuova, composta di case mancanti dell'eleganza all'esterno, grigie, di cinque piani con a pianterreno di magazzini spaziosi. Non era molto illuminata, e di sera, cessato il movimento dei carri asportanti merci, poco frequentata.¹⁶⁹

Ci troviamo nel borgo teresiano, in quella che oggi è nota come via Machiavelli, un tempo via dei Forni. Lo studioso Diego Marani, che ha analizzato i luoghi sveviani, spesso catalogandoli alcuni come vecchi altri come matti, altri ancora come luoghi della paura, si è messo alla ricerca di quelli citati nelle opere di Italo Svevo:

Abbiamo cercato una casa “bruna come tutte le altre e triste”, che avesse un “aspetto signorile, le finestre più larghe, con qualche tentativo di ornato non privo di grazia”. Sono ancora quasi tutte così. Ma ci piace pensare che la biblioteca con l'ottomana su cui Alfonso sedusse Annetta si trovasse all'incrocio con l'attuale via Trento, dove l'illuminazione si fa più rara i lampioni ondegianti sotto la bora gettano sulle case circostanti sinistri fasci di luce gialla. Di certo, non doveva essere lontana dal mare, perché è sulle rive che Nitti aspettando Annetta, cui aveva dato un appuntamento segreto, incontra invece il fratello della ragazza che lo sfida a duello. Era una sera d'inverno del 1892 soffiava un vento di scirocco che bagnava ogni cosa. Poche ore più tardi Alfonso Nitti si sarebbe ucciso. Ma lontano di lì, in città vecchia.¹⁷⁰

Grazie a questo studio possiamo quindi individuare esattamente ancora oggi il luogo in cui è stata immaginata la casa del direttore.

Siamo, dunque, nella zona nuova della città di Trieste. Nonostante il contorno grigio e la magniloquenza con cui viene presentata, la struttura appare come un punto di luce che emerge tra le ombre come si legge nel passo successivo:

¹⁶⁹ Italo Svevo, *Una vita*, cit., p. 23.

¹⁷⁰ Diego Marani, *A Trieste con Svevo*, cit., p. 15.

Era piovuto nella giornata e Alfonso, per non infangarsi, camminava rasentando i muri delle case. Trovata la casa, egli rimase alquanto sorpreso nell'atrio. Era illuminato che pareva giorno. Largo, diviso in due parti separate da una scalinata, aveva l'aspetto di un anfiteatro in miniatura. Era completamente deserto e, salendo la scalinata, non udendo che il suono e l'eco dei propri passi, Alfonso credette di essere l'eroe di un qualche racconto di fate.¹⁷¹

Si può quasi parlare di una “mitizzazione” del luogo, evidenziata dall'espressione «racconto di fate». Alla sontuosità del posto però si associa una grande solitudine, non accade la stessa cosa durante la presentazione della casa in cui dimora Alfonso. Se la prima ci appare deserta, infatti, questa viene introdotta subito durante un momento gioioso, quello del desinare e ad accoglierlo dopo una giornata lavorativa c'è grande entusiasmo.

La vita e tutti gli ambienti che ha attraversato Alfonso durante il romanzo sono tutti costruiti in base a un sistema di simmetria o opposizione, secondo Contini. Se in casa Maller Alfonso si sente piccolo e insignificante in casa Lanucci, questo il cognome della famiglia che lo ospita, è completamente all'opposto. Solo in questo ambiente riesce infatti ad affermare sé stesso e la propria “superiorità”.

La casa in cui dimora l'impiegato è situata nella parte opposta della città rispetto a casa Maller, la parte definita vecchia:

La famiglia Landucci, presso la quale Alfonso stava a fitto, abitava un piccolo quartiere di una casa di città vecchia, verso San Giusto. Egli aveva perciò a camminare per oltre un quarto d'ora per andare all'ufficio da casa.¹⁷²

È un'abitazione molto semplice, come del resto lo sono i proprietari, una famiglia borghese decaduta.

Le differenze con la casa in cui abita la famiglia Maller sono davvero evidenti. Si inizia col tinello, luogo usato dai Lanucci per consumare i pasti, e dai Maller per farne un'esposizione di opere d'arte:

¹⁷¹ Italo Svevo, *Una vita*, cit., p. 23.

¹⁷² Ivi, p. 16.

[...] portava le tracce d'essere abitato. Il pianino era aperto e sul leggio vera della musica; delle carte di musica giacevano anche su una sedia accanto all'istrumento. I mobili erano vari, alcune sedie di paglia, altre foderate. Si sentiva perfino un lieve odore di cibo.

Un grande numero di fotografie era disposto in forma di ventaglio aperto sulla parete al di sopra del pianino; i quadri, quattro o cinque, erano appesi troppo in alto, e ciò per lasciar posto agli alti schienali dei mobili.¹⁷³

Si arriva poi all'aspetto esterno e alla zona in cui sono situate le rispettive abitazioni come abbiamo già anticipato. Le case hanno inoltre forma e spazi totalmente diversi.

Ma Alfonso non ascoltava quel vano cicaleccio. Attraversando la via dei Forni guardò la casa Maller bruna come tutte le altre e triste nel colore indeciso dell'aurora, a cielo annuvolato. Nella via grigia, vuota, essa conservava l'aspetto signorile essendo di soli due piani, le finestre più larghe, con qualche tentativo di ornato, del resto priva di grazia.¹⁷⁴

4.5 *La città e il villaggio*

All'interno delle dimore frequentate e vissute da Alfonso Nitti, un discorso a parte merita, quello spazio fuori dalla città che il protagonista percepisce davvero come suo luogo. Parliamo del paese da cui proviene, in cui ad attenderlo c'è la madre.

Per l'importanza del luogo nella vita di Alfonso un'intera sezione del romanzo è dedicata a questo posto.

Si riprende ancora una volta il concetto ottocentesco secondo il quale la campagna e il villaggio, che è il prototipo della città, dovrebbero rappresentare il luogo di fuga, di risanamento e di vita. In questo romanzo accade l'opposto. La madre muore e Alfonso si ammala proprio nel suo paese. Aveva deciso di ritornarvi poiché il medico gli aveva consigliato "un mesetto all'aria aperta a casa sua", ma soprattutto perché non è in grado di affrontare i suoi sentimenti e preferisce rinunciarvi. Decide di partire, infatti, proprio quando è in procinto di "consolidare" il suo amore con Annetta.

¹⁷³ Ivi, p. 27.

¹⁷⁴ Ivi, p. 225.

La città è il luogo degli affanni, dei problemi e delle angosce, la campagna rappresenta una sorta di sospensione e di tregua, luogo in cui Alfonso potrebbe, quindi, vivere in perfetta inettitudine.

Nel passo successivo abbiamo un abbraccio complessivo di Trieste proprio quando il protagonista si allontana in treno e può così osservarla e vederne il suo grigiore, la sua tristezza, ed esprimere il suo disprezzo:

Oh! Gente trista e disgraziata! Gli sembrava che la ferrovia correndo sull'argine piano lo portasse in alto ad un punto donde poteva giudicare tutte quelle persone che correvano dietro a scopi sciocchi o non raggiungibili. E di là si chiese: - Perché non vivono più quieti? Si fece allo sportello. La città con le sue bianche case alla riva in largo semicerchio abbracciava il mare e sembrava che tale forma le fosse stata data da un'onda enorme che l'avesse respinta al centro. Era grigia e triste, una nube sempre più densa sul capo sembrava da essa prodotta perché a lei tinta dalle sue nebbie, l'unica traccia della sua vitalità. Era là dentro, in quell'alveare, che la gente si affannava per l'oro, e Alfonso, che là aveva conosciuto la vita e che credeva che così non fosse che là, respirò liberandosi con la foga da quella cappa di nebbia.¹⁷⁵

Evidenziamo la presenza della stazione come luogo e sintomo di modernità. Non esisterebbe quel treno su cui sale il nostro protagonista se ci trovassimo agli inizi del secolo. È un luogo che appare un concentrato di contraddizioni dice Vittorio Roda nel suo saggio *Stazione*, e quindi ben si adatta alla descrizione dell'uomo ottonevicesimo. Essa:

[..] nasce come luogo appartenente alla città ma essendole topograficamente esterno, ne è al tempo stesso indipendente [...] Interna ed esterna, urbana ed extraurbana a un tempo, la stazione è anche un luogo dove, se è lecito esprimersi in questo modo, il qui si combina ossimoricamente con l'altrove: intendendosi per qui la località di appartenenza e per altrove i centri raggiungibili dalla stessa, dei quali la stazione funge, idealmente e non soltanto idealmente, da anticamera o porta d'accesso.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Ivi, pp. 225-226.

¹⁷⁶ Vittorio Roda, *Stazione*, in Anselmi Gian Mario, Gino Ruozi et al., *Luoghi della letteratura italiana*, cit., p. 352.

A me pare che con Alfonso Nitti l'affermazione aderisca perfettamente e venga portata al culmine, lui infatti sente di non appartenere a quel luogo da cui parte e ben presto capirà di non appartenere al luogo in cui è diretto.

Lo scenario della campagna, contrariamente alla città, ci viene presentato così:

L'autunno aveva già spogliata la valle e così nuda tradiva la vicinanza della regione dei sassi. La campagna non aveva il colore bruno della terra fertile, umida, ma era sbiancata dalla presenza della pietra bianca che pochi chilometri più in giù o anche più in su signoreggiava. Nei campi più vicini si vedevano i piccoli sassi misti alla terra, v'erano lasciati acciocché il vento boreale che anche qui infuriava non spazzasse via la terra libera; qualche masso maggiore era piantato solidamente e interrompeva la regolarità del solco o impediva nel suo sviluppo qualche albero che rimaneva gracile e con la corona povera.

Le case del villaggio, nella nebbia leggera che copriva la valle, erano appena appena visibili; visibile invece come una striscia lucida la via larga sulla quale doveva poggiare la casa dei Nitti e che senza mutare direzione diveniva la via principale del villaggio. Il paesaggio non gli dava alcuna sorpresa; se ne era rammentato nei minimi particolari. Di là dal villaggio vedeva biancheggiare la punta del colle di sassi, una cupola regolare senza case e senza vegetazione, alla sua destra un piccolo bosco di pini giovani piantato per lottare con una plaga di sassi. Ma dacché egli era partito il boschetto aveva fatto pochi progressi.

[...] Arrivò al viottolo che portava direttamente alla casa. Doveva esser poco frequentato perché per brevi intervalli si confondeva nei campi e mai se ne staccava distintamente.¹⁷⁷

Tutto è rimasto immutato, la percezione del tempo è diversa: se in città si corre per terminare i propri doveri, al villaggio il tempo sembra rispondere alla sola regola di tranquillità. La prevalenza dell'elemento naturale risulta inevitabile. In questo scenario la sfumatura cromatica prevalente è quella del bianco, la nebbia poi sembra conferire al paesaggio una dimensione onirica.

Tra le varie abitazioni che emergono dallo sfondo quella di Alfonso:

In quei luoghi, dinanzi al villaggio e alla casa e in quella prima stanza, dacché aveva abbandonato la ferrovia, egli si sentiva accompagnato dal suo ricordo. La bella gioventù che gli aveva fatto passare: quanto tranquilla, protetta! La famiglia doveva certo aver passato delle brutte epoche ed egli nulla ne aveva saputo, né durante la prima gioventù in

¹⁷⁷ Italo Svevo, *Una vita*, cit., p. 228.

villaggio, né poi in città ove il vecchio Nitti per qualche tempo aveva tentato invano di farsi una clientela.¹⁷⁸

In questo passo l'autore si sofferma molto sulle sensazioni e sulle riflessioni che i luoghi inducono al personaggio, e si sottolinea il ricordo suscitato dal luogo che da bambino lo aveva protetto.

Ancora uno sguardo complessivo della campagna viene fornito dal protagonista:

La campagna era ancora bianca dalla brina che il sole autunnale non aveva saputo sciogliere. Visto da quel punto, il villaggio sembrava molto più insignificante di quanto fosse; pareva composto di due semplici file di case. Una curva della strada maestra nascondeva la parte meno regolare ma più popolata. Dalla parte della valle v'era ancora una via della lunghezza di metà della principale a cui era parallela e poi, addossato a quella, un mucchio disordinato di casette sucide ove abitava la parte più povera della popolazione. Nel suo piccolo, il villaggio aveva in embrione tutte le sezioni della città.¹⁷⁹

Alfonso quando si trova al villaggio rievoca la città e la ricorda nel suo racconto alla madre, cercando di abbellirne la descrizione poiché vuole che parta con lui, perché crede fermamente che lì avrebbe ricevuto le cure necessarie: «doveva venire a vivere con lui in città. Per adescarla meglio a sperare, facendole credere nella sincerità delle sue speranze».¹⁸⁰

E proprio quando parla di città si accorge che il villaggio, anche se in piccolissima parte, è cambiato, ma grazie alla sua immaginazione Alfonso riesce a rivederlo davvero inalterato:

Sulla via principale, casa per casa era rimasta inalterata coi colori immutati perché maggiormente non potevano sbiadirsi, le identiche insegne, alcune finestre sempre chiuse, altre sempre aperte. Ad Alfonso il villaggio sembrava vecchio come un oggetto di museo, che non viene toccato che per farvi i lavori necessari per conservarlo come è. Tutta l'attività degli abitanti si riversava fuori del villaggio, sui campi.

¹⁷⁸ Ivi, p. 231.

¹⁷⁹ Ivi, p. 245.

¹⁸⁰ Ivi, p. 241.

Una sola casa era stata mutata, aumentata di un piano e sul fianco si distingueva la fabbrica nuova dalla vecchia per il colore annerito della calce che copriva quest'ultima. Era ora abitata dal Selini, fornaio, ma la casa in villaggio si chiamava ancora sempre casa Carli, dalla famiglia che prima l'aveva posseduta.

Facilmente ad Alfonso riuscì di togliere col pensiero dalla casa tutto quanto vi era stato sovrapposto e rivederla più piccola, nera, triste, casa disgraziata in cui in pochi giorni erano morti meno uno tutti i membri della famiglia Carli [...].¹⁸¹

Si parla in realtà di piccolissimi cambiamenti poiché nelle fondamenta il villaggio rimane immutato, pur portando in sé il prototipo della città.

L'idea di staticità e non cambiamento è quello che permette ad Alfonso di rimanere nella sua condizione di equilibrio senza timore. Solo il villaggio, definito «vecchio come un oggetto di museo», può permettere al protagonista di riscoprire la sua stabilità, e ritornare al suo “habitat”.

Una parte della località alla quale viene data attenzione è successivamente il cimitero, luogo di pace e staticità per eccellenza:

Il cimitero era dietro al villaggio, già in altura. Allegro, fresco, tutto di un color verde intenso che non era neppur troppo spesso interrotto dalle lapidi bianche. Almeno là i morti dormivano molto vicino ai vivi e la morte sembrava una separazione meno grande.¹⁸²

Poco più avanti al lettore è fornita la descrizione più dettagliata del luogo:

Il cimitero era disposto come un altro campo qualunque, recintato da un muro. Le tombe, per la maggior parte fornite di piccole croci di pietra, erano disposte regolarmente una dietro all'altra con le iscrizioni verso la strada maestra cui il cimiteroolgeva uno dei lati più corti. Sembrava un campo oblungo su cui l'aratro avesse fatto i solchi lunghi, regolari. Era diviso da una sola viuzza che conduceva a una piccola cappella posta rimpetto all'ingresso.

La tomba del vecchio Nitti era vicina all'entrata, ma per due file di tombe distante dalla via divisoria. Per arrivarci, Alfonso dovette camminare su quelle tombe.¹⁸³

¹⁸¹ Ivi, p. 249.

¹⁸² Ivi, p. 252.

¹⁸³ Ivi, p. 277.

A me pare che qui ci sia già un richiamo e quasi un desiderio inconscio di ciò che Alfonso Nitti farà. Partire dalla città significa abbandonare l'amore, il lavoro, la sua vita quotidiana, il suo rientro si traduce nella morte.

Dal villaggio Alfonso se ne andrà, e il suo distacco definitivo è sancito dalla vendita della sua casa:

Alfonso ritorna al suo paese, rivisita con occhio mutato i luoghi della fanciullezza, assiste con desolato stupore all'agonia e alla morte della madre. [...] infine vende ogni suo bene e lascia per sempre la casa paterna.¹⁸⁴

Questa è la rottura del cordone ombelicale, e chissà se simbolicamente la morte della madre rappresentava un preannuncio di questo squarcio.

Il villaggio è rimasto indietro, motivo tra l'altro che spinge il personaggio a rimarcare dei ricordi a lui apparentemente lontani e a tornare in città. Ormai è conscio che da quel momento la fuga non è più possibile:

Il ritorno ha spiegato ad Alfonso che è un cittadino e non sarà mai più un campagnolo: la possibilità di un altro percorso all'indietro è ormai preclusa. Una risorsa di fuga si chiude alle spalle: col progredire del racconto, ogni altra fuga si rivela altrettanto illusoria.¹⁸⁵

Quando fa rientro a Trieste anche il passaggio dalla campagna alla città viene sancito dall'arrivo in treno:

L'arrivo in città fu triste. Mentre fuori fioccava la neve bianca e allegra, dal mare soffiava lo scirocco e in città pioveggina monotonamente. Alfonso ebbe il triste sentimento che quel tempo non avesse più a cessare. Non erano nubi distinte su quel cielo, ma fino all'orizzonte un solo strato grigio sucido.¹⁸⁶

Il clima contribuisce a rendere tutto il panorama più malinconico, una vera sofferenza dell'animo.

Dal silenzio del villaggio si passa al «frastuono» della città:

¹⁸⁴ Gabriella Contini, *Introduzione*, cit., p. XXVI.

¹⁸⁵ Ivi, p. XXIX.

¹⁸⁶ Italo Svevo, *Una vita*, cit., p. 279.

Attraversò la piazza, assente in mezzo al frastuono delle venditrici di frutta e d'erbaggi. Si trovava circondato da crocchi di domestiche che facevano le loro provviste.¹⁸⁷

Rispetto al suo luogo di provenienza Alfonso si sente ormai completamente estraneo, ma al contempo disprezza anche quel mondo che invece gli avrebbe permesso di andare avanti nella sua carriera. In Alfonso Nitti riconosciamo, dunque, una netta separazione dai luoghi sia quelli a lui tanto cari, sia quelli da lui tanto disprezzati.

Il rapporto problematico del protagonista della vicenda con lo spazio urbano è inoltre rimarcato dalle dimensioni della città, che per la sua grandezza viene percepita come un vuoto in cui perdersi.

Alfonso era venuto in città apportandovi un grande disprezzo per i suoi abitanti; per lui essere cittadino equivaleva ad essere fisicamente debole e moralmente rilasciato, e disprezzava quelle che egli riteneva fossero le loro abitudini sessuali, l'amore alla donna in genere e la facilità dell'amore. Credeva di non poter somigliare loro e si sentiva ed era allora molto differente.¹⁸⁸

Nella città di Trieste c'è anche il mare con il suo fiorente porto, metafora di modernità, che ha segnato la storia e lo sviluppo della civiltà mediterranea nel corso dei secoli, e che tuttavia rappresenta il vuoto per i personaggi che lo fissano:

La città, quando al ritorno la rivide, gli parve triste. Sentiva un grande malessere, una stanchezza come se molto tempo prima avesse fatto tanta via e che poi non lo si fosse lasciato riposare mai più. Doveva essere mal di mare e provocò l'ilarità di Macario dicendoglielo.

— Con questo mare!

Infatti il mare sferzato dal vento di terra non aveva onde. Vi erano larghe strisce increspate, altre incavate, lisce lisce precisamente perché battute dal vento che sembrava averci tolto via la superficie. Nella diga c'era un romoreggiare allegro come quello prodotto da innumerevoli lavandaie che avessero mosso i loro panni in acqua corrente.

Alfonso era tanto pallido che Macario se ne impietosì e ordinò a Ferdinando di accorciare le vele.

Si era in porto, ma per giungere al punto di partenza si dovette passarci dinanzi due volte.

¹⁸⁷ Ivi, p. 283.

¹⁸⁸ Ivi, p. 63.

Si udivano i piccoli gridi dei gabbiani. Macario per distrarlo volle che Alfonso osservasse il volo di quegli uccelli, così calmo e regolare come la salita su una via costruita, e quelle cadute rapide come di oggetti di piombo. Si vedevano solitari, ognuno volando per proprio conto, le grandi ali bianche tese, il corpicciuolo sproporzionatamente piccolo coperto da piume leggiere.¹⁸⁹

E ancora:

Erano [Alfonso e Macario] giunti alla riva. Dal mare agitato giungeva il rumore delle onde che si frangevano sulla diga. Nell'oscurità della notte senza luna, aldilà dei bastimenti schierati alla riva, il mare sembrava un vuoto enorme, nero. Soltanto il raggio mobile del faro si rifletteva sull'acqua e ne svelava la superficie.¹⁹⁰

È una visione piana della città, il mare è rappresentato «nell'oscurità della notte» e come un «vuoto enorme, nero».

Elemento che cattura l'attenzione del personaggio è anche il clima. È la bora, vento tipico della città triestina nella stagione invernale, a colpire Alfonso:

Si stava bene in quel salotto specialmente perché fuori era scoppiata veemente la bora che in poche ore aveva spazzato via ogni ricordo dell'estate.¹⁹¹

Nonostante il personaggio abbia il suo impiego e la sua vita, scandita dalla ripetitività, soffre della propria esperienza professionale. Quando era giunto in città recidendo il suo legame con il luogo a cui apparteneva e con la madre, alla quale invia sporadicamente delle lettere, nonostante avesse abbandonato tutto convinto di trovare una situazione migliore, lamenta il suo stato economico poiché non riesce a mettere nessun risparmio da parte.

Se ci si sofferma sull'amore e sulla donna anche in questo caso Alfonso nota le differenze tra l'ambiente cittadino e quello del villaggio. Del primo si sottolinea la negatività che porta inevitabilmente con sé un approccio diverso:

¹⁸⁹ Ivi, pp. 91-92.

¹⁹⁰ Ivi, p. 37.

¹⁹¹ Ivi, p. 109.

La donna era per lui la dolce compagna dell'uomo nata piuttosto per essere adorata che abbracciata, e nella solitudine del suo villaggio, ove il suo organismo era giunto a maturità, ebbe l'intenzione di serbarsi puro per porre ai piedi di una tutto se stesso. In città quest'ideale perde ben presto qualunque influenza sulla sua vita per non vivere che nel suo proposito, un proposito vago che non aveva la forza che quando non c'era bisogno di lotta.¹⁹²

Ecco anche un altro motivo per cui il desiderio di fuga di Alfonso si registra, quindi, costante all'interno del romanzo:

Guardò il piccolo prato intorno a sé e vedendolo così chiaro, verde, ridente, ne godette come se fosse stato suo, destinato a sua abitazione. Un lembo della città era visibile. Una ventina di case ammassate, poi altre singole sparse sul colle dirimpetto. In fondo un pezzo di mare azzurro con barche immobili. Il cielo chiaro senza nubi fino all'orizzonte, il verde della campagna, quelle case gettate là a caso gli ricordavano un'oleografia in cui i colori erano stati eguagliati dalla macchina, l'idea del pittore diminuita nella riproduzione e scomparsa la vita, il movimento.¹⁹³

Anche se solo immaginando, Alfonso cerca sempre di evadere e il suo bisogno è continuamente ripetuto. Lui prova costantemente nei panorami offerti dalla città il suo villaggio a tornare con la memoria al suo villaggio:

Di là vedeva anche la città con le sue case bianche, il mare abitualmente tanto calmo di mattina come se le poche ore di giorno non fossero ancora bastate a destarlo. Il verde dei promontori a sinistra della città ed il colore del mare contrastavano singolarmente con i sassi grigi dell'altipiano. Scendeva in città quieto come in altri tempi non lo era stato che uscendo dalla biblioteca. Passava senza entrarvi accanto a Longera, un villaggio oblungo, già quasi a valle, il quale si stringeva al monte come se vi cercasse riparo, le sue casette ammonticchiate, quando facilmente avrebbe trovato aria e spazio invadendo i campi circostanti. Nelle strade del villaggio a quell'ora cominciava il formicolio e da lontano si vedevano accennate tutte le esteriorità dell'attività e dei destini umani in quelle poche figure che si muovevano per le straducchiole del piccolo luogo. La rapida corsa di un giovinetto che Alfonso poté seguire da un lato all'altro del villaggio, l'uscita dalla sua casa di un contadino in cappello e che prima di

¹⁹² *Ibidem.*

¹⁹³ *Ivi*, p. 78.

muoversi, con tutta calma esaminava il cielo forse per sapere se dovesse prendere seco anche l'ombrello [...].¹⁹⁴

La condizione di estraneità alla città, che nonostante il frastuono riesce a fare assentare il protagonista, si percepisce in questo periodo che da solo ricalca ancora il desiderio di Alfonso Nitti:

Voleva giungere all'altipiano. La fatica per quel primo giorno sarebbe stata bastante. Non aveva passato ancora le ultime case della città, dall'aspetto da villaggio, basse, qualcuna col fienile, colorite con colori vivaci per quanto poco puri, e aveva già mutato idea. Desiderava il verde del colle che giaceva alla sua destra, non il paesaggio sconsolante dell'altipiano. Varcò su un ponte di legno un torrente dal letto largo ma quasi asciutto; soltanto una piccola vena d'acqua limpida correva la sua via capricciosa in mezzo alle pietre bianche. Attraversò dall'altra parte un viale largo e sotto ai suoi piedi finalmente sentì la terra nuda, l'erba viva cedere al suo peso. Già stanco e affannato si gettò a terra. Si trovava in un boschetto di alberelli giovani dai tronchi sottili ma dalle corone abbastanza ricche mormoranti nella brezza mattutina. A questo rumore si univa il mormorio di una piccola caduta d'acqua in un serbatoio, una casetta bassa distante da lui di pochi passi.

Lo riprese il desiderio di correre, l'ambizione di giungere lontano. Salendo, gli alberi divenivano più fitti e più robusti. Qua e là gli arbusti gl'impedivano il passo ed egli si faceva la via correndo con impazienza febbrile.¹⁹⁵

Altro luogo nevralgico della città è il Corso, citato all'interno del romanzo:

[...] sempre il Corso attraversa Alfonso Nitti per raggiungere la stanza in affitto presso la famiglia Lanucci, in città vecchia. Sembra che una forza oscura, una freccia avvelenata soffiata dalla cerbottana di chissà quale stregone colpisca i personaggi sveviani quando si avventurano nel canale buio del dosso del Corso Italia. Ma abbiamo scoperto che una cupa leggenda avvolge la storia della via più passeggiata di Trieste.¹⁹⁶

Anche Emilio Brentani, il protagonista del romanzo *Senilità* (1898), percorre la stessa via quando va a trovare la sorella malata.

¹⁹⁴ Ivi, p. 81.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 77-78.

¹⁹⁶ Diego Marani, *A Trieste con Svevo*, cit., p. 27.

Finora le uniche sensazioni rilevate in città sono quelle negative, tuttavia c'è un momento "positivo", quello dello stupore di Alfonso nei confronti del paesaggio urbano, e si concretizza durante una festa quando confessa di assistervi per la prima volta:

Egli confessò candidamente ch'era la prima parola che udiva di una festa cittadina per quel giorno.

— Tanto solitario vive? — chiese Annetta sorpresa.

S'erano seduti sul canapè accanto alla finestra, il luogo più illuminato della stanza. Attraverso ai pesanti cortinaggi entravano viepiù mitigati i colori del tramonto.

Nella contrada parallela alla via dei Forni passava la banda cittadina. Non si udivano che le note dell'accompagnamento e il rombare della grancassa. Stavano zitti a udire.

— Chissà che cosa suonano? — disse Annetta e spalancò la finestra. La brezza gonfiò i cortinaggi e il suono acuto di una trombetta portò la melodia che era mancata.

Udirono anche per un istante il susurrio della gente dietro alla banda.¹⁹⁷

A me pare che la positività dell'evento sia sottolineato dalla presenza della musica, che passa tra le vie della città mostrando la contrapposizione di silenzio e trambusto tra l'ambiente chiuso in cui si trova Alfonso e lo spirito della città in quel momento.

4.6 *Italo Svevo e Alfonso Nitti in biblioteca*

La biblioteca civica è il luogo di solitudine ed esaltazione per Alfonso, dice Diego Marani. È la stessa in cui Italo Svevo costruì la propria cultura di opere classiche italiane. Secondo gli studiosi Anselmi e Ruozzi questo tipo di struttura è «un luogo di immaginazione, non solo letteraria»,¹⁹⁸ perché costituisce «la fonte primaria dell'immaginazione e dell'invenzione artistica, molto più che gli ambienti esterni». ¹⁹⁹

È la biblioteca Attilio Hortis, che il protagonista frequenta con regolarità, il che gli permette di avere uno schema fisso e un luogo sicuro per studiare, a differenza di quella che era la sua stanza in affitto, più angusta e poco adatta a tale scopo. La

¹⁹⁷ Italo Svevo, *Una vita*, cit., p. 115.

¹⁹⁸ Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi, *Introduzione*, cit., p. X.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

biblioteca insomma costituisce «una vera isola della mente e del corpo»²⁰⁰, solo qui Alfonso può davvero isolarsi.

In questo luogo incontrerò Macario, il cugino di Annetta conosciuto durante una delle serate in casa Maller, con cui proverà a far nascere “un’amicizia quasi intellettuale”, poiché Macario darà dei consigli su come avvicinare le donne, passatempo preferito di Alfonso che ama inseguire quelle ben vestite lungo alcuni tratti di vie. L’amicizia, inoltre, parrebbe convalidata da una gita in barca in un giorno di burrasca.

Una delle donne inquisite e descritte in un passo del romanzo sembra quasi identificarsi con la città:

Attraversò il Corso e imboccò via Cavana; doveva passare dinanzi alla biblioteca - Alla peggio andrò in biblioteca, - pensò Alfonso per dare la sua passeggiata una meta sicura. [...] Lentamente ella salì l'erta della via dei SS. Martiri lungo il Tribunale mentre appoggiato ad un paracarro egli si contentava di seguirla con l'occhio. Poi, quando ella aveva quasi terminata l'erta, egli si avanzò sino al Tribunale. Vide la figurina prospettarsi sul cielo, le curve precise come se le avesse viste più da vicino. Ancora un istante di esitazione e l'avrebbe perduta di vista; non v'era tempo a riflettere e il suo desiderio parlò chiaro ed imperioso spingendolo ad una corsa sfrenata in modo che la raggiunse prima ch'ella si trovasse sul piano.²⁰¹

Molti elementi sembrano amalgamarsi al corpo della ragazza. La biblioteca, come vediamo, è sempre il punto di rifugio di Alfonso, il luogo in cui si sente al sicuro, e chiare risultano le indicazioni dell’autore.

Talvolta, uscito dall'ufficio si avviava verso la biblioteca, ma di rado sapeva vincere la sua ripugnanza fino a restarci oltre mezz'ora; lo prendeva un'inquietezza invincibile che lo portava all'aperto a incantarsi su qualche molo, senza idee e senza sogni, unica preoccupazione quella di assorbire molto di quella brezza marina di cui s'immaginava di sentire immediati i benefici effetti.²⁰²

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Italo Svevo, *Una vita*, cit., p. 64.

²⁰² *Ivi*, p. 82.

Il luogo per lui diventato abituale in realtà non lo soddisfa interamente per cui non porterà a termine i suoi studi di letteratura, quegli stessi studi che non gli sono stati utili per il suo lavoro in banca. Egli comunque «resta uno spaesato che coltiva vane ambizioni letterarie e sentimentali impersonando alla perfezione [...] la figura dell'inetto».²⁰³

4.7 *La fine*

Alfonso si è totalmente immedesimato con il lavoro bancario al punto che arriva:

alla più completa alienazione, favorita dal dissidio interiore dalla delusione amorosa per Annetta, [...]. Innamorato e sognatore, educato a stare al proprio posto e ruolo sociale, [...] si comporta stupidamente rispettoso delle gerarchie. Il suo atteggiamento insicuro e anticapitalistico segna per lui la condanna sociale e professionale oltre che sentimentale.²⁰⁴

Questo spiega il motivo del suo suicidio. Nel momento in cui si sgretola il mondo lavorativo e quello sentimentale, e sente di non appartenere più all'unico posto che considerava casa, Alfonso non può che realizzare il suo dramma finale. La studiosa Gabriella Contini aggiunge che Alfonso rimarrà sempre conscio della sua diversità

Muoversi in una città come Trieste ha permesso al personaggio di essere totalmente inglobato in essa e soffocato. Per quanto questa si presenti di respiro mitteleuropeo ha completamente ucciso e demistificato l'esistenza di quest'uomo che non riuscendo a reggere la sua vita tipicamente borghese, soffoca prima di potere ambire a una scalata verso una classe sociale superiore, che è quella che si è potuta facilmente sviluppare proprio perché la città glielo ha permesso.

L'autore dipinge in un modo quasi romantico il clima triestino durante l'ultimo giorno di vita di Alfonso Nitti:

Il tempo sciroccale persisteva ancora ma non era caduta pioggia durante tutta la giornata. Fino a sera la città era stata coperta da un po' di nebbia anche quella svanita e il cielo era chiaro, seminato di stelle, senza luna. Una fanghiglia rada ma continua copriva il selciato.²⁰⁵

²⁰³ Gino Ruozi, *Banca*, cit., p. 46.

²⁰⁴ Ivi, p. 47.

²⁰⁵ Italo Svevo, *Una vita*, cit., p. 352.

Ogni città necessita dei propri confini che permetta allo Stato di gestire al meglio la propria sovranità, il confine permetterebbe comunque di avere degli scambi economici, etnici e culturali. «A Trieste questa linea attraversa gli uomini oltre che le terre svolgendo alternativamente, e insieme, la funzione di un muro e di un ponte».²⁰⁶
Poco più avanti continua Michele Pigliucci:

Trieste è al contrario una città intrinsecamente di confine, nella quale l'identità e l'alterità compongono un incoerente mosaico che fa della contrapposizione il proprio collante esistenziale.²⁰⁷

Di fatto anche la cultura, se pur rappresenta un elemento d'identità, è contaminata.

Trieste era, lo abbiamo detto, un crogiuolo:

dove si incrociavano e si contrastavano, o vivevano con sospetto, slavi, tedeschi, italiani e fuoriusciti di ogni parte d'Europa, soprattutto dei Balcani, che trovavano in Trieste un grande porto, una grande città commerciale, una luce di civiltà latina, e lì stabilivano il loro rifugio e la loro sede.²⁰⁸

Nitti scriveva alla madre che l'aria triestina è irrespirabile. Nell'epoca in cui è ambientata la storia, la città è composta da 176.000 abitanti e non vi era la presenza di macchine, anche se il protagonista vede questo inquinamento. Lui, abituato alla campagna, sente la sofferenza dei suoi polmoni per l'aria, del suo stomaco per il cibo, dei suoi piedi per la diversa conformazione delle strade, come dirà durante una cena in casa Maller, ma è un inquinamento metafisico quello di cui vuole parlarci Svevo.

Sicuramente:

[...] il ricongiungimento di Trieste all'Italia ebbe un'importante ripercussione sull'attività del narratore in senso stretto, il quale dopo più di vent'anni di silenzio e di volontario esilio dal mondo delle lettere, dovuti

²⁰⁶ Michele Pigliucci, *Trieste: da confine muro a confine ponte*, in Giancarlo Carpi, Maria Letterio, Miriam Polli, *Confini: testo, arti, metodologia e ricerca*, Atti del Convegno Interdisciplinare, Roma, 4-6 giugno 2012, Roma, Edicampus, 2013.

²⁰⁷ Ivi, p. 141.

²⁰⁸ Giacinto Spagnoletti, *Svevo: da Una vita a La coscienza di Zeno*, Modena, Mucchi, 1991, p. 9.

alla profonda delusione per il disinteresse della critica a *Una vita* e a *Senilità*, abbozzò nel 1919 e successivamente compose il suo terzo romanzo, *La coscienza di Zeno*, uscito nel 1923.²⁰⁹

Con Svevo:

Ci troviamo dunque di fronte a un atteggiamento politico coerente e lineare, caratterizzato da una salda e sincera fede nazionale, capace, si è visto, non solo di determinare la condotta dell'uomo Svevo, ma anche di incidere e fermentare proficuamente in un ambito letterario, pur se nessuna eco diretta nel dramma politico di Trieste, città di sentimenti italiani appartenente al nesso statale austriaco, è lecito cogliere nella narrativa sveviana [...].²¹⁰

Concludo con le parole di Montale che definisce Trieste, nella *Prefazione* del romanzo *La coscienza di Zeno*, “un luogo metafisico e non geografico”.

²⁰⁹ Bruno Maier, *Saggi sulla letteratura triestina del novecento*, Torino, Mursia, 1972, p. 74.

²¹⁰ *Ibidem*.

CAPITOLO 5

Catania. *I Viceré* di Federico De Roberto (1894)

5.1 *Federico De Roberto e Catania*

La città che fa da sfondo e da argomento all'opera di Federico De Roberto è Catania, la stessa in cui l'autore trascorre la prima parte della sua vita,²¹¹ e nella quale ebbe modo di incontrare scrittori assai significativi nel panorama della letteratura italiana quali Verga e Capuana.

I Viceré è un romanzo definito come «splendido e irripetibile esempio di aderenza tra la forma e la materia» che narra della decadenza di un “razza di matti”.²¹² In effetti, nelle intenzioni di De Roberto, lo leggiamo in una lettera a Ferdinando Di Giorgi del 16 luglio 1891, c'era l'idea di parlare di molteplici individui, “uno più

²¹¹ Lo scrittore nasce a Napoli nel 1861.

²¹² Antonio Di Grado, *Introduzione a Gli inganni del romanzo: I Viceré tra storia e finzione letteraria*, Atti del congresso celebrativo del centenario dei Viceré, Catania, 23-26 novembre 1994, Avola, Motta, 1998, p. 8.

stravagante dell'altro"²¹³, e proprio la follia è nominata nel romanzo, quando ad esempio i personaggi si accusano tra loro.

Strutturalmente è un romanzo intricato, e si presenta come un grande dipinto della classe sociale aristocratica siciliana, ma De Roberto riesce a fare muovere il lettore tra gli spazi e le vicende dei numerosi personaggi con grande agilità, mantenendo perfettamente l'aderenza alla trama, aspetto notato dalla critica dell'opera. Il romanzo, inoltre, strutturalmente è diviso in tre sezioni, all'interno delle quali sono contenuti i capitoli.

La particolarità e la difficoltà del romanzo consistono nell'affrontare non gli eventi del singolo, ma le vicende che attraversano tre generazioni e permettono, quindi, di assistere a svariati cambiamenti, uno dei quali per esempio è il declino della famiglia di tipo feudale:

Il declino del modello familistico arcaico viene visto come il risultato di una evoluzione inevitabile: ma a derivarne si giudica che sia una situazione ingovernabile, che mette a rischio qualsiasi norma di moralità naturale.²¹⁴

I Viceré è concepito a Milano, negli anni in cui lo scrittore era più fecondo. Fu pubblicato nel 1894 presso la casa editrice Galli dopo un lungo e faticoso lavoro di revisione da parte dello scrittore, il quale è dai critici valutato come un autore attentissimo al vero, giudizio che motiva le numerosissime ricerche che De Roberto eseguiva prima di avere la sicurezza di scrivere.

Il romanzo racconta la storia intricata di una nobile famiglia, con complotti, intrecci, intrighi in cui l'interesse primario di ciascuno dei personaggi è solo il patrimonio. La struttura familiare a cui rispondono gli Uzeda, famiglia protagonista dell'opera, è quella feudale, in cui a governare è il principe Giacomo. Oltre lui, altri sei fratelli e i cognati animano e riempiono le pagine del romanzo. L'opera presenta, inoltre, uno sfondo storico-politico che attraversa e investe le vicende dei personaggi.

²¹³ Aurelio Navarria, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974, p. 273.

²¹⁴ Vittorio Spinazzola, *Introduzione*, in Federico De Roberto, *I Viceré*, Milano, Mondadori, 2015, p. XIV.

Il racconto riprende gli ultimi anni di dominazione borbonica e l'aspettativa che si crea per la generazione del Regno d'Italia. L'arco temporale in cui è ambientata la storia, infatti, è quello che comprende gli anni dal 1855 al 1882.

Principalmente lo sfondo cittadino, come già anticipato, rimane quello della città di Catania, ma non mancano i momenti in cui, per il colera, o per la rivoluzione, la famiglia per respirare aria sicura e pulita o per mettersi in salvo si trasferisce al Belvedere, la villa della campagna. Durante il romanzo, inoltre, vengono nominate altre città quali Siracusa, Augusta, Palermo, Messina. Ognuna di esse assume un ruolo e ha una propria funzione nella vicenda. Con Consalvo Uzeda, protagonista della terza parte del romanzo il quadro paesaggistico esce fuori dalla Sicilia, e grazie a delle brevi citazioni sappiamo che il personaggio vede città quali Londra e Parigi.

La Catania in cui l'autore decide di ambientare il suo romanzo è quella barocca che si offre da sfondo ai fasti nobiliari della famiglia. Tra le pagine sentiamo che «De Roberto avverte una sorta di malinconica e riparatrice nostalgia per la grandezza dell'antica Catania andata in rovina».²¹⁵

Dagli ambienti chiusi a quelli aperti traspare l'antica nobiltà d'appartenenza della casata, che già con il titolo ci fa immergere in un'epoca che era quella seicentesca spagnola in cui gli Uzeda, allora viceré, possedevano "gloria e potere".²¹⁶

Federico De Roberto pubblicherà nel 1907 anche una guida della sua amata e odiata città nella Collezione di monografie dal titolo *Italia artistica*, poiché Catania e il suo sfondo etneo rappresentano per lo scrittore un punto di riferimento. Spesso per la sua indole artistica fonde all'interno della guida il linguaggio scientifico con quello letterario, come notato dalla studiosa Rosalba Galvagno nell'*Introduzione* alla guida di De Roberto.²¹⁷

Con la Catania del 1907 Federico de Roberto torna alla città che di fatto era sua, nonostante i continui viaggi e gli spostamenti; torna alla provincia per la quale provava una sostanziale ambiguità di sentimento; torna soprattutto, allo sfondo confacente de *I Viceré*. La guida tracciata dallo

²¹⁵ Rosalba Galvagno, Dario Stazzone, *Una strana fenice, la Catania di Federico De Roberto*, in Federico De Roberto, *Catania*, Enna, Papiro, 2007, p. VII.

²¹⁶ Michela Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia* in *Gli inganni del romanzo: I Viceré tra storia e finzione letteraria*, Atto del congresso celebrativo del centenario dei Viceré, Catania, 23-26 novembre 1994, Avola, Motta, 1998, p. 167.

²¹⁷ Rosalba Galvagno, Dario Stazzone, *Una strana fenice, la Catania di Federico de Roberto*, cit.

scrittore si nutre infatti del rigore di quel metodo «ambientista» che stava dietro al grande romanzo, per scrivere il quale De Roberto aveva letto una vasta mole di documenti. Così, dovendo illustrare i monumenti catanesi, egli approfondiva in modo sistematico una vasta bibliografia locale, con interessanti recuperi memoriali [...].²¹⁸

L'incipit della sua guida poi è un chiaro richiamo alla grandezza originaria della città, in cui non poteva mancare la menzione di figure divine e mitologiche e di personaggi assai famosi che hanno toccato la terra tanto descritta. Questa piccola digressione a me è parsa utile in quanto De Roberto, per la guida, si avvale di alcune descrizioni già realizzate dai suoi personaggi all'interno de *I Viceré*.

5.2 Il palazzo degli Uzeda

L'attacco de *I Viceré* apre l'opera con la descrizione del luogo ritenuto il più importante del romanzo: il palazzo dell'aristocratica famiglia Uzeda.

Giuseppe, dinanzi al portone, trastullava il suo bambino, cullandolo sulle braccia, mostrandogli lo scudo marmoreo infisso al sommo dell'arco, la rastrelliera inchiodata sul muro del vestibolo dove, in tempi antichi, i lanzi del principe attendevano le alabarde,[...] Baldassarre, il maestro di casa, schiuse la vetrata della loggia del secondo piano [...].²¹⁹

Il palazzo ci appare vetusto e sontuoso, aspetti sottolineati dalla citazione del «tempo antico» in cui i «lanzi» appendevano le loro armi. A me pare, che lo scrittore voglia anche mostrarci un palazzo imponente con il citare sia il secondo piano, sia la presenza di un «sommo arco» con lo «scudo marmoreo infisso sopra». Poco più avanti scopriamo anche la presenza di una loggia. Ogni elemento architettonico, insomma, è utile per sottolineare la grandezza della famiglia di cui si sta per leggere la vicenda.

All'interno di questa prima parte del romanzo sono, successivamente, fornite numerose descrizioni soprattutto degli ambienti interni del palazzo, che diventerà un punto di riferimento essenziale per il resto della narrazione.

²¹⁸ Ivi, p. XIII.

²¹⁹ Federico De Roberto, *I Viceré*, Milano, Mondadori, 2015, p. 3.

Il palazzo non rappresenta solo un punto d'incontro e un rifugio per la famiglia, infatti, ma diventa un luogo in cui si fa politica. Come ricorda la studiosa Ilaria De Seta²²⁰, è un romanzo che politicizza ogni cosa, dalle classi sociali ai luoghi stessi.

Il palazzo, lo apprendiamo successivamente, per la sua lunga storia, subisce numerose modifiche da parte degli Uzeda:

Ella [la principessa Teresa Uzeda di Francalanza] stessa aveva lavorato a mutar l'architettura dell'edificio, il quale pareva composto di quattro o cinque diversi pezzi di fabbrica messi insieme, poiché ognuno degli antenati s'era sbizzarrito a chiuder qui finestre per forare più là balconi, a innalzare piani da una parte per smantellarli dall'altra, a mutare, a pezzo a pezzo, la tinta dell'intonaco e il disegno del cornicione. Dentro, il disordine era maggiore: porte murate, scale che non portavano a nessuna parte, stanze divise in due da tramezzi, muri buttati a terra per fare di due stanze una: i «pazzi», come don Blasco chiamava anche i suoi maggiori, avevano uno dopo l'altro fatto e disfatto a modo loro.²²¹

All'interno del passo riconosciamo una caratteristica che abbiamo già citato, quella della follia, aspetto che si realizza e si esplica proprio nel cambiamento costante a cui viene sottoposto lo stesso edificio, poiché ognuno dei discendenti che lo ha abitato vi costruisce a proprio gusto e si «sbizzarrisce». La follia viene poi resa esplicita nuovamente dalle parole di don Blasco quando definisce i suoi antenati “pazzi”.

L'intreccio del romanzo prende inizio con l'annuncio della morte della principessa Teresa Uzeda di Francalanza, la matriarca della famiglia. Secondo l'uso del tempo, alla notizia della morte di un membro del casato, immediatamente si serravano le porte e le finestre, e se consideriamo che si tratta di un personaggio di rango sociale quale quello della defunta, ad essere chiusi sono anche gli usci dei famigli: quelli del fornaio, del bettoliere, dell'ebanista e dell'orologiaio. Sempre secondo Ilaria De Seta, la chiusura del portone nel romanzo serve a indicare una linea netta di demarcazione tra quello che è il popolo e l'aristocratica famiglia. Il trambusto, infatti, che si crea all'interno del palazzo è descritto minuziosamente e non può che attirare una folla di curiosi, con conseguente scompiglio. Elemento notato dalla studiosa è, inoltre, la

²²⁰ Ilaria De Seta, *Tra restauri e conversioni: storia e politica negli spazi de I Viceré*, in Rosaria Iounes Vona, Daniele Comberinati (a cura di), *Il discorso della nazione nella letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 99-115.

²²¹ Federico De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 91.

divisione stessa del palazzo: ai piani superiori i nobili a quelli inferiori coloro che vi lavorano come domestici.

5.3 *La città e l'addio alla principessa Uzeda*

Se le vicende della prima parte del romanzo si svolgono tutte all'interno del palazzo, un evento sontuoso come la messa funeraria della principessa sposta il suo scenario in un altro luogo, simbolo di Catania: la chiesa dei Cappuccini, sita in una zona storica della città di bellezza architettonica eccezionale.

Secondo Antonio Palermo²²² la folla è un corpo a sé stante nell'opera, protagonista anch'essa del racconto, ed è proprio il funerale un'occasione per riprenderla dall'alto e darle una forma. Durante il rito funebre, a causa del feretro in pompa magna, la chiesa diventa, infatti, un "formicaio" che attira la curiosità di chiunque:

Un formicaio, la chiesa dei Cappuccini nella mattina del sabato, che neppure il giovedì Santo tanta gente traeva a visitarvi il sepolcro. Tutta la notte era venuto dalla Chiesa un frastuono di martelli, d'asce e di seghe, e le finestre erano state abbrunate fin dal giorno precedente. [...] la folla curiosa che gremiva la terrazza delle scalinate, avevano inchiodato sulla porta maggiore il drappellone di velluto nero con frange d'argento [...] la gente sbucava a torrenti da tutte le parti, sospingevasi in chiesa, calpestava i mendicanti venuti a mettersi accosto alle porte e ai cancelli per far baiocchi.²²³

È da notare che lo scrittore non tralascia di descrivere i suoni che si spargono nella città in occasione del funerale. Continua, ancora, la descrizione di questa folla, che si riversa dentro e fuori la chiesa, riempiendola completamente:

[...] la gente sbucava a torrenti da tutte le parti, spingeva in chiesa, calpestava i mendicanti venuti a mettersi accosto alle porte ed ai cancelli per far baiocchi.²²⁴

²²² Antonio Palermo, *La folla nei Viceré*, in *Gli inganni del romanzo: I Viceré tra storia e finzione letteraria*, Atti del congresso celebrativo del centenario dei Viceré, Catania, 23-26 novembre 1994, Avola, Motta, 1998, pp. 185-195.

²²³ Federico De Roberto, *I Viceré*, cit., pp. 23-24.

²²⁴ Ivi, p. 24.

Come si può evincere, di certo l'inizio della vicenda non è un avvenimento felice. De Roberto sembrerebbe quasi avere l'intenzione di immergere i suoi lettori immediatamente in quello che sarà il clima consueto di tutto il romanzo.

A me pare interessante sottolineare che, pur in presenza di un evento per sua natura considerato di massimo raccoglimento spirituale, ciò a cui si pone maggiore importanza è l'interesse economico. Nel passo appena citato viene presentato quello della classe più misera che vuole approfittare della folla "per far baiocchi". Il lettore è però avvisato nel romanzo che in realtà quello dei soldi è il pensiero fisso dei discendenti della principessa, che bramano solamente il momento in cui avverrà l'apertura del testamento. Non ci sono storie d'amore nella vicenda, e qualora queste si presentino è indiscutibile il risultato: si trasformano in tragedie.

La De Seta parla di una vera e propria dissacrazione del luogo di culto, poiché ciò che la famiglia vuole mostrare è solo la propria magnificenza:

Nel raccontare cosa accade in Chiesa sono usati lunghi paragrafi descrittivo-narrativi di cui si possono notare alcune caratteristiche. I sostantivi collettivi, le voci verbali, le avversative con congiunzione in posizione anaforica contribuiscono alla resa di un quadro statico ma al contempo pulsante. Riempiendo l'enormità dello spazio, la folla indica l'importanza della cerimonia. Le masse dei personaggi, costrette a movimenti bloccati, sembra che lottino con lo spazio della chiesa che, a dispetto delle dimensioni, risulta soffocante e angusto ed è connotato da un senso di oppressione. La partecipazione in massa della comunità è la dimostrazione di quel potere.²²⁵

Il luogo di culto ha quindi totalmente preso l'aspetto di un luogo di celebrazione del potere e del suo riconoscimento, perdendo così il vero scopo per il quale è concepito.

La folla che si accalca non solo in chiesa ma anche nelle strade richiama l'idea di un soffocamento.

Dopo la messa De Roberto descrive la sfilata del corteo funebre che si riversa nella città:

²²⁵ Ilaria De Seta, *La dissacrazione luoghi di culto: anticlericalismo ne I Viceré, I vecchi e i giovani e il Gattopardo*, in «Pirandelliana», n. 5, 2011, p. 99.

I rintocchi del mortorio annunziavano finalmente la partenza del corteo dal palazzo.

Intorno alla casa Francalanza c'era come una fiera, per le tante carrozze aspettanti, pel tanto popolo fremente d'impazienza. [...] Veniva innanzi la fila dei frati cappuccini con la croce, poi la carrozza funebre, dentro alla quale si vedeva il feretro di velluto rosso, fiancheggiata da tutta la servitù con le torce in mano; poi l'Ospizio Uzeda dei vecchi indigenti, tutti a testa nuda; poi le ragazze dell'Orfanotrofio coi veli azzurri pendenti fino a terra; poi tutte le carrozze di famiglia: altri due tiri a quattro, cinque tiri a due, e poi ancora un altro gruppo di gente: una quarantina di uomini, la più parte barbuti, con le giubbe di velluto nero, anch'essi coi ceri in mano.²²⁶

Come verrà detto poco più avanti, era «una cosa che non si era mai vista prima». Siamo di fronte a un vero e proprio trionfo della celebrazione funeraria e la città è partecipe “attivamente” all'evento.

Aggiunge la studiosa Michela Sacco Messineo:

[...] il tema del funerale, pur nell'ostentata umiltà del poggiatesta e della tonaca della defunta quale *memento mori*, non serve a sottolineare, allora, la scomparsa della vecchia razza spagnola, ma simboleggia la natura di una classe che - nell'ostentazione di sé - si propone ancora in tutta la sua forza.²²⁷

La dimostrazione si ha anche grazie alla presenza delle carrozze, corteo, eccetera.

Questo funerale descritto dall'autore è quello che veniva letteralmente allestito nella Sicilia barocca ai personaggi più importanti e in vista. Siamo, quindi, in presenza di una vera e propria teatralizzazione, che è anche la stessa procedura che ci sarà in tutte le occasioni pubbliche a cui parteciperanno gli Uzeda.

5.4 Un luogo, un personaggio

Visto che De Roberto, lo abbiamo detto più volte, non ama tralasciare nulla, riesce a realizzare delle descrizioni psicologiche dei personaggi, con la grande abilità di inserirvi l'ambiente che li caratterizza. Lo scrittore, infatti, giunge ad attribuire schematicamente

²²⁶ Federico De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 28.

²²⁷ Michela Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia* in *Gli inganni del romanzo: I Viceré tra storia e finzione letteraria*, cit., p. 175.

a ogni personaggio un paesaggio diverso. Questa caratteristica viene mostrata immediatamente dopo la lettura del testamento lasciato alla morte della principessa.

La studiosa De Seta li chiama *habitat*. Questi sono presentati singolarmente insieme a ogni elemento della famiglia, al quale viene fornito mediante flashback la descrizione di ciò che è avvenuto prima.

Abbiamo già analizzato il primo luogo attribuito al capo della famiglia: Giacomo e il palazzo di città. Poiché è lui il primogenito per diritto gli tocca quasi completamente l'intera eredità e, per conseguenza, anche il palazzo simbolo della famiglia stessa.

Il fratello Ferdinando è associato, invece, a un latifondo denominato le Ghiande, sito in contrada Pietra dell'Ovo, che gli viene lasciato in eredità nel testamento. Da questo spazio non si allontanerà mai, se non in casi di estrema necessità. Il suo gusto per la campagna era stato assecondato dalla madre, da bambino fino all'età adulta, la quale risolveva, così, il primo problema dell'eredità.

Gli aveva messo il soprannome di Babbeo per quelle sue sciocche manie; ma comprendendo che favorivano i propri piani, gli abbandonò, alla pietra dell'Ovo, prima la brulla *chiusa* delle ginestre dei fichi d'India poi tutto il potere[...].²²⁸

Poco più avanti viene illustrato Ferdinando che si diletta a ricreare il proprio paesaggio, piantando e ripiantando alberi diversi, coltivando a suo volere la terra, e richiamando, in fondo, anche lui la follia manifestata dall'abitudine degli Uzeda di cambiare a proprio piacimento e costantemente i luoghi che abitano.

Per la logica dell'epoca, Teresa di Francalanza, la matriarca, commette un'anomalia nel testamento, affidando parte dell'eredità al terzogenito, nonché figlio prediletto, Raimondo. Questi è un uomo viziato, che ama solo sé stesso e abbandonarsi ai piaceri, rivelando il totale fallimento del matrimonio. Il suo legame con la città di Catania è retto solo dalla presenza della donna che accende in lui un amore passionale, Maria Fersa, che sarà la donna con cui decide di fuggire. Per l'amore verso la sua vita mondana rinuncia perfino a quella parte d'eredità destinatagli dalla madre e "derubata" al nuovo capofamiglia il quale, coglie nel comportamento del fratello l'opportunità di riprendersi ciò che dovrebbe essere suo per diritto di nascita. In cambio deve solo

²²⁸ Federico De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 79.

fornire la sua approvazione al fratello che vuole abbandonare la moglie e la città. Con il suo atto Teresa Uzeda aveva di fatto infranto la legge del maggiorasco, per il tramite della quale i figli cadetti sono sempre sacrificati e destinati, in molti casi, alla vita monastica.

De Roberto, era stato molto ispirato dagli edifici della città in cui visse, ed era inevitabile che esaltasse la presenza del convento benedettino di San Nicola l'Arena a Catania, «osservatorio privilegiato per gli avvenimenti pubblici e privati che si svolgono nel romanzo».²²⁹

La famiglia Uzeda è presente all'interno del convento proprio a causa della legge del maggiorasco, che offriva nei monasteri e nei conventi delle ottime soluzioni per la collocazione dei figli cadetti. A questo habitat appartengono ben tre vite di personaggi: quella di don Blasco, figura criticabilissima e che incarna il vero senso anticlericale di De Roberto, quella di don Lodovico, secondogenito della famiglia Uzeda, e soprattutto quella di Consalvo, personaggio di cui ci viene raccontata la vita, da quando è bambino, e ne riceve l'educazione all'interno, a quando farà il suo discorso da sindaco della città, sempre entro le mura del convento ormai abbandonato. È ovviamente anche il luogo in cui avvengono le cerimonie più importanti a Catania sul piano religioso, a cui la famiglia, per mantenere la propria figura a livello sociale, partecipa.

Il convento benedettino di San Nicola l'Arena rappresenta un vero punto di forza e simbolo della città di Catania. Tramite i tre personaggi che hanno la loro vita legata al convento sono offerte al lettore molte descrizioni degli ambienti esterni e interni del luogo che diventano delle vere testimonianze storiche. Nel romanzo leggiamo:

Il convento, immenso, sontuoso, era agguagliato ai palazzi reali; a segno che c'erano le catene dinanzi al portone; e le rendite di cui esso godeva serviva a mantenere una cinquantina tra monaci, fratelli e novizii.²³⁰

È il luogo, quindi, in cui si concentra un patrimonio economico di notevole rilevanza. La struttura religiosa è inoltre attraversata dalla storia: durante lo sbarco di

²²⁹ Michela Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia in Gli inganni del romanzo: I Viceré tra storia e finzione letteraria*, cit., p. 168.

²³⁰ Federico De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 62.

Garibaldi questa diventa una sorta di rifugio per coloro che si opponevano all'idea unitaria. Successivamente la storia si capovolge e Garibaldi decide di creare proprio lì il suo quartiere generale.

De Roberto non poteva mancare, come sempre, alla sua volontà di completezza, per cui fa una descrizione dettagliata anche dell'interno della struttura, ad iniziare già con don Lodovico educato sin da bambino a volere entrare in convento, secondo la volontà della madre che glielo descriveva, appunto, come:

Un luogo di eterna delizia, dove la vita passava senza cure dell'oggi e senza paure del domani, tra lauti conviti, sontuose cerimonie, gaie conversazioni e scampagnate gioconde.²³¹

Egli viene sacrificato in favore del terzogenito che era il favorito, lo abbiamo detto. Secondo però la consuetudine del tempo, in genere, erano i secondogeniti che venivano "salvati" qualora ai primi figli fosse capitato qualcosa, in modo da potere assicurare una linea diretta nella discendenza della famiglia. Anche Lodovico ha le proprie ambizioni che tuttavia deve soffocare o al massimo riconoscere nel suo essere diventato il Priore di San Nicola.

Il convento è anche il luogo in cui si mangia, si beve e ci si diverte.

Ha rilevato Gianni Grana:

Il convento dissacrato 'carnevalizzato', con la sua sparuta raccolta di privilegiati intenti a fare il comodo loro, trascurate o smesse le pratiche religiose, perché "i Padri avevano fretta di sbrigarsi o preferivano restarsene a covare le lenzuola fino a giorno chiaro", anziché una santa casa è una specie di autentica bolgia mondana, dove i contrasti quotidiani e violenti rinviano fino al cielo solo strepiti e male parole.²³²

In sostanza è completamente oltraggiata la regola benedettina.

La cosa particolare del convento, che diventa quindi simbolo di immoralità, è la cucina abbondante e ricca, che si definisce così elemento caratteristico del luogo e di cui gode la città stessa:

²³¹ Ivi, p. 66.

²³² Gianni Grana, *I Viceré e la patologia del reale: discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano, Marzorati, 1982, p. 216.

In città, la cucina dei Benedettini era passata in proverbio; il timballo di maccheroni con la crosta di pasta frolla, le arancine di riso grosse ciascuna come un mellone, le olive imbottite, i crespelli melati erano piatti che nessun altro cuoco sapeva lavorare; e poi i gelati per lo spumone, per la cassata gelata [...] Di tutta quella roba se ne faceva poi tanta, che ne mandavano in regalo alle famiglie dei Padri e dei novizii, e i camerieri, rivendendo gli avanzi ci ripigliavano giornalmente quando quattro quando sei tarì ciascuno.²³³

L'abbondanza è enorme e più volte ribadita. Tutto questo fino al momento in cui vengono soppressi gli ordini religiosi.

Notiamo che, come Matilde Serao, anche De Roberto non esita a citare all'interno del romanzo i piatti della cucina tipica.

La seconda figura legata al convento è don Blasco. Lui figlio cadetto è stato sacrificato, e nel tentativo disperato di dimenticare la sua sorte diventa un uomo violento, passionale, gaudente e senza misura alcuna. È una figura che appare quasi ripugnante ma disperata, e prova a costruirsi la vita che gli è stata negata nello spazio dell'opportunismo ecclesiastico.

Altro personaggio importante che trascorre parte della propria vita all'interno del convento dove avviene la sua educazione scolastica, è Consalvo, protagonista della terza parte del romanzo. Grazie alla sua esperienza vediamo scandita e descritta la vita e gli spazi all'interno del convento:

Le camere del Noviziato aprivano tutte in un giardino destinato unicamente al diporto dei ragazzi; non c'erano soltanto fiori, ma alberi fruttiferi, aranci, limoni, mandarini, albicocchi, nespole del Giappone, e la mattina un pigolìo assordante di passeri svegliava i novizi prima ancora che fra' Carmelo venisse a chiamarli per le divozioni che andavano a dire nella cappella.²³⁴

Il paesaggio variopinto, oltre all'aspetto visivo evidenziato da un trionfo di colori, sottolinea anche la bellezza del sonoro, sembrerebbe la descrizione di un locus amoenus.

²³³ Federico De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 188.

²³⁴ Ivi, p. 180.

Che il monastero sia mastodontico lo si può osservare ancora oggi. Il fatto che sia presentato all'interno del romanzo come uno spazio vasto e vivo lo si può scorgere, invece, nel passo successivo, quando la chiesa collocata al suo interno viene definita come la più grande di Sicilia:

A terza, dopo le lezioni, c'era la messa, che scendevano ad ascoltare in chiesa; la più grande di Sicilia, tutta marmo e stucco, bianca e luminosa, con la cupola che sfondava il cielo e l'organo di Donato del Piano costato tredici anni di lavoro e diecimila onze di denari. Subito dopo la messa, i novizi andavano al refettorio, certe volte in quello grande insieme coi Padri, certe altre da soli, nel piccolo, secondo prescriveva la Regola; ma lo spasso cominciava più tardi, dopo il desinare, quando si sparpagliavano per il giardino, dove si mettevano a giocare a rimpattino, alle bocce, ai castelletti, oppure zappavano o coltivavano ciascuno i propri alberi, oppure mandavano per aria aquilotti e palloni. Oltre il muro di cinta distendevasi un terreno incolto, tutto lava e sterpi, fino alla Flora - il giardino grande destinato al diporto dei monaci, dove i ragazzi andavano di tanto in tanto, a rincorrersi pei grandi viali [...].²³⁵

Il passo successivo alla descrizione architettonica si sofferma, invece, sul giardino, lo spazio in cui si percepisce il senso di libertà grazie al tipo di paesaggio.

Lo scrittore fornisce anche dei dati storici sulle vicende del convento, iniziando da quando i monaci decisero di abbandonare il loro rifugio in montagna, per scendere più a valle, a causa del troppo freddo:

Per questo, essi impetrarono ed ottennero di stabilirsi definitivamente a San Nicola, intorno al quale venne crescendo un paesetto che, dal Santo, si chiamò Nicolosi per l'appunto. Lì, il convento fu costruito con qualche comodo, più grande dell'antico, e i monaci vi restarono molti anni; però Nicolosi non scherzava neppur esso: la neve, se non per sei mesi, vi cadeva copiosa in inverno, e il freddo era ancora troppo pizzicante; tanto che gli ammalati bisognò mandarli in un altro ospizio fabbricato apposta più giù, alle porte di Catania; senza dire che i ladri infestavano quelle campagne.²³⁶

Il convento, durante il corso del romanzo, è anche il luogo percepito come protetto e sicuro durante gli scontri contro i rivoluzionari garibaldini:

²³⁵ *Ibidem.*

²³⁶ *Ivi*, p. 182.

Le squadre erano finalmente scese in città, per dar l'attacco ai napoletani. Tutti i monaci erano tappati dentro; l'abate aveva fatto serrare i portoni dopo che tutta una popolazione spaventata s'era venuta a rifugiare nel convento. Solo il campanile era rimasto aperto ai rivoltosi, i quali continuavano a sonare a stormo mentre s'udiva il rombo delle prime cannonate del castello Ursino.²³⁷

De Roberto non dimentica di annotare i movimenti militari che vi sono in città. A tale scopo dato che costruisce un romanzo storico attraversato dalla rivoluzione, lo scrittore aggiunge alla pittura del paesaggio cittadino, per completezza, un resoconto della guerra e delle strategie militari adoperate, con la denotazione dei punti strategici.

Ai primi d'aprile, le compagnie della milizia siciliana che presidiavano Taormina sgombrarono all'apparire dei regi e rientrarono a Catania; il 7 Satriano entrò in città dopo un sanguinoso combattimento. Tutti gli Uzeda erano scappati alla *Piana*, il duca s'era barricato alla Pietra dell'Ovo perché era opinione generale che i napoletani si sarebbero presentati dalla parte opposta, cioè dalla via di Messina. Invece, essi spuntarono dalla strada del Bosco etneo, prendendo, dopo brevi zuffe, i posti della Ravanusa e della Barriera. Ora, giunto all'altezza della Pietra dell'Ovo, il generale borbonico entrò col suo stato maggiore nel podere degli Uzeda, dove il duca lo accolse come un padrone, come un salvatore, come un Dio, mentre i cannoni spazzavano la via Etnea, e le truppe regie, assalite alla Porta d'Acì dal disperato battaglione dei Corsi, decimate a colpi di coltello, nell'ora triste del crepuscolo, da quel manipolo che si sentiva perduto, inferocivano e distruggevano fin all'ultimo quei mille uomini e sfogavano l'ira sulla inerme città.²³⁸

Vediamo come l'autore non si sofferma solo al panorama cittadino ma abbraccia anche i territori limitrofi, e mentre fuori c'è la tempesta la nobile famiglia accoglie il generale borbonico. Nel passo appena citato il ritmo è incalzante, e la casa al Belvedere sembra quasi emergere dal trambusto cittadino come luogo di salvezza.

Proprio qui la famiglia Uzeda trova rifugio e vi si trasferisce prima durante l'epidemia di colera, poi appunto durante l'arrivo di Garibaldi per paura. Nel primo caso ci troviamo di fronte al concetto classico ottocentesco per cui la campagna è il luogo

²³⁷ Ivi, p. 250.

²³⁸ Ivi, pp. 109-110.

della guarigione, del risanamento fisico e spirituale, a differenza della città, la quale si svuota proprio a causa della pestilenza:

Infatti l'epidemia decimava non solamente la popolazione rimasta in città, dove si contavano fino a trecento morti il giorno e non c'era più consorzio civile, nessuna autorità, né deputati, né consiglieri, né niente, ma diffondevasi per la prima volta con violenza straordinaria nel Bosco scampato a tutte le altre invasioni coleriche: era al Belvedere, a San Gregorio, a Gravina, alla Punta, guadagnava le case sparse, non risparmiava i casolari perduti in mezzo alle campagne; e non soltanto i poveri diavoli morivano, ma le persone facoltose, i signori che s'avevano ogni sorta di riguardi; talché la gente atterrita fuggiva da un paesuccio all'altro, come poteva, sui carri, a cavallo, a piedi; ma chi portava addosso il germe del male cadeva lungo gli stradali, si torceva nella polvere e moriva come un cane: i cadaveri insepolti, cotti dal torrido sole estivo, esalavano pestiferi miasmi, mettevano il colmo all'orrore; e i fuggiaschi che arrivavano sani e salvi ai luoghi ancora immuni erano accolti a schioppettate dai terrazzani atterriti; o, se riuscivano a trovare un rifugio, comunicavano ai sani la pestilenza. La siccità aggiungevasi a render disperate quelle tristi condizioni; tutte le cisterne erano asciutte, non si poteva far pulizia, c'era appena di che dissetarsi.²³⁹

Attenzione però, ne *I Viceré*, ha rilevato Gianni Grana:

Il colera e ogni altro evento esterno non interrompono ma alimentano il flusso narrativo, per la costante subordinazione di ogni dato di fatto e circostanza storico-documentale alle necessità strutturali del racconto.²⁴⁰

Come già detto per la casa di città, anche quella della campagna subisce, come la prima, un continuo mutamento degli ambienti d'interno, più volte modificati dai personaggi che durante gli anni lo hanno abitato, ciò a dimostrazione dell'irrazionalità e del delirio che secondo la studiosa Messineo accompagna la vita dei membri della famiglia. Essi sono spesso definiti persino marci, e rimangono bloccati in un mondo costruito secondo un'ottica feudale in cui a capo troviamo sempre il principe Giacomo. Egli pur di prendere la fortuna lasciatagli in eredità dalla madre costruisce tattiche e governa spietatamente su tutta la famiglia, sfociando in quella follia che tocca tutti i

²³⁹ Ivi, p. 423.

²⁴⁰ Gianni Grana, *I Viceré e la patologia del reale: discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, cit., p. 208.

personaggi Francelanza, e si manifesta in più forme, una delle quali è proprio la costante modifica delle strutture:

La villa degli Uzeda era tanto grande da capire un reggimento di soldati, non che gli invitati del principe; ma, come il palazzo in città, a furia di modificazioni e di successivi riadattamenti, pareva composta da parecchie fette di fabbrica accozzate a casaccio: non c'erano due finestre dello stesso disegno né due facciate dello stesso colore; la distribuzione interna pareva opera di un pazzo, tante volte era stata mutata. Altrettanto avevano fatto dell'annesso podere.²⁴¹

Anche la costruzione della tenuta in campagna ci appare immensa, e ancora una volta la grandezza è posta a simbolo di potere.

Un tempo, sotto il principe Giacomo XIII, questo era quasi tutto un giardino veramente signorile; amante dei fiori, il principe aveva sostenuto per essi uno delle tante spese folli che erano state cause della sua rovina: aveva fatto scavare un pozzo, per trovare l'acqua, a traverso le secolari lave del Mongibello, fino alle profondità di cento canne; lavoro tutto di braccia, di colpi di piccone, durato qualcosa come tre anni. Trovata finalmente l'acqua, che un bindolo tirava su, egli giudicò che la coltura della vigna poteva vantaggiosamente essere sostituita da quella degli agrumi: quindi sradicò, in quel tratto di podere non ancora trasformato in giardino, tutte quante le viti per piantare aranci e limoni. Così le spese sostenute da suo nonno per condurre il palmento e la cantina andarono perdute. Ma venuta donna Teresa, ogni cosa fu messa nuovamente sossopra. I fiori essendo "roba che non si mangia" rose e gelsomini furono divelti, i pilastri ridotti a mattoni, la serra trasformata in istalla pei muli; e il vino avendo maggior prezzo degli agrumi, i bei piedi d'aranci e di limoni tirati su con tanta fatica furono sacrificati alle viti. Restò appena quattro palmi di giardino, tra il cancello e la casa, e tanti piedi d'agrumi quanti bastavano a far la limonata in tempo d'estate. Così tutte le somme buttate nel pozzo furon buttate nel pozzo davvero.²⁴²

In questo passo appaiono due elementi della sicilianità: Mongibello e gli agrumi. Il primo il nome del vulcano direttamente tratto dal dialetto, il secondo la tipica raffigurazione del giardino meridionale con le classiche piantagioni di viti, agrumi e ulivi, e con le aiuole e altre colture utili a segnarne i confini, si tratta quasi sempre di

²⁴¹ Federico De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 149.

²⁴² *Ibidem*.

«piccoli appezzamenti arborati, e limitati da muricciuoli o siepi, caratteristici delle dimore patrizie, che si sono sempre più ampliati e resi autonomi già dall'età del Rinascimento». ²⁴³

Compaiono anche le caratteristiche della famiglia Uzeda che, badando sempre al profitto economico, preferisce modificare il paesaggio, eliminare i fiori, per natura belli esteticamente ma di poca rendita economica, per sostituirli con qualcosa che sapevano avrebbe dato frutti a livello monetario. Non si tratta, quindi, di un cambiamento dettato dal progresso scientifico o della tecnica agronomica, ma dalla follia che colpisce l'intera famiglia. Verranno inoltre sostituiti gli agrumi per fare spazio alle viti, che avrebbero reso sicuramente molto di più.

La descrizione dei cambiamenti capricciosi, faticosi e dispendiosi al podere, con la battuta finale (così tutte le somme buttate nel pozzo furono buttate nel pozzo davvero), e delle ulteriori modificazioni apportate ai palazzi dal principe, corredano di dati reali la 'carnevalizzazione', già nella topografia immediata, del milieu in quegli spazi che testimoniano, prima che della vita privata, dell'approvazione 'storica' e dello sperpero di ricchezze e di 'lavoro' altrui da parte dei signori che vi risiedono: e che sono lo scenario permanente della loro commedia quotidiana. ²⁴⁴

Secondo Gianni Grana:

[...] al Belvedere, luogo di villeggiatura degli Uzeda, una villa "tanto grande da capire un reggimento di soldati", è sempre "una vita allegra", sia per i signori ospitali che per gli invitati, "una società numerosa" e in pratica "mezza Catania", meglio di una villeggiatura vera, tra conversari e giochi, uno spasso generale quasi fuori del mondo. ²⁴⁵

È interessante notare una curiosità posta in evidenza dallo studioso Paolo Mario Sipala: la contrapposizione architettonica tra i possedimenti degli Uzeda e il convento. I primi frutto di rifacimenti continui, il secondo «simbolo di stabilità e compostezza». ²⁴⁶

²⁴³ Stefano Pavarini, *Podere*, in Anselmi Gian Mario, Gino Ruozzi et Al., *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 303.

²⁴⁴ Gianni Grana, *I Viceré e la patologia del reale: discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, cit., pp. 212-213.

²⁴⁵ Ivi, p. 205.

²⁴⁶ Paolo Mario Sipala, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 58.

Nella seconda parte del romanzo la villa al Belvedere più che un rifugio agreste diviene un luogo di politica. Ecco allora che le vicende personali e quelle politiche, inizialmente dispiegate in luoghi diversi, si incrociano, come del resto accadrà anche al convento.

Come il convento anche il salotto delle dimore degli Uzeda costituisce un doppio della città in cui tutti gli avvenimenti vengono manipolati e gestiti secondo gli interessi familiari; così, nelle interminabili chiacchiere di questo mondo altolocato la storia si consuma, trasformata in una vicenda privata.²⁴⁷

Secondo Grana:

Con ben altra centralità di spessore la topografia di *I Viceré* è tutta e sempre caricata intenzionalmente di certificazioni emblematiche, perfino esibite dal primo impatto visivo si può dire traumatico: il palazzo e la grande villa degli Uzeda sono come la mappa storica del loro dominio, la rappresentazione esteriore - nell'architettura aggregata e disgregata - per il contrasto permanente, del disordine dell'arbitrio e della follia di chi vi ha dimorato dispoticamente e della società stessa che vi è gravitata intorno.²⁴⁸

Ci sono altri luoghi politici da citare, che De Roberto traccia come fosse una cartina all'interno della quale fa muovere i suoi personaggi. Ricordiamo che nel romanzo vengono schierati due orientamenti: i filo-borbonici e i filo-garibaldini, che per conseguenza creano una contrapposizione degli ambienti.

Troviamo i circoli, come ad esempio il Casino dei nobili: all'interno il partito aristocratico, come sottolineato dal nome, discute proprio di tematiche riguardanti la politica. Il luogo brucerà poi a causa di un incendio nel 1862, evento simbolico in cui si legge il chiaro passaggio a una nuova era politica. A questo habitat e al Gabinetto di lettura è affiancata la figura del duca Gaspare, aristocratico borbonico convintissimo che incarna il desiderio di una parte dei siciliani aristocratici. Egli, a differenza degli Uzeda che per paura aderiscono al movimento rivoluzionario, compie la propria scelta cavalcando in modo opportunistico l'onda del liberalismo. Anche lui figlio cadetto, ha

²⁴⁷ Michela Sacco Messineo, *Il vuoto barocco della storia in Gli inganni del romanzo: I Viceré tra storia e finzione letteraria*, cit., p. 168.

²⁴⁸ Gianni Grana, *I Viceré e la patologia del reale: discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, cit., p. 212.

infatti dovuto cedere il posto al fratello Consalvo, già morto all'inizio del romanzo. È la tipica raffigurazione di politico senza morale, etica e idealità che gli ha permesso di costruirsi una carriera politica nel nuovo Stato unitario pur essendo fermamente convinto di essere borbonico e avere davanti a sé solo plebaglia.

Per avere un quadro completo dei luoghi degli Uzeda in ultimo va citato un altro convento: se per gli uomini, come nota la studiosa De Seta, «il convento è un luogo di scorribande e lussuria»²⁴⁹, per le donne rappresenta il luogo in cui avviene la formazione e l'educazione. Nel caso di Teresa, figlia del principe Giacomo, la badia di San Placido diventa un vero luogo di coercizione.

5.5 *Le feste cittadine*

Ci spostiamo adesso alla città con le sue tradizioni. Grazie a passaggi ben definiti i lettori riescono facilmente a transitare da momenti in cui c'è la rivoluzione o la malattia a momenti quali le feste cittadine.

Tradizione importantissima per gli abitanti di Catania è la festa di Sant'Agata. Popolo devotissimo alla santa, e di cui De Roberto non priva i suoi lettori di osservare i festeggiamenti in suo onore da vicino:

Per la festa di Sant'Agata, in agosto, andarono a spasso tutti i giorni, assisteremo alla processione del carro, all'oratorio cantato in piazza degli Studii, e con più piacere alle corse, quelle che lo zio Raimondo chiamava *barbarie*. Le facevano lungo la via del Corso, tra due siepi vive di curiosi, sui quali spesso i cavalli si gettavano, sparando calci ed ammaccando costole. I cavalli vincitori ripercorrevano poi la via al passo guidati dai palafrenieri che lanciavano tratto tratto un grido ai balconi:[...] mazzieri e gonfalonieri e *catapani* che sonavano i tamburi [...]²⁵⁰

Quella di Sant'Agata è una festa che ancora oggi attira numerosissimi fedeli e alla quale, soprattutto nella guida, De Roberto dà attenzione con grandissima abilità, riscoprendo anche tradizioni che già ai suoi tempi diventavano desuete.

La cosa a cui occorre prestare attenzione, e ci viene ribadito dall'autore, è che le famiglie aristocratiche partecipano alle funzioni religiose non per fede ma solo per

²⁴⁹ Ilaria De Seta, *La dissacrazione luoghi di culto: anticlericalismo ne I Viceré, I vecchi e i giovani e il Gattopardo*, cit., p. 101.

²⁵⁰ Federico De Roberto, *I Viceré*, cit., pp. 240-241.

mostrarsi in società. Si giunge in alcuni casi alla divisione persino degli ambienti interni per evitare che possano esserci contese:

Il Senato aveva avuto lunghe contese con le altre autorità circa il posto da occupare nella cattedrale, durante le grandi funzioni: per evitare liti ulteriori, s'era tracciata per terra una riga di marmo che nessuno poteva varcare.²⁵¹

Altro momento di festa religiosa importante per la città è la festa del Santo Chiodo, oggi perduta:

Ma la vera festa fu quella della sera, quando la vasta piazza di San Nicola parve trasformata in un salone, dalle tante faci accese per ogni dove, dalle tante seggiole disposte per le signore che arrivavano in carrozza dalla Trinità e dai Crociferi, e venivano ad assistere alla processione. Questa usciva, a suon di banda e di campane, tra due file di soldati, dalla porta maestra della chiesa che pareva tutta una fiamma: l'Abate reggeva la sfera, seguito da un lungo corteo che rientrava dopo compiuto il giro della piazza: allora cominciavano i giuochi di fuoco, i razzi, le ruote, le fontane luminose, la gran macchina finale che mutava quattro volte di disegno e di colori e finiva col crepitare assordante d'un fuoco di fila mentre centinaia di serpenti luminosi si snodavano nell'aria scura [...] nella piazza e in tutto il quartiere la gente era ospite dei Benedettini. Tutta la città s'era riversata lassù: le signore con gli abiti estivi che portavano l'ultima volta, segnando quella solennità la fine della bella stagione.²⁵²

Si tratta di un vero e proprio documento della tradizione e del folklore siciliano, come del resto abbiamo già visto in Matilde Serao con la descrizione del Carnevale e della festa di San Gennaro per Napoli. In entrambi i casi però i momenti religiosi cittadini diventano vere e proprie manifestazioni di società.

5.6 *La conclusione*

Per concludere il romanzo l'autore ritorna ancora al monastero, luogo in cui Consalvo da un piano rialzato, farà il suo discorso da sindaco:

Gli altri candidati tenevano i loro discorsi nei teatri, ma per quello di Consalvo v'era tanta aspettazione, piovevano tante richieste di posti,

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² *Ibidem.*

arrivavano tante rappresentanze dalla provincia, che nessun teatro parve sufficiente. La palestra ginnastica, che era il secondo chiostro del convento di San Nicola, grande quanto una piazza, aveva, con i suoi archi, le colonne e le terrazze, una cert'aria di anfiteatro; era l'ambiente più vasto, più nobile, più adatto alla grandezza dell'avvenimento. E poi Consalvo, da cui veniva la scelta, aveva una sua idea.

Egli andò a dirigere personalmente l'addobbo. Ma intanto che i tappezzieri lavoravano a disporre trofei di bandiere e festoni d'ellera e tende e ritratti, il principe si guardava intorno con un senso di stupore, sorpreso a un tratto dalle memorie della fanciullezza. L'enorme e nobile monastero, la signorile dimora dei Padri gaudenti, l'aristocratico collegio della gioventù era irriconoscibile. Scomparsi i corridoi che s'allungavano a perdita d'occhio, chiusi da muri e da cancelli, convertiti in sale e gabinetti scolastici; il refettorio trasformato in salone di disegno dell'Istituto Tecnico, ingombro di cavalletti, ornato di stampe e di gessi; il Coro di notte pieno d'attrezzi nautici; al posto dei grandi quadri, sugli usci delle camere, cartelli con l'iscrizione: *Prima classe, Direzione, Presidenza*. Giù, nel cortile, i magazzini trasformati in caserme. Le generazioni di soldati e di studenti succedutesi dal Sessantasei avevano devastato i chiostri, rotto i sedili, infranto le balaustrate; i muri erano pieni di figure e di motti osceni, e i calamai lanciati come fionde pel corrucchio delle bocciature o per la gioia delle promozioni avevano stampato da per tutto larghe chiazze d'inchiostro.²⁵³

In un posto ormai devastato e completamente messo sottosopra dalle vicende storiche vi sarà la rinascita della città, questo conferisce un valore simbolico al luogo.

Frattanto i preparativi si venivano compiendo; la domenica del comizio tutto fu pronto. L'aspetto della palestra era grandioso. Duemila seggiole erano disposte in bell'ordine nell'arena, e restava tuttavia spazio libero per gli spettatori in piedi. Il lato meridionale del portico, riservato alla presidenza ed alle associazioni, conteneva una gran tavola circondata di poltrone e fiancheggiata da tavolini per la stampa e gli stenografi. Gli altri tre lati erano per gl'invitati: autorità, signore, rappresentanze varie. Tutta la terrazza, come l'arena, restava agli spettatori minuti: per difendere le teste dal sole erano state distese grandi tende di mussolina tricolore. Trofei di bandiere abbracciavano le colonne, ed in mezzo a ciascun trofeo spiccava un ritratto: a destra e a sinistra della balaustrata da cui avrebbe parlato il candidato, Umberto e Garibaldi; poi Mazzini e Vittorio Emanuele; poi Margherita e Cairoli; e così tutto in giro Amedeo, Bixio, Cavour, Crispi, Lamarmora, Rattazzi, Bertani, Cialdini, la famiglia sabauda e la garibaldina, la monarchia e la repubblica, la destra e la sinistra.

Fin dalle dieci, la folla cominciò a far ressa, ma le porte erano custodite da buon nerbo di membri del comitato, riconoscibili a una gran coccarda

²⁵³ Ivi, pp. 665-666.

tricolore appuntata al petto. Giù, nel cortile esterno, si riunivano le società attorno alle bandiere e ai labari, per ricevere il candidato e accompagnarlo alla palestra.²⁵⁴

Lo spazio è grandioso, e tutto come sempre è teatralizzato davanti a un numero elevato di persone giunte al monastero per ascoltare Consalvo.

Per sostenere il suo disegno politico il nuovo sindaco lavora a un nuovo assetto del paesaggio urbano:

Il sindaco, in un discorso dove rammentò la via Appia, «che da Roma conduceva all'Adriatico», dimostrò la necessità di sistemare le strade; e la città fu messa sottosopra, somme considerevoli furono spese per indennizzare i proprietari danneggiati; ma la vistosità dei risultati fruttò considerevoli elogi al giovane amministratore.

Con le strade, l'amministrazione Di Mirabella, come tutti la chiamavano, provvide alla costruzione d'un grande mercato, d'un grande teatro, d'un grande macello, d'una grande caserma, d'un gran cimitero.

Nuovi edifici sorgevano da per tutto, il lavoro non cessava, la città trasformavasi, le lodi del principino salivano al cielo. Qualcuno, timidamente, faceva osservare che tutte quelle cose stavano benissimo; ma, e i quattrini? Ce n'erano abbastanza? ... Consalvo rispondeva che il bilancio d'una città in via di continuo progresso «presentava tale elasticità» da permettere non che quelle, ma spese anche maggiori.²⁵⁵

L'idea di magnificenza nella ricostruzione della città è richiamata, a me pare, dal ricordo della potenza romana. Si crede nell'abilità del principino che vuole ricreare Catania, dimostrandone la necessità:

Istruito con precedenza, teneva lunghi discorsi sui bisogni del paese, sulla crisi dei vini o degli agrumi, sulla gravità delle imposte, e prometteva leggi intese a proteggere l'agricoltura, assicurava lenimenti di tasse, premi, agevolazioni di ogni genere. La sua teoria era quella del progresso, «del progresso che mai non s'arresta...»²⁵⁶

Consalvo vuole una città che vada avanti, che sia rinnovata mantenendo però in fondo la stessa struttura che aveva in precedenza. La crisi e le difficoltà della città non saranno mai eliminate.

²⁵⁴ Ivi, pp. 666-668.

²⁵⁵ Ivi, p. 585.

²⁵⁶ Ivi, pp. 650-651.

Tutti vogliono, in realtà, credere in lui:

[...] speciali, calzolai, barbieri sfoggiavano dentro le botteghe quadri dalle cornici dorate dove, sotto corone, elmi e variopinti pennacchi, si vedevano scudi con leoni, aquile, serpenti, gatti, lepri, conigli, ogni sorta di bestie passanti, rampanti e volanti; e poi castelli, torri, colonne, montagne; e poi astri di tutte le grandezze, lune d'argento, piene e falcate; soli d'oro, stelle, comete; e tutti i colori dell'iride, tutti i metalli, tutti i mantelli.²⁵⁷

In questo passo riconosciamo la varietà della città, che ci viene mostrata nel piccolo e nel dettaglio con un trionfo di oggetti caotici, ma che richiamano la vivacità della terra di cui parliamo.

Abbiamo comunque visto come la maggior parte dei luoghi abbia un significato, sia esso religioso o politico, e ha una propria funzione, che tuttavia muta nella seconda o terza parte del romanzo. Pur nel cambiamento però tutto rimane immutato e:

Soltanto fuori delle mura cittadine qualcosa *accade*, il mondo insomma si muove: gli eventi esterni nel romanzo, su un altro piano narrativo, sembra scuotano l'egoistica cecità degli Uzeda e l'estraneità irresponsabile della comunità, rompendo la monotonia arrovellata della vita ripetitiva, le consuetudini secolari delle costumanze civili e religiose.²⁵⁸

L'autore è riuscito a creare una coesione a tutti i livelli all'interno del racconto, e ha permesso a noi lettori di muoverci, nonostante il forte contrasto tra la componente popolare e quella aristocratica, in tutti i luoghi della città, scendendo in ogni angolo, persino in quelli in cui Consalvo: «Spesso scendeva con la sua comarca al porto, andava a far baccano nelle taverne dove i marinai inglesi si ubriacavano come bruti».²⁵⁹ Parliamo quindi dei livelli più bassi, dei tuguri, in cui il principino fa scempio delle ricchezze paterne.

Concludendo, lo scrittore è davvero riuscito a dipingere un quadro completo della città, in trambusto e durante un periodo di cambiamento, dopo averne compiuto uno studio archeologico.

²⁵⁷ Ivi, p. 592.

²⁵⁸ Gianni Grana, *I Viceré e la patologia del reale: discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, cit., p. 204.

²⁵⁹ Federico De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 444.

Ricordiamo ancora la sua guida *Catania*, corredata peraltro da una raccolta di immagini, resa possibile grazie agli insegnamenti di Capuana che, maestro nella fotografia, aveva istruito sia De Roberto che Verga.

Rilevano Rosalba Galvagno e Dario Stazzone:

In questa monografia, più che in altri momenti, si scorge il visus di uno scrittore intento a tracciare una mappa cittadina nel ricordo della sua stessa scrittura, la ricerca di un mondo più secentesco che settecentesco, quasi ad evocare la città che fu degli Uzeda; In tale prospettiva scarsa attenzione è dedicata persino alla nobiltà architettonica della Catania settecentesca, assimilata *tout court* a certo esuberante spagnolismo.²⁶⁰

Poco dopo:

Ad *explicit* della guida, dunque, Federico De Roberto si immerge nella *deprecatio temporum*: la città moderna non attrae lo scrittore. Essa è ancora quella della cupidigia vicereale, della secolare oppressione spagnola e borbonica che ne ha inibito lo sviluppo.²⁶¹

L'autore nella sua guida presta moltissima attenzione ai luoghi che aveva già sentito come suoi nel romanzo. Alcune delle descrizioni erano già "pronte" e realizzate da Don Blasco e Lodovico, nonché Consalvo Uzeda.

Infine con le parole di Dario Stazzone che possono benissimo essere applicate al romanzo:

Gli scatti della monografia si fanno così ricerca individuale e collettiva, rendendo testimonianza *dell'imgo urbis* che fu, fissando luoghi oggi perduti o profondamente mutati.²⁶²

²⁶⁰ Rosalba Galvagno, Dario Stazzone, *Una strana fenice, la Catania di Federico de Roberto*, cit., p. XIX.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² *Ivi*, p. XIII.

CAPITOLO 6

I romanzi in discussione

6.1 *Introduzione*

La sezione sperimentale della tesi si è proposta di esaminare lo spazio urbano utilizzando alcuni passi scelti all'interno dei romanzi. Nel capitolo introduttivo si è provato a dare una spiegazione della parola paesaggio, ed è emerso il suo carattere polisemantico. Il termine, infatti, abbraccia moltissimi campi disciplinari e molte variazioni, ma nel presente elaborato è stato selezionato solo un sottoinsieme: il paesaggio urbano.

Studiare il paesaggio di un testo narrativo a me pare utile al fine di migliorarne la comprensione, e permette di apprezzare al meglio ogni caratteristica dell'opera di cui l'autore scrive. Tuttavia, è emerso dagli studi che non è ancora presente un lavoro integrale in cui si affrontano ordinatamente i paesaggi presenti nella letteratura italiana. Cosa vedeva lo scrittore quando ha deciso di descrivere la città in cui ha vissuto? La città che desidera? La città di cui vuole denunciare la sofferenza? E così via.

6.2 La città e il suo significato nei romanzi analizzati

La sensibilità a tale argomento, che si presenta in un campo assai ampio e ancora completamente aperto agli studi, è utile anche a comprendere meglio il cambiamento che subirà il concetto di paesaggio soprattutto nel Novecento. Proseguendo nella storia della letteratura, italiana e non, è stato constatato un uso sempre maggiore del metalinguaggio letterario e intellettuale grazie al quale anche il paesaggio ha subito il processo che lo ha spinto ad essere talvolta metaforizzato. Inoltre, lo spazio «da oggetto passa a strumento di rappresentazione»²⁶³, come sottolinea Gianfranco Rubino nel suo saggio *Per giungere alla dimora*.

Nella narrativa lo spazio, i luoghi e il paesaggio in generale si trovano intrecciati, oltre che al tempo, inevitabilmente alle vicende dei personaggi, senza i quali non potrebbero svilupparsi. Può succedere leggendo un romanzo, soprattutto un romanzo moderno, che il processo costruito dall'autore non consista nell'intreccio «che genera l'ambientazione, ma l'ambientazione a suggerire e orientare natura e modalità dell'intreccio».²⁶⁴ La critica ha notato che in alcuni testi si può persino giungere a mitizzare e a far sovrastare il concetto di luogo su quello del tempo, in modo da ottenere nelle opere degli incastri giustapposti di eventi, senza una vera consequenzialità temporale.

Lo spazio significato diventa spazio significante; lo spazio designato dal testo si trasforma in spazio del testo; il libro, oltre che rappresentare uno spazio, costituisce esso stesso uno spazio, incoraggiando una percezione o una fruizione multidimensionale, non ipotecata dalla successione irreversibile su cui è basata la catena significante verbale.²⁶⁵

A supporto di tale affermazione si può inserire la presenza di figure e metafore che richiamano inevitabilmente un piano distinto da quello testuale.

Non è un discorso totalmente avulso dai romanzi scelti.

Sappiamo dalla critica che le funzioni assunte dal paesaggio sono molteplici: una tra queste è sicuramente l'individuazione in uno sfondo sociale, storico e ovviamente

²⁶³ Gianfranco Rubino, Carlo Pagetti, *Dimore narrate. Spazio Immaginario nel romanzo contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 13.

²⁶⁴ Ivi, p. 15.

²⁶⁵ Ivi, p. 16.

ambientale all'interno della vicenda. Altra caratteristica è l'empatia e il compenetrarsi talvolta del personaggio con il paesaggio al cui interno viene collocato, cosicché influenza o è influenzato dallo spazio esterno. Ulteriore funzione è quella di reggere la struttura e gli avvenimenti presentati, e altre ancora.

Su questo sfondo di considerazioni critiche se proviamo ad analizzare le quattro città presenti nelle quattro opere a me pare condivisibile il sinonimo di Napoli quale paese di festa, di gioia, aspetti che si riscontrano in alcuni momenti descritti all'interno del romanzo. Mi riferisco agli avvenimenti quali la festa di San Gennaro e del Carnevale, o la descrizione della ricchezza di sapori in cucina o nella varietà dei fiori che durante il periodo di maggio sono presenti nella città, o ancora, all'aspetto mosso e vivo delle vivaci vetrine dei negozi, o la varietà di artigiani che ritroviamo lungo le vie.

Matilde Serao attraverso le sue descrizioni, e grazie ai suoi personaggi è però riuscita a tratteggiare un altro volto di Napoli, quello sottaciuto, quello in cui ci sono vittime silenziose dello stesso spirito della città non più datrice di gioia, ma di costernazione.

Napoli è, inoltre, per antonomasia la "patria" del gioco del Lotto, e proprio per questa sua peculiarità la città partenopea diventa complice del sacrificio di molti personaggi, e porta in luce la sua essenza, quella di avere in sé amore e morte.

La Trieste di Italo Svevo diventa simbolo di sofferenza, proprio come quella che è presente a Napoli, anzi, tra i suoi spazi si percepisce maggiormente il malessere, poiché nella città mitteleuropea c'è quasi assenza di individualità, la si cerca disperatamente, si vuole ad ogni costo arrivare a ciò che la città stessa richiede, cioè una scalata alla classe aristocratica sempre più immersa nel clima dell'economia e del benessere economico, e che si disinteressa per questo di quello individuale, percepito con superficialità. Il dramma è sottaciuto nell'individuo, ma c'è, ed è causato, quindi, dal clima urbano.

Trieste, lo abbiamo evidenziato nel capitolo dedicato alla città, è senz'altro mitteleuropea, e ha al suo interno molte etnie che scambiano pensieri, folklore, cultura, economia e altro ancora, ma che per questo motivo spinge costantemente i suoi abitanti a una disperata ricerca d'identità. Il tutto è poi avvolto, nel caso del romanzo sveviano, quasi metaforicamente dal grigiore della nebbia e dei palazzi, che costituiscono la struttura del paesaggio. L'assenza di colore e vitalità permettono allo scrittore di fare

emergere in modo chiaro i protagonisti della vicenda, in questo caso Alfonso Nitti e le figure che riempiono quella parte di esistenza del personaggio presa in esame in *Una vita*.

Focalizzarsi sul problema vissuto dalla popolazione triestina, quello dell'identità da ritrovare risulta in parte complicato se pensiamo che persino il concetto di città non ha talvolta un'identità fissa, in quanto si presenta in costante movimento e in continua crescita, talvolta così densa da conferirle l'aspetto di metropoli e megalopoli. Sul finire dell'Ottocento, inoltre, il paesaggio urbano cambia notevolmente grazie alle nuove conoscenze scientifiche e tecnologiche. Proprio per questo la città in rapida trasformazione potrebbe apparire spaventosa e affascinante al contempo agli occhi degli artisti. Rimane per antonomasia il luogo del movimento, del continuo via vai della gente che si sposta costantemente al suo interno. Tutte le città, non solo italiane ma anche europee, si svecchiano e si ricostruiscono pian piano assumendo l'assetto di modernità, questa diventa a sua volta metafora di città stessa.

Quasi in contrasto al processo di cambiamento della città si ritrova la Catania de *I Viceré*, in cui riconosciamo la caratteristica per eccellenza della sicilianità: la staticità. Lo riconosciamo anche nella sciara di Verga, nella sofferenza dei personaggi pirandelliani costantemente incastrati e vittime della follia che da sola può farli uscire da quegli schemi di immobilità in cui è bloccato il tempo siciliano. Anche la Catania di De Roberto è così, tutto è cambiato con l'arrivo di Garibaldi? No, tutto è rimasto immutato. È sempre la classe aristocratica a governare e a reggere tra le mani la sorte della città, pur cavalcando la nuova aria portata dal movimento unitario.

Se si vuole ricostruire una città e creare degli spazi che destino bellezza, che respirino l'arte, che permettano a ciascuno di godere degli ambienti offerti dal paesaggio urbano, l'unica soluzione per il periodo storico parrebbe allora quella offerta dall'autore de *Il piacere*. Gabriele D'Annunzio sogna e desidera la città piena di arte e di storia, preferisce per questo concentrarsi solo sulle parti che non hanno subito cambiamento, su quelle che in fondo sono ancora macerie del vecchio regno.

6.3 La funzione della letteratura nel paesaggio

Paesaggi e immagini di luoghi scorrono costantemente sotto i nostri occhi. Non parlo solo di immagini a sfondo naturalistico, anzi, per via dell'argomento affrontato

nell'elaborato faccio riferimento allo spazio urbano che talvolta con le sue meraviglie diventa anche il soggetto della fotografia degli artisti moderni.

Si potrebbe discutere dei mille modi che si hanno oggi di ricreare e proporre le immagini della città, quali la fotografia, ad esempio, che ha reso la visione dei paesaggi una visione di megabyte costantemente condivise sui diversi canali di comunicazione.

La domanda è se davvero ciò che vediamo attraverso le immagini, il paesaggio può essere testimonianza dell'uomo in quanto tale. La letteratura ha questo grande vantaggio, indagare, scendere nel profondo e mostrarci tutti quei drammi sottaciuti che quotidianamente scorrono tra le vie degli spazi urbani.

Secondo quanto è emerso dagli studi spesso al termine paesaggio è associata l'arte della pittura, attraverso la quale entriamo e ci immergiamo direttamente nello sfondo che l'artista vuole presentarci con la sua opera, non a caso il termine colloca la sua nascita proprio nell'ambito pittorico. Con la letteratura funziona diversamente. Per quanto l'autore cerchi di descrivere al meglio il paesaggio entro cui fare muovere i suoi personaggi e intrecciare la loro vicenda ad esso, per la costruzione degli spazi è sempre richiesto al lettore uno sforzo immaginativo. Spesso chi descrive cerca di dare quanti più dettagli possibili, come riscontrabile in tutti e quattro i romanzi analizzati, ma è conscio che non potrà mai dire tutto. Ci sono autori invece che preferiscono lasciare ai lettori il compito e la libertà di costruire i luoghi a proprio gusto, liberamente, concedendogli solo dei punti di riferimento e chiedendo quindi il supporto di memoria e fantasia.

Confrontare e porre in dialogo i quattro romanzi selezionati ha permesso di fare emergere un'immagine a mosaico del paesaggio cittadino italiano a fine Ottocento, e tutte le città prese in esame si collocano sullo sfondo post unitario, con i loro nuovi assestamenti, i loro sogni e le loro illusioni.

Gli eventi storici aiutano a comprendere sicuramente meglio il clima che in ogni opera è richiamato come sfondo delle vicende, motivo che ha reso necessaria una, seppur breve, analisi storica delle quattro città.

Con le parole di Brigitte Battel:

dalla montagna alla città, i paesaggi si modificano, oppressi sempre e comunque dal peso soffocante del contesto storico e, se scorrono diversi

l'uno dall'altro, conservano tutti l'impronta psicologicamente condizionante [degli eventi storici].²⁶⁶

Nei tre romanzi che presentano la città soggetta al cambiamento, vista e vissuta dagli autori, mi riferisco a Matilde Serao, Italo Svevo e Federico De Roberto, si intravede la sofferenza che aleggia inevitabilmente nelle strade, nelle vie, all'interno degli edifici scelti come luoghi della narrazione. Viceversa, nella città esente dalle modifiche, quella "selezionata" da Gabriele D'Annunzio, è totalmente assente il concetto di sofferenza.

A me pare una denuncia del malessere sociale che le vicende storiche e la loro forza nell'investire gli spazi aperti e chiusi, privati e pubblici, hanno generato. Ogni paesaggio dei romanzi qui studiato, lo abbiamo visto, non può prescindere dal tempo e dalle trasformazioni che subisce nel corso della storia. Succede a Napoli, Trieste, Catania, e in fondo anche a Roma, quattro città molto diverse tra loro, le quali hanno in comune non solo l'essere soggetto di quattro romanzi che hanno la vicinanza della data di pubblicazione, ma anche il disagio che nella realtà quotidiana del tempo aleggia al loro interno e che si rispecchia negli ambienti urbani. Del resto:

Il fascino dello spazio romanzesco non riposa soltanto su una combinazione di forme. Esso sottende desideri, tensioni, investimenti affettivi, fantasticherie che modellano profondamente l'assetto del mondo sensibile quale è filtrato dal racconto e che motivano l'adesione del lettore.²⁶⁷

Le parole di Gianfranco Rubino, a me pare, si adattano perfettamente ai romanzi. Il desiderio in Matilde Serao, in De Roberto, in Italo Svevo e, in fondo, anche in D'Annunzio di mettere in evidenza il panorama storico, sociale ed economico dell'Italia è evidente nelle quattro opere.

Sicuramente discutere di paesaggi nei romanzi ha sottolineato la natura multidisciplinare dell'argomento:

²⁶⁶ Brigitte Battel, *L'ultima dimora prima dimora in Le premier accroc coûte deoux cents francs*, in Gianfranco Rubino, Carlo Pagetti, *Dimore narrate. Spazio Immaginario nel romanzo contemporaneo*, cit., p. 194.

²⁶⁷ Ivi, p. 16.

Il concetto di paesaggio è di codificazione talmente recente che se ne sono date diverse definizioni, senza riuscire ad abbracciarne tutte le caratteristiche naturali, antropiche e cronologiche. In un modo o nell'altro sembra che qualcosa venga lasciata fuori, trascurata o minimizzata. Il tema del 'paesaggio' si presta, dunque, ad una lettura multidisciplinare, richiamando intrinsecamente e, in determinati contesti, anche direttamente discipline quali l'archeologia, la geografia, la letteratura, la geologia fino all'architettura.²⁶⁸

A me pare che in fondo anche la psicologia potrebbe benissimo rappresentare un'area di studio utile alla comprensione del paesaggio.

Studiare quindi il rapporto che gli ambienti instaurano e la pressione che sui personaggi e sugli autori esercitano non dovrebbe essere un concetto estraneo. Capire quanta pressione è esercitata dalla città di Trieste, che soffoca un uomo inetto ma che al contempo gli offre la possibilità di ascesa, è la chiave di lettura per comprendere al meglio la vera vicenda del personaggio.

Così come anche Roma agisce psicologicamente sui personaggi, e sullo scrittore in primis, che su essi riversa le proprie prospettive. Roma ha suggerito fascino all'autore del romanzo, e i suoi personaggi sono diventati portatori di un gusto estetico che gli fa scegliere solo le cose belle, gli spazi belli, insomma, la Roma artistica.

Ma anche in Matilde Serao la città ha esercitato una sorta di pressione. Sappiamo che voleva fare emergere la voce e la sofferenza dei suoi abitanti. Il fascino della città del sud diventa allora la "causa della pressione" che si traduce in una richiesta per la scrittrice: quella di raccontare e descrivere coloro che si muovono nel suo "ventre".

Maurizio Lazzari e Immacolata Rondinone nel loro articolo indicano la presenza di paesaggi meravigliosi in Italia e che, tuttavia, nella letteratura sono ancora trascurati, però potrebbe essere utile il loro studio come «risorsa supplementare e speciale di paesaggio intuito che è rimasto inutilizzato fino ad oggi».²⁶⁹ La letteratura e l'opera d'arte, se poste in attenzione, possono restituirci quell'intuizione che viene fuori dal rapporto dell'uomo con l'ambiente.

²⁶⁸ Maurizio Lazzari, Immacolata Rondinone, *Paesaggio e letteratura: descrizione e interpretazione del paesaggio attraverso le fonti letterarie*, in Gabrielli Germano, Lazzari Maurizio, et Al. (a cura di), *Cultural Landscapes: metodi, strumenti e analisi del paesaggio fra archeologia, geologia, e storia in contesti di studio del Lazio e della Basilicata*, Oxford, Archeopress, 2014, p. 187.

²⁶⁹ *Ibidem*.

Grazie allo sguardo dell'artista, possiamo affermare che in fondo la sua testimonianza ci regala il panorama culturale, sociale e storico filtrato attraverso i suoi occhi e tradotto nella realizzazione del paesaggio, sia esso scritto o dipinto.

L'arte ci dà la possibilità di cogliere la parte più intima dei paesaggi così come si presentano agli occhi dell'osservatore; esiste quindi una stretta relazione fra la fisicità del luogo, la sua trasformazione attraverso gli usi e i valori di una cultura che vi vengono impressi e l'immagine che ne deriva.²⁷⁰

Diventa tutto una denuncia o si tratta di un sogno? Sta al lettore decidere di volta in volta cosa l'autore e il romanzo gli stanno comunicando.

6.4 *Il cambiamento*

Abbiamo già sottolineato che per la sua natura la città è in continuo cambiamento. Il riscontro letterario si ha, per esempio, con la continua sparizione di paesaggi idilliaci.

Di base rimane l'assunto che in Italia nel Novecento la struttura urbana ha quasi completamente assunto la sua conformazione che rimarrà fino ad oggi. A fine Ottocento si parla, infatti, di sopravvivenza dello spazio idilliaco quasi sempre collocato fuori dallo spazio cittadino. Lo si può intravedere in alcuni passi dei quattro romanzi.

Ne *Il paese di Cuccagna* di Matilde Serao c'è il richiamo alla campagna, l'unico luogo che potrebbe permettere alla fanciulla Bianca Maria di sopravvivere, ma essa è costretta a rimanere in città e vi muore. In D'Annunzio questa presenza dello spazio fuori città è più che mai sottolineato, al punto che un'intera sezione dell'opera è totalmente ambientata nello spazio naturale. Anche nell'opera di De Roberto gli Uzeda fuggono per trovare scampo al colera e ai moti rivoluzionari, i personaggi si recheranno infatti nella loro villa al Belvedere. Trieste si presenta come una città "più moderna" rispetto alle altre affrontate nei romanzi, predominano, infatti, quei luoghi tipici della modernità e che in essa si riconoscono: la banca per esempio, una tomba o un carcere da cui è necessario fuggire.²⁷¹

²⁷⁰ Antonella Piras, *Uno sguardo sul paesaggio dell'Unità d'Italia attraverso l'arte e la letteratura*, in Alessandro Villari, Marina Adriana Arena (a cura di), *Paesaggio 150: sguardi sul paesaggio italiano tra conservazione, trasformazione e progetto in 150 anni di storia*, Roma, Aracne, 2012, p. 202.

²⁷¹ Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi, *Introduzione* a Gian Mario Anselmi, Gino Ruozzi et Al., *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. XIII.

Con Svevo si avverte, quindi, la crisi e il cambiamento dell'idea tutta ottocentesca per cui la campagna è il luogo della salute e la città quello della malattia. In *Una vita* ci sarà una morte proprio in quello spazio "bucolico" che avrebbe dovuto assicurare la vita fisica della madre di Alfonso e il benessere mentale di quest'ultimo. Nulla di tutto ciò accade nel romanzo, anzi il protagonista della vicenda si ammalerà proprio al villaggio.

Nel corso del Novecento si vedrà l'evoluzione della città, la quale porta spesso a parlare di luoghi chiusi, sono quei luoghi del lavoro che diventano i protagonisti dei romanzi e di cui con Svevo abbiamo già qui i primi cenni, quegli stessi a cui D'Annunzio si oppone totalmente. Le strade rimangono però il luogo per meglio esprimere il vero spirito della città: è per le strade di Napoli e di Catania che passano i carri del Carnevale, la festa di San Gennaro, la festa di Sant'Agata e quella del Sacro Chiodo, e che permettono ai lettori di avere uno sguardo più completo sul modo stesso di vivere la realtà urbana.

6.5 *La cucina*

È stato interessante notare che le città oggetto di narrazione vengono analizzate a fondo e scoperte quanto più possibile dagli autori. Dato che la cucina rappresenta ed è parte dell'identità di ogni città, a me pare opportuno citare i casi De Roberto e Serao. Quest'ultima, infatti, in un ampio passo del romanzo ci ha perfino fornito una sorta di ricetta dei dolci tipici del Carnevale, di quelli che si fanno a Napoli e riempiono le vetrine delle pasticcerie, che nel caso specifico del romanzo è rappresentata da una di cui sono proprietari i Fragalà. La varietà e l'abbondanza sono le caratteristiche che rendono il cibo sinonimo di festa sia essa cittadina o privata. Mi riferisco per esempio al momento di festa che segue il battesimo della piccola Agnese Fragalà.

Lo stesso espediente della cucina tipica varia e abbondante del luogo è utilizzato da De Roberto quando parla dell'abbondanza e della varietà del cibo che viene preparato al convento. Lo scrittore cita le pietanze e i piatti tipici della zona catanese ove è ubicata la struttura.

Ciò che si può evincere da questi momenti descritti è che gli autori non danno loro un carattere accessorio; anzi, viene concesso ai cibi un valore simbolico. Se c'è il cibo si sta bene, ma non tutti possono permetterselo. Nella cucina del convento se ne

trova anche fin troppo simbolo di eccesso e del continuo benessere in cui vivono i monaci. Anche a casa Fragalà nella parte iniziale della sezione ad essi dedicata nel romanzo se ne trova in abbondanza, ma quando la famiglia deve ripagare i debiti accumulati in seguito al gioco d'azzardo, svanisce. Nel romanzo che pone Napoli al centro delle vicende il cibo manca spesso, e qualora sia presente si sottolinea la povertà del piatto, così si può riscontrare maggiormente la sofferenza e il malessere dei personaggi. Il cibo c'è, ma rimane nelle vetrine come un dono distante e irraggiungibile.

6.6 I luoghi degli incipit e le dimore

La funzione di rispecchiamento operato dalla dimora è fondamentale. Esso prevede che la dimora sia non solo esplicazione della personalità e individualità, in questo caso dei personaggi, e lo si vede nei romanzi, ma costituisce un punto fondamentale nella narrazione. Ricordiamo a tal proposito che generalmente «la casa è il punto di espansione verso l'esterno».²⁷²

Sappiamo che, quasi sempre, gli spazi aperti e la strada sono i luoghi destinati alla classe sociale economicamente più povera che la rendono casa propria.

Il romanzo della Serao si apre proprio sulle strade di Napoli in un giorno di luce. L'ambientazione in questo caso è sintomatica e anticipa il soggetto che la scrittrice sta per descrivere nella prima parte del suo romanzo, la classe più misera che vive a Napoli. La differenza con gli altri romanzi è palese.

Il romanzo di Svevo poiché ha come soggetto la narrazione della vita di Alfonso Nitti, l'impiegato bancario, non poteva che aprirsi in un luogo simbolico, cioè quello lavorativo rappresentato nel suo caso dalla banca

Per D'Annunzio e De Roberto le cose cambiano ancora. In entrambi i casi le dimore su cui i romanzi si aprono sono i rispettivi palazzi, cioè le case in cui abitano i protagonisti delle rispettive opere.

Per secoli il luogo del palazzo è simbolo di potere e nobiltà, a ciò lo scrittore abruzzese aggiunge l'arte, come si può notare nelle varie descrizioni degli ambienti interni della dimora di Andrea Sperelli. Più è grande il palazzo, più è potente la famiglia

²⁷² Gianfranco Rubino, Carlo Pagetti, *Dimore Narrate. Spazio Immaginario nel romanzo contemporaneo*, cit., p. 115.

o il soggetto che lo abita. Il palazzo dei Francalanza è non a caso presentato come ampio.

Anche se entrambi i romanzi mostrano la dimora come punto di partenza, questa assume due funzioni diverse: per il primo, lo abbiamo anticipato, è il luogo che esplica la sua personalità e quindi il suo amore per l'arte e per le donne. La casa a palazzo Zuccari è anche il luogo in cui l'esteta incontra più volte le donne di cui si innamora ed è il luogo in cui il romanzo si conclude. Ne *I Viceré* invece il palazzo è il luogo della politica e degli interessi economici.

La dimora è ovviamente presente anche nei due romanzi che hanno come focus iniziale un punto diverso dall'abitazione dei personaggi. Matilde Serao, inoltre, merita un'attenzione in più, la scrittrice ha costruito, infatti, il suo romanzo intrecciando tre piani diversi di classe sociale. Quando iniziano le rispettive sezioni, quella borghese e quella aristocratica hanno come luogo iniziale proprio le dimore, che sono entrambe situate all'interno di uno stesso palazzo: palazzo Rossi.

Alfonso Nitti ha, invece, due dimore, ma di nessuna si sentirà completamente parte. Egli è ospite affittuario in una casa di città, la sua vera casa si trova nel villaggio da cui proviene. Quando vi ritorna però sa che non può più fare parte nemmeno di quella, ma il suo è il caso di un uomo che costantemente inetto non riesce a prendere nessuna decisione e non si sente adeguato in nessun luogo. Questo aspetto è evidenziato anche dagli ambienti che il personaggio quindi non può mai definire propri.

Oltre alla dimora in città, nel romanzo della famiglia Uzeda e in quello di Andrea Sperelli, possiamo intravedere un aspetto che in parte li associa: è la villa lontano dalla città. In entrambi i romanzi quindi è maggiormente sottolineato il lusso in cui può permettersi di vivere la classe aristocratica, o comunque può trascorrere il proprio tempo avendo a disposizione due abitazioni. In entrambi i casi non parliamo di semplici case poste nei villaggi, come quella della madre del dottore Amati o della madre, e prima anche del figlio, Alfonso Nitti. Siamo di fronte a due palazzi che ospitano uno la famiglia aristocratica, un luogo ameno, vasto e sempre costruito su più livelli per via della follia che colpisce i membri famiglia che vi abita da tempo, e l'altro l'esteta per cui è un luogo che respira arte, e vive di essa, in tutta la sua vastità.

6.7 *Gli spostamenti*

Proseguendo il confronto tra i romanzi, ciò che emerge è il movimento verso l'esterno della città scelta come luogo privilegiato per lo svolgimento dei fatti narrati.

La città non è mai un luogo chiuso e soffocante da cui non si può uscire.

In Matilde Serao lo spostamento fuori dalla realtà urbana rimane solo accennato, troviamo infatti una piccola breccia tra le "mura" della città partenopea solo quando si fa riferimento al villaggio da cui proviene il dottore Amati. Probabilmente il fatto che il personaggio venga da fuori e sia un medico rafforza anche simbolicamente il compito che egli svolge nella vicenda. Antonio Amati è colui che cerca in tutti i modi di fare uscire fuori dalla città la donna di cui si è innamorato, perché solo allontanandosi Bianca Maria Cavalcanti avrebbe la possibilità di salvarsi, ma fallisce.

Gli altri tre romanzi, invece, presentano un evidente spostamento fisico dalla città a cui però costantemente ritornano.

Andrea Sperelli, lo abbiamo visto nel capitolo dedicato al romanzo di cui è protagonista, viene portato fuori dalla città per guarire il suo corpo e la sua psiche, in quella villa immaginaria bellissima e perfetta per lui, in cui può ricostruire e anzi costruire il suo idillio d'amore, che si amplifica e rispecchia nel paesaggio artistico e naturale che lo avvolge.

Per gli Uzeda vale lo stesso principio per cui nella dimora di campagna possono trovare riparo, in questo caso dalla malattia e dalle rivolte che avvengono in città. Durante entrambi i momenti di fuga i personaggi riescono comunque a ricreare lo schema che hanno in città, nella dimora di campagna.

Per Alfonso Nitti c'è la costrizione esterna e interna allo spostamento, ma sappiamo anche che è un personaggio inetto, per cui fondamentale non è mai sua la scelta o volere. Egli è costretto dal dottore a lasciare il lavoro per qualche giorno e recarsi al villaggio, ma al contempo è lui che vuole tornare alla sua dimora, anche se poi il suo rientro ha delle aspettative che vengono totalmente distrutte.

6.8 *La biblioteca*

La presenza della biblioteca in due dei romanzi studiati mi ha permesso di intravedere anche in questo luogo delle differenze.

Generalmente la struttura si presenta nei romanzi come «un pretesto per la riflessione estetica o metaletteraria che si offre l'autore»²⁷³, dice Daniela Baroncini, e muta il suo significato nel corso del tempo. Rappresenta inoltre un cronotopo nel quale appunto il luogo e il tempo sono interconnessi in modo inscindibile. Del resto al suo interno troviamo opere di ogni epoca che hanno affrontato il corso del tempo giungendo a riunirsi in un solo spazio.

È un luogo che è espressione di cultura e dello stile di vita intellettuale di chi la frequenta.

Per Alfonso Nitti essa rappresenta un rifugio, il suo «appuntamento quotidiano che mitiga lo squallore della sua vita impiegatizia e disciplina il suo studio».²⁷⁴ Egli può trovare scampo in questo spazio da una società che non lo accetta. Nel romanzo sveviano inoltre, la biblioteca diventa il simbolo della difficoltà dell'intellettuale del suo tempo.

È solo questo il luogo in cui Alfonso riesce a sospendere le sue frustrazioni e a dedicarsi ad altro, nonostante si stancherà abbastanza presto della cosa e non riuscirà nemmeno a completare la scrittura della sua opera. Afferma Ilaria De Seta: «la letteratura costituisce un universo parallelo in cui [Alfonso Nitti] non riuscirà mai a sanare le sue pene»²⁷⁵, egli rimane sempre insoddisfatto. Poiché anche questo, come la banca, è un luogo chiuso, non fa che aumentare il suo senso di oppressione, la stessa sensazione che lo spinge a volere tornare nella sua dimora di campagna.

Si può affermare che la biblioteca porta in sé anche un contrasto osservata dall'ottica dello scrittore Svevo. Per l'autore, infatti, è il luogo in cui può formare la sua cultura, il suo sapere, ma al contempo è la rappresentazione della necessità di isolamento che ha ogni scrittore. È questa dunque la «perenne crisi dell'intellettuale in cerca dell'equilibrio tra lo studio e la vita».²⁷⁶

Ne *Il piacere* e precisamente nella biblioteca del marchese di Mount Edgcombe, invece, si riscopre un luogo carico di “erotismo”, in cui vi si trovano conservati libri in edizioni rare. Essa rappresenta il punto in cui viene appagato l'avidio senso di

²⁷³ Daniela Baroncini, *Biblioteca*, in Gian Mario Anselmi, Gino Ruozi et Al., *Luoghi della letteratura italiana*, cit., p. 58.

²⁷⁴ Ilaria De Seta, *L'inetto nello studiolo. Le biblioteche di Alfonso Nitti e Emilio Brentani*, www.weblearn.ox.ac.uk.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ *Ibidem*.

bibliomane del marchese, e se inizialmente suscita una pulsione quasi morbosa nell'esteta, ben presto questa si tramuta in angoscia:

[...] un'inquietudine insolita, senso angoscioso del vuoto, malessere intenso che prefigura in qualche modo la crisi del soggetto nel romanzo novecentesco, spesso rappresentata proprio attraverso l'invenzione della biblioteca.²⁷⁷

Nel romanzo viene anche fornito un elenco di tutte le opere che in edizioni rarissime si trovano all'interno della biblioteca.

Secondo Enrica Gambin, Gabriele D'Annunzio nella ricostruzione della biblioteca si è servito della figura di un sadico collezionista inglese - Lord Heathfield - e della sua biblioteca piena di rari libri erotici che egli raccoglieva.

6.9 *Il cimitero*

Sempre i due romanzi, quello di Svevo e quello di D'Annunzio presentano un altro luogo in comune, quello del cimitero. In letteratura è il luogo in cui crollano i significati morali che siamo abituati ad attribuire a tutti gli altri spazi, per rimanere davanti al realismo dell'ultimo sito di cui l'essere umano farà parte. Ci troviamo anche in un punto che per sua natura si colloca fuori dalle mura cittadine. Il paesaggio è quello della quiete e della sospensione del tempo.

Lo stesso luogo assume due significati diversi nelle due opere: per il primo si tratta del luogo di riflessione nonché simbolo di stabilità e quiete, per il secondo diventa ancora un simbolo dell'arte a cui l'esteta è dedito. Andrea Sperelli, infatti, va in visita insieme alla donna da lui amata, Maria Ferres, per portare i suoi omaggi al poeta che li ha fatti "incontrare". In entrambi i casi le visite al cimitero costituiscono l'atto precedente e un'anticipazione di un evento tragico: la morte di Alfonso e la separazione dalla donna per Andrea.

6.10 *Uno sguardo d'insieme*

In seguito allo studio svolto sui romanzi ciò che emerge è la chiara affermazione che il paesaggio, non solo nella narrativa ma in generale, in quanto spazio in cui vive l'essere umano non consiste solo in una delimitazione del luogo, con conseguente accumulo di

²⁷⁷ Daniela Baroncini, *Biblioteca*, cit., p. 64.

strutture destinate a vari utilizzi, ma assume significato grazie a coloro che lo vivono, lo osservano e decidono di descriverlo.

Delineare il paesaggio dal punto di vista narrativo è fonte di coerenza del racconto. C'è chi decide di descriverlo usando tutti i dettagli possibili, ma è conscio che non riuscirà a dire tutto di ciò che per la sua natura necessita di essere visto, e quindi le descrizioni non saranno mai esaustive, c'è chi invece preferisce dare solo dei punti di riferimento lasciando il lettore all'immaginazione.

Pur avendo analizzato opere che presentano tematiche e luoghi diversi, in essi si riscopre solo una minuscola parte della varietà che il paesaggio ha sé.

All'interno dei romanzi non sono, infatti, presenti tutti i luoghi che sarebbe possibile riscontrare in un ventaglio più ampio di opere letterarie, ma sicuramente è stato possibile ritrovarne alcuni.

Gli studi sui paesaggi urbani si presenterebbero vastissimi per via della loro diversità, potrebbero inoltre risultare utili alla ricostruzione di come venivano vissute le città nel periodo di cui si parla, per avere una migliore comprensione della storia stessa dell'uomo.

Abbiamo avuto modo di appurare inoltre che spesso, grazie alle descrizioni degli ambienti, il narratore cerca di trasmettere quante più informazioni possibili sui suoi personaggi, la loro personalità e le loro azioni. I soggetti che si muovono negli spazi dei romanzi sono tutti presentati in un ambiente che permette una migliore comprensione della psicologia, dei movimenti, degli interessi, della personalità.

La città è il luogo dell'identità che si può acquisire o perdere, essa, infatti, offre la possibilità di ascendere, rimanere immobili o discendere verso le classi meno abbienti a seconda delle proprie ambizioni. Così, quasi in modo pittoresco, la città si riempie anche di figure quali artisti di strada, saltimbanchi, ballerine e prostitute.

Mettendo le opere a confronto ho avuto modo di constatare come alcuni luoghi presentati nei romanzi siano molto diversi e al contempo assai simili. La Napoli di Matilde Serao sconfitta e tuttavia vitale è totalmente diversa dalla Trieste impiegatizia di Svevo, a loro volta totalmente dissimili dalle aristocratiche Catania e Roma rispettivamente di De Roberto e D'Annunzio, eppure vi sono dei luoghi che presenti in due o tre o tutti e quattro i romanzi sono simili, ma vissuti e presentati con un significato diverso.

Dallo studio è emerso, dunque, un mosaico in cui ogni tassello può richiamare o opporsi all'altro, ma rimane inserito all'interno della stessa opera.

Un quadro così variopinto non può che richiedere di essere osservato con attenzione e più da vicino.

OPERE

Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Treves, 1889: Milano, Rizzoli, 2015

Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, Milano, Treves, 1891: Roma, Avagliano, 2008

Italo Svevo, *Una vita*, Trieste, Vram, 1892: Milano, Garzanti, 2012

Federico De Roberto, *I Viceré*, Milano, Galli, 1894: Milano, Mondadori, 2015

BIBLIOGRAFIA CRITICA

Andreotti Giuliana, *La geografia culturale e il tema del paesaggio*, in Maria Chiara Zerbi (a cura di), *Il paesaggio tra ricerca e progetto*, Torino, Giappichelli, 1994

Anselmi Gian Mario, Gino Ruozi et Al., *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2003

Badile Rachele, *Napoli nella narrativa di Anna Maria Ortese*, <http://www.academia.edu>, data consultazione 23 ottobre 2017

Bertone Giorgio, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000

Betta Paolo, Magnani Milena, *Paesaggio e letteratura*, Parma, Macari, 1996

Cattaneo Giulio, *Introduzione*, in Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, Milano, Garzanti, 1981

Consiglio Alberto, *Napoli amore e morte*, Roma – Napoli, Vito Bianco, 1959

Contini Gabriella, *Introduzione*, in Italo Svevo, *Una vita*, Milano, Garzanti, 2012

Dalla Bona Fabiano, *Dolci pagine: la pasticceria napoletana nell'opera di Matilde Serao*, in «Revista de italianistica», n. 9, 2004

De Seta Ilaria, *Tra restauri e conversioni: storia e politica negli spazi de I Viceré*, in Vona Rosaria Iounes, Comberiat Daniele (a cura di), *Il discorso della nazione nella letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2012

De Seta Ilaria, *La dissacrazione luoghi di culto: anticlericalismo ne I Viceré, I vecchi e i giovani e il Gattopardo*, in «Pirandelliana», n. 5, 2011

De Seta Ilaria, *L'inetto nello studiolo. Le biblioteche di Alfonso Nitti e Emilio Brentani*, www.weblearn.ox.ac.uk, data consultazione 23 ottobre 2017

Di Grado Antonio, *Introduzione*, in *Gli inganni del romanzo: i Viceré tra storia e finzione letteraria*, Atti del congresso celebrativo del centenario dei Viceré, Catania, 23-26 novembre 1994, Avola, Motta, 1998

Fasan Rosa, *Italo Svevo e Umberto Saba: Trieste nuovo margine fra letteratura e arte*, <http://www.weblearn.ox.ac.uk>, data consultazione 21 ottobre 2017

Galvagno Rosalba, Stazzone Dario, *Una strana fenice, la Catania di Federico De Roberto*, in De Roberto Federico, *Catania*, Enna, Papiro, 2007

Gambi Lucio, *La città e l'organizzazione dello spazio in Italia*, in AA.VV., *Capire l'Italia: Le città*, Milano, Touring Club Italiano, 1978

Gatti Guglielmo, *La dannunziana via Gregoriana*, in Munoz Antonio, Vecchioni Mario, *D'Annunzio a Roma*, Roma, Palombi, 1955

Geftter Wondrich Roberta, *La città come testo*, in «Prospero: rivista di culture Anglo Germaniche», n. 10, 2003

Ghirelli Antonio, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1973

Grana Gianni, *I Viceré e la patologia del reale: discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Milano, Marzorati, 1982

Infusino Gianni (a cura di), *Matilde Serao, vita opere testimonianze*, Napoli, Polisud, 1977

Jakob Michael, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2005

Lazzari Maurizio, Rondinone Immacolata, *Paesaggio e letteratura: descrizione e interpretazione del paesaggio attraverso le fonti letterarie*, in Gabrielli Germano, Lazzari Maurizio, et Al. (a cura di), *Cultural Landscapes: metodi, strumenti e analisi del paesaggio fra archeologia, geologia, e storia in contesti di studio del Lazio e della Basilicata*, Oxford, Archeopress, 2014

Maier Bruno, *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento*, Torino, Mursia, 1972

Marani Diego, *A Trieste con Svevo*, Milano, Bompiani, 2003

Navarria Aurelio, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974

Pagano Tullio, *Teorizzare il paesaggio, tra simbolo e allegoria*, in Chirumbolo Paolo, Pucci Luca (a cura di), *La rappresentazione del paesaggio nel cinema e nella letteratura/The representation of Landscape in Contemporary italian literature and cinema*, Lewiston, The Edwin Mellen, 2013.

Palermo Antonio, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori, 1974

Palermo Antonio, *La folla nei Viceré*, in *Gli inganni del romanzo: i Viceré tra storia e finzione letteraria*, Atti del congresso celebrativo del centenario dei Viceré, Catania, 23-26 novembre 1994, Avola, Motta, 1998

Pampaloni Geno, *Introduzione*, in Matilde Serao, *Il paese di Cuccagna*, Novara, De Agostini, 1984

Pancrazi Pietro (a cura di), *Serao*, Milano, Garzanti, 1944

Pigliucci Michele, *Trieste: da confine muro a confine ponte*, in Carpi Giancarlo, Letterio Maria, Polli Miriam, *Confini: testo, arti, metodologia e ricerca*, Atti del Convegno Interdisciplinare, Roma, 4-6 giugno 2012, Roma, Edicampus, 2013

Piras Antonella, *Uno sguardo sul paesaggio dell'Unità d'Italia attraverso l'arte e la letteratura*, in Villari Alessandro, Arena Marina Adriana (a cura di), *Paesaggio 150: sguardi sul paesaggio italiano tra conservazione, trasformazione e progetto in 150 anni di storia*, Roma, Aracne, 2012

Rubino Gianfranco, Pagetti Carlo, *Dimore narrate. Spazio Immaginario nel romanzo contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1988

Sacco Messineo Michela, *Il vuoto barocco della storia*, in *Gli inganni del romanzo: i Viceré tra storia e finzione letteraria*, Atto del congresso celebrativo del centenario dei Viceré, Catania, 23-26 novembre 1994, Avola, Motta, 1998

Santoro Antonella, *D'Annunzio o Svevo*, Napoli, Guida, 2015

Sarzani Fabrizio, *Gabriele D'Annunzio e l'arte di guardare Roma*, in Munoz Antonio, Vecchioni Mario, *D'Annunzio a Roma*, Roma, Palombi 1955

Scappaticci Tommaso, *Introduzione a Serao*, Roma, Laterza, 1995

Sipala Paolo Mario, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza, 1988

Spagnoletti Giacinto, *Svevo: da Una vita a La coscienza di Zeno*, Modena, Mucchi, 1991

Spinazzola Vittorio, *Introduzione*, in De Roberto Federico, *I Viceré*, Milano, Mondadori, 2015

Tellini Gino, *Svevo*, Napoli, Salerno, 2013

Turello Mario, *Paesaggio nella letteratura*, <http://www.italianostraedu.org>, data consultazione 17 ottobre 2017

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI:

1. Roma. *Via del Corso a fine Ottocento*
2. Roma. *Palazzo Zuccari a fine Ottocento*
3. Napoli. *Piazza Municipio a fine Ottocento*
4. Napoli. *Via Toledo nel 1860*
5. Trieste. *Il porto nel 1885*
6. Trieste. *Galleria Tergesteo a fine Ottocento*
7. Catania. *Monastero San Nicola l'Arena a fine Ottocento*
8. Catania. *Chiesa San Camillo ai Crociferi a fine Ottocento*



1) Roma. *Via del Corso a fine Ottocento*



2) Roma. *Palazzo Zuccari a fine Ottocento*



3) Napoli. *Piazza Municipio a fine Ottocento*



4) Napoli. *Via Toledo nel 1860*



5) Trieste. *Il porto nel 1885*



6) Trieste. *Galleria Tergesteo a fine Ottocento*



7) Catania. *Monastero San Nicola l'Arena a fine Ottocento*



8) Catania. *Chiesa San Camillo ai Crociferi a fine Ottocento*