

Innesti | Crossroads 4

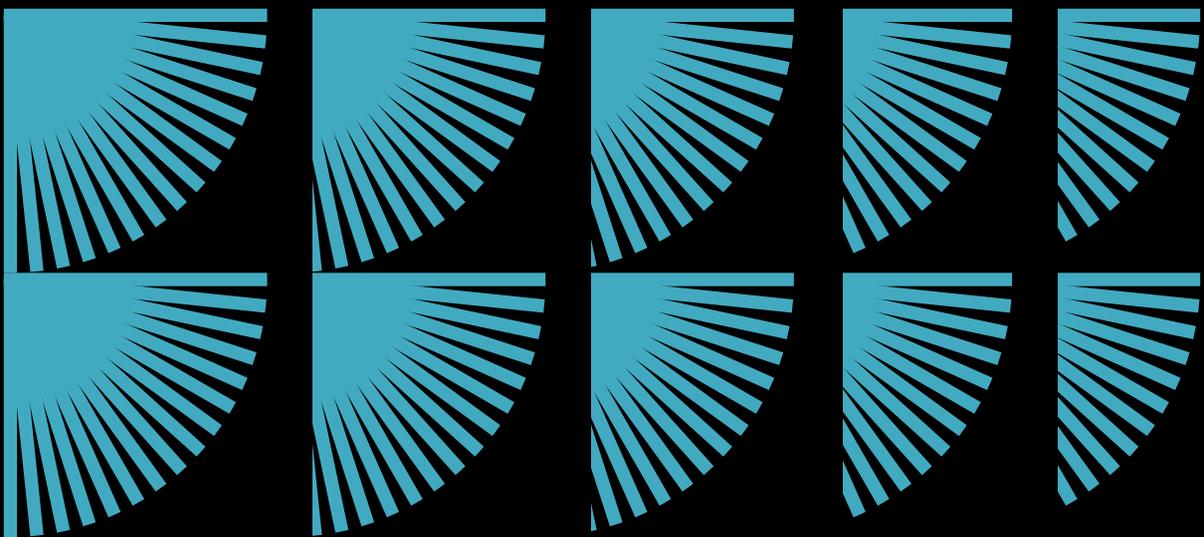
Il melodramma tra centro e periferia

Scene di provinciali
all'opera nella narrativa
dell'Ottocento
e del Novecento

Luca Danti



Edizioni
Ca' Foscari



Il melodramma tra centro e periferia

Innesti | Crossroads

Cinema, letteratura e altri linguaggi
Film, literature and other languages

Collana diretta da | A series edited by
Alessandro Cinquegrani
Valentina Re

4



Edizioni
Ca' Foscari

Innesti | Crossroads

Cinema, letteratura e altri linguaggi

Film, literature and other languages

Direttori | General editors

Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Valentina Re (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Franca Sinopoli (Università di Roma «La Sapienza», Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België)

Comitato di redazione | Editorial staff

Elisa Mandelli (Università Ca' Foscari Venezia; IUAV, Venezia, Italia) Emanuela Minasola (Venezia, Italia) Hélène Mitayne (Università Ca' Foscari Venezia - IUAV, Venezia, Italia)

Lettori | Readers

Giuliana Benvenuti (Università di Bologna, Italia) Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Paolo Noto (Università di Bologna, Italia) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Daniele Pistone (Université Paris-Sorbonne, France) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Emilio Sala (Università degli Studi di Milano, Italia) Franca Sinopoli (Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België) Federico Zecca (Università degli Studi di Udine, Italia)

Direzione e redazione | Editorial office

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali Palazzo Malcanton Marcorà Dorsoduro 3484/D 30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/26/Innesti>

Il melodramma tra centro e periferia

Scene di provinciali all'opera
nella narrativa dell'Ottocento
e del Novecento

Luca Danti

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2014

Il melodramma tra centro e periferia:
Scene di provinciali all'opera nella narrativa dell'Ottocento e del Novecento
Luca Danti

© 2014 Luca Danti per il testo

© 2014 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 1686
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2014
ISBN 978-88-97735-84-7

<http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/26/56/Innesti/4>

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia

Il melodramma tra centro e periferia : Scene di provinciali all'opera nella narrativa dell'Ottocento e del Novecento / Luca Danti. — 1. ed. — Venezia : Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2014. — 120 p. ; 23 cm. — (Innesti | Crossroads ; 4). — ISBN 978-88-97735-84-7. — Disponibile in PDF all'indirizzo <http://edizionicafoscari.unive.it/col/exp/26/56/Innesti/4>

Abstract

Through some significant examples from European fiction, *Melodrama between center and outskirts: Scenes of provincial people at the opera in nineteenth and twentieth century fiction* focuses on the relationship between outskirts and centres, highlighting a widespread topos: the scene in which a provincial audience attends the opera. Novels and short stories published from the 1830s to the 1940s are examined. Since the first decades of nineteenth century, the gap between important cities and provinces particularly increased because of the rising industrialization and the spread of political and social achievements of the French revolution. Besides, melodrama is often clearly cited in fictional works by those authors – like Manzoni, Stendhal, Tolstoj –, who criticize opera in their treatises or reflections on aesthetics and arts. Melodrama is a very exploited subject and it became over time an ambivalent and problematic literary topic, which couldn't be only parodied.

After an historical and theoretical introduction, called «Ouverture», the work is divided into five thematic chapters, called «Acts». The first, second and fourth acts are dedicated to three specific typologies of provincial characters: ambitious young men (Julien Sorel, Lucien de Rubempré, Georges Hugon and Hector de la Falaise), adulteresses (Emma Bovary, Anna Karenina, Ana Ozores de Quintanar), and opera singers (Violetta Kutufà, Mommina La Croce, Adalgisa). Act three is dedicated to a place, Sicily, like it is represented in Tomasi di Lampedusa, Brancati, Morante and Camilleri's works. The last act is aimed at extending some of the previous reflections on the literary outskirts to two cinematographic outskirts: *The Marquis of Grillo's* papal Rome by Mario Monicelli and *Fitzcarraldo's* South America by Werner Herzog.

Ringraziamenti

In molti hanno incoraggiato questa ricerca per la sua originalità, spero di essere stato all'altezza della fiducia che mi è stata accordata.

Desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno dato preziosi consigli metodologici e di lettura; in particolare il prof. Sergio Zatti, il prof. Stefano Brugnolo e la prof.ssa Adriana Guarnieri Corazzol, che hanno letto con attenzione e interesse questo lavoro nelle diverse fasi di stesura.

Dedico queste pagine ai miei genitori.

Indice

<i>Ouverture</i>	11
Atto primo: Ambiziosi di provincia	17
Atto secondo Adultere di provincia	39
Atto terzo Una provincia italiana	65
Atto quarto Cantanti di provincia	85
Atto quinto Province extraletterarie (qualche spunto)	107
Bibliografia	115

Il melodramma tra centro e periferia

Scene di provinciali all'opera nella narrativa dell'Ottocento e del Novecento

Luca Danti

1 Ouverture

Sommario 1.1. Un pregiudizio da letterati: la linea antimelodrammatica. – 1.2. Necessaria delimitazione di un campo di indagine.

1.1 Un pregiudizio da letterati: la linea antimelodrammatica

In uno dei *Sermoni*, composto intorno al 1804, il giovane Alessandro Manzoni cerca di rivendicare alla poesia la sua dignità, il suo statuto di arte che richiede specifiche competenze, e si scaglia contro quelli che si improvvisano poeti. Particolarmente interessanti i vv. 82-88:

Eppur non manca
Chi fogli empia di versi, onde la mente
Riposar da le pubbliche faccende,
E dai privati affari, e per sollievo
Canti amori, o battaglie, o lei che meglio
Suol gorgheggiar da l'alta scena, o quella
Che sa dir con le gambe: 'idolo mio'
[Chiari, Ghisalberti 1969, p. 185].

Fra i temi celebrati dai poeti - funzionari pubblici, che si ricreano nel far versi, spiccano le donne di spettacolo: cantanti d'opera - «lei che meglio | Suol gorgheggiar da l'alta scena» - e ballerine - «quella che sa dir con le gambe». Nella satira il sarcasmo è feroce: la descrizione del virtuosismo degli arti inferiori si risolve in una sorta di ammicco osceno, accompagnato dalle parole «idolo mio». È probabile che Manzoni si sia ricordato di Francesco Berni che nella sonettessa *Contra Pietro Aretino* (1527) così attaccava le sorelle del poeta rivale ai vv. 24-26: «quelle due, sciagurato, | c'hai nel bordel d'Arezzo a grand'onore, | a gambettar: "Che fa lo mio amore?"» (Romei 1985, p. 97). In Berni la battuta lasciva sembra prodotta dal precedente «gambettar», come se non uscisse propriamente dalla bocca; in Manzoni, al di là dei luoghi comuni sulla corruzione e facilità di costumi delle donne che calcano il palcoscenico,¹ si può cogliere anche un

1 Si tratta di stereotipi della morale dei borghesi, tant'è vero che Flaubert nel suo *Dizionario*

riferimento a una questione di lingua poetica e di generi letterari. Dopo aver parlato delle prodezze canore del soprano e delle mulinanti gambe della danzatrice, il poeta non a caso sceglie la *iunctura* «idolo mio»; si tratta, infatti, di una tessera di matrice petrarchesca che, mediata da Metastasio, era divenuta parte integrante del repertorio di stilemi amorosi dei libretti.

Quando, più di dieci anni dopo, Manzoni compone, insieme a Ermes Visconti, il dramma *Il canto XVI del Tasso* (1817), fa esordire il personaggio di Armida con le parole (atto 1, scena 2): «Che fai, bell'idol mio?» (Chiari, Ghisalberti 1969, p. 225). Gli strumenti del libretto d'opera vengono ancora una volta utilizzati da Manzoni nell'ambito della poesia comica per fare parodia del Tasso, come ha notato Sergio Zatti, sia sul piano del «contenuto narrativo che [sul piano della] forma metrica, dove le solenni ottave tassiane si sciogliono in intermezzi e ariette metastasiane» (1996, p. 243).

Ancora il Manzoni maturo, quello dei *Promessi sposi*, conserva tutta la sua insofferenza non solo per la lingua, ma per la cultura dell'opera (cfr. Zatti 1996, pp. 244-245); infatti, al momento di liquidare don Ferrante e il suo cavilloso sistema di pensiero, il narratore, scolpendo un'epigrafe, dice: «non prese nessuna precauzione contro la peste; gli s'attaccò; andò a letto, a morire, come un eroe di Metastasio, prendendosela con le stelle» (Manzoni [1840] 2002, p. 726).

Lo snobismo di Manzoni nei confronti dei testi delle opere in musica non è affatto una sua prerogativa; anche Stendhal in più luoghi della *Vie de Rossini* biasima la lingua incartapecorita dei libretti (cfr. Stendhal [1824] 1983, pp. 46-47) e, alla fine dell'Ottocento, Tolstoj nel XIII capitolo del suo trattato *Che cos'è l'arte?* scrive:

La combinazione del dramma con la musica [...] ha ottenuto e ottiene successo [...] solo nel caso in cui musicisti di talento come Mozart, Weber, Rossini e altri, ispirandosi a un soggetto drammatico, si siano abbandonati liberamente al loro estro: e abbiano subordinato il testo alla musica; in tal modo per l'ascoltatore è importante solo la musica, mentre il testo è irrilevante e, anche se contiene le più vistose assurdità, [...] tuttavia non turba l'impressione artistica suscitata dalla musica [Tolstoj [1897] 2010, p. 147].

dei luoghi comuni, alla voce «Opéra (Le quinte dell')» scrive: «Paradiso di Maometto in terra» (Flaubert [1913] 2007, p. 109). Le donne che intraprendevano la carriera della cantante erano spesso sospettate di essere prostitute d'alto bordo, sia perché costrette a frequentare molti uomini (musicisti, altri cantanti, ammiratori) sia perché, soprattutto fino ai primi decenni del Settecento, il pubblico osservava l'aspetto fisico di una cantante piuttosto che ascoltarne la voce. Ancora all'inizio dell'Ottocento, le interpreti, in particolare dell'opera buffa, erano additate come donne pubbliche (cfr. Rosselli 1993, pp. 83 e 93).

È evidente che per Tolstoj ciò che salva il melodramma è la musica, mentre il libretto si costituisce unicamente di assurdità: non è più una questione di lingua, ma si bersagliano le trame, spesso disseminate di incongruenze in quanto frutto di ardite riduzioni tratte da fonti letterarie preesistenti.

L'atteggiamento antioperistico dei letterati risale al Settecento e si rafforza alla fine dell'Ottocento soprattutto di fronte alla trasformazione dell'opera verista in una forma di intrattenimento di massa, incentrato su passioni violente e soluzioni musicali popolareggianti, adottate con il fine di conquistare un pubblico sempre più ampio (cfr. Guarnieri Corazzol 2000, pp. 92-93). A partire dal secondo Ottocento il libretto inizia a essere avvertito dagli scrittori come manifestazione letteraria di serie B, come letteratura commerciale e di consumo (cfr. Brooks 1985, p. 6), bisognosa di quel rinnovamento di cui è considerato uno degli alfieri Arrigo Boito.

Il tentativo di riscattare il libretto dai pregiudizi che lo affossavano è stato recentemente intrapreso da numerosi studiosi; una presa di posizione in questo senso, anche se poi non debitamente sviluppata, si trova già nel pionieristico lavoro di Mario Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*. Il critico, introducendo il suo esame dei testi tragici dei melodrammi verdiani, scrive: «in questa letteratura subordinata, zeppa di scarti, di resti, di rimasticature, sovraccarica e macchinosa, assurdamente congegnata, si coagulano alcune delle proposte e delle ipotesi fondamentali del Romanticismo italiano» (2003, p. 6). Il tentativo del critico di recuperare il valore letterario della librettistica ha un maggior valore se si tiene conto che serve da premessa a un'indagine sul *corpus* dei melodrammi di Giuseppe Verdi, il quale, almeno fino alle collaborazioni con Boito, si era sempre guardato dal riconoscere il pregio poetico dei testi sui quali lavorava. Un libretto era valido, se era musicabile; la sua virtù risiedeva nell'essere funzionale alle esigenze del compositore, ma anche del pubblico e degli interpreti (cfr. pp. 17-18, 24).

Nei pochi pareri che si sono riportati si può apprezzare come gli scrittori tendano a scindere l'opera nelle sue componenti: ne disprezzano la lingua e l'orditura letteraria, sono più benevoli per quanto concerne la musica. Va sottolineato che, a parte Manzoni, sia Stendhal che Tolstoj non formulano i giudizi di cui sopra nella loro produzione creativa, ma quando si pronunciano in qualità di critici o di teorici. Indubbiamente la rappresentazione delle opere in musica nei romanzi o nella narrativa breve non risentirà di una condanna così netta: l'autore di letteratura non ha le certezze dell'ideologo. Per quanto riguarda Manzoni, invece, la sferzante ironia del poeta non si ritrova all'interno di interventi critici, è il letterato che attacca Metastasio e l'opera. Eppure il solo fatto che la lingua e la cultura dell'opera entrino a far parte del testo letterario indica che essi non sono contenuti censurati in maniera inappellabile; a essi si può estendere quanto Zatti ha osservato a proposito delle credenze astro-

logiche che figurano nei *Promessi sposi*: «il semplice parlarne, magari allo scopo di mettere in ridicolo i prodigi e le superstizioni magiche, [può] costituire l'indizio di una complicità regressiva?» (1996, p. 237); ma si potrebbe omettere il punto interrogativo.²

1.2 Necessaria delimitazione di un campo di indagine

Su questa base si è cercato di studiare in che modo il melodramma sia stato rappresentato in letteratura, ma si è subito resa necessaria una delimitazione del campo di indagine. In questo saggio tematico di critica musico-letteraria (cfr. Guarnieri Corazzol 2000, p. 1), si è considerata l'opera in musica come oggetto narrativo esibito, ossia gli episodi in cui il melodramma è citato direttamente e non utilizzato implicitamente come fattore strutturante, come serbatoio di intrecci, dinamiche, luoghi comuni, trasfusi nella narrativa.

Diventando parte della creazione letteraria, l'opera passa dalla *direct intermediality* alla *indirect intermediality*; secondo Werner Wolf, infatti, l'opera è un equilibrato amalgama di teatro e musica, in cui queste due componenti coesistono e interagiscono, senza abdicare l'una all'altra o, per meglio dire, senza che si possa distinguere nettamente un *dominant medium* da un *non-dominant medium*. La, per così dire, mancanza di equilibrio, anche da un punto di vista puramente 'quantitativo', caratterizza invece la *indirect intermediality*, dove il *medium* minoritario - nei casi che analizzeremo, l'opera in musica rispetto alla letteratura - «is not present in the form of its characteristic signifiers but, at least minimally, as an idea, as a signified» (Wolf 1999, p. 41). Secondo la classificazione di Wolf, che riprende studi precedenti sul rapporto tra musica e letteratura inquadrando in una più generale teoria dell'intermedialità (1999, p. 39), le scene di cui tratteremo rientrano nella cosiddetta *intratextual thematization*: «In fiction this type appears on the level of the story wherever music is discussed, described, listened to or even composed by fictional characters or 'figures'» (1999, p. 56).

Si è scelto di analizzare un motivo ricorrente: la rappresentazione di un melodramma alla quale assiste un personaggio fittizio. Là dove si è rinvenuto questo *topos* si è cercato di riscontrare la presenza di altri materiali provenienti dal melodramma - ad esempio, altre citazioni più brevi - in relazione con la scena di partenza. Sono state escluse le recensioni di spettacoli perché non rientrano nella narrativa d'invenzione: esse sottin-

2 La lingua arabescata che 'suona e non dice' dell'*Introduzione*, la pomposità delle gride, gli apparati della cultura cavalleresca e della logica aristotelica configurano una situazione di ritorno del represso nella serie dei contenuti di tipo B, cioè conscio ma non accettato (cfr. Orlando 1973, p. 81).

tendono un osservatore che si identifica con chi scrive. Ciononostante, la frequentazione dei teatri e l'attività critica o giornalistica sono esperienze quasi imprescindibili per accumulare gli elementi utili alla trasfigurazione romanzesca degli spettacoli.

Piuttosto che offrire una rassegna affollata e incoerente di allestimenti di questo o quel melodramma, si è individuato un criterio che permette la messa a punto di un canone di testi omogeneo; tale criterio è stato identificato nel tipo di spettatore che assiste alla rappresentazione ovvero nel punto di vista attraverso il quale viene stesa una sorta di cronaca romanzata dello spettacolo.

Il denominatore comune dei brani che verranno analizzati è lo sguardo, la sensibilità di uomini e donne di provincia, i quali, disorientati e inclini a meravigliarsi, vengono a coincidere con lo spettatore «più sprovveduto, [...] più disarmato, [...] più disposto a lasciarsi invischiare nella trama» di cui parla Lavagetto (2003, p. 117). Per questi osservatori il mondo del teatro e del melodramma si rivelerà illusorio, sarà destinato a scomparire e a lasciare un vuoto tragico quanto più ciò che il periferico ha avuto modo di contemplare, in un primo momento è venuto a coincidere con l'ideale che il personaggio si era formato nella mente.

Il melodramma è una delle forme della cultura prodotta dai centri; grazie alla cornice dello spazio teatrale arricchita dalle esibizioni del lusso dell'alta società, esso seduce chi viene da realtà di vita più meschine. In altri casi, non è il periferico che si avvicina al centro, ma il centro che trapianta le sue conquiste - spesso autentiche lanterne magiche - nelle periferie.

Si possono distinguere due diversi tipi di rappresentazione del provinciale all'opera: una in cui viene posto in primo piano l'ambiente, cioè il teatro, e la fauna che lo popola, e una in cui si instaura una sorta di dialogo tra il vissuto dello spettatore e i contenuti della rappresentazione. In entrambi i casi, il melodramma è designato come terreno di confronto tra due condizioni: quella metropolitana e quella provinciale; anche se cambia sensibilmente l'elemento in merito al quale il confronto viene stabilito. Se domina la concezione dell'evento teatrale come serata mondana, in quanto «il rito operistico [...] fu per eccellenza la festa delle classi dominanti ottocentesche» (Orlando 1983, p. 391), l'incontro/scontro fra centro e periferia sarà fondato su dati concreti e più superficiali: il lusso raffinato del metropolitano vs lo sfarzo inadeguato del provinciale; le buone maniere del metropolitano vs i comportamenti inopportuni del provinciale; la disinvoltura del metropolitano vs la goffaggine del provinciale. Se quello che interessa l'autore è lo spettacolo che viene inscenato, il raffronto tra ciò che il periferico si trova a vivere tutti i giorni e ciò che il centro gli offre in un'occasione eccezionale si colloca più in profondità, in quanto si traduce nel raffronto tra un'esistenza arida e monotona e una possibilità di vita romanzesca e piena di passioni.

Anche soltanto alla luce di questa ultima, breve riflessione, si può cogliere come nessun autore riesca a condannare inesorabilmente la dimensione dell'opera, altrimenti non avrebbe potuto riconoscerle la facoltà di alimentare le speranze/illusioni di chi si sente emarginato ed è alla ricerca di una via di fuga, e di evocare una possibilità di vita alternativa seducente e inconsistente attraverso i fasti dell'alta società o attraverso la messa in scena di vicende grandiose.

In questo viaggio attraverso alcune letterature europee, verranno generalmente chiamate in causa opere di narrativa composte tra gli anni trenta dell'Ottocento e gli anni quaranta del secolo successivo.

Il melodramma tra centro e periferia

Scene di provinciali all'opera nella narrativa dell'Ottocento e del Novecento

Luca Danti

2 Atto primo: Ambiziosi di provincia

Sommario 2.1. Centri, periferie e nascita del realismo moderno. – 2.2. La verità del melodramma. – 2.3 Il grandioso spettacolo di una capitale. – 2.4 La corruzione del teatro e la decadenza della realtà.

2.1 Centri, periferie e nascita del realismo moderno

Alla vigilia del trionfo dello Stato assoluto, Parigi era una grande città, quasi la sola grande città della Francia, che era il Paese più popoloso d'Europa. Quindi già intorno alla seconda metà del Seicento, Parigi era un centro e altri importanti centri, come Londra e Amsterdam, stavano crescendo.

Fu nella capitale della Francia, però, che nell'ultimo quarto del Settecento si innescò un cambiamento epocale: la rivoluzione che cancellò l'egemonia degli aristocratici e segnò l'ascesa della classe media. Tuttavia non si può parlare di 'rivoluzione borghese',¹ almeno sotto il profilo economico: la borghesia francese non aveva ancora una mentalità capitalistica, anzi la rivoluzione impoverì la Francia e ne pregiudicò a lungo lo sviluppo industriale. La rivoluzione del 1789 fu caratterizzata dalla conquista di nuove libertà civili e dalla crescita della fiducia nei mezzi dei singoli individui, nuova fonte della legittimità di un potere politico non più di matrice divina. Tra la fine del Settecento e l'avvento dell'impero di Napoleone, la rivoluzione sociale, politica e culturale si diffuse negli altri Paesi; e nel primo trentennio dell'Ottocento, la Francia, benché più arretrata dell'In-

1 Questa rigida lettura del complesso fenomeno rivoluzionario trovò uno dei suoi più fieri oppositori nello storico inglese Alfred Cobban, il quale riprese e sviluppò alcune intuizioni di Georges Lefèbvre. L'indirizzo revisionista avviato da Cobban a metà degli anni cinquanta del secolo scorso considerava anacronistiche le categorie della lotta di classe applicate alla Francia di fine Settecento. La classe sociale che aveva fatto la rivoluzione era assai più eterogenea di quanto si pensasse; essa comprendeva: funzionari del regno - dunque, membri della nobiltà -, uomini di legge, liberi professionisti e così via. Ancora oggi il dibattito sulle anime che composero la rivoluzione francese è aperto; soprattutto, si tende a mantenere distinti i fenomeni di carattere economico-sociale dai cambiamenti di ordine politico e culturale; fondamentali, questi ultimi, per la nascita e il decollo delle democrazie moderne.

ghilterra dal punto di vista dell'industrializzazione, era la prima potenza economica dell'Europa continentale.

Il divario tra centri e periferie si accentua proprio nel momento in cui si verificano la diffusione del modello industriale britannico, il trionfo dell'individualismo borghese, la ridefinizione del tessuto sociale, la crescita delle grandi città e di alcuni fenomeni quali la moda e il giornalismo. Non c'è soluzione di continuità tra centri e periferie: il progresso che trionfa nei primi si estende alle seconde, magari in forme imperfette. L'esame di queste dinamiche sta alla base dell'importante saggio che Stefano Brugnolo ha dedicato alla letteratura delle periferie; lo studioso, a partire dalla concezione marxista della borghesia come classe rivoluzionaria, nota che il ceto medio ha incarnato «la furia della modernità che niente risparmia, meno che meno i paesi [...] che se ne stavano isolati dal mondo», i quali vengono annientati e rimpiazzati dalla «civiltà tecnico-industriale» (2004, p. 11).

È stata scelta Parigi come osservatorio perché è nella letteratura francese che nasce il moderno realismo tragico su base storica, così come lo definisce Erich Auerbach; vale a dire quella corrente che concepisce ogni personaggio e i suoi comportamenti «come strettamente legati alla situazione storica» (Auerbach 1956, p. 224). Se dunque il sottotitolo di un romanzo è *Cronaca del 1830*, si è portati a pensare che il narrato dia il polso della situazione, del quadro di avvenimenti che si è velocemente abbozzato in precedenza. Se si immaginano i dati della rapida rassegna di eventi di cui sopra disposti lungo la linea della Storia, in corrispondenza di essi sulla parallela linea della storiografia letteraria si trova affacciato come insigne testimone Henri Beyle, in arte Stendhal.

2.2 La verità del melodramma

Si può cominciare praticamente dalla fine, dal trentesimo capitolo della seconda parte di *Le rouge et le noir*:

Per fortuna trovò il palco della marescialla pieno di signore e fu relegato vicino alla porta, quasi totalmente nascosto dai cappelli. Questo posto lo salvò dal ridicolo; i divini accenti della disperazione di Carolina, nel *Matrimonio segreto*, lo fecero scoppiare in lacrime. La signora de Fervacques vide quelle lacrime: facevano un tal contrasto con la maschia fermezza della sua fisionomia consueta [...].

— Avete visto le signore de La Mole? — gli disse. — Sono in terza fila. — Subito Giuliano si sporse nella sala appoggiandosi con assai poca cortesia al parapetto del palco: vide Matilde; gli occhi di lei brillavano di lacrime.

— E tuttavia non è il loro giorno d'Opéra — pensò Giuliano; — che premura!

Matilde aveva persuaso sua madre a venire all'Opera Buffa, nonostante la sconvenienza dell'ordine del palco messo premurosamente a loro disposizione da una compiacente amica di casa. Voleva vedere se Giuliano avrebbe passato la serata dalla marescialla [Stendhal [1830] 2004, pp. 414-415].

Il protagonista del capolavoro di Stendhal è un provinciale: Julien è figlio di un carpentiere ed è nato a Verrières, toponimo di fantasia che designerebbe una cittadina della Franca Contea. Fin dall'inizio del romanzo, il narratore denuncia la ristrettezza mentale dei concittadini di Julien: a Verrières, come in ogni piccola città di provincia, si era imposta la dittatura dei benpensanti. Così si conclude il primo capitolo del romanzo: «le persone di buon senso vi [a Verrières] esercitano il più noioso dispotismo; e, proprio in grazia di questa brutta parola, l'abitare nelle piccole città è insopportabile per chi abbia vissuto in quella grande repubblica che si chiama Parigi» (p. 8). La capitale è la repubblica delle libere opinioni ed esercita un certo fascino, una certa attrazione sull'ambizioso Julien Sorel, il quale, come molti provinciali, finisce per fantasticare una vita diversa grazie alle sue letture: in particolare le memorie di Napoleone e *Les confessions* di Rousseau, definite come «l'unico libro che aiutasse la sua [di Julien] fantasia a immaginarsi il mondo» (p. 22).

Julien si trasferisce da Verrières a Besançon, dove frequenta il seminario. Pur non essendo neppure lontanamente paragonabile a Parigi, Besançon appare agli occhi del giovane campagnolo come una capitale e l'emozione per aver compiuto quel primo passo importante induce il giovane Sorel a considerare quasi irreali ciò che lo circonda. All'inizio della seconda parte, quando, da segretario del marchese, Julien arriva a Parigi, pensa tra sé: «Eccomi dunque al centro dell'intrigo e dell'ipocrisia» (p. 233).

Il brano dal quale si è partiti prelude al trionfo di Julien a palazzo de la Mole: tre capitoli dopo il marchese accetterà il giovane Sorel come genero. Già nella scena a teatro è evidente che ormai il segretario ha raggiunto l'apice della sua carriera ed è riuscito a piegare una delle famiglie aristocratiche più superbe. Gli spazi occupati dai personaggi non danno adito a dubbi: Julien è nel palco della marescialla de Fervacques, Mathilde e sua madre sono in un palco di terz'ordine. La gelosia fa accantonare alla marchesina de La Mole le convenienze sociali - «la sconvenienza dell'ordine del palco». A tappe l'arrampicatore è arrivato a Parigi; altrettanto gradualmente si è elevato fino a umiliare la nobiltà più proterva.

Sorel si sente nato per stare nei palchi più prestigiosi e, più in generale, per stare in alto; ciò risulta evidente fin dal viaggio che compie per recarsi in visita all'amico Fouqué. Sulla montagna Julien si sente al sicuro, al di sopra di tutti gli uomini. Non a caso è proprio durante la notte trascorsa nella grotta in solitudine che arriva a contemplare la gloria e i successi amorosi che gli avrebbero arriso una volta giunto nella capitale.

Il culmine del successo di Julien è però prossimo alla completa rovina del giovane: Sorel non è abbastanza ipocrita e calcolatore per trionfare nella società della Restaurazione, ha un temperamento troppo impetuoso, è soggetto ai colpi di testa. Egli è costretto a lottare continuamente con la sua indole passionale, a reprimere l'impulso a lasciarsi trasportare dal sentimento amoroso: non appena vede Mathilde a teatro, egli non gioisce della sua vittoria, si precipita immediatamente da lei, anche se cerca di nascondere la propria commozione e di controllare le parole che vorrebbe rivolgere alla marchesina.

Prima di arrivare a teatro, Julien aveva fronteggiato Mathilde ed era riuscito a resistere; tuttavia la musica che il segretario del marchese ascolta funge da catalizzatore della sua eccitazione interiore: l'amore contrastato di Carolina per Paolino nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa lo spinge alle lacrime, segno della contraddizione insita nel protagonista di *Le rouge et le noir* e puntualmente notata dalla marescialla - «quelle lacrime: facevano un tal contrasto con la maschia fermezza della sua fisionomia consueta».

Non appena arriva a Parigi, Julien entra in un teatro, ai suoi occhi di provinciale un autentico luogo di perdizione. Stendhal ha voluto che fin dal principio la storia dell'arrampicatore sociale di Verrières stesse sotto il segno dell'opera in musica, che fin da subito si presagisse il sentore di una caduta legata ad alcune ingenuità del personaggio. Tutto comincia quando il giovane Sorel viene designato come precettore dei figli del sindaco de Rênal e si reca a casa sua; il motto che apre il sesto capitolo della prima parte è: «Non so più cosa son, cosa faccio» (Stendhal [1830] 2004, p. 28). Il celebre incipit dell'aria di Cherubino nelle *Nozze di Figaro* di Mozart racchiude *in nuce* il difetto che minerà la prodigiosa impresa del *parvenu*. Francesco Orlando accenna al parallelismo tra il paggio della contessa delle *Nozze* e don Giovanni: «Sarebbe evidente, quand'anche non ci avesse insistito sopra Kierkegaard, che don Giovanni ha un anticipo in Cherubino per l'estensione virtuale della brama di piacere a tutto l'altro sesso» (1983, p. 382). I tratti che da Cherubino passano in Julien non sono tanto quelli espressi nei versi (atto 1, scena 5): «ogni donna cangiar di colore, | ogni donna mi fa palpar», quanto quelli del primo distico: «Non so più cosa son, cosa faccio, | or di foco, ora sono di ghiaccio» (Da Ponte [1786] 1995, p. 500) e cioè l'incapacità a disciplinare la pulsione erotica, che fa agire il personaggio come in uno stato di *trance* e lo fa oscillare tra stati d'animo polarizzati. L'incapacità a controllarsi sancirà il tracollo di Julien; egli, infatti, è un seduttore che si lascia coinvolgere e resta vittima di se stesso. La fredda immoralità di don Giovanni gli permette di destreggiarsi abilmente fra le sue avventure e soltanto un intervento di natura ultraterrena lo annienta. Ancora una volta si possono ricordare le parole di Orlando sul *Don Giovanni* di Mozart: «Il piacere ha ragione nel lungo silenzio della morale, che sembra poter parlare efficacemente solo dall'oltretomba» (1983, p. 381).

Il sesto capitolo della prima parte del romanzo funge da diapason dei casi di Julien, in quanto si apre e si chiude focalizzando la contraddizione che vizierà l'intero cammino del protagonista. Nelle pagine iniziali si narra l'incontro con la signora de Rênal, gravido di reminiscenze roussoviane, e il turbamento che esso suscita nell'efebica bellezza del giovane Sorel. Nella conclusione, Julien riappare in veste di precettore e recita la sua parte; con assoluta gravità egli si rivolge così ai figli del sindaco di Verrières: «Io vi farò spesso recitare delle lezioni, fatemi adesso recitare la mia» (Stendhal [1830] 2004, p. 33).

Mariella Di Maio ha evidenziato come la storia d'amore tra Julien e la signora de Rênal risenta anche di un altro modello letterario-operistico, cioè della storia tragica di Gabriella di Vergy, una fonte che Stendhal esibisce, prima, *en passant*, nel capitolo ottavo della prima parte e poi, con maggiore indugio, nel capitolo ventunesimo sempre della prima parte. Secondo Di Maio, la vicenda di Gabriella non è un semplice ipotesto dal quale scaturiscono suggestioni intermittenti, ma «la *mise en abyme*, preziosa e elegantemente enigmatica, dell'amore di Madame de Rênal e Julien [...] Anche se alla fine a Julien verrà tagliata la testa, non portato via il cuore. Simbolicamente il cuore era già stato mangiato a Vergy» (1993, p. 219).

Stendhal riteneva che il pubblico italiano fosse superiore a quello francese, poiché di fronte a un'opera lirica si lasciava coinvolgere, trascinare, esaltare. Commentando le opinioni riunite in *Rome, Naples et Florence en 1817*, Sergio Zoppi sottolinea come per il romanziere francese la musica fosse l'unica arte in grado di far affiorare i sentimenti autentici: «In quanto alimento della sensibilità, la musica porta l'ascoltatore a liberarsi dal duplice giogo culturale del giudizio estetico degli accademici o pedanti e, contemporaneamente, dalle frustranti condizioni imposte dalle convenzioni sociali che ne soffocano i sentimenti più genuini» (1993, p. 104). Julien è uno spettatore 'italiano', in lui Stendhal rappresenta la propria concezione ideale di una musica squisitamente romantica e antiaccademica.

Mathilde è protagonista di un episodio che anticipa quello di Julien: a teatro con la madre, la marchesina viene rapita da una «melodia degna di Cimarosa»² e si riconosce nelle parole cantate su quelle note: «Devo punirmi, devo punirmi, | Se troppo amai» (Stendhal [1830] 2004, pp. 349-

2 In *Le rouge et le noir* un ulteriore omaggio alla figura di Cimarosa, idolatrata da Stendhal, è l'episodio di Geronimo, il basso comico, trasposizione romanzesca del cantante Luigi Lablache, che intrattiene la famiglia de Rênal nel ventitreesimo capitolo della prima parte. Durante la serata, il singolare personaggio diverte i suoi ospiti raccontando aneddoti sulla sua formazione al Conservatorio di Napoli ed eseguendo alcuni brani come l'aria «del Moltiplico», un pezzo di bravura, citato anche in *Illusions perdues*, che non è stato possibile identificare, ma sicuramente figliato dall'aria del catalogo di Leporello, capostipite delle enumerazioni virtuosistiche dell'opera buffa. «Geronimo» è il nome del padre di Carolina ed Elisetta, dunque ancora uno dei protagonisti del *Matrimonio segreto*.

350). Nonostante non sia stata identificata l'opera in questione, anche qui essa agisce da catalizzatore dei sentimenti, permette la momentanea maturazione dell'amore intellettuale della marchesa de La Mole in amore autentico: «ella fu, quella sera, come la signora de Rênal era sempre quando pensava al suo amante» (p. 350).

In Stendhal l'opera in musica sprigiona un mondo di emozioni forti e vere che squarciano la superficie di una realtà artefatta; a riprova si possono ricordare un paio di episodi della *Chartreuse de Parme*. Mentre si sta festeggiando il compleanno della principessa, monsignor del Dongo cerca inutilmente di contrastare una crisi di pianto scatenata dall'esecuzione di «Quelle pupille tenere» da *Gli Orazii e i Curiazii* di Cimarosa. Al ricevimento è da poco arrivata Clélia al braccio del marchese Crescenzi, suo sposo, e il prelado si sforza di reprimere il dolore, la gelosia, l'amore che prova per la donna. I sentimenti risorgono prepotentemente sotto la veste da religioso, incuranti del decoro che è necessario mantenere: «Per un po' Fabrizio resistette all'onda di commozione; ma presto la sua ira sbollì e le subentrò un'acuta voglia di piangere. "Mio Dio!" si disse, "che ridicola figura faccio adesso! Con questo abito indosso!"» (Stendhal [1839] 1976, p. 425). Come Julien anche Fabrice è preso dalla paura di essere messo in ridicolo da ciò che prova nel suo intimo e che la musica ha scatenato.

Nel capitolo successivo una sorte analoga a quella di Fabrice tocca a Clélia: «Allo spettacolo, la musica aveva commosso la marchesa, come suole commuovere la musica ogni cuore sventurato». Questo primo senso di commozione anticipa il pianto a cui la donna si lascia andare poco dopo quando, vedendo la gente che si accalca per sentire Fabrice che predica, l'amore represso di Clélia per monsignor del Dongo ritorna con impeto: «"Non avevo fatto una cattiva scelta!" si disse» (p. 441).

Si è parlato di «concezione romantica» della musica, una musica che proviene interamente dall'opera settecentesca; infatti, Stendhal, come la principessa della *Chartreuse de Parme*, amava la vecchia musica, i vecchi teatri, gli interpreti del passato (cfr. Norci Cagiano 1993, p. 225), e finì per prendere le distanze dalle novità che il teatro d'opera produsse a partire dagli anni venti, cioè dal momento in cui il melodramma s'avviava a convertirsi in una forma di intrattenimento popolare. Tutto ciò è un'altra evidente spia di quel disagio che deriva dall'impossibilità di trovare una propria collocazione nella società all'indomani del tramonto dell'impero di Napoleone. Così ha scritto Erich Auerbach: «Il realismo letterario di Stendhal nacque dal suo disagio entro il mondo postnapoleonico, dalla coscienza di non appartenervi e di non avervi un posto» (1956, p. 228).

2.3 Il grandioso spettacolo di una capitale

L'episodio di Julien a teatro sta a cavallo delle due tipologie che si sono descritte all'inizio: Stendhal racconta sia che cosa accade in sala, il risvolto sociologico dell'evento, sia che cosa significhi per il protagonista lo spettacolo rappresentato sul palcoscenico. Seppure l'attinenza dell'esempio di *Le rouge et le noir* sia indubbia, essa presenta però un limite: Julien è sì un provinciale che assiste a un'opera lirica, ma è come se il tratto della perifericità e la rappresentazione fossero stati tenuti separati. Le particolari origini di Julien non c'entrano con ciò che il personaggio prova mentre si trova a teatro, la sua commozione è dovuta alla sua natura, alla sua sensibilità romantica. C'è anche da dire che il contatto tra il 'chierico rosso o nero' e la vita parigina è tutto sommato nullo: Parigi coincide essenzialmente con palazzo de La Mole e gli spazi che gravitano attorno alla dimora del marchese.

«Quando un'aquila cade, chi può sapere in fondo a quale precipizio si fermerà? La caduta di un grand'uomo è sempre in relazione all'altezza a cui è pervenuto» (Balzac [1837-1843] 2012, p. 582): così un ambizioso riuscito parla di un ambizioso fallito. Sono alcune delle parole che Eugène de Rastignac rivolge a Ève in *Illusions perdues* di Balzac. L'aquilotto che sta precipitando è Lucien de Rubempré, il fratello di Ève, un letterato, figlio di farmacista, che parte da Angoulême - patria dello stesso Rastignac - alla volta di Parigi per trovare fortuna e successo.

La città di Lucien è immobile: in questo modo si allude sia al passato di Angoulême, che era stata una fortezza militare inerpicata fra le rocce, sia alla vita che vi si conduce, una vita priva di sbocchi. La staticità è data anche dalla chiusura della classe aristocratica che vive nella città alta, separata dal sobborgo dell'Houmeau: le famiglie nobili si sposano solo fra loro. In un regime di assoluta endogamia la mobilità sociale e le possibilità di distinguersi per chi sta in basso - l'Houmeau è ovviamente in pianura - sono pari a zero. Questa l'inquietante descrizione della vita di provincia:

Lontano dal centro in cui brillano i grandi spiriti, dove l'aria è carica di pensieri, dove tutto si rinnova, l'istruzione invecchia, il gusto si snatura come un'acqua stagnante. In mancanza d'esercizio, le passioni si rimpiccioliscono ingrandendo cose minime. È questa la ragione dell'avarizia e del pettegolezzo che appestano la vita di provincia. Presto l'imitazione di idee ristrette e di maniere meschine guadagna la persona più distinta. Muoiono così uomini nati grandi, donne che, raddrizzate dagli insegnamenti della società, sarebbero state incantevoli [p. 70].

In una cornice di questo tipo, dove sembra inevitabile l'involgarimento anche dell'indole più sublime, è piuttosto naturale che ci sia qualcuno che

cerca di reagire, che non accetta supinamente gli ingranaggi di un meccanismo stabilito dal destino e pertanto inesorabile (cfr. Fiorentino 1990, p. 33). La reazione passa attraverso la possibilità di evadere garantita dall'arte, in particolare dalla letteratura e dalla musica. Lucien e David leggono Chénier, Schiller, Goethe, Lord Byron, Scott e in questo modo sfuggono alle gabbie della tipografia. Corrispettivo aristocratico dei due poveri stampatori è la signora de Bargeton: educata fin da piccola ad amare la lettura e la musica, prediligeva Lord Byron e Rousseau, s'incantava ad ascoltare il suono dell'organo e soprattutto aspirava a vivere a Parigi al fianco di uomini importanti. La relazione tra Lucien e Anaïs ad Angoulême è impregnata di riferimenti alla letteratura di tutti i tempi - dalla lirica cortese allo Stilnovo a Petrarca -; in particolare, però, Lucien sogna di ottenere la donna che ama battendo in una tenzone poetica i nomi maggiori della lirica romantica (Hugo, Lamartine, Scott, Byron).

Immaneabilmente attorno alla signora de Bargeton si viene a costituire un circolo, formato anche da sedicenti artisti, come Adrien de Bartas, uno che è fissato con l'opera, un monomane, un dilettante pieno di sé, che esegue per gli ospiti di Anaïs *Il matrimonio segreto* così come *Il barbiere di Siviglia*. Benché si dedichi all'arte, de Bartas non può che tediare la signora de Bargeton, non tanto perché massacra indistintamente sia Cimarosa che Rossini, ma soprattutto a causa della sua vanagloria, del suo vacuo esibizionismo. I componenti della corte di Anaïs mancano di sostanza, sono, agli occhi di lei, come fantasmi, fra i quali ella si aggira senza riuscire ad appagare il suo desiderio di talento e di evasione.

La stravagante signora de Bargeton subisce il fascino di Sixte du Châtelet e quello di Lucien de Rubempré: mentre il primo, da scaltro funzionario, punta sul fatto di aver brillato sotto Napoleone e di conoscere i più prestigiosi ambienti parigini, il secondo ha dalla sua la giovane età, la straordinaria bellezza, l'entusiasmo e la ferma convinzione di diventare un grande scrittore grazie a un suo romanzo storico e a una raccolta di liriche.

Con la benedizione della madre, della sorella Ève e del modesto e fedele amico David, Lucien decide di seguire la signora de Bargeton a Parigi, dove l'ubiquo du Châtelet farà a entrambi da mieloso anfitrione. Siamo nel 1821. Differentemente da quanto accade in *Le rouge et le noir* dove Julien vede poco o niente della grande città, Lucien si avventura in mezzo all'eterogenea umanità che si muove nella zona fra il Palais-Royale, la Borsa, il Boulevard du Temple e le Tuileries, e soggiorna nel Quartiere latino in mezzo a studenti e artisti.

Il capitolo che inaugura la seconda parte del romanzo racconta l'arrivo di Lucien nella metropoli che è sancito da una serata all'Opéra, secondo du Châtelet uno di « quei divertimenti che più allietano i provinciali » (Balzac [1837-1843] 2012, p. 199). Lucien viene catapultato in maniera immediata in un palchetto a teatro: egli non ha gradatamente scalato la piramide sociale, egli non può trionfare come Julien aveva fatto su Mathilde.

Il fatidico venerdì la signora de Bargeton e Lucien debuttano in società, comparando nel palchetto della marchesa d'Espard, parente e protettrice di Anaïs. Per quanto riguarda l'opera che va in scena, essa resta sullo sfondo, la rappresentazione è sostanzialmente trascurata e si danno solo insignificanti indizi sul progredire della vicenda, o meglio, sul susseguirsi degli atti. Si sa che si tratta di una recita delle *Danaïdes* di Antonio Salieri del 1784 e l'unico passo dove l'opera eseguita conquista brevemente il primo piano è il seguente:

Lucien tornò a prender posto nell'angolo del palco e restò, per tutta la durata della rappresentazione, assorto di volta in volta dal pomposo spettacolo del balletto del quinto atto, così celebre per il suo *Inferno*, dall'aspetto della sala, dove il suo sguardo andava di palco in palco, e dalle proprie riflessioni, che furono profonde, al cospetto della società parigina.

— Ecco dunque il mio regno! — si disse — ecco il mondo che devo domare.

Tornò a casa a piedi, pensando a tutto quello che avevano detto i personaggi che erano andati a rendere omaggio alla signora d'Espard; i loro modi, i loro gesti, il modo d'entrare e d'uscire, tutto gli tornò alla memoria con stupefacente fedeltà [pp. 225-226].

Lo slancio di Rupembré, desideroso di assoggettare Parigi - «ecco il mondo che devo domare» -, stride comicamente con la sua condizione di eroe senza cavalcatura, di cavaliere appiedato. Nel quinto atto dell'opera, le figlie di Danao, macchiate di uxoricidio, giungono agli inferi, e in maniera simmetrica anche Lucien precipita nell'abisso. Dopo essere stato umiliato dal bel mondo il poeta si ritrova in un suo inferno tutto terreno, ai piedi di quella piramide sociale che la sua innata indole superba aveva pensato di dominare. Visto che in seguito Lucien riuscirà a tornare alla luce, non è azzardato definirlo come il protagonista di una sorta di catabasi mondana.

Si è detto che non viene concesso molto spazio all'opera vera e propria; bisogna tenere presente che all'inizio dell'Ottocento era piuttosto comune recarsi a teatro, magari allettati dalla presenza di quel certo cantante, per poi fare tutt'altro e disinteressarsi dello spettacolo.³ La rappresentazione diventerà centrale soltanto a partire dalla messa a punto del repertorio, che sia in Italia che in Francia si avrà soltanto alla fine dell'Ottocento. Nel secondo capitolo del racconto lungo *Massimilla Doni* è proprio Balzac che descrive efficacemente cosa accadeva nei palchetti dei teatri italiani, in

³ Sul pubblico e le rappresentazioni dei teatri francesi e italiani dell'Ottocento si vedano rispettivamente Gerhardt (1988) e Rosselli (1985).

questo non molto dissimili da quelli francesi. L'attività che andava per la maggiore era la conversazione elegante sui temi più disparati:

La conversazione è sovrana assoluta in quell'ambiente [...] la musica e gli incantesimi della scena non sono che accessori, e il vero interesse risiede nelle conversazioni che vi si tengono, negli appuntamenti che vi si danno, nei resoconti e nelle osservazioni che vi si tessono. Il teatro è la riunione economica di tutta una società che si esamina e si diverte con se stessa [Balzac [1837-1839] 1990, p. 71].

Balzac pubblicò *Massimilla Doni* all'indomani del suo viaggio in Italia, tra il 1837 e il 1839, mentre parallelamente lavorava a *Illusions perdues*; per quanto concerne la descrizione dei costumi degli italiani, lo scrittore francese ebbe come osservatorio privilegiato il salotto della contessa Clara Maffei, che ispirò l'eroina eponima del racconto.

Anche nella *Chartreuse de Parme*, all'incirca coeva di *Massimilla Doni*, viene illustrato questo gioco di scatole cinesi, per cui il pubblico che si reca a teatro dà luogo a uno spettacolo che fa concorrenza a quello sul palcoscenico. Per esempio, il conte Mosca non perde mai d'occhio l'orologio della sala per vedere quando giunge il momento idoneo per recarsi in visita nel palco della contessa. Lo spettacolo scenico è come se non ci fosse ed è rimpiazzato dalle schermaglie che animano i palchetti; infatti, il conte dice con trasporto alla contessa di Pietranera: «Così, senza conseguenza e per una sera, mi permetta di rappresentare vicino a lei la parte d'innamorato» (Stendhal [1839] 1976, p. 97). Anche Pierfranco Moliterni e Carmela Ferrandes descrivono la vita che si svolgeva all'interno dei palchetti nei primi decenni dell'Ottocento come continuazione di quella dei salotti, come apogeo della mondanità, come scenario miniaturizzato di drammi amorosi che corrono paralleli a quelli che si compiono sul palcoscenico (cfr. Moliterni, Ferrandes 1993, p. 251).

L'intera sequenza della serata all'Opéra in *Illusions perdues* è occupata dall'ostentazione del lusso e della ricchezza, dalla passerella degli illustri spettatori, dall'esibizione del *bon ton* e dalla messa in ridicolo delle statures dei provinciali – l'inadeguatezza degli abiti, il giovane poeta che si mette a indicare le persone che arrivano nei palchi e così via. Lucien e Anaïs sono scandagliati con meticolosità autoptica dalle signore dei palchetti; i due provinciali diventano un'attrazione, i selvaggi trasportati nel mondo civilizzato, le bestie esotiche da contemplare con stupore e superiorità. In questi atteggiamenti, c'è paradossalmente qualcosa di meschino e lo mette bene in evidenza Fiorentino che, trattando dei meccanismi di controllo sociale nelle *enclaves* parigine, parla così del provincialismo degli *habitués* del teatro d'opera: «il narratore può trattarli come un pubblico anonimo, come un coro che guarda e commenta i comportamenti dei mutevoli protagonisti della festa mondana che si sta consumando» (1990, p. 37).

I sorrisetti delle signore e gli sguardi maliziosi dei *dandies* finiscono per contagiare anche la percezione che Lucien e Anaïs hanno l'uno dell'altra; tutto l'amore scompare, non resta che uniformarsi al giudizio della Parigi che conta, non resta che seguire la moda. Prima dell'Opéra, Lucien e Anaïs erano stati portati da du Châtelet al teatro del Vaudeville: già lì avevano iniziato a prendere campo i dubbi, i due amanti avvertivano l'insufficienza del partner in rapporto a ciò che Parigi offriva loro.

Ai maneggi di du Châtelet che punta a conquistare Anaïs si aggiungono le brillanti *boutades* di Rastignac che, da provinciale arrivato, si lascia andare a spietati commenti sui suoi concittadini: così viene fuori la storia del padre di Lucien e il fatto che il cognome del giovane è in realtà Chardon. A seguito della rivelazione delle origini borghesi del giovane, la marchesa d'Espard decide di lasciare l'Opéra, Anaïs la segue e Lucien viene abbandonato ed escluso dal bel mondo prima ancora di averci potuto mettere piede.

Finora si è essenzialmente analizzato quello che è il punto di vista dei metropolitani sui provinciali e il fatto che i secondi tendono a imitare il modo di vestire, di atteggiarsi e di pensare dei primi; ora passiamo a considerare il modo in cui l'ottica periferica filtra ciò che il 'centro' le pone davanti. Nel breve passo sul quinto atto delle *Danaïdes*, si legge che lo sguardo di Lucien è occupato «dal pomposo spettacolo del balletto», «dall'aspetto della sala», «dalle proprie [profonde] riflessioni». I pensieri di Lucien sono commisurati all'oggetto che si presenta agli occhi del giovane. L'imponenza di Parigi, la fastosità dello spettacolo, l'altezza delle meditazioni e delle chimere del provinciale sono accomunate dalla *grandeur*, ma tutto si sgretola miseramente.

La prima esperienza di Lucien a Parigi è scandita dal suo rapporto con il dramma in musica: dopo il fallimento all'Opéra e la nobilitante parentesi del cenacolo degli artisti, il poeta viene introdotto di nuovo nel mondo del teatro dal giornalista Étienne Lousteau. Quando Lucien si prepara per la serata al Panorama-Dramatique è già un altro rispetto al suo debutto in società, si è scaltrito, inizia a comprendere il funzionamento di Parigi: «tornò allegramente al suo albergo, dove si preparò così accuratamente come l'inafausto giorno in cui aveva voluto esibirsi nel palco della marchesa d'Espard all'Opéra; ma già i suoi abiti gli andavano meglio, li aveva fatti propri» (Balzac [1837-1843] 2012, p. 304). Prima di assistere al debutto di Florine e Coralie, seguendo Lousteau, Lucien ha l'occasione di penetrare nelle quinte del Panorama-Dramatique, cioè di vedere da vicino gli ingranaggi di quella macchina che all'Opéra l'aveva abbagliato con il suo «pomposo» involucro:

Il poeta di provincia raggiunse le quinte, dove lo aspettava il più strano degli spettacoli. La strettezza dei sostegni, l'altezza del teatro, le scale a pioli, le scenografie, così orribili viste da vicino, gli attori con il bian-

chetto, i loro costumi tanto bizzarri e fatti di stoffe tanto grossolane, i garzoni con le giacche unte, le corde che pendono, il direttore di scena che circola con il cappello in testa, le comparse sedute, i fondali sospesi, i pompieri, quell'insieme di cose buffonesche, tristi, sporche, spaventose, luccicanti, somigliavano così poco a quello che Lucien aveva visto dal suo posto a teatro che il suo stupore fu senza limiti [p. 334].

Questa ricognizione di Lucien dà un'idea del caos e della promiscuità che sono nascosti dietro la scena e segna la perdita di un'altra illusione per il protagonista.⁴ Il disordine e la sporcizia stanno alle spalle dello spettacolo; una volta che questo si è concluso resta l'abisso, sul ciglio del quale si muovono le figure anonime di inservienti e pompieri. Sull'importanza delle quinte come metafora dei rapporti sotterranei sui quali si fonda la società e che Balzac si sforza di rendere visibili, Brooks ha scritto: «il teatro sembra offrire la possibilità tanto della rappresentazione quanto della macchinazione, tanto cioè dello spettacolo che si svolge sul palcoscenico quanto della manipolazione dei ruoli che consentono le quinte» (1985, p. 164).

Di fronte ad attrici che mostrano i seni per strappare un applauso al pubblico e all'onnipotenza del denaro anche nelle cose dell'arte, Lucien constata amaramente l'avvilimento della poesia e dei suoi nobili ideali. Ancora egli non è del tutto emancipato dalle sue illusioni, eppure si lascia inebriare dalla corruzione del teatro: «In quegli sporchi corridoi ingombri di macchine e in cui fumano lampade a olio, regna come una peste che divora l'anima. [...] Fu per Lucien come un narcotico, e Coralie finì di farlo sprofondare in una ebbrezza gioiosa» (Balzac [1837-1843] 2012, p. 356). Balzac carica le tinte della rappresentazione del dopo spettacolo: viene restituito lo sgomento di Lucien di fronte allo squallore del teatro vuoto; il poeta ancora non vuole arrendersi alla realtà, anche se si lascia invischiare da essa, come se fosse stato drogato. Sono le inevitabili lotte interiori che caratterizzano l'evoluzione dell'eroe.

Affiancato da Lousteau, Lucien riesce a ottenere un posto come giornalista e l'incarico di recensire gli spettacoli che si danno nei teatri del Boulevard du Temple; di lì a poco tornerà all'Opéra: «Così Lucien riapparve trionfante là, dove pochi mesi prima era pesantemente caduto» (p. 431). Ben presto Lucien diventa un frequentatore abitudinario dell'Opéra; infatti, ormai egli è in parte maturato, ha evitato la strada del lavoro e della dedi-

4 Sembra che Giovanni Verga si sia ricordato di Balzac nel suo romanzo breve *Eva*, in cui si racconta l'infelice amore di un pittore di provincia per una ballerina della capitale, che all'epoca dei fatti narrati era Firenze. Di sapore balzachiano è proprio il valore demistificante che acquista la visita del giovane pittore dietro le quinte: la bellezza sovrumana di Eva vista da vicino appare smontata, così come cade in frantumi la superficie dorata dello spettacolo. Così medita tra sé Enrico Lanti, il protagonista: «Rimanevo tristamente là dov'erano svanite le mie illusioni» (Verga [1873] 1983, p. 106).

zione all'arte allontanandosi da d'Arthez e dal cenacolo, e ha cominciato a penetrare i meccanismi subdoli di un tipo di giornalismo fatto di attacchi e smentite, di elogi gonfiati, composti senza alcuna onestà intellettuale, con l'unico scopo di acquistarsi la fama di penna temibile e guadagnare denaro. L'accesso trionfale all'Opéra schiude a Lucien il mondo dell'alta società: si noti soprattutto l'invito a colazione che Rastignac rivolge al poeta, non prima di averlo avvicinato e di aver amabilmente discusso con lui della loro comune terra d'origine - proprio su questo terreno Rastignac aveva messo in ridicolo Lucien quando si erano incontrati la prima volta.

Al debutto di Coralie al Gymnase sono legate le sorti del suo amante: dopo essersi schierato con i realisti per ottenere il titolo nobiliare, Lucien perde l'appoggio delle testate liberali e il prestigio sociale faticosamente conquistato, è minacciato dai debiti e posseduto dal gioco d'azzardo. Il fiasco al Gymnase accelera la caduta dell'ambizioso di Angoulême. È possibile seguire le tappe di questa prima parabola parigina di Lucien attraverso i teatri che frequenta, i quali non sono importanti per ciò che vi viene rappresentato, ma per i riti mondani di ammissione o di esclusione che vi si celebrano. Balzac struttura la seconda parte di *Illusions perdues* (dal titolo *Un grand'uomo di provincia a Parigi*) tenendo i teatri come colonne portanti del suo disegno narrativo.

Si può cercare di dare una spiegazione di questa scelta considerando ciò che Peter Brooks mette in evidenza nel momento in cui Lucien viene abbandonato all'Opéra da Anaïs e dalla signora d'Espard: «Due aristocratiche non avrebbero mai violato in tal modo le buone maniere, obietta James nel primo dei due saggi, non si sarebbero mai comportate in modo così agitato e melodrammatico» (1985, p. 24). Lo studioso si riferisce ai saggi che il romanziere americano Henry James ha dedicato a Balzac; questo rimando è funzionale a sottolineare nell'opera dei due scrittori ottocenteschi la trasfusione di elementi provenienti dall'opera francese. Uno di questi elementi è proprio la rappresentazione eccessiva della realtà e dei sentimenti.

Si tornerà su questi aspetti trattando del carattere antimelodrammatico di *Madame Bovary*, per adesso è sufficiente riscontrare la presenza di un *quid* operistico al di fuori della dimensione strettamente teatrale. Nell'esempio citato, tale *quid* si ritroverebbe in un atteggiamento e nella natura stessa dei due personaggi femminili. A questa osservazione si aggiunga che nel palco della d'Espard, i confini tra spettacolo teatrale e realtà della sala saltano e la prima invade la seconda, per esempio nella forma dell'agnizione: «[du Châtelet] e Montriveau si rivedevano per la prima volta dopo essersi lasciati in mezzo al deserto. [...] "Un vero riconoscimento da teatro" disse Canalis» (Balzac [1837-1843] 2012, p. 219).

Il valore strutturante dei teatri nella sezione centrale del romanzo è connesso all'ontologia melodrammatica dei personaggi e allo sconfinamento della finzione scenica nel reale; l'avventura parigina di Lucien così

com'è concepita non fa altro che riflettere la concezione dello spazio della capitale come palcoscenico e la vita che vi si conduce come spettacolo ininterrotto. Sono numerosissimi i punti in cui tale concezione viene esplicitata: «Forse un giorno [Lucien] andrà a Parigi, il solo teatro dove possa esibirsi»; «Parigi [...] è il teatro dei vostri successi»; «Qui [a Parigi], davvero, tutto è spettacolo» (pp. 139, 180, 236). Già Brooks aveva scritto che in *Illusions perdues* il teatro è concepito «quale sfondo principale e fors'anche metafora dominante del romanzo [e come] la metafora-chiave dei concetti d'illusione e disincanto» (1985, p. 163).

Ritornato nella città natale, Lucien cerca di far fruttare quanto ha appreso sulla scena di Parigi: «Ebbe l'atteggiamento, i gesti della Pasta in Tancredi» (Balzac [1837-1843] 2012, p. 705). Il tentativo di metabolizzare le lezioni parigine di 'recitazione' è evidente, tant'è vero che Lucien aveva avuto modo di ascoltare la stessa similitudine mentre si trovava nelle quinte del Panorama-Dramatique: «Arriva fino alla ribalta e di, con voce di petto, *È salvo*, come la Pasta dice *Oh! patria in Tancredi*» (p. 336). Tuttavia il successo in patria del giovane Rubempré è effimero e sostanzialmente inutile. In generale, gli scaltri e gli approfittatori hanno cognizione della teatralità del reale: per esempio, Cointet 'il lungo' dirige una commedia ai danni del povero inventore di Angoulême: «l'arresto di David era l'ultima scena del primo atto di quel dramma. Il secondo atto cominciava con la proposta che Petit-Claud aveva appena fatto» (p. 746).

Benché alla fine la crescita di Lucien coincida con una piuttosto generica e consunta presa di coscienza che la vita nella sua interezza è una messa in scena - Vautrin parla di «quel gran teatro chiamato mondo» (p. 733) -, è chiaro che la parentesi nella capitale è caratterizzata da una sistematica teatralizzazione. Si può concludere che la struttura di questa prima andata di Lucien a Parigi altro non è che una *mise en abyme*, un particolare che rispecchia una condizione più ampia, cioè la concezione balzachiana dello spazio parigino come palcoscenico che ospita una recita continua.

In definitiva si riscontra una continuità - nel segno della finzione - tra melodramma/teatro e mondo; dunque, viene rovesciato il rapporto che si è avuto modo di mettere in evidenza nei romanzi di Stendhal, in quanto la musica perde qui la sua capacità di provocare quelle fratture dalle quali occasionalmente riusciva a emergere il represso mondo interiore.

2.4 La corruzione del teatro e la decadenza della realtà

Prima di passare a *Madame Bovary* conviene analizzare alcuni brani tratti da *Nana*: si è scelto di alterare la successione cronologica delle principali opere letterarie discusse in nome della continuità tematica; infatti, anche nel romanzo di Zola vengono rappresentati provinciali che raggiungono il centro così come lo erano stati Julien Sorel e Lucien de Rubempré. 'Pro-

vinciali', al plurale, perché Zola ha raddoppiato il punto di vista periferico, benché in nessuno dei due casi esso coincida con quello del protagonista. L'autore offre una declinazione grottesca e una sublime della perifericità che incontra il centro.

Nella sala del Théâtre des Variétés della capitale, fra gli altri, si trovano Hector de la Faloise e Georges Hugon. Il primo è un giovane venuto a Parigi per completare gli studi e teme di passare da provinciale mostrandosi troppo interdetto di fronte al cinismo e alla spregiudicatezza del direttore del teatro. Il secondo è uno studente di giurisprudenza al primo anno, viene dalla campagna intorno a Orléans ed è oppresso dalla vecchia madre. I due provinciali si incontrano durante un sobrio ricevimento in casa della contessa Muffat; in quella occasione vengono messe l'una di fronte all'altra l'invadenza di Hector e la timidezza di Georges.

Zola mette in risalto le origini provinciali di Hector e Georges accomunandoli nei commenti che i due fanno sulla bellezza maliziosa di Nana, la quale annulla lo spirito critico dei due inurbati: nonostante l'attrice stoni e non sappia muoversi sulla scena, la Faloise la trova straordinaria, Hugon non riesce a trattenersi dall'urlare con tutta la sua ingenuità che Nana è splendida – ovviamente durante la rappresentazione. Questo è l'unico elemento che i due provinciali condividono; infatti, anche l'esito delle loro passioni per Nana sarà opposto.

Georges è il depositario di una certa purezza che calandosi nel vizio riesce a riscattare per poco la divoratrice di uomini, la quale si bea dell'idillio campestre che vive con il suo amante. Nana vorrebbe tutelare il candore di Georges, ma ben presto la sua natura corrotta prende il sopravvento e l'amore pudico si colora di morbosità: «Quel travestimento, quella camicia da donna e quella vestaglia la facevano ancora ridere. Era come se la stesse stuzzicando un'amica» (Zola [1880] 2011, p. 176). Nell'arrendersi di Nana alla bellezza effeminata di Georges si prefigura la viziosa relazione omosessuale che la protagonista del romanzo intreccerà con la prostituta Satin.

Georges diventa un capriccio per Nana, benché egli la ami davvero, le offra di sposarla e arrivi a suicidarsi di fronte alla sua perversa indifferenza. La macchia di sangue che Georges lascia sulla soglia della camera di Nana infastidisce la ragazza, ma ben presto viene cancellata dalle suole delle scarpe dei numerosi avventori. Alla fine il sacrificio umano all'idolo di carne viene compiuto; gli scrupoli di Nana si rivelano qualcosa di passeggero, la sua natura non può essere redenta neanche dai sentimenti più alti.

Tutt'altra la storia di Hector: dopo essersi abbandonato alle grazie ormai disfatte della vecchia Gagà, eredita una fortuna e non vuole ritornare in provincia prima di essere diventato un *dandy*. In Hector si coglie chiaramente l'evoluzione della figura del *parvenu* in quella dello *snob*, due tipologie di personaggio che si impongono nel romanzo ottocentesco fino a Proust. Sicuramente con l'avvento del realismo moderno si approda a

una rappresentazione più seria della figura dell'arricchito, che spesso è un giovane e talentuoso arrampicatore sociale. In altre parole, il *parvenu* non è più solo un Monsieur Jourdain, non è più ridicibile entro gli schemi della satira di costume, diventa un personaggio più ambiguo. Così Bruce Robbins: «Si potrebbe dunque interpretare la storia della *fiction* sull'ascesa sociale così come Auerbach aveva descritto la rappresentazione della realtà in generale: come un passaggio dalla disapprovazione comica a un punto di vista più vicino a quella [*sic*] del *parvenu*, più benevolo» (2003, p. 599). Campioni della complessità acquisita da questo tipo di personaggio possono essere considerati Julien Sorel e Lucien de Rubempré, mentre in Hector de la Faloise è evidente il debito che Zola ha contratto con la commedia dei secoli precedenti.

Durante la festa in cui vengono ufficializzate le nozze tra la figlia dei Muffat e Daguenet, la Faloise si mette in mostra con la sicumera dell'arricchito, determinato a rifarsi su coloro che al momento del suo arrivo a Parigi lo avevano deriso. Con le sue gravi spiritosaggini da campagnolo inurbato la Faloise si rende insopportabile alla cerchia degli uomini di mondo. La rovina di la Faloise è decisamente comica: «Era da tempo che, per diventare davvero un uomo alla moda, le [a Nana] chiedeva l'onore di essere rovinato da lei» (Zola [1880] 2011, p. 441). L'ansia di notorietà di Hector va di pari passo con la climax della voracità della prostituta d'alto bordo: Hector si lascia ridurre in miseria, umiliare, picchiare e, dopo essere stato malmenato, propone a Nana di sposarlo, non per amore, come aveva fatto Georges, ma per sbalordire la capitale. Una volta ripulito anche questo suo singolare amante, consumato dalla frenesia della moda e del successo, Nana se lo vede sparire dalle mani all'improvviso: «Dopo una settimana, si seppe che era in provincia da quello zio che aveva la mania di erborizzare; gli incollava le piante negli erbari e correva il rischio di sposare una cugina molto brutta e molto bigotta» (pp. 444-445). Non è difficile immaginare un la Faloise soddisfatto dalla propria impresa, mentre con un sorriso ebete approva la mania collezionistica dello zio e per contrappasso scivola dai disordini parigini alla meticolosa classificazione dei vegetali.

La sera dello spettacolo, il punto di vista di Hector è utilizzato, assieme a quello di Fauchery, per descrivere lo splendore della sala illuminata, e poi, da solo, per esprimere la meraviglia del provinciale di fronte al brulicare della notte parigina osservata dall'alto di un balcone del teatro. Durante il ricevimento dai Muffat, anche Georges rimane estasiato in quanto «finalmente riusciva a entrare nel mondo che aveva sognato» (p. 82).

Il provinciale immagina il centro sempre vitale e traboccante di passioni, tant'è vero che non riesce a capacitarsi del languore che talvolta si impossessa dei metropolitani, i quali, prostrati dal vizio, cercano stancamente nuovi svaghi che offrano effimere scariche di piacere: si pensi a coloro che riempiono il pianoforte di champagne oppure al capriccio di andare a bere il latte di capra appena munto al Bois de Boulogne. Durante la cena

in casa di Nana, Georges si ricorda di aver passato delle serate più allegre in alcune case borghesi di Orléans.

L'ottica periferica è soprattutto sfruttata dallo scrittore per restituire lo stupore dei provinciali di fronte alla vita della capitale, talvolta in linea con le loro aspettative, talvolta cupamente deludente. Né il punto di vista di Hector né quello di Georges sono utilizzati per filtrare la prima de *La Blonde Vénus*, un'operetta di fantasia, che Zola inventa ispirandosi a *La belle Hélène* musicata da Offenbach su libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy, che debuttò proprio al Théâtre des Variétés il 17 dicembre 1864. Così viene raccontato l'ingresso in scena di Nana:

In quel momento le nuvole del fondale si aprirono e comparve Venere. Nana, molto alta e formosa per i suoi diciott'anni, con la tunica bianca da dea, i lunghi capelli biondi sciolti sulle spalle, scese verso la ribalta con tranquilla disinvoltura, sorridendo al pubblico. E attaccò la sua grande aria:

Lorsque Vénus rôde le soir...

Già a partire dal secondo verso gli spettatori cominciarono a scambiarsi occhiate. Era uno scherzo? Una scommessa di Bordenave? Non si era mai sentita una voce così stonata, così male impostata. Aveva detto bene il direttore, cantava come una campana fessa. E non sapeva neanche stare in scena, protendeva le mani e dondolava tutto il corpo in un modo che parve sconveniente e sgraziato [p. 17].

I due provinciali, come si è detto, esprimeranno il loro parere, ma la recita non è mediata dalla loro prospettiva. A partire da «Era uno scherzo?» Zola ricorre all'indiretto libero per riportare i pensieri del pubblico anonimo, di un osservatore corale e indistinto. Stando dalla parte degli spettatori viene ricreata la stessa percezione che chi sta sul palcoscenico ha della sala; percezione descritta nel quinto capitolo, quello ambientato fra le quinte:⁵ «Si sentiva il pubblico senza vederlo» (p. 150).

Sebbene lo spettacolo venga seguito e raccontato nella sua interezza, non sono né la trama assurda dell'operetta, né la recitazione istrionica degli attori più consumati, né i costumi sgargianti e improbabili a catturare l'attenzione del pubblico: tutti aspettano di vedere Nana, l'attrazione

⁵ In *Nana* la descrizione delle quinte non è filtrata dal punto di vista di un provinciale, ma comunque sia di un novizio: il conte Muffat. Come già si è constatato a proposito di Balzac, fra le quinte dei teatri si muovono esseri umani che partecipano agli allestimenti senza essere coinvolti dalla rappresentazione. Trasversale a tutte le descrizioni delle quinte è la figura del pompiere, che rimane sempre nascosta fino al momento di ispezionare il teatro a spettacolo concluso - si insiste su questo dettaglio perché verrà poi ripreso parlando di *Teatro* di Gadda. La teoria estetica di Tolstoj prende avvio dalle riflessioni che lo scrittore sviluppa mentre assiste a una prova dell'opera *Feramors* di Rubínštejn nel 1897 e il suo senso critico sembra sia stato acuito proprio dall'aver attraversato le quinte, spazio dalle capacità rivelatrici.

preparata da una accattivante campagna pubblicitaria. E Nana alla fine compare sulla scena: non è assolutamente portata per l'arte, è stonata e incapace nella recitazione, ma al contempo è sfrontata, sorridente, ammiccante: ci vuole poco perché riesca a conquistare il pubblico. Con il suo sorriso malizioso, con le sue mosse sconvenienti, Nana fa suo e degrada il personaggio di Venere, così l'Olimpo del primo atto si abbassa alla balera di sobborgo del secondo. Quel verso, «Quando Venere si aggira di notte», è un'allusione nient'affatto celata alla vita di strada e rivela il modo in cui Nana diventerà una dea dell'amore, facendo del suo letto il suo altare.

Nana deve il successo alla sua Venere-prostituta e non riuscirà più a liberarsi da questo ruolo che riflette la sua natura: nella nuova commedia di Fauchery, *La petite Duchesse*, Nana è chiamata a interpretare Géraldine, una disinibita *vedette* dell'operetta, cioè se stessa. Solo grazie alle pressioni del suo protettore, il conte Muffat, Nana ottiene la parte della signora per bene, ma *La petite Duchesse* sarà un clamoroso fiasco. La protagonista del romanzo non vuole mai arrendersi a prendere coscienza di sé: non si ritiene una prostituta e vuole mostrare a tutti di sapersi comportare come una gran dama rispettabile.

Il rapporto tra centro e periferia è relativo: ogni centro può essere periferia rispetto a un altro centro di maggiore importanza; allo stesso modo, ogni centro ha al suo interno la propria zona periferica. I sobborghi possono essere considerati la periferia di Parigi e lì, in rue de la Goutte-d'Or, è nata Anna Coupeau, figlia di una lavandaia e di un alcolizzato. Costretta a vivere in povertà e in una condizione di completo degrado, Nana, come i giovani della campagna o delle piccole città, si è lasciata affascinare dal lusso e ha iniziato a vagheggiare una vita diversa che l'onnipotente capitale le avrebbe senz'altro regalato. Nana è rimasta ipnotizzata fin da giovane dalle appariscenti chincaglierie di Parigi e si parla di lei come dell'«ex fiorista che aveva fantasticato davanti alle vetrine dei passages» (p. 309). Al gusto grossolano, ai suoi modi talvolta plebei, alle superstizioni, si sommano le utopie imbastite ascoltando le parole di certe canzoni oppure scorrendo certi romanzetti. Benché legga poco, le idee di Nana sui libri sono molto chiare: «voleva opere tenere e nobili, cose che la facessero sognare e le elevassero l'anima» (p. 336). Allo stesso modo tutte le lise immagini romantiche della parentesi amorosa con Georges - i pettirossi, il chiaro di luna - erano note a Nana - come lo erano state a Emma Bovary - grazie alle romanze. È abbastanza ovvio che, continuando a nutrire la propria fantasia di queste delicatezze *kitsch*, Nana si ostini a non voler riconoscere il modo in cui è riuscita a emanciparsi dalla sua avvilita condizione originaria e che ambisca a impersonare almeno a teatro la parte della donna per bene. Ecco perché Nana quasi in maniera ossessiva, come se volesse convincere anche se stessa, non perde occasione per mettersi al di sopra dei suoi amanti, delle altre attrici, delle altre prostitute.

Quando Fauchery cerca di opporsi a Bordenave e Muffat che insistono perché la parte della duchessa venga assegnata a Nana, il commediografo sbotta risoluto: «Mai! Nana come *cocotte*, tutte le volte che volete, ma come signora della buona società, no e poi no!» (p. 301). Sembra che nella finzione teatrale, così come nella vita, esistano delle barriere insormontabili che dividono le persone per bene da quelle immorali; forse proprio a causa di queste pretese barriere Nana non aveva realizzato i suoi sogni ed era riuscita a farsi una posizione solo mercificando il proprio corpo. In realtà questa struttura a compartimenti stagni viene a tal punto messa in mostra nel romanzo che è lecito dubitare della sua efficienza; di solito si tende a ribadire con fermezza l'esistenza di ripartizioni e gerarchie quando sta sotto gli occhi di tutti, ma viene passata sotto silenzio, la più sordida promiscuità.

Una spia del carattere velleitario della spinta a distinguere sé e la propria rispettabile classe dal mondo in decadenza - atteggiamento non sconosciuto alla stessa protagonista - si coglie nella somiglianza delle conversazioni che si tengono nel salotto della contessa Muffat e durante la festa in casa di Nana: «E, come dalla contessa Sabine, si conversò a lungo sul conte di Bismarck. Vandeuvres ripeté le stesse frasi. Per un attimo ci si trovò di nuovo nel salotto dei Muffat: erano cambiate solo le donne. Anche qui si passò a parlare di musica» (p. 104). Se la grande attenzione tributata alla figura di Bismarck può anche essere spiegata alla luce della contingenza storica che interessava indistintamente tutti gli strati sociali, gli altri argomenti toccati - la musica, la storia della monacazione forzata -, le chiacchiere su temi leggeri e i pettegolezzi sono un notevole *trait d'union*, un terreno comune dove allignano piante rare e sterpaglie.

Visto il carattere particolare di questa indagine, si indugerà brevemente sul *pourparler* musicale di casa Muffat. La fatuità di quella conversazione su compositori ed esecuzioni si apprezza appieno nella disinvoltura con cui viene abbandonata e fatta scadere in un argomento decisamente più prosaico: i fornitori. Fra le dame del salotto c'è chi si schiera con Weber, chi esalta la Pasta che canta Rossini, chi si informa sull'esito di un'opera wagneriana, ma spesso la competenza latita. Questa superficialità salottiera si ritroverà amplificata nei conciliaboli dell'aristocrazia russa in *Anna Karenina*. Ci si trova in presenza della degenerazione dell'atteggiamento di de Bargas, il quale, pur essendo un'efficace caricatura di melomane, almeno si sforzava di apparire un artista. Già nel salotto di Zola nessuno cerca di mostrarsi competente, ci si mette dalla parte di questo o quel compositore per partito preso, se ne parla per colmare i vuoti di comunicazione. Il chiacchiericcio vacuo delle signore è parallelo alla diffusione degli inviti per il festino che si terrà la sera seguente da Nana; sembra che il parlottio funga da involucro al secondo oggetto di discussione che anima la sala.

Uno dei più convinti a negare la dilagante promiscuità corruttrice è il bigotto conte Muffat che, non senza tormenti interiori, diventa l'amante di Nana, alla quale però non permette insinuazioni sulla gente onorata. Emblematica di questa contraddizione è la lunga sequenza ambientata nel camerino dell'attrice:

In una farsa compassata, sotto il vapore soffocante del gas, il mondo del teatro era la prosecuzione del mondo reale. [...]

Il camerino era troppo angusto per tutta quella gente. Ci si dovette pigiare, Satin e madame Jules in fondo addossate alla tenda, gli uomini stretti attorno a Nana seminuda. I tre attori avevano ancora i costumi del secondo atto. [...]

Sembrava di essere in fondo a un'alcova, in un'angusta stanza da bagno, col vapore del catino e delle spugne, il profumo violento delle essenze misto alla lieve asprigna ebbrezza dello champagne. [...] madame Jules aspettava con la sua aria sostenuta, mentre Satin, per quanto viziosa, si stupiva di vedere un principe e dei signori in frac mescolarsi con gente mascherata accanto a una donna nuda e pensava tra sé che la gente elegante non è poi così perbene [pp. 141-143].

La sensazione che suscita questa descrizione è quella di un *déjeuner* manettiano in interno:⁶ la vicinanza tra la donna nuda e gli uomini in abito da sera è accentuata dallo spazio claustrofobico e dal suo straordinario affollamento. Manca l'aria, si cerca con qualche imbarazzo di non appoggiarsi alle rotondità della prima donna, ci si intrattiene con i guitti ancora mascherati. È una sorta di istantanea della società del Secondo impero: la nobiltà, la piccola borghesia, gli attori e le prostitute. Bisogna tenere presente a questo proposito che il contesto della vicenda di Nana è diverso da quello in cui si erano mossi Julien e Lucien: a metà dell'Ottocento, Parigi era ridiventata capitale di un impero e la sua fisionomia urbanistica era stata resa ancora più imponente dagli interventi di Haussmann. Zola, anche a costo di alcune forzature, sovrappone la storia di Nana a quella del Secondo impero: la nascita di Anna Coupeau coincide con l'ascesa di Napoleone III, mentre la morte della ragazza avviene alla vigilia dello scoppio della guerra franco-prussiana.

Mentre madame Jules se ne sta ritirata, lontana dal contatto/contagio, le esuberanti forme di Nana minacciano i frac dei gentiluomini. Nel frattem-

6 *Le déjeuner sur l'herbe* venne dipinto da Édouard Manet tra il 1862 e il 1863; *Nana* venne pubblicato nel 1880. Nel suo romanzo *L'œuvre*, Zola rende omaggio al capolavoro manettiano nella rivisitazione che ne fa Claude Lantier nel suo *Plein air*. Infine, non si dimentichi che, nel 1877, Manet aveva realizzato un dipinto intitolato *Nana*, in cui si vede una prostituta d'alto bordo che si intrattiene in un salottino con un signore in abito elegante. Il personaggio di Nana aveva fatto la sua prima comparsa ne *L'assommoir* (1877).

po il camerino diventa un teatro in miniatura dove gli attori si esibiscono, fanno battute, divertono gli illustri spettatori. Satin è una voce esautorata, un'osservatrice alla quale non si crede, ma la sua opinione - «la gente elegante non è poi così perbene» - viene ribadita con forza epigrammatica quando la prostituta si dedica all'educazione di Nana, ancora stupita dallo 'spettacolo' dei vizi delle persone ammodo. Alla fine la voce di Satin diventa la voce del narratore che sentenzia: «una società in cui stavano fianco a fianco [...] grandi nomi e grandi vergogne» (p. 406), mentre tutt'intorno impazza il 'tema di Nana', il valzer de *La Blonde Vénus*.

Seppure meno numerosi che in *Illusions perdues*, anche in *Nana* sono evidenti alcuni straripamenti del teatro nella vita: la rivalità tra Mignon e Fauchery è «una commedia che si recitava dietro le quinte»; quando Nana va a vivere insieme a Fontan «recitava la parte di quella che ama la solitudine e la semplicità»; il regime di vita che Nana conduce in avenue de Villiers «era congegnato come uno spettacolo teatrale» (pp. 129, 241, 314).

Non esistono confini invalicabili tra finzione scenica e realtà così come non esistono tra attori corrotti e alta società irreprensibile, dal momento che quest'ultima è irreprensibile soltanto di facciata. La continuità tra palcoscenico e reale non ha a fondamento, come invece accadeva in Balzac, il carattere fittizio e spettacolare del secondo, ma la corruzione. Bordenave non si considera il direttore di un teatro, ma di un bordello, il camerino di Nana è paragonato a un'alcova e di Parigi si dice che, dopo la pioggia, «esalava l'odore dolciastro di una grande alcova disfatta» (p. 267). Mondo e teatro collassano l'uno sull'altro, livellati dal vizio.

Il melodramma tra centro e periferia

Scene di provinciali all'opera nella narrativa dell'Ottocento e del Novecento

Luca Danti

3 Atto secondo: Adultere di provincia

Sommario 3.1 L'alternativa illusoria. – 3.2 Una cultura collocata fuori posto. – 3.3 Farsa della finzione e tragedia della realtà.

3.1 L'alternativa illusoria

La prima definizione che si trova della voce «campagna» nel *Dizionario dei luoghi comuni* è: «La gente di campagna migliore di quella di città. Invidiare la loro sorte» (Flaubert [1913] 2007, p. 43). Questa è una delle radicate banalità che costituisce il buonsenso borghese, la concezione idillica e rigenerativa della vita campestre che hanno i cittadini. I toni cambiano quando questa vita viene raffigurata dal suo interno.

Con *Madame Bovary* il tratto del provincialismo monopolizza la narrazione, nel senso che la protagonista è costretta a sbattere per tutto il romanzo contro i limiti della sua condizione di emarginata: per lei il centro resterà irraggiungibile. Il capolavoro di Flaubert si inserisce nella 'letteratura delle periferie' fin dal suo sottotitolo, *Costumi di provincia*. Come ha notato Brugnolo, Emma Bovary rientra fra quei provinciali i quali «sentono che **altrove** stanno avvenendo grandi cose, che **altrove** è possibile 'vivere la vita' [...] come se a causa del loro ritardo culturale cogliessero sempre nel progresso un elemento utopico, una promessa di felicità» (2004, p. 127).

L'altrove per eccellenza è Parigi, ma in realtà Emma ritiene di essere rimasta vittima di una congiura più perversa: «Tutto quanto le stava immediatamente intorno, campagna noiosa, piccoli borghesi imbecilli e mediocrità dell'esistenza le sembravano un'eccezione nel mondo, una combinazione accidentale in cui proprio lei fosse incappata mentre al di là si stendeva a perdita d'occhio l'immensa contrada della felicità» (Flaubert [1856] 2001, p. 67). Allora un qualsiasi altro punto nello spazio rappresenterebbe per Emma un miglioramento rispetto al suo stato presente. Se ciò accorcia la distanza dalla realizzazione del sogno, è anche vero che la relativa vicinanza dell'altrove in rapporto all'impossibilità di raggiungerlo accentua la sensazione di soffocamento e vi aggiunge l'exasperazione per l'inattuabilità di una vita diversa tutto sommato prossima. Quando, con il

marito, Emma si trasferisce da Tostes a Yonville, è piena di speranza, ben presto, però, anche la nuova cittadina si rivela deludente.

I limiti spaziali che rinchiudono la signora Bovary si incarnano nei limiti intellettuali di suo marito Charles e, ancora una volta, Emma si sente vittima di un complotto, pensa che la sua vita coniugale sarebbe stata migliore in qualunque altro modo si fosse realizzata: «si sforzava d’immaginare [...] quel marito che non conosceva. Non tutti, infatti, erano come il suo» (p. 51). Anche su questo fronte Emma finisce per restare delusa sia dalla relazione con Rodolphe che da quella con Léon.

Emma Rouault intuisce l’esistenza di una dimensione felice attraverso le letture che comincia a fare di nascosto mentre viene educata in convento e per mezzo delle canzoni che le sono state insegnate. Nella fantasia eccitata di Emma tutto si mescola con tutto purché abbia il sapore dell’avventura e sia intriso di cavalleria; la mente dell’eroina flaubertiana è un calderone in ebollizione dove si possono aggiungere ingredienti senza alcun rapporto tra di loro, avulsi dalla realtà storica – da Giovanna d’Arco alla notte di San Bartolomeo passando per Walter Scott –, dei quali Emma ha una cognizione imperfetta, ma che ella trattiene in sé perché in grado di evocare fatti eroici ed epoche sanguinarie. Lo stesso vale per le romanze che parlano di notturni lagunari su motivi banali e accattivanti: sono relitti estenuati di un romanticismo superato, di cui si imbevono le immaginazioni più fervide e ingenua.

Dopo essere divenuta la signora Bovary, Emma continua a divorare libri; la lettura è il *medium* che le permette di non perdere il contatto con il centro: si abbona a diverse riviste, si mantiene aggiornata sulle novità della moda, legge Eugène Sue, Balzac, George Sand nel tentativo di appagare la propria fantasia e i propri desideri. Il divario tra Charles e l’universo letterario è messo in risalto da quest’ultima incapacità del marito di Emma: «nemmeno riuscì, un giorno, a spiegarle un termine d’equitazione in cui si era imbattuta in un romanzo» (p. 47).

Questi elementi sono essenziali per comprendere lo sfasamento bovaristico tra quello che l’individuo sente di essere e quello che l’individuo è o è costretto a essere nella realtà, e per comprendere l’episodio che conclude la seconda parte del romanzo: il viaggio a Rouen e la rappresentazione della *Lucie de Lammermoor*. Senza con questo voler formulare dei giudizi di valore sulle rappresentazioni di opere liriche in teatri di provincia, è significativo che Parigi continui a restare fuori dall’orizzonte di Emma, mentre si è visto come la capitale avesse accolto e offerto i suoi spettacoli a Julien, a Lucien, a Hector e a Georges. La descrizione della locanda di Rouen non presenta ambiguità, non è suscettibile di interpretazione: «Era una di quelle locande tipiche di ogni piccolo centro di provincia [...] sempre odorose di paese, come stallieri vestiti a festa» (p. 244). Dalla periferia non si esce.

Anche l'ambiente che circonda il teatro non è dei più eleganti: «più in giù ci si poteva rinfrescare grazie a una corrente d'aria gelida che sapeva di sego, di cuoio e olio. Erano le esalazioni di rue des Charrettes» (p. 245). Si tratta della sadica confutazione del sogno del parrucchiere di Tostes che aspirava ad aprire una bottega proprio nell'esclusiva zona del teatro di Rouen. È possibile cogliere il risvolto comico, ma anche la potenza, dell'immaginazione dei provinciali, che riveste l'altrove negato di inaudite bellezze, mentre la realtà è ben più meschina.

La serata all'opera è simmetrica al ricevimento alla Vaubyessard (cfr. Ringger 1987, pp. 71, 73). Emma entra in contatto per la prima volta con il lusso, con il mondo dei cavalieri e delle grandi dame che ha assorbito dalle sue letture. La signora Bovary non crede ai suoi occhi, si meraviglia in maniera infantile delle prelibatezze esotiche, fiabesche, che le vengono servite. Mentre la moglie balla un vorticoso valzer con il visconte, Bovary sonnecchia appoggiato a una porta e con immenso piacere, concluso il ballo, si toglie gli stivali e si infila sotto le coperte; al contrario Emma «si sforzava di rimanere sveglia per prolungare l'illusione di quella vita lussuosa che fra poco avrebbe dovuto abbandonare» (Flaubert [1856] 2001, p. 61).

Oltre alla dolorosa fine della relazione con Rodolphe e alla prostrante malattia dalla quale è appena uscita, anche il desiderio di non soffrire per un nuovo richiamo alla realtà spinge Emma a titubare di fronte al viaggio a Rouen. Ecco qui di seguito i momenti salienti delle prime due parti della *Lucie de Lammermoor*:

Ma ecco tre colpi dal palcoscenico: i timpani presero a imperversare, gli ottoni piazzarono accordi, e il sipario, alzandosi, scoprì un paesaggio.

Era il crocicchio di un bosco, con una fontana sulla sinistra, ombreggiata da una quercia. Zotici e signori, con il plaid sulla spalla, cantavano tutti insieme un'aria di caccia; poi arrivò un capitano che invocava l'angelo del male tendendo le braccia al cielo; ne comparve un altro; se ne andarono. I cacciatori riattaccarono.

Emma si ritrovava nelle sue letture di giovinezza, in pieno Walter Scott. [...] Non le bastavano gli occhi per contemplare [...] tutte quelle fantasie che turbinavano nell'onda armonica come nell'atmosfera di un altro mondo. Ma una giovane donna avanzò sulla scena e buttò una borsa a uno scudiero in verde. Rimase sola, e allora si sentì un flauto esalare qualcosa come un chioccolio di fontana o un cinguettio d'uccelli. Lucia attaccò con aria solenne la cavatina in sol maggiore; in un lamento d'amore, chiedeva ali. Anche Emma avrebbe voluto lasciarsi alle spalle la vita e involarsi in un abbraccio. All'improvviso comparve Edgard Lagardy. [...]

Emma si sporgeva per vederlo, scalfendo con le unghie il velluto del palco. [...] Riconosceva tutte le ebbrezze e le angosce per cui aveva

rischiato di morire. La voce della cantante le pareva la risonanza della sua stessa coscienza, e quell'affascinante illusione qualcosa della sua vita. [...] La sala sembrava sprofondare sotto gli applausi; la stretta finale fu ripetuta; gl'innamorati parlavano dei fiori sulla loro tomba, di giuramenti, di esilio, di fatalità, di speranze, e quando intonarono l'addio definitivo, Emma gettò un grido acuto che si fuse al vibrare degli ultimi accordi.

— Ma perché quel signore si ostina a perseguitarla? — domandò Bovy.

— Ma no — rispose lei; — è il suo amante.

— Però giura di vendicarsi sulla sua famiglia, mentre l'altro, quello che è comparso prima, diceva: «Amo Lucia e me ne sento amato». Del resto se n'è andato sottobraccio con il padre di lei. È il padre infatti, vero?, quel tappo bruttino che sul cappello ha una penna di gallo?

Malgrado le spiegazioni di Emma, dopo il recitativo a due voci in cui Gilberto espone al suo capo, Ashton, gli abominevoli piani che ha in mente, Charles, vedendo il falso anello di fidanzamento che deve trarre in inganno Lucia, lo credette un pegno d'amore inviato da Edgardo. Confessava, d'altronde, di non capire la storia - per colpa della musica che nuoceva molto alle parole. [...]

Veniva avanti Lucia, semisorretta dalle sue donne, con una coroncina di fiori d'arancio nei capelli, e più pallida del raso bianco del suo abito. [...] Emma non voleva più vedere in quella riproduzione dei suoi dolori se non una fantasia plastica buona per il piacere degli occhi, e anzi arrivava a sorridere dentro di sé di pietà e di disprezzo quando, sul fondo della scena, sotto la portiera di velluto, comparve un uomo dal mantello nero.

A un suo gesto il grande cappello alla spagnola gli cadde dal campo; e subito gli strumenti e i cantanti intonarono il sestetto. Edgardo, scintillante d'ira, dominava tutti gli altri con la sua voce più chiara; Ashton gli lanciava in tono grave provocazioni omicide [...] L'innamorato offeso brandiva la spada nuda [...]

Ogni sua velleità denigratoria sfumava di fronte alla poesia di quel ruolo [quello di Edgard] che la prendeva tutta; e, l'illusione del personaggio spingendola verso l'uomo, cercò d'immaginarne la vita, quella vita strepitosa, straordinaria, splendida, ma che sarebbe stata anche sua, se il caso l'avesse voluto. [...] Ebbe l'impulso [...] di esclamare: «Rapiscimi, portami via, partiamo! A te, a te, tutti i miei ardori e tutti i miei sogni!».

Calò il sipario [pp. 246-250].

È necessaria una premessa: Emma assiste alla versione francese della *Lucia di Lammermoor*, quindi Flaubert fa riferimento al libretto scritto da Alphonse Royer e Gustave Vaez. La prima della *Lucie* si tenne il 10 agosto 1839 al Théâtre de la Renaissance a Parigi.

La scenografia della prima parte corrisponde alle indicazioni del libretto: «Le théâtre représente le carrefour d'un bois. A la gauche de l'acteur, une fontaine très apparente, ombragée par un chêne». Rispondente al libretto è anche la descrizione del preludio dell'opera, seguita dal coro di cacciatori con Gilbert: «Couronnons | La crête des montagnes» (Royez, Vaez [1839] 1910, atto 1, scena 1). Quindi si parla dell'arrivo di un «capitano» che va identificato con Ashton, dal momento che invoca «l'angelo del male»: «Je t'évoque, ange du mal» (atto 1, scena 3). Al fratello di Lucia si unisce Arthur che - lo si viene a sapere da Charles - afferma: «J'aime Lucie, et je m'en crois aimé» (atto 1, scena 4) e alla fine della scena quarta viene ripreso il coro dei cacciatori.

Dopodiché giunge in scena Lucie, che ripaga il subdolo Gilbert per i suoi servigi, gettandogli una borsa come ricompensa (atto 1, scena 6). La protagonista intona «Perché non ho del vento», un brano della *Rosmonda d'Inghilterra* che, a partire dall'esecuzione della *Lucia* al teatro Apollo di Venezia il 26 dicembre 1836, venne sostituita alla lugubre «Regnava nel silenzio». Quando Donizetti si accinse a preparare la versione francese dell'opera adottò come cavatina della protagonista «Que n'avons nous des ailes», traduzione dell'aria della *Rosmonda* (cfr. Gossett 2009, p. 380). In questo modo si spiega la tonalità dell'assolo, la musica dei flauti che introduce il brano e anche perché Lucia nel suo «lamento d'amore chiedeva delle ali».

Sempre dalle approssimative parole di Charles, sappiamo che Edgard ha giurato di vendicarsi dell'odio degli Ashton: «J'ai juré, dans ma colère, | A ta race vengeance et guerre» (atto 1, scena 8). Vengono poi parafrasati i contenuti dell'equivalente «Verranno a te sull'aure» e alcune battute precedenti del duetto; infatti, si dice che i due innamorati parlano «dei fiori sulla loro tomba» - «Une fleur pour ma tombe» -, di giuramenti - «Oui, mon âme à toi se voue, | Que mon pacte s'inscrit au ciel» -, di esilio - «Donne une larme à l'exilé» -, di fatalità - «Fatal amour» -, di speranze - «Mon rêve d'espérance». La stretta del duetto viene bissata e l'addio definitivo, la conclusione della scena ottava, riesce a strappare un grido a Emma. È come se ella dicesse: «Perché io no?».

Vengono poi rapidamente raccontati gli intrighi tramati da Ashton e da Gilbert all'inizio della seconda parte (atto 2, scena 1); intrighi che non fanno altro che confondere il povero Charles. Nella seconda scena entra Lucie «semisorretta dalle sue donne, con una coroncina di fiori d'arancio nei capelli, e più pallida del raso del suo bianco abito». Di questi particolari non c'è traccia nel libretto, si tratta di dettagli registici, ma è assolutamente verosimile che Lucie abbia già indossato il suo vestito da sposa, anche se poi Henry ordina a Lucie: «Va de fleurs orner la tête» (atto 2, scena 2).

Il corso dei pensieri di Emma si sovrappone all'opera; viene così tagliato il duetto tra Ashton e la sorella e la firma del contratto di matrimonio; la signora Bovary riprende a seguire lo spettacolo a partire dall'entrata di

Edgard, dall'avvio del sestetto. Nel romanzo si trova un accenno al timbro di voce e si descrive il generico sentimento di tutti i personaggi; l'unico particolare, che trova riscontro nel libretto, sono le «provocazioni omicide» di Ashton a Edgard: «Ton retour, dernier outrage, | Marque en traits de sang ton sort» (atto 2, scena 5). Emma rimane colpita dalla scena in cui Edgard estrae la spada per fronteggiare Henry e Arthur.

Dopo l'arrivo di Léon nel palchetto, Emma non segue più l'opera e vengono rapidamente citati i primi due episodi della terza parte - l'epitalamio intonato dagli invitati (atto 3, scena 1) e il duetto tra Henry ed Edgard, che travestito ritorna al castello per sfidare Ashton (atto 3, scena 3) - e la scena della follia (atto 3, scene 6, 7) in cui Lucie compare con «la chioma sciolta» (Flaubert [1856] 2001, p. 252) - «ses cheveux sont déroulés». Emma si disinteressa all'azione nel momento in cui Edgard-Lagardy non è più in scena, quando viene rappresentata la pazzia della protagonista. Sembra quasi che la signora Bovary sia infastidita dallo spettacolo e che, dietro la facciata di un poco credibile disgusto per un'interpretazione esagerata, consideri di cattivo auspicio quel delirio foriero di morte. I coniugi Bovary escono insieme a Léon e non assistono alla quarta parte. Alla fine dello spettacolo, molti all'uscita dal teatro cantano alcuni versi dell'ultima aria di Edgard: «O bel ange, ma Lucie!» (atto 4, scena 3), il corrispettivo di «O bell'alma innamorata».

Il resoconto di Flaubert è molto fedele al libretto. Questa minuziosa rassegna dei momenti dell'opera e la stretta corrispondenza tra quanto si trova nel libretto e quanto si trova nel romanzo sono sufficienti per dimostrare infondato ciò che scrive Tony Tanner a proposito di queste pagine di *Madame Bovary*: «È impossibile individuare gli elementi anche più rudimentali della trama dell'opera sulla base dei dettagli incoerenti e frammentari menzionati da Flaubert. Naturalmente, la ragione di questo è che la trama dell'opera non ha nessun valore» (1990, pp. 341-342). È evidente che il critico ha forzato il dato testuale per piegarlo a una tesi preconstituita, quella secondo la quale l'eccitazione impedirebbe a Emma di seguire in modo ordinato il melodramma; il «centone farraginoso» sarebbe utilizzato da Flaubert per parlare della protagonista, per restituire «la frammentazione della sua coscienza» (p. 342). Tanner estende impropriamente alla *Lucie* una sua giusta osservazione, quella sulla natura composita e incoerente di alcuni oggetti del romanzo, come il cappello di Charles bambino oppure l'abbigliamento del personaggio di Lagardy. Forse il pregiudizio ideologico è stato alimentato dal confronto tra ciò che racconta Flaubert e il libretto italiano della *Lucia di Lammermoor*: in questo caso, diventa impossibile trovare delle corrispondenze precise tra i due testi.

È evidente il valore che per Emma ha quel melodramma: per lei è come entrare in un «altro mondo», quella dimensione che ha assaporato nelle sue letture e che ora prende vita sulle tavole del palcoscenico. Secondo Portinari, addirittura, l'atteggiamento della signora Bovary può essere

allargato al pubblico borghese in generale, «un ambiente diseroicizzato [...] che ama, perciò, assistere alla trasfigurazione eroica del proprio quotidiano» (1981, p. 110).

Sono inutili gli sforzi che Emma compie per estraniarsi dalla vicenda, non riesce a farne una semplice questione di estetica – «una fantasia buona per il piacere degli occhi». La resistenza alla «affascinante illusione» non è perciò durevole: la signora Bovary cerca di comportarsi come una spettatrice matura e distaccata, ma i parallelismi tra la propria vita e l'oggetto della rappresentazione sono sempre in agguato. Lucie chiede delle ali, anche Emma vorrebbe sottrarsi alla sua esistenza presente; Lucie e Edgard si separano dolorosamente, anche Emma avrebbe voluto scorgere le lacrime negli occhi di Rodolphe; Lucie entra con l'abito nuziale, anche Emma avrebbe voluto cercare di opporsi alle nozze con Charles e così via.

Quanto sostiene Ringger (1987) è in parte da precisare: la vicenda di Lucie non può essere considerata lo specchio dei casi di Emma; infatti, quella storia ha una tinta grandiosa che Emma può solo desiderare. Rodolphe non è stato il suo Edgard; l'eroina flaubertiana chiede ali per sfuggire alla mediocrità, Lucie per compiere con il suo amato un volo sovrumano. Infine, sia Emma che Lucie accettano le nozze, ma alla signora Bovary è sconosciuto il tragico dilemma morale che dilania la protagonista dell'opera. Emma, a teatro, stabilisce dei confronti e riscontra delle differenze, ambisce a superare lo scarto; pertanto ciò che vede non è ciò che ella vive o ha vissuto. In sostanza la *Lucie* non è la *mise en abyme* di *Madame Bovary*: non si può parlare di riconoscimento, ma di desiderio di identificazione. Lucie assolve alla funzione di 'mediatore' come le protagoniste dei romanzi di appendice: queste figure non sono degli specchi, sono diverse da Emma e, per questo, ella desidera essere come loro. Più che mai calzante ciò che ha scritto Girard: «Ritroviamo il desiderio **secondo l'altro** e la funzione 'seminale' della letteratura nei romanzi di Flaubert. Emma Bovary desidera pel tramite delle romantiche eroine che le riempiono la fantasia, le mediocri letture fatte durante l'adolescenza hanno distrutto in lei ogni spontaneità» (2002, p. 9).

Soprattutto il tenore calamita l'attenzione di Emma: è come se il legame fonico della coppia Edgard-Lagardy facesse di attore e ruolo che questo interpreta un tutt'uno, una forza raddoppiata – non a caso Lagardy si chiama davvero Edgard – che investe le labili difese della signora Bovary. Ella non riesce più a distinguere l'appassionato amante di Lucie dal focoso cantante ed è come se il fascino dell'uno amplificasse quello dell'altro; parafrasando Flaubert: l'illusione del personaggio spingeva Emma verso l'uomo. Indubbiamente l'eroina si lascia sedurre dalle avventure che si ricamavano attorno a Lagardy, vede in lui il tramite per una «vita strepitosa, straordinaria, splendida» fatta di viaggi da una capitale all'altra.

Emma ha l'illusione che «il teatro e la vita [siano] la stessa cosa» e, vittima del suo sogno romanzesco, si abbandona a Léon, una sorta di

incarnazione di Edgard al di qua del palcoscenico. Si può pensare che la comparsa dello studente a teatro venga letta da Emma come un segno del destino, come l'occasione accordatale per cambiare vita. Durante il suo primo colloquio con il giovane praticante di Yonville, la signora Bovary si lascia andare a una preziosa considerazione letteraria: «Detesto i personaggi banali e i sentimenti moderati, come sono in natura» (Flaubert [1856] 2001, p. 95). Il melodramma si configura come lo spazio in cui gli stati d'animo amplificati vengono inscenati nella loro nuda elementarità; basta vedere cosa si dice del sestetto della seconda parte della *Lucie*: «Erano tutti allineati, gesticolavano; e la collera, la vendetta, la gelosia, la misericordia e lo stupore esalavano dalle bocche semiaperte» (p. 250). Questo è ciò che Emma osserva e il narratore le offre gli strumenti per poter esprimere il suo punto di vista (cfr. Auerbach 1956, p. 258), anche se in quelle «bocche semiaperte» si percepisce una certa parzialità: sembra il dettaglio ingrandito di una serie di facce imbambolate. Ogni personaggio può essere meccanicamente ricondotto a una passione: la rabbia sanguinaria di Henry, la gelosia di Edgard, la pietà invocata dal sacerdote e dal coro, lo stupore di Arthur e Lucie. Qualcosa di meccanico c'è anche nella raffigurazione dei movimenti dei personaggi-automi all'inizio della prima parte dello spettacolo.

Da adesso si farà riferimento al volume di Brooks già citato per evidenziare come in *Madame Bovary* siano puntualmente negati o parodiati i tratti tipici del melodramma. Seppure il critico americano si riferisca al *mélo* francese del primo trentennio dell'Ottocento, l'esagerazione delle pulsioni basilari, represses nella realtà, e la contrapposizione manichea tra bene e male - su cui si sofferma anche Lavagetto a proposito del melodramma verdiano (cfr. Lavagetto 2003, p. 108) - sono caratteristiche anche dell'opera italiana (cfr. Brooks 1985, p. 74) e dell'altrove ricercato dalla signora Bovary attraverso una forma di 'dissolutezza' fallimentare, ossia un vano «sforzo di trascendere il quotidiano attraverso la creazione [...] di un'esistenza melodrammatica» (Brooks 1985, p. 151).

La *Lucie de Lammermoor* è incentrata come le opere del canone di Brooks su un dilemma morale: la protagonista è scissa tra l'amore che la lega al fratello a un passo dal baratro e il sentimento totalizzante per Edgard. Anche quello di Lucie è un caso di virtù insultata e misconosciuta che verrà riabilitata troppo tardi dai rimorsi dell'amante e da quelli di Ashton: «Toi mourir, mourir fidèle... | Et je t'ai maudite, hélas!» (Royez, Vaez [1839] 1910, atto 4, scena 2); «Le remords, voilà mon partage! | Tout s'écroule, hélas! sous moi» (atto 4, scena 4).

Secondo Brooks, il fine del *mélo* è far sì che «l'universo [possa] rifulgere nella luce abbagliante del suo manicheismo morale» (1985, p. 66). Nella vita della signora Bovary non c'è questa solarità, questa vigorosa contrapposizione di forze; tutto è nebbioso, indistinto, come avvolto dal fumo del bollito (cfr. Auerbach 1956, pp. 255-256). Girard sostiene che perfino

il contrasto tra Emma e i borghesi di Yonville manca di nettezza: «Il più delle volte tutto si amalgama in una grigiastria uniformità» (2002, p. 131).

Nel suo disperato tentativo di reagire a una vita mediocre e grigia, Emma si anima per tutto ciò che è grandioso ma vacuo: Lagardy la conquista con il suo fare da istrione, con il suo muoversi a grandi falcate sul palcoscenico, con i suoi impeti da amante coraggioso. L'attore di melodrammi deve accompagnare le passioni esacerbate che canta con «uno stile di dizione e recitazione altrettanto enfatico, ridondante, incline a irreali grandiosità» (Brooks 1985, p. 64). La voce imperturbabile del narratore smonta tutto ciò che fa palpitare Emma: «più temperamento che intelligenza e più enfasi che lirismo davano il tocco finale a quell'ammirevole natura di ciarlatano in cui entrava un po' del parrucchiere e un po' del torero» (Flaubert [1856] 2001, p. 248).

La retorica melodrammatica è funzionale all'espressione di passioni assolute, non è sensibile alle sfumature, è per definizione sublime e incentrata sull'iperbole, come nota anche Orlando parlando di Lampedusa e del *Gattopardo*: «L'iperbole non va bene che per un personaggio d'opera o per un contadino; a un principe colto, invece, si addice la litote, l'*understatement*, l'allusione, magari la perifrasi» (1985, p. 47). Di questa retorica dell'eccesso Flaubert offre un saggio nello svenevole corteggiamento di Rodolphe durante la scena dei comizi agricoli, affidando la confutazione dei luoghi comuni amorosi non all'ironia della voce narrante, ma all'impetuoso accostamento delle cesellate proposizioni del nobile con gli annunci dei banditori; oppure nella lettera, aspersa di false lacrime, con la quale Rodolphe abbandona Emma (cfr. Ringger 1987, p. 74).

Alla luce della critica dell'immaginazione melodrammatica effettuata dall'autore di *Madame Bovary*, non meraviglia la conclusione apodittica alla quale giunge Brooks dopo aver studiato le opere di Balzac e James: «sarebbe stato impossibile estendere un'analisi del genere a Flaubert» (1985, p. 259). Forse sarebbe più giusto dire che si sarebbe potuto condurre solo un'analisi in negativo, perché Flaubert ritiene che la realtà sia autosufficiente e riesca a presentarsi da sola, senza bisogno di essere forzata, di essere messa sotto pressione perché riveli gli occulti moventi che la animano (cfr. Auerbach 1956, p. 260).

A questo punto è necessaria una più attenta considerazione dell'altro punto di vista provinciale che filtra la *Lucie*, cioè quello di Charles Bovary. Sarebbe riduttivo liquidare le sue opinioni come frutto della limitatezza del personaggio: gli intrighi e i colpi di scena del melodramma romantico debilitano i mezzi cognitivi del medico di provincia, il quale non si arrende, si sforza di comprendere, cercando di rendersi conto di tutto. Charles tenta a capire la storia: la faccenda delle lettere, il falso anello e via dicendo. Secondo lui, la musica nuoce alle parole, ma le sue aspettative sul finale sono impagabili: «Mi spiace essere uscito prima della fine, cominciavo a divertirmi» (Flaubert [1856] 2001, p. 253). Contrariamente a quanto affer-

ma Tanner (1990, p. 345), Bovary si interessa alla vicenda proprio quando le chiome scomposte di Lucie fanno presagire un finale tragico; ma in quel «cominciavo a divertirmi» non si può non leggere l'assoluta mancanza di empatia con l'azione rappresentata, lo scollamento insanabile tra l'ottica del dottore e la tragedia della sposa di Lammermoor.

A causa della sua pesantezza mentale Charles riesce in ciò in cui ha fallito Emma: in qualche modo riesce a estraniarsi, divertendosi durante una scena di pazzia. Non si tratta dell'appagamento di un esteta colto, ma di un paradossale guizzo critico della *bêtise*: Charles non è affatto una mente brillante, ma a suo modo è depositario di un frammento di verità, espone, anche se in forme risibili, un punto di vista superiore. Il dottor Bovary mette l'accento sull'assurdità delle trame dell'opera affermando di non capire e con il suo totale sfasamento rispetto allo spettacolo ridicolizza ogni spinta all'identificazione, dimostrando che si può ridere del melodramma tragico. Senza contare che, mentre i ricordi di Emma sono rivitalizzati dalla scenografia, dai costumi, dai personaggi, Charles, pur scambiando Ashton per il padre di Lucie, coglie in maniera impietosa la natura scadente del cast: «quel tappo bruttino».

In *Madame Bovary*, a differenza dei romanzi già analizzati, teatro e realtà restano su due piani distinti, soltanto la protagonista è alla costante ricerca del cortocircuito che la possa liberare, ma ogni tentativo è velleitario, ogni progetto di fuga risulta edificato sulle fantasticherie di un'educanda. Se da una parte ogni empatia con il melodramma risulta puerile, dall'altra è una delle forme concrete della tensione ineliminabile verso l'altrove: in questo risiede l'ambivalenza di Flaubert nei confronti dell'opera lirica. Ogni volta che la suddetta tensione viene frustrata, essa risorge per essere di nuovo avvilita. Solo la morte spezza il circolo del bovarismo.

3.2 Una cultura collocata fuori posto

La Russia degli anni settanta dell'Ottocento che fa da sfondo ad *Anna Karenina* è una vasta periferia che trova il suo centro di riferimento nei Paesi dell'Europa occidentale. Gran parte del romanzo è ambientato tra Mosca e Pietroburgo: entrambe le città sono interessate da una modernizzazione occidentalizzante e intorno a esse si estende la provincia della provincia. Per comprendere questo sistema di cerchi concentrici si considerino le opinioni del principe Oblònskij e di Stepàn Arkàdjevič esposte nel ventesimo capitolo della settima parte: Oblònskij per poter sentirsi vivo e in forze ha bisogno di viaggiare in Europa, di rigenerarsi nelle acque termali di Baden, di abitare in una grande capitale come Parigi; se è costretto a tornare in Russia, per di più in campagna, viene travolto da una pigrizia e da una monotonia senza scampo, incarnate circa vent'anni prima dal personaggio letterario di Oblomov. Dal canto suo, Stepàn Arkàdjevič

contrappone la stasi della «palude ferma» (Tolstoj [1877] 1993, p. 791) di Mosca al dinamismo mondano di Pietroburgo, che lo rianima. Con bonaria ironia si sottolinea come la vita morigerata non faccia per Stepàn: egli per sentirsi una persona per bene ha bisogno dei divertimenti di Pietroburgo.

Eppure anche della Venezia del Nord non viene data un'interpretazione univoca; infatti, anche a Pietroburgo, agli occhi di Anna, dominano rapporti chiusi, il mondo che conta è isolato, tutti si conoscono «come ci si conosce a vicenda in un capoluogo di distretto» (p. 143). L'unico scintillante spiraglio è costituito dal circolo che fa capo alla principessa Betsy, il mondo dei balli, dei pranzi, dei ricevimenti sfarzosi, e che Anna inizia a frequentare dopo essere tornata da Mosca, lasciandosi prendere la mano dal lusso.

Anche Anna è condannata a un matrimonio privo di stimoli, con un algido funzionario dell'Impero, dai gesti meccanici e ripetitivi da automa. Karénin è privo di sensibilità artistica e per questo in ogni disciplina creativa ha le idee chiare, le sue rigide, schematiche, banali classificazioni. Anna, invece, ha una certa predisposizione bovaristica alla lettura, nel senso che vorrebbe poter vivere in prima persona ciò che legge nei romanzi d'importazione: «ma le dispiaceva di leggere, cioè di seguire i riflessi della vita di altre persone. Aveva troppa voglia di vivere lei stessa. Se leggeva che l'eroina del romanzo vegliava un malato, aveva voglia di camminare a passi silenziosi per la stanza d'un malato» (pp. 112-113). Tutte le volte che Anna si imbatte in coloro che popolano la sua esistenza è costretta a disilludersi, essi sono sempre al di sotto delle sue aspettative. Dopo la separazione dal marito, la Karénina si dedica con maggiore trasporto alla lettura. Va notato che Anna legge i testi che le riviste straniere recensiscono positivamente. Agli occhi della fedele Dària Aleksàndrovna, la stessa Anna, con la coraggiosa decisione di seguire l'uomo che ama, diventa la protagonista di un romanzo: «esaminò la sua stanza [...] tutto in lei produceva un'impressione di opulenza e di eleganza e di quel nuovo sfarzo europeo, di cui aveva letto soltanto nei romanzi inglesi» (p. 673). Durante la visita ad Anna, Dàrja avverte che la vita della cognata si è fatta arte e sogno, dimensioni dalle quali la moglie di Stepàn si sente esclusa. Ritorna, ma in un brevissimo passaggio, la metafora dell'esistenza come messa in scena: «Tutto quel giorno le [a Dàrja] sembrò di recitare sul teatro con attori migliori di lei e, con la sua cattiva recitazione, di sciupare tutta la cosa» (p. 692). Dàrja non si sente all'altezza della vita romanzesco-teatrale di Anna.

Quella di Anna è una vita privata demoralizzante, per tanti aspetti simile a quella di Emma; ma mentre, intorno alla signora Bovary, la Francia di Napoleone III si muoveva e progrediva, la Russia intorno ad Anna è povera e arretrata. L'abolizione della servitù della gleba nel 1861 avrebbe dovuto favorire lo sviluppo economico perché avrebbe reso più produttiva la manodopera; nel ventisettesimo capitolo della terza parte, ci si interroga sulla possibilità di una fioritura del capitalismo in Russia. Innanzitutto emerge l'assenza di una classe borghese attiva (cfr. Auerbach 1956, p. 300), i pro-

prietari sono restii a investire nelle innovazioni, i lavoratori indigeni sono considerati scadenti. Svijàžskij è il protocapitalista, pronto ad abbracciare la dottrina del libero mercato che viene dall'Europa; Lévin, invece, è il convinto sostenitore di una via russa alla modernizzazione, colui che si sforzerà di teorizzare e mettere in pratica nuovi rapporti tra proprietari e contadini tenendo presente la natura del lavoratore russo.

L'atteggiamento che Svijàžskij ha in materia economica può essere esteso a molteplici aspetti della vita delle classi dominanti; infatti, esse tendevano a introiettare senza alcuna mediazione critica i prodotti della cultura occidentale, «si facevano strada all'europea», per dirla con le parole di Lévin (Tolstoj [1877] 1993, p. 375). Dalle dottrine economiche il fenomeno può essere allargato ad aspetti più superficiali della vita quotidiana, tutti quanti condizionati dalla moda. Indice di questa colonizzazione della periferia da parte del centro è l'ibridismo linguistico continuamente affiorante: il francese è la lingua sulla quale vengono ricalcati i tecnicismi della caccia, che si ritrova nei menù dei ristoranti, che viene impiegata durante le conversazioni nei salotti e nei pranzi dell'alta società. Si è evidenziato come Anna e anche Dàrja leggessero romanzi inglesi e come la prima si lasciasse guidare nei suoi gusti di lettrice dalle riviste europee.

Bisogna avere un'idea di un tale contesto per comprendere il ruolo dell'opera lirica in *Anna Karenina*: anche il melodramma rientra fra le mode importate, tant'è vero che la principessa Mjàgkaja nota che tutti andrebbero ai *Bouffes* «se fosse d'uso allo stesso modo dell'opera» (p. 153). Si può assumere come spunto l'episodio che riguarda la protagonista del romanzo, quando ella si reca a teatro a Pietroburgo, alla fine della quinta parte:

Vrònskij entrò in teatro alle otto e mezzo. Lo spettacolo era in pieno fervore. [...] Di là dalla porta socchiusa si sentivano i suoni d'un prudente *staccato* dell'orchestra e d'una voce femminile, che pronunciava distintamente una frase musicale. [...] Vrònskij non sentì la fine della frase e la cadenza, ma capi dal tuono d'applausi di là dalla porta che la cadenza era finita. [...] Sul palcoscenico la cantante, scintillando con le spalle nude e i brillanti, chinandosi e sorridendo, raccoglieva, con l'aiuto del tenore che la teneva per mano, i mazzi di fiori [...]. Vrònskij entrò nella platea e, fermatosi, cominciò a guardare dietro di sé. Quel giorno meno che mai egli fece attenzione al noto, abituale ambiente [...].

L'atto finiva quand'era entrato [...].

Vrònskij non aveva ancora vista Anna, non guardava apposta dalla parte di lei. Ma sapeva dalla direzione degli sguardi dov'ella fosse. [...]

Vrònskij [...] portava il binocolo dal prim'ordine al secondo ed esaminava i palchi. [Anna] era nel quinto palco di prim'ordine. [...] Lo splendore trattenuto ed eccitato dei suoi occhi e di tutto il viso gliela rammentavano proprio come l'aveva vista al ballo a Mosca. [...]

Anna invece [...] guardava chi sa dove, ma non vedeva e, evidentemente, non voleva vedere quel che succedeva nel palco vicino. [...]

La Kartàsova, una donna magra, piccola, stava ritta nel palco e, volgendo le spalle ad Anna, si metteva la mantiglia che le era tesa dal marito. Il suo volto era pallido e arrabbiato, ed ella diceva qualcosa iratamente. [...] Kartàsov uscì senz'aver salutato, e il palco rimase vuoto. [...]

Avendo notato che per l'atto seguente il palco di lei [di Anna] rimaneva vuoto, Vrònskij, suscitando gli zittii del teatro che s'era fatto silenzioso al suono d'una cavatina, uscì dalla platea e andò a casa [pp. 597-602].

L'intera scena è seguita dal binocolo e dallo sguardo del conte Vrònskij; è evidente che il melodramma viene relegato in secondo piano, tutti gli occhi sono puntati sullo spettacolo che si tiene in sala: la provocatoria esibizione che Anna fa della propria bellezza. La pungente battuta della madre di Vrònskij al figlio - «On oublie la Patti pour elle» (p. 601) - ha valore quasi metanarrativo: il pubblico distoglie gli occhi dall'opera e osserva Anna, così anche Tolstoj si dimentica dello spettacolo, trasforma il melodramma in sottofondo e privilegia ciò che accade nei palchi di prim'ordine. Del resto è Vrònskij che osserva ed egli non può essere interessato alla rappresentazione.

L'opera che è di scena non aggiunge niente al racconto che viene fatto: si può cogliere soltanto l'implicito contrasto che viene stabilito fra il trionfo del soprano Carlotta Patti e la caduta di Anna. Nel romanzo di Tolstoj, infatti, torna a essere privilegiata la dimensione del rito mondano e il disprezzo di cui è oggetto Anna costituisce una sorta di *pendant*, di scena complementare a quelle che avevano avuto come protagonisti Julien Sorel e Lucien de Rubempré. In *Le rouge et le noir*, la presenza di Julien nel palco della marescialla ratifica il raggiungimento del vertice della piramide sociale da parte del giovane di Verrières; in *Illusions perdues*, l'essere o meno accolti dal bel mondo che frequenta il teatro determina il successo o l'insuccesso del poeta *parvenu*; in *Anna Karenina*, a teatro, la protagonista viene allontanata dalla sua classe di appartenenza, subisce l'ostracismo della società che conta. Benché l'offesa della Kartàsova alla sfrontatezza di Anna venga biasimata dagli intimi di Vrònskij, è ormai evidente che i due amanti non possono vivere tranquillamente a Pietroburgo e così essi decidono di partire per la campagna.

Nonostante il sentimento verso Anna sia maturato dispiegando tutte le sue difficoltà e contraddizioni, è significativo che Vrònskij accosti l'immagine dell'amata a teatro con quella del ballo al quale avevano partecipato insieme a Mosca. Il ballo era stato il momento in cui Anna - un po' come Emma alla Vaubyessard - aveva realizzato la possibilità di una vita diversa; non a caso dopo il ritorno a Pietroburgo aveva cambiato le sue frequentazioni. Mentre Emma a teatro si immerge in un'altra illusione, Anna cerca di imporre al mondo la propria decisione, schierandosi contro

la morale dominante. Era inevitabile una sconfitta, il sogno non avrebbe retto all’impatto con la realtà e con le convenienze sociali. Così Anna è costretta all’isolamento della campagna per poter continuare l’esistenza che si è scelta; le frequenti liti con Vrònskij vanno a intaccare quel sistema precario di distrazioni e passatempi necessari a tutelare il sogno d’amore.

Tutti i personaggi principali del romanzo hanno a che fare con il mondo dell’opera, a partire dalla principessa Betsy, la signora dei ricevimenti e della vita mondana, la quale, durante gli spettacoli, preferisce abbandonarsi al pettegolezzo e ascoltare fatuità, senza perdere l’occasione di ostentare un’inesistente competenza da melomane: «domandò con orrore Betsy, che non avrebbe in nessun modo saputo distinguere la Nilsson da qualsiasi corista» (p. 145). Verso la conclusione della scandalosa apparizione di Anna a teatro, anche Vrònskij ammette di non essere un grande conoscitore di musica lirica.

Lo stesso Karénin frequenta l’opera italiana con l’unico scopo di coltivare alcune relazioni in vista dei provvedimenti da prendere nei confronti della moglie fedifraga. A causa della sua assoluta mancanza di sensibilità e competenza in materia di musica, è paradossale che Karénin pensi alla *Belle Hélène* di Offenbach quando vuole autoconvincersi del prestigioso lignaggio della figura dello sposo tradito.

Come si accennava trattando di *Nana*, l’opera diventa uno degli oggetti preferiti per la conversazione elegante nei salotti; se ne trova un primo saggio nel sesto capitolo della seconda parte, ambientato in casa Betsy, ma forse è più efficace la narrazione di quanto accade a Lévin in casa della contessa Bol. Mentre si trova a Mosca, Lévin è obbligato a fare delle visite di cortesia e di conseguenza a reperire dei brillanti temi per conversare amabilmente:

— Sì, molto bene — diss’egli e, siccome gli era del tutto indifferente quello che avrebbero pensato di lui, [Lévin] cominciò a ripetere quel che aveva sentito centinaia di volte sulla particolarità del talento della cantatrice [Pauline Lucca]. La contessa Bol faceva finta di ascoltare. Poi, quand’egli ebbe parlato abbastanza e tacque, il colonnello, che aveva taciuto fino allora, cominciò a parlare. Il colonnello prese a parlare dell’opera e dell’illuminazione [p. 748].

È un vero e proprio balletto di automi, un *carillon*: i discorsi si incastrano gli uni negli altri in maniera meccanica, bisogna bilanciare attentamente parola e silenzio; è necessario che la visita di cortesia duri un certo tempo, né un minuto di più né un minuto di meno. Il dialogo si svolge in un’atmosfera rarefatta, priva di calore umano, in cui si ripetono senza partecipazione luoghi comuni, i più triti ‘si dice’ che gli altri fingono educatamente di ascoltare. Come si è visto i nomi dei cantanti lirici - la Nilsson, la Patti, la Lucca - punteggiano le conversazioni della nobiltà russa; questi nomi

sono come delle rare onorificenze da esibire, in quanto l'aver potuto ascoltare un rinomato interprete accresce il prestigio personale, anche se poi le proprie competenze sono nulle.

Il melodramma è nelle mani dei personaggi di Tolstoj come un giocattolo senza istruzioni; essi non sanno rapportarsi con esso in maniera autonoma, non ne sanno praticamente niente se non ciò che filtra dall'Europa, vale a dire quel codazzo di *idéés reçues* che ha accompagnato l'arrivo dell'opera in Russia: si apprezza ciò che apprezzano gli occidentali, si critica ciò che gli occidentali criticano. Nel caso specifico di *Anna Karenina*, non esiste quella che Roberto Schwarz definisce «a figura caricata do occidentalizante» (2000, p. 27): l'occidentalizzazione non si incarna in un personaggio definito, è un fenomeno invasivo che si manifesta nelle diverse situazioni della vita delle classi abbienti russe nell'ultimo quarto dell'Ottocento: è diventato la loro *forma mentis*. L'analisi sul caso brasiliano condotta da Schwarz insiste sulla compiuta affermazione di un liberalismo imperfetto di matrice europea che finisce per coabitare con lo sfruttamento della manodopera schiavile. Schwarz assume come punto di partenza una interessante riflessione di Sérgio Buarque de Holanda sviluppata in *Raízes do Brasil*: «Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra» (citato in Schwarz 2000, p. 12).

Il melodramma, in quanto prodotto artistico assimilato in maniera impropria, può essere considerato una *ideia fora do lugar*, una parte della cultura europea collocata fuori posto, fermo restando che la sua introduzione in Russia non determina conseguenze particolarmente perniciose sul piano dell'assetto sociale. Gli aristocratici russi sono estranei all'opera, ma rimuovono questo senso di alienazione perché avvertono la necessità di allinearsi con la moda europea. L'opera è una tentazione esotica, affascinante, è un elemento imprescindibile della vita dell'occidente, che non può essere rigettato dai dirigenti dell'Impero.

Lévin è il rappresentante della periferia nella periferia, colui che si sente a disagio nella capitale: «Soltanto nei primissimi tempi a Mosca quelle spese strane per un abitatore della campagna, improduttive, ma inevitabili, che si resero necessarie da tutte le parti, stupivano Lévin» (Tolstoj [1877] 1993, p. 737). Durante il suo soggiorno moscovita, anche il marito di Kitty ha la sua esperienza a teatro. Pur trattandosi di musica sinfonica, si può riscontrare la stessa incompetenza, quella incapacità a entrare in sintonia con una forma artistica d'importazione che viene dissimulata dietro il riciclo delle indicazioni reperite sui programmi di sala. Questi meccanismi vengono registrati dal punto di vista doppiamente periferico di Lévin, il quale non ha alcuna inclinazione occidentalizzante.

Il contesto in cui si svolge il concerto non è dissimile da quello in cui solitamente viene eseguita un'opera lirica: il pubblico, infatti, non è affatto

interessato alla musica. Lévin, dal canto suo, ci prova a seguire l'esecuzione, ma senza risultati incoraggianti:

Quanto più egli ascoltava la fantasia di *Re Lear*, tanto più lontano si sentiva dalla possibilità di formarsi qualche opinione definitiva. Senza posa cominciava, come se si preparasse l'espressione musicale d'un sentimento, ma immediatamente si sfaceva in frammenti di nuovi principî d'espressioni musicali [...]. L'allegrezza e la tristezza, e la disperazione, e la tenerezza, e il trionfo comparivano senz'alcun diritto, come i sentimenti d'un pazzo. E nello stesso modo come in un pazzo, questi sentimenti passavano inaspettatamente.

Lévin per tutto il tempo dell'esecuzione provò la sensazione d'un sordo che guardi dei danzatori [p. 746].

Nonostante la buona volontà, Lévin rimane perplesso dal *Re Lear nella landa*, dal *continuum* di quella musica di ascendenza wagneriana; a differenza dei suoi compatrioti, che applaudono calorosamente, egli non riesce ad assumere la posa dell'esperto appagato. Dopo il concerto, Lévin adocchia un intenditore al quale vorrebbe sottoporre i suoi dubbi, ma viene travolto da Pestsòv, un sedicente conoscitore di musica, che si riempie la bocca di slogan quasi desementizzati - *das ewig Weibliche* -, che si pavoneggia con il suo programma di sala in mano. Tra Pestsòv e Lévin nasce quindi un dibattito: il primo si pone come strenuo difensore dell'ultima moda, del *Wort-Ton-Drama*, della musica avveniristica, dell'unicità dell'arte; il secondo, invece, sostiene che il limite di Wagner e dei wagneriani è proprio l'aver voluto contaminare le diverse discipline artistiche: «la musica voleva passare nel campo di un'arte estranea» (p. 747). Nel corso del romanzo, Lévin non è contraddistinto da un'intelligenza particolarmente acuta: si confonde spesso, esprime male i propri pensieri, sente che ciò che gli accade intorno supera la propria capacità di comprensione; ciononostante, o forse proprio per la sua limitatezza e i continui sforzi per vincerla, egli viene designato come portavoce delle idee dell'autore.

Seppure in *Che cos'è l'arte?* Tolstoj prenda le distanze anche dalla sua produzione narrativa degli anni settanta, a proposito della musica di Wagner recupera e radicalizza quanto aveva già affermato per bocca di Lévin. Nel tredicesimo capitolo si legge: «Wagner vuole emendare l'opera assoggettando la musica alle esigenze della poesia e fondendola in quest'ultima. Tuttavia ogni arte ha un suo determinato campo; che non coincide ma è solo attiguo a quello delle altre» (Tolstoj [1897] 2010, p. 148). Tolstoj deduce che non si potranno conseguire le finalità di una disciplina se non a detrimento dell'altra, poiché Wagner pretendeva che la musica fosse assoggettata alla poesia e che entrambe si manifestassero con tutta la loro potenza. Quell'incoerente avvicinarsi di stati d'animo che fa sentire Lévin come un sordo che assiste ai movimenti senza senso di un balletto

altro non è che quella mancanza di unità e organicità che il Tolstoj critico rimprovera ai drammi musicali wagneriani, formati da nuclei di significato non coordinati fra loro. Dopo aver assistito alla rappresentazione della seconda giornata della tetralogia, Tolstoj vede confermate le sue idee: la musica di Wagner è incomprendibile, la sua poesia ridicola. La conclusione è inesorabile: «Da un autore che può combinare scene tanto false [...] è impossibile attendersi qualcosa di buono» (p. 154).

Al di là della stroncatura di questa forma d'arte inautentica, totalmente svincolata dalla vita, c'è un aspetto socioculturale che Tolstoj è interessato a mettere in risalto: chi va a sentire Wagner indottrinato dai suoi seguaci, convinto che sarà spettatore di meraviglie, «ritiene che mostrare indifferenza e insoddisfazione sarebbe come fornire la prova della propria insufficienza culturale e arretratezza» (p. 160).

3.3 Farsa della finzione e tragedia della realtà

Nella *Regenta* di Clarín, esattamente a metà, si trova una scena parallela a quella della *Lucie de Lammermoor* in *Madame Bovary*. Diversamente da Flaubert, il romanziere spagnolo vuole prima di tutto fare della satira di costume, irridendo la curiosità maldicente dei benpensanti e il gallismo dei damerini che vanno a teatro per mettersi in mostra. Similmente a Emma, Ana Ozores in un primo momento non vuole recarsi a teatro e all'inizio lo spettacolo non le interessa. Dopo poco, mentre suo marito si invaghisce del protagonista, la Presidentessa si lascia coinvolgere dalla poesia del dramma e, come già la signora Bovary, sedotta da Edgard-Edgar Lagardy, aveva riversato la sua eccitazione su Léon, allo stesso modo Ana sovrappone il don Giovanni del palcoscenico al dongiovanni del palchetto, don Álvaro Mesía. Anche Ana non manca di confrontare la propria vicenda personale con quella rappresentata e, in particolare, con i casi di donna Inés.

Nel romanzo spagnolo, però, la protagonista assiste a uno spettacolo di prosa, il *Don Giovanni Tenorio* di José Zorrilla, pertanto si è preferito adottare come brano dal quale partire un episodio più breve, ma emblematico della funzione dell'opera nelle vicende di Ana Ozores. Nel capitolo terzo si legge:

In quell'istante avrebbe voluto sentire un po' di musica, unica voce che avrebbe potuto sopportare. E senza sapere come, senza volere, le apparve il Teatro Reale di Madrid e vide don Álvaro Mesía, il presidente del Circolo, nientemeno che avvolto in un mantello granata, cantare sotto il balcone di Rosina: «Ecco ridente in cielo...».

Il respiro della Presidentessa divenne pesante, affannoso; le sue narici palparono, i suoi occhi ebbero lampi di febbre e fissarono la parete

sulla quale si profilava l'ombra sinuosa del suo corpo stretto sotto le coperte.

Volle pensare al *Barbiere di Siviglia*, a Lindoro, per alleviare l'acuta pena del suo spirito che la mortificava [Clarín [1884-1885] 1989, pp. 58-59].

Adottando la forma della visione piuttosto che il resoconto di una reale serata a teatro, è evidente che l'autore mette l'accento non sul valore socioculturale del melodramma, ma sul significato che esso acquista agli occhi di Ana, l'unica spettatrice di quel frammento di *Barbiere*. L'opera evoca una realtà diversa, positiva, in grado di appagare la protagonista, provocando in essa un turbamento fisico. Non è secondario il fatto che si indugi su «l'ombra sinuosa del corpo»; infatti, questo dettaglio sensuale rivela come la visione sia legata ai repressi desideri della carne.

Una prima riflessione va fatta sul luogo in cui si svolge il sogno a occhi aperti: il Teatro Reale di Madrid, il teatro della capitale. È vero bensì che le oscillazioni della Presidentessa fra la trascendenza e la carne definiscono un dramma universale, valido a tutte le latitudini, però bisogna pensare alla dimensione periferica come a una sorta di cassa di risonanza che amplifica questo conflitto con il suo carattere di bolla chiusa e isolata. È Vetusta il sapore che rende unica, che caratterizza la storia di Ana; pertanto è difficilmente condivisibile quello che sostiene Gargano e cioè che «la provincia, in questo modo, contiene ogni altra città; essa sta per qualsiasi altra città, probabilmente anche per la capitale» (1990, p. 48).

Fin da quando era bambina, Ana riusciva a sfuggire alla realtà avvilente solo attraverso l'immaginazione. La Yonville aristocratica di cui è prigioniera Ana, ormai signora Quintanar, è l'immaginaria Vetusta, travestimento letterario della città di Oviedo. Come lascia intendere il nome parlante, Vetusta è innanzitutto assediata dal suo passato, dalle sue rovine o presunte tali: «Tutte le volte che un consiglio comunale di radicali iniziava o progettava la demolizione di qualche rovina [...], don Saturnino cominciava a protestare [...] esaltava il valore archeologico di qualsiasi muretto, e trattandosi di un muro maestro, dimostrava che era addirittura un monumento» (Clarín [1884-1885] 1989, pp. 18-19). La vicenda narrata nel romanzo è ambientata durante la Restaurazione del 1875, mentre a Vetusta si è innescato un lento e contraddittorio processo di ammodernamento; complementare al conservatorismo architettonico di don Saturnino Bermúdez è la parimenti insensata pulsione demolitrice e progressista del marchese di Vegallana: «Sì, sissignore, io abbattereì San Pietro senza alcun rimorso, e farei il mercato... [...] Il mercato degli ortaggi non può più continuare allo scoperto, esposto alle intemperie» (p. 297).

A Vetusta, a fianco dell'aristocrazia decaduta, arroccata nell'Encimada, vivono gli emigranti arricchiti del quartiere borghese della Colonia e gli operai del quartiere proletario del Campo del Sol. Al di sopra di tutto si staglia il campanile della cattedrale, emblema del potere e della capacità

di penetrazione posseduta dalla Chiesa, incarnati in don Fermín de Pas. Lo sviluppo di Vetusta procede a rilento, la città è come sospesa in un limbo: il romanzo inizia e si conclude nella pigra ora della siesta di un pomeriggio d'ottobre. La vita è chiusa in un monotono tempo circolare, sul quale incombe la minaccia del sonno dell'inverno. La campana che suona la sera di Ognissanti non parla «dei morti, ma della tristezza dei vivi, del letargo del creato» (p. 365): ogni rintocco ribadisce il triste fato di Vetusta, che non è destinata a tramontare, ma a seguire l'agonia di un immutato dormiveglia.

Neppure al Circolo, cuore del Partito liberale dinastico, si intravedono timide figure di progressisti; anche lì trionfa il torpido buon senso. Come già fra gli aristocratici di Angoulême, anche a Vetusta domina l'endogamia che rinsalda i legami fra le famiglie ma fa sì che la città si chiuda sempre più in se stessa: «E come le ciliege apparivano via via tutti i vetustensi, grazie alla parentela. La conversazione si concludeva sempre con la stessa frase: 'In fondo siamo tutti un po' parenti'» (p. 127). Non a caso Ana accetta di sposare don Víctor, uno straniero di origine aragonese nonché presidente di tribunale, una professione che lo avrebbe portato nelle diverse città del Paese.

La cultura straniera penetra a Vetusta; i vetustensi ne parlano senza averne cognizione: il signore che aveva commerciato in granaglie con l'Inghilterra si sentiva in dovere di leggere il «Times», ma, dopo morto, si scopre che non sapeva l'inglese; don Álvaro elogia il *Don Giovanni* di Molière senza averlo mai né letto né visto; don Pompeyo Guimarán, l'unico ateo positivista della città, non è riuscito a terminare le opere di Comte; il dottor Robustiano Somoza non ha tempo di leggere e tenersi aggiornato per quanto riguarda i progressi della medicina; l'arcidiacono Mourelo contesta Voltaire, mentre Somoza lo difende, ma nessuno dei due ne conosce una riga.¹ Fa eccezione il melodramma, che è conoscenza trasversale a tutti i personaggi, alla stregua della cultura cavalleresca nel *Quijote*; ed è una conoscenza a tal punto radicata da offrire termini di paragone quasi proverbiali per le similitudini: don Fermín appare a Quintanar come Severo che entra da trionfatore a Mitilene nel *Poliuto* di Donizetti; e, sempre a don Víctor, la moglie sembra Violetta nel finale della *Traviata*. Tuttavia,

1 Non solo i notabili di Vetusta sono saturi di pregiudizi, per cui parlano e sparlano di ciò che non conoscono, ma sono solitamente ignoranti anche nelle materie che riguardano le loro professioni. L'ex alcalde Foja si mette a sciorinare tutta una sfilza di sentenze in latino per dimostrare la sua competenza, poi quando si tratta del funerale dell'eretico don Santos s'incarta in maniera penosa in quanto non si ricorda che cosa stabilisce il diritto canonico. Non se ne vuol fare una questione di memoria letteraria, ma si noti che il catalogo di sentenze di Foja si conclude con *cultus disparitas, vis, ordo, ligamen, honestas*, ossia con le cause che possono invalidare un matrimonio, cioè con il *latinorum* con cui don Abbondio aveva travolto il povero Renzo. In bocca a Foja e nelle orecchie di Tramaglino quella sequenza di nomi si riduce a pura catena fonica, totalmente desementizzata.

nella maggior parte dei casi, l'opera è un passatempo, il fulcro di oziose conversazioni.

In generale, però, si può evidenziare una sinistra pervasività da parte della cultura spagnola, personificata in don Víctor; il cosmopolitismo è più che altro un atteggiamento di facciata di alcuni sedicenti *viveurs*: non si esce da Vetusta, non si esce dalla Spagna. Ciononostante, come si è notato altre volte, la lettura permette di vivere le vite degli altri, di immaginare una diversa opzione. Anche il colto don Saturnino mescola ai suoi interessi eruditi «i romanzi più raffinati e psicologici che arrivavano freschi freschi da Parigi» (p. 23); inoltre, per un uomo di mondo come lui, la capitale francese è la città in cui i sogni possono finalmente avverarsi. Tuttavia egli si compiace dell'illustre passato della sua città natale e di affondare le mani nella desuetudine di Vetusta, nelle sue rovine, nel suo vecchiume. Per don Saturnino il melodramma rappresenta una via per l'elevazione, una via per distaccarsi dalla prosaicità del quotidiano, alla stregua di un canto di chiesa: «E per arrivare più in fretta alle sfere dell'ideale, che erano la sua naturale dimora, cantava *Casta Diva* o *Spirto gentil* o *Santo Fuerte*, e pensava ai suoi amori di ragazzo o a qualche eroina dei suoi romanzi» (pp. 24-25). Al netto dell'ironia, ben visibile nel frettoloso anelito alla trascendenza, don Saturnino concepisce il melodramma in maniera opposta ad Ana, la quale ricerca in esso un altrove immanente, l'appagamento dei sensi frustrati.

I vetustensi sono dei lettori voraci: si va dai libri in cui la ricca e capricciosa ereditiera Olvido Páez si immedesima ai romanzi d'appendice della serva Petra, dai giornali umoristici della cinica marchesa di Vegallana alle letture da spregiudicato libertino del marchese Paco. Tuttavia è proprio Paco quello che maggiormente si avvicina alla sensibilità di Ana; infatti, al di là della posa da *dandy*, che è quasi costretto ad assumere per stare vicino a Mesía, egli «aspettava ancora un amore puro, un amore grande simile a quello dei libri e delle commedie» (p. 148).

Mesía, conoscitore di Madrid e di Parigi, importatore di gallicismi, seguace assiduo della moda, diventa ben presto il modello dei bellimbusti vetustensi: dei suoi amici - Paco Vegallana e Joaquín Orgaz - come dei suoi nemici - Pepe Ronzal. Mesía gongola per l'imitazione grottesca dei suoi ammiratori, ma ben presto il narratore si incarica di demistificare la sua immagine di avvenente dongiovanni denunciandone l'inautenticità: «Se [...] Paquito avesse letto certi romanzi in voga, si sarebbe accorto che don Álvaro semplicemente imitava - e male, perché era soprattutto un uomo politico - gli eroi di questi libri eleganti» (p. 152). Questa imitazione, per quanto cattiva, vincerà le resistenze della Presidentessa.

«Il libro, come fonte inesauribile di bellissime menzogne, fu la rivelazione più emozionante della sua infanzia» (p. 73): il destino di Ana è segnato in queste parole e non a caso la sua prima apparizione nel romanzo è con un libro in mano nel parco degli Ozores. Sia le letture edificanti che quelle

profane eccitano la fantasia della Presidentessa, la quale in gioventù si era cimentata anche in alcune composizioni poetiche. L'amore viscerale di Ana per la letteratura era bollato dalle zie e dalla società bene di Vetusta come un vizio, retaggio del temperamento passionale e corrotto della madre della ragazza, la sartina italiana che aveva sedotto don Carlos.

Abbandonata la volontà di farsi suora, dal momento che nella realtà non esistono né Manrichi né Don Giovanni che scalano conventi, Ana accetta di sposare don Víctor, ma la vita nella sonnolenta Vetusta rischia di soffocare i suoi desideri imbevuti di letteratura: «non poteva esistere in quel povero angolo di mondo, la realtà del sogno, l'eroe del poema che prima si era chiamato Germán e poi sant'Agostino, vescovo di Ippona, Chateaubriand e poi cento altri nomi ancora, simbolo di grandezza, di splendore, di dolcezza delicata, rara, eletta» (p. 115). Il buon don Víctor ama Ana come una figlia, ma, dopo essere andato in pensione, pensa distrattamente alla moglie e dedica tutto il suo tempo libero all'ornitologia, alla caccia, al collezionismo di farfalle ed erbe, alla sua passione per il teatro del *Siglo de Oro* e in particolare per Calderón de la Barca. A causa di tutto ciò, Ana sente mortificata la sua gioventù e la sua bellezza.

Se questo contesto spiega perché la Presidentessa veda nella sua *rêverie* proprio il teatro della grande città, è necessario chiarire il senso del riferimento rossiniano. Nel romanzo si trovano altre due citazioni dal *Barbiere di Siviglia*: alla fine del quattordicesimo - «seguito da uno strillo, come quello di Rosina nel primo atto del *Barbiere*» (p. 336)² - e nel ventinovesimo capitolo. Il capolavoro comico di Rossini funge da traccia all'opera di Clarín, ne contrassegna l'esordio, la metà e la conclusione. È nel penultimo capitolo, nel sogno di don Víctor - che richiama chiaramente la visione di Ana -, che l'autore rivela il suo intento di modellare il triangolo amoroso del romanzo su quello dell'opera buffa:

Poi tutti e tre [Mesía, Ana e don Víctor] si erano messi a cantare *Il barbiere di Siviglia*, la scena del piano; e lui, don Víctor, era avanzato fino ai lumi della ribalta per dire con voce rotta:

2 A differenza di quanto accade nel terzo e nel ventinovesimo capitolo, lo spettatore di questa scena non appartiene al triangolo Mesía - Presidentessa - Quintanar. Don Fermín viene spinto dalla sua gelosia fin sotto i balconi del palazzo dei Vegallana; mentre è appostato nelle tenebre, l'attenzione del canonico è catturata dallo schiocco di un bacio nell'oscurità e da un grido. Quest'ultimo gli permette di riconoscere con sollievo che la protagonista del bacio non è stata Ana, ma l'espansiva Obdulia. Non è molto chiaro a quale momento dell'opera di Rossini si riferisca Clarín e, quasi sicuramente, egli ricorda male. Stando al libretto, nel primo atto del *Barbiere* di Sterbini, Rosina non grida mai. Soltanto all'inizio del secondo atto, la ragazza si lascia sfuggire un piccolo grido di sorpresa riconoscendo Lindoro-Almaviva sotto le spoglie del maestro di musica; don Bartolo si adombra, ma la pupilla dilegua i suoi dubbi (atto 2, scena 3): «È un granchio al piede» (Beghelli, Gallino 1995, p. 369). Visto che nel romanzo si rappresenta un siparietto amoroso, è lecito supporre che il «chillido» di Obdulia dopo lo schiocco del bacio non sia un vero e proprio strillo, ma un grido soffocato di stupore e di piacere.

Quando la mia Rosina...

Nell'udirlo, il pubblico della platea aveva gracchiato come un solo spettatore... Tutte le poltrone erano piene di corvi che spalancavano il becco e torcevano il collo con ondeggiamenti da serpe... [p. 721].

La 'scena del piano' è quella in cui viene eseguito il rondò dell'*Inutil precauzione* (atto 2, scena 3), la morale del *Barbiere*, l'ammonimento a coloro che si oppongono alla naturale forza dell'amore, una variante in tono minore dell'*Omnia vincit amor* virgiliano. È il momento in cui don Bartolo viene beffato in casa sua: egli si addormenta lasciando che Rosina e Almaviva, travestito da Lindoro, travestito da don Alonso, possano amoreggiare. Dopo l'amara scoperta del tradimento nel suo tetto, don Víctor si identifica con l'anziano tutore di Rosina, tant'è vero che guadagna il proscenio per intonare l'arietta «Quando mi sei vicina» - la citazione che fa Clarín è imprecisa. La visione della platea invasa da corvi, quasi prefigurazione di alcuni scenari operistici da incubo firmati Dario Argento,³ è un evidente presagio della tragica morte che colpirà don Víctor.

Don Álvaro viene per la seconda volta identificato con Almaviva, qui, come si è detto, doppiamente mascherato. Non è un elemento da trascurare: Rosina, come Ana, si innamora di qualcuno che non è chi dice di essere. Nel caso dell'opera di Rossini l'intento del conte è nobile e finalizzato a saggiare i sentimenti della protetta di don Bartolo; nel romanzo di Clarín, invece, Mesía si offre ad Ana come l'incarnazione dei suoi sogni nutriti di letteratura, ma egli simula col solo scopo di 'espugnare' la Presidentessa.

Dopo la processione del Venerdì Santo, Ana si ritira al Vivero con Quintanar e allenta i rapporti con il suo confessore; la Presidentessa recupera la sintonia con il marito e l'opera diventa colonna sonora di questo idillio. È don Víctor stesso che si mette a cantare in italiano uno stralcio del duetto tra Raoul e Valentine nel quarto atto de *Les Huguenots* di Meyerbeer. Il ravvicinamento tra i due sposi è favorito dall'opera: fino a questo momento, l'ex presidente di tribunale è come stato chiuso nel teatro del Seicento spagnolo, nei drammi d'onore di Calderón de la Barca. Il melodramma non ha su Quintanar lo stesso effetto che ha su Ana; come tutto quello che entra nell'orbita dei passatempi di don Víctor, anche l'opera viene coltivata con l'ossessività del collezionista: «Gli era venuta la mania della musica.

3 Riferimento al film *Opera*, scritto e diretto da Dario Argento, dove uno stormo di corvi ammaestrati viene utilizzato per ricreare l'antro delle streghe del *Macbeth* di Verdi e viene poi riversato nella sala del teatro Regio di Parma (cfr. Casadio 1995, p. 228). Alla fine della pellicola, la protagonista, il giovane soprano Betty, abbandona il mondo claustrofobico, perverso e criminale dell'opera e contrappone alla finzione e all'artificio più esasperati il ritorno alla natura: «Io, infatti, amo il vento, amo le farfalle, le foglie, i fiori, le spighe, gli insetti, i monti, la pioggia».

In quel periodo cantare opere, a modo suo, e sentir cantare coloro che 'avevano più affinità' di lui era la sua delizia» (p. 679).

Già nel diciannovesimo capitolo, mentre don Víctor passeggia con Mesía si legge: «si permetteva di cantare a modo suo lo *Spirto gentil* o *Casta diva*, sebbene preferisse recitare versi» (p. 458). Si può riscontrare nel personaggio di Quintanar la continua tendenza a ridurre al proprio mondo il melodramma; egli lo canta «a modo suo», ritagliandoselo addosso e facendogli perdere la capacità di evocare una dimensione altra, un desiderio in grado di scuotere la quotidianità.

Altre due singolari citazioni operistiche si trovano nel racconto del soggiorno al Vivero, nel diario di Ana: «vado a suonare al piano *Casta diva*... con un dito»; «Corro in salone a suonare *La donna è mobile*, con il dito indice, il mio unico dito concertista» (pp. 646, 652). Innanzitutto si può ipotizzare che le due citazioni scelte da Clarín non siano casuali; a ben vedere, sia *Norma* che *Rigoletto* hanno fra i protagonisti due seduttori; ma don Álvaro non è all'altezza né del pentimento di Pollione né della mostruosità libidinosa del duca di Mantova. Quest'ultimo, anche se per poco, era stato nobilitato dall'amore per Gilda. Mesía non prova grandi sentimenti, non è capace di convertirsi, né ha la grandiosa sfrontatezza di un libertino d'*Ancien Régime*; è un damerino vigliacco, infiacchito dalla vita disordinata che ha condotto, ormai incamminato su un mediocre viale del tramonto. Va poi notato che Ana non è una pianista, non è neanche una principiante, non riesce a suonare con entrambe le mani e a godere pienamente; eppure si sforza di suonare quelle due melodie con un dito solo. Non è arbitrario associare il melodramma con il piacere sessuale che manca ad Ana;⁴ infatti, i due brani insinuano nello scenario romanzesco del Vivero la presenza del seduttore e sono mossi dalla speranza di ottenere un bene di cui la protagonista dice di non aver certezza. I dubbi sono dileguati dall'effetto che la carica erotica di Mesía suscita in Ana: «[il sorriso di Álvaro] pareva quasi accompagnato da una musica dolcissima che la Presidentessa credeva di sentire nelle viscere». Poco più avanti si legge:

4 Si farà poco più di un accenno all'altro romanzo di Clarín, *Su único hijo*, dove il legame tra opera e desiderio sessuale in cerca di appagamento si traduce in un doppio adulterio: Bonifacio tradisce la moglie Emma con Serafina, soprano di una compagnia itinerante, Emma tradisce Bonifacio con Minghetti, baritono della stessa compagnia. La vicenda si svolge in una arretrata città capoluogo di provincia, nel Nord della Spagna, nella seconda metà dell'Ottocento. Nelle loro relazioni extraconiugali, Bonifacio ed Emma appagano le loro fantasticherie imbevute di romanticismo: lui condivide la vita di una donna votata all'arte, lei quella di un affascinante (sedicente) bandito. Il protagonista è Bonifacio, il quale discende solo in parte da Ana Ozores; infatti, le utopie di sognatore del protagonista di *Su único hijo* non vanno in frantumi scontrandosi con la realtà, ma perdono consistenza indebolite dal desiderio di normalità borghese di Bonifacio stesso. Egli, tuttavia, è un personaggio condannato a restare scisso tra l'aspirazione alla concretezza e la, continuamente risorgente, aspirazione all'arte e all'ideale; una scissione che determina l'incapacità di scegliere e la paralisi dell'esistenza di Bonifacio (si veda Clarín [1891] 1993).

«Come una musica lontana, dolcissima nella sua soavità, ricordava tutti i particolari della dichiarazione d'amore di Mesía» (pp. 674, 679).

L'esito luttuoso della sua vicenda porterà Ana a rigettare la letteratura, i sogni a essa legati e a odiare i libri. La Presidentessa arriva a temere proprio la sua fantasia, il suo desiderio di adesione a un vissuto romanzesco; diventa impossibile vivere i grandi amori della letteratura.

Per Ana, realtà e letteratura hanno un mediocre punto di intersezione nel rapporto con Mesía; per Quintanar, realtà e letteratura vengono a coincidere in maniera tragica. Don Víctor è un maniaco del teatro barocco e cerca di riprodurlo nella vita di tutti i giorni. Alla fine del romanzo, l'ossessione diventa realtà e il vecchio magistrato è costretto a sfidare a duello don Álvaro seguendo le regole dell'onore e del teatro. Eppure è proprio quando la letteratura si fa mondo che Quintanar ha una vana illuminazione: «le commedie di cappa e spada mentivano vilmente; il mondo non era come dicevano; non si infilza il prossimo dandogli appena il tempo di recitare una quartina» (p. 725). Anche la sfida tra don Víctor e Mesía non ha niente di epico: il primo è febbricitante, quasi moribondo, l'altro è atterrito e si salva soltanto grazie a un guizzo del proprio spirito di conservazione; ciononostante l'epilogo resta tragico, se non altro per il dolore sincero e inesprimibile di don Tomás Crespo, l'amico del cuore di don Víctor. Lo squallore della cornice, il rituale calderoniano del duello svilito e raffazzonato – le istruzioni vengono ricavate da un romanzo francese –, la morte dovuta a un colpo sparato a caso, tutto ciò priva di grandezza la tragedia e la rende ancora più greve. La letteratura del passato si riversa nel presente della *Regenta* in forme squallide, ma non meno portatrici di sofferenza. Soltanto la finzione propriamente detta è farsesca – si pensi all'intreccio del *Barbiere* che riflette semplificandolo quello del romanzo – ed è caratterizzata da una certa levità anche quando si tratta di morire; infatti, nei duelli teatrali, si muore solo dopo aver declamato i propri versi.

L'esito del duello tra Mesía e Quintanar è annunciato durante la rappresentazione del *Don Giovanni Tenorio*: quando don Giovanni uccide il Commendatore, Ana ha un cupo presentimento e vede don Álvaro accanto al cadavere di don Víctor. Si può ribadire che Mesía non partecipa né della perversa grandezza di don Giovanni, né della sua titanica ostinazione nel male. Inoltre, la magniloquenza con la quale si fronteggiano don Giovanni e don Gonzalo, la romanzesca fuga del libertino dal balcone, l'alterezza del seduttore nella *pièce* di Zorrilla appaiono rovesciati nel duello sciatto e muto raccontato da Clarín. La morte, nella realtà, non è né eroica né in versi.

Nel quindicesimo capitolo anche don Fermín è protagonista di un episodio intessuto di frammenti operistici:

All'improvviso si ricordò dei suoi trentacinque anni, della vita sterile che aveva vissuto, feconda solo in agitazioni e rimorsi [...]. Ebbe teneramente pena di se stesso mentre il violino gemeva dicendo:

Al pallido chiaror
che vien dagli astri d'or
dammi ancor contemplare il tuo viso...,

il canonico piangeva in cuor suo [...].

Sotto era giorno di conti. Donna Paula li richiedeva assai frequentemente a quel buon uomo di Froilán Zapico [...]. Udiva il rumore lontano delle monete vecchie, e il tintinnare cristallino dell'argento e dell'oro. [...]

Il violino riprese a lacerare il silenzio [...]. il violinista trascinava lungo le corde i lamenti della Traviata morente.

Il canonico vide apparire all'angolo della strada una figura [...]. Era don Santos Barinaga [...]. Di quando in quando aveva fatto cenni di approvazione... Conosceva il motivo: era la *Traviata* o il *Miserere del Trovatore*, insomma, un bel motivo [pp. 354-357].

La citazione imprecisa è la versione ritmica italiana dell'inizio del duetto tra Faust e Marguerite nel terzo atto del *Faust* di Gounod: «Laisse-moi, laisse-moi contempler ton visage». Nella quiete notturna, il violino attacca poi il finale della *Traviata* e da questo si comprende anche quanto la cultura operistica vetustense sia ristretta; infatti, ritornano in maniera ossessiva gli stessi titoli: *Il barbiere di Siviglia*, *Norma*, *La favorita*, *Il trovatore* e *La traviata*. La musica fa riflettere il canonico e contrasta con il rumore del denaro; la maschera dell'ambizioso si incrina, emerge il desiderio di una vita diversa, feconda, accanto alla donna che don Fermín ama.

Il confessore di Ana deve all'inflessibilità e all'astuzia calcolatrice della madre il posto di prestigio che è arrivato a ricoprire. Non si contano quelli caduti sulla strada di Fermín de Pas che da pastore sulla montagna è diventato uno dei pastori di anime più ammirati e temuti della cattedrale di Vetusta. L'indole selvaggia e montanara risorge saltuariamente in don Fermín, soprattutto quando egli vorrebbe affermare i suoi diritti sulla Presidentessa e sbarazzarsi di don Álvaro. La melodia struggente fa affiorare questa frattura, rende visibile il rimpianto per la rinuncia alla carne, alla vita di maschio dominante. Anche per Fermín la vita quotidiana a Vetusta equivale al suicidio per asfissia.

I rimorsi del canonico si personificano in don Santos, il venditore di paramenti sacri, che gli intrighi e la concorrenza sleale di donna Paula hanno ridotto a un mendicante miscredente. Al di là della confusione fra *Il trovatore* e *La traviata* prodotta dall'alcol o dall'incompetenza di don Santos, costui diventa protagonista di una scena da opera comica. Il suo palco è il marciapiede, le sue luci i lampioni, il suo pubblico la strada deserta e don Fermín nascosto dietro i vetri della finestra della sua stanza. Il violino tace e don Santos, dopo una mezza giravolta, può esibirsi: «— Miserabili! — disse con voce patetica, di basso profondo. — Miserabi-

li!... Ministro di Dio!... ministro un corno!... Il ministro sono io, io, Santos Barinaga». Si tratta di un vero e proprio monologo, con tanto di silenzi studiati e didascalie: «— Siete dei miserabili! —. Pausa. — Che secolo illuminato! — indicando il lampione»; «rise con una di quelle risate che nei drammi sono dette sardoniche». Non manca anche un breve elenco nello stile dei cataloghi di tecnicismi da opera buffa: «calici, patene, ampolle, pianete, lampade» (p. 359).

Ci si diverte, anche se con amarezza, di fronte a questo clown, a questa figura abbruttita dalla miseria, delirante per aver bevuto troppo; però, don Santos ubriaco è colui che compie l'acrobazia opposta a quella di Ana e di Quintanar: egli non ricerca la letteratura nella realtà, ma porta la realtà sul palcoscenico, la trasforma in patente finzione, in farsa di cui è possibile sorridere.

Il melodramma tra centro e periferia

Scene di provinciali all'opera nella narrativa dell'Ottocento e del Novecento

Luca Danti

4 Atto terzo: Una provincia italiana

Sommario 4.1 Il Paese del melodramma. – 4.2 Metamorfosi del melodramma risorgimentale. – 4.3 Voci paradossali dalla Sicilia.

4.1 Il Paese del melodramma

Nel racconto *The dead*, che conclude *Dubliners* di James Joyce, mentre sono a tavola, i personaggi chiacchierano di opera e cantanti. Mr Browne parla con nostalgia del passato, di quando le compagnie italiane arrivavano nella capitale irlandese: «Quelli sì che erano tempi, diceva, quando era possibile sentir cantare sul serio a Dublino. [...] Raccontava [...] del tenore italiano che aveva dovuto ripetere per cinque volte l'aria *Lasciatemi cader come un soldato*,¹ salendo ogni volta al do di petto» (Joyce [1914] 1988, p. 184). Le grandi opere, secondo Mr Browne, non vengono più eseguite perché non ci sono più voci che siano in grado di interpretarle. A questa osservazione replica il tenore, Mr Bartell D'Arcy, il quale afferma che si trovano ancora cantanti validi, Caruso ne è un esempio. Le belle voci fioriscono nelle grandi città europee, come Londra, Parigi, Milano, ma non in Irlanda.

Dall'interno della paralisi dublinese, di un contesto «di provincialismo, di insularità, di tempo e vita perduti» (Brugnolo 2004, p. 63), il melodramma è, ancora una volta, concepito come una via di evasione, lo strumento che mette in contatto con il giardino felice, con l'idilliaca Italia, da dove

1 Si fa riferimento alla cavatina di Don Cæsar, *Yes, let me like a soldier fall* dall'opera *Maritana* di William Vincent Wallace, su libretto di Edward Fitzball. Joyce stabilisce un legame tra *The dead* e *A mother* proprio per mezzo dell'opera di Wallace. Nel terzultimo racconto di *Dubliners*, fra gli artisti che intervengono all'«Antient Concert» insieme alla figlia di Mrs Kearny, c'è Mr Duggan, una giovane promessa della lirica, non priva però di quei tratti irrimediabilmente provinciali che fanno rimpiangere a Mr Browne i tempi passati: «Allorché una sera era caduto malato all'improvviso uno degli artisti, [Mr Duggan] aveva sostenuto il ruolo del re nell'opera *Maritana* al Queen's Theatre. Aveva cantato la propria parte con grande partecipazione e volume di voce, facendosi calorosamente applaudire dalla galleria, ma purtroppo aveva rovinato la buona impressione asciugandosi il naso con la mano quantata per una o due volte, per pura distrazione» (Joyce [1914] 1988, p. 129).

in passato provenivano le 'carovane' dei cantanti e da dove, all'inizio del Novecento, aveva spiccato il volo una stella di rilievo internazionale come Enrico Caruso.

Il racconto di Joyce serve da introduzione alla parte di questa ricerca dedicata alla letteratura italiana, ad alcuni di quei testi ambientati nelle province, che si sono rapportati con l'opera nella sua terra natale, nel «paese del melodramma» come è stato definito da Bruno Barilli. Il giornalista e critico fanese rielaborò una serie di articoli e di recensioni scritti negli anni venti, li riunì insieme e pubblicò nel 1930. *Il paese del melodramma* è la prima di queste prose, quella che dà il titolo al volume, ed è un'appassionata difesa della terra e della musica di Giuseppe Verdi. Barilli considera *Il trovatore* il vertice della produzione verdiana; è invece più freddo nei confronti dell'ultima fase del cigno di Busseto: [nel Falstaff](#) «la lava si intiepidisce, il fuoco non è più che cenere calda» (Barilli [1930] 1985, p. 17). Dopo Verdi, però, l'opera italiana non aveva fatto altro che andare alla deriva.

Gli elementi luttuosi sono una costante all'interno delle pagine del *Paese del melodramma*; tramonta la musica del *Trovatore* e allo stesso modo sono scomparsi luoghi e persone: il ponte verde sul torrente Parma, il violinista Migliavacca, il virtuoso del contrabbasso Giovanni Bottesini. Il teatro ducale è rappresentato in piena decadenza; *Vecchio repertorio* è incentrato su un notturno cimiteriale; un'intera prosa, anche se breve, è dedicata a Mastro Titta, il boia pontificio; prima del *Commiato*, si parla della gloria postuma di Puccini. Il pezzo intitolato *Cimarosa* inizia così: «Tempi belli, ben fatti e magnifici» (p. 49); l'affermazione altro non è che il rimpianto per un mondo finito.

Barilli è scettico nei confronti del presente e del progresso che lui coglie prima a teatro e poi nella realtà urbana della provinciale Parma che inizia a cambiare: «La luce elettrica, igienica e pallida ispettrice, imbianca tutto col suo squallore, [...] spazza via dalla scena ogni residuo fantastico» (p. 25); «Quando Migliavacca suonava, il traffico era bloccato; lui vivo non si sarebbe potuto pensare di posare sulla strada principale le rotaie del tram» (p. 37). È come se fosse stato il progressivo allontanarsi delle note del *Trovatore* a generare la vita moderna con il suo ritmo falso e frenetico che si espande dall'arte all'esistenza. Prima dell'avvento della luce elettrica e delle tramvie su rotaia, anzi, premesse delle trasformazioni di carattere tecnico, culturale e sociale a cui accenna Barilli, furono due fondamentali cambiamenti di ordine politico: l'unificazione del territorio nazionale nel 1861 e la successiva proclamazione di Roma capitale del Regno.

4.2 Metamorfosi del melodramma risorgimentale

Alberto Banti, nel suo saggio *La nazione del Risorgimento*, individua chiaramente il ruolo svolto dal melodramma nella diffusione dei messaggi patriottici, in particolare del concetto di unità dei 'fratelli' italiani contro lo straniero oppressore: «una tragedia, una poesia, un romanzo o un'opera lirica potevano più facilmente toccare corde profonde nell'animo di un numero incomparabilmente maggiore di fruitori, di quanto non fosse mai stato possibile per un freddo e distaccato saggio analitico» (2000, p. 29). Di conseguenza lo storico inserisce fra i titoli del suo «canone risorgimentale»: *L'assedio di Corinto*, *Mosè*, *Guglielmo Tell*, *Donna Caritea*, *Norma*, *Marino Faliero*, *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *Attila*, *Macbeth* e *La battaglia di Legnano* (cfr. p. 45).

Una conferma letteraria ci è offerta da *Massimilla Doni*; nel racconto di Balzac, il terzo capitolo è interamente dedicato a una recita del *Mosè in Egitto* di Rossini alla Fenice di Venezia. Fatte salve le debite differenze, il *Mosè* anticipa a livello di trama e di personaggi numerose situazioni del *Nabucco*: gli Ebrei deportati, la carismatica guida del popolo eletto, l'empio persecutore, l'amore di due giovani appartenenti a popoli nemici.

Il pubblico di Balzac coglie le sottili allusioni alla situazione politica presente a partire dalle piaghe che prostrano la famiglia del faraone e il suo popolo; così commenta Massimilla: «Comprendete il magnifico lamento delle vittime di un Dio che vendica il suo popolo. Solo un italiano poteva scrivere un tema così fecondo» (Balzac [1837-1839] 1990, p. 111). Il culmine dell'azione sacra è costituito dalla celebre preghiera «Dal tuo stellato soglio», intonata mentre gli Ebrei si trovano nei pressi del Mar Rosso, dopo la liberazione dall'Egitto. Il calore degli applausi e i pensieri riportati da Balzac non necessitano di commenti: «— Mi sembra di aver assistito alla liberazione dell'Italia —, pensava un milanese. — Questa musica risolveva le teste prostrate, e infonde speranza ai cuori più inerti —, esclamava un romagnolo» (p. 143).

È risaputo che soprattutto i cori dei melodrammi verdiani furono la 'colonna sonora' del Risorgimento, la traduzione in musica degli appelli all'unità, a eliminare i particolarismi e le lotte intestine, a opporsi compattamente all'invasore. A prescindere dalle molteplici correnti che promossero la riscossa nazionale italiana, questa fu l'immagine ufficiale, non priva di retorica, ma neppure di riscontri nella realtà, che recepì un osservatore straniero come Balzac.

La situazione vista da lontano e con il senno di poi non poteva non suscitare scetticismo e disincanto. In un brevissimo passaggio del *Gattopardo* si fa riferimento non senza ironia all'azione di collante patriottico svolta dal melodramma. Dopo aver spaventato Chevalley con alcuni favolosi aneddoti più o meno sanguinari, Tancredi ha pietà del buon piemontese e decide

di cambiare argomento di conversazione: «parlò di Bellini e di Verdi, le sempiternie pomate curative delle piaghe nazionali» (Tomasi di Lampedusa [1958] 2003, p. 158).

Un altro indizio dell'insofferenza di Tomasi di Lampedusa nei confronti del melodramma è il nome dell'alano di don Fabrizio, Bendicò. Così scrive Orlando: «l'origine del nome [...] si rifà a due versi del libretto del *Rigoletto* ("Ah! ah! rido **ben di core** - che tai baie costan poco..."); come si vede la presenza aborrita e lo scherno del melodramma italiano sono insiti nel *Gattopardo* ancor più di quanto non appaia» (1985, p. 86). Sempre secondo Orlando, i versi cantati da Maddalena nel quartetto *Bella figlia dell'amore* bene si attaglierebbero al carattere cordiale, espansivo, irrazionale dell'enorme cane di casa Salina, complementare al temperamento introverso del suo padrone (cfr. Orlando 1998, pp. 92-93).

Quando don Fabrizio arriva nella sua residenza di campagna, si legge: «Appena le carrozze entrarono sul ponte la banda municipale attaccò con foga frenetica 'Noi siamo zingarelle' primo strambo e caro saluto che da qualche anno Donnafugata porgeva al suo Principe» (Tomasi di Lampedusa [1958] 2003, p. 65). Ancora una citazione dal melodramma verdiano e, ancora una volta, spie testuali che fanno percepire un riso poco benevolo sulle labbra di chi scrive. Viene da chiedersi perché proprio quel coro della *Traviata* e soprattutto perché eseguirlo con impeto orgasmico. Sono domande destinate a restare inevase: l'aggettivo «strambo» è rivelatore dell'incongruità di quell'omaggio. Agli occhi di don Fabrizio quella stravagante esecuzione bandistica appare priva di autenticità. È la musica di Verdi, la musica dei tempi nuovi, dell'Italia unita e liberale, dell'Italia dei Calogero Sedara. È significativo che di tutto il repertorio verdiano sia stato scelto l'orecchiabile coro delle zingarelle, che sicuramente non rientra fra le pagine più dense di aspirazioni indipendentistiche e patriottiche.

Quella che Tomasi di Lampedusa ordisce ai danni del melodramma è una rete costituita da fili quasi impercettibili: si è parlato di indizi, di spie. Lo scrittore spezza l'eclatante solarità dell'opera per mezzo di sottigliezze, disponendo ad arte delle allusioni rivelatrici che compromettono il rivestimento ideologico risorgimentale (cfr. Orlando 1985, pp. 44-46). L'avversione per il melodramma è testimoniata da numerose pagine di Tomasi di Lampedusa (cfr. Orlando 1998, p. 124, nota 59), ma il disprezzo non è tanto verso la forma d'arte in sé, quanto verso il «popolarismo melodrammatico», caratteristico dell'opera italiana dell'Ottocento. Orlando non a caso stabilisce una sinistra continuità definendo *Il Gattopardo* come «un libro contro il melodramma, o contro le piaghe del meridione, o contro le pecche del Risorgimento - aspetti complementari di quanto per lui [Tomasi di Lampedusa] era irreparabilmente deplorabile nella storia italiana degli ultimi cent'anni» (1985, p. 86).

Senza approdare alle conclusioni estreme di Tomasi di Lampedusa, Andrea Camilleri, nel *Birraio di Preston*, continua con un tono più divertito il controcanto risorgimentale del *Gattopardo*: immediatamente all'indomani del 1861, il melodramma, parte consistente del patrimonio comune dei protagonisti del movimento unitario, diventa lo strumento dell'oppressione degli italiani sugli italiani, del centro sulla periferia del Regno.

Prima di proseguire con l'analisi puntuale, sono necessarie un paio di precisazioni: *Il birraio di Preston* è stato pubblicato nel 1995, pertanto è di molto successivo agli altri testi studiati. Si è scelto di collocarlo al centro di questo lavoro in quanto caso emblematico, perché l'intero romanzo racconta dei rapporti tra centro e periferia, assumendo l'opera lirica come punto di incontro/scontro. Inoltre, come specifica l'autore nella *Nota conclusiva*, *Il birraio di Preston* è un romanzo misto di storia e d'invenzione, che si basa su alcuni episodi registrati nell'*Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875-1876)*: in qualche modo si torna all'arco di tempo principale considerato in questa ricerca.

Camilleri, da epigono, si è sbizzarrito a giocare con la tradizione: basti guardare agli incipit dei capitoli che ripropongono, in veste debitamente sicilianizzata, quelli di alcuni dei capolavori della letteratura italiana e mondiale; oppure prestare attenzione al fatto che Vigata e dintorni sono popolati dagli omonimi dei principali scrittori siciliani del Novecento. Infine, in un poscritto, l'autore presenta la fisionomia del suo romanzo, l'ordine dei capitoli come una «semplice proposta»; infatti, la successione può essere alterata a piacimento del lettore. Non ultimo il *divertissement* macrostrutturale: l'autore s'ingegna a mescolare le tessere del suo mosaico; attorno all'asse portante della rappresentazione del *Birraio di Preston*, anch'esso frantumato, ruotano i pezzi dell'antefatto dello spettacolo e quelli, cronologicamente posteriori, delle indagini e delle vendette mafiose. Ciononostante, resta il fatto che gli avvenimenti dai quali ha preso spunto evidenziano i limiti e le aporie del centralismo postunitario a partire dai disordini che nacquero da una rappresentazione operistica imposta dall'alto.

Fin dalle primissime pagine l'esito delle guerre del Risorgimento viene strumentalizzato da don Memè, uno dei mafiosi locali, che, grazie alla testimonianza di alcuni funzionari del Regno, è stato scagionato dall'accusa di duplice omicidio. Uscendo dal carcere Emanuele Ferraguto non può trattenersi dall'esclamare: «Ma quant'è bella l'Unità d'Italia» (Camilleri 1995, p. 39). Lo Stato è avvertito come oppressivo anche da coloro che si sono battuti per l'unificazione; così don Pippino Mazzaglia: «Io stesso, con le mie parole, i miei atti, con gli anni di galera, con l'esilio, ho dato una mano a fare quest'Italia che è diventata così com'è, una parte che soffoca l'altra e se si ribella, la spara» (pp. 106-107).

Del resto già Tomasi di Lampedusa, in un *lapsus* di Chevalley, evidenzia la conquista della Sicilia da parte dei piemontesi, più che lo spontaneo congiungimento dell'isola al Regno: «Dopo la felice annessione, volevo

dire la fausta unione della Sicilia al Regno di Sardegna» (Tomasi di Lampedusa [1958] 2003, p. 159). Dal canto suo, nella nascita del Regno d'Italia, il principe di Salina non vedeva altro che la prosecuzione del destino dei siciliani, da secoli costretti a portare il peso di «magnifiche civiltà eterogenee, tutte venute da fuori già complete e perfezionate» (p. 161). La Sicilia è fatalmente una colonia e i suoi uomini sono vecchi, «vecchissimi». Chevalley cerca inutilmente di tamponare quanto si è lasciato sfuggire e non coglie la radicalità del pensiero di don Fabrizio: il compiacimento per il proprio ritardo, la fascinazione per ciò che è già morto, non è qualcosa di contingente, ma l'ontologia della Sicilia e dei suoi abitanti.

Nel romanzo di Camilleri, il prefetto di Montelusa è la personificazione del potere che si prefigge di piegare la Sicilia con la forza. All'antica rivalità tra vigatesi e montelusani si aggiunge l'insofferenza per l'autoritarismo di Bortuzzi, il quale si intestardisce a voler inaugurare il Teatro Civico «Re d'Italia» di Vigata con *Il birraio di Preston*, melodramma giocoso in tre atti di Luigi Ricci, composto su libretto di Francesco Guidi. Bortuzzi è un funzionario che non ha alcun tipo di rapporto con la terra che è chiamato a governare in nome del re; questa astrattezza, questo scollamento dalla realtà, non fa altro che rendere ancora più invisibile il potere dello Stato centrale: «Voi sapete benissimo che io non amo uscire da 'asa. La Sicilia la honosco bene sulle figurine. Meglio che andarci di persona» (Camilleri 1995, p. 42).

Nella sua Sicilia letteraria, a Vigata, Camilleri riunisce l'Italia neonata: il fiorentino Bortuzzi, gli alti graduati dell'esercito piemontese, il terrorista romano Traquandi, il questore milanese Everardo Colombo. L'impasto linguistico è accresciuto dall'italo-tedesco dell'ingegner Fridolin Hoffer; senza contare che alla lingua della voce narrante, a quella singolare mescolanza di italiano e siciliano caratteristica di Camilleri, si somma l'italiano impettito e burocratico - per esempio, nel manifesto del *Birraio* - e quello spiccatamente letterario dell'epistola che Bortuzzi indirizza alla moglie Giagia. Se i vigatesi avvertono come estranea l'autorità del prefetto, più in generale si può dire che l'incomunicabilità e i fraintendimenti sono i contrassegni di una costellazione di municipalismi tutt'altro che unitaria e omogenea. La formazione degli italiani auspicata da D'Azeglio è al suo stadio aurorale; spie linguistiche di questa condizione sono la netta predominanza dei dialetti e l'uso difensivo che se ne fa per non lasciarsi capire dagli altri.

L'ultimo capitolo del romanzo offre una rilettura dei fatti a distanza, che è poi la versione ufficiale e risistemata degli accadimenti. Nell'ottica della classe dirigente la costruzione di un teatro serviva a promuovere la crescita culturale della provincia depressa: «Col progressivo incremento delle condizioni economiche, la nostra cittadina cominciò a pigliare l'indirizzo di quel civile benessere che caratterizzò la vita italiana. Anche la borghesia mirò ad elevare il grado di cultura e cominciò ad accogliere i postulati della civiltà» (p. 223).

La vita culturale di Vigata trova il suo organo promotore nel circolo cittadino «Famiglia e progresso», nome che esprime il saldo connubio tra i valori fondamentali della tradizione e la spinta positivista e modernizzatrice della borghesia del secondo Ottocento. Al di là dei coloriti dibattiti che animano il circolo, come quello tra wagneriani e antiwagneriani,² bisogna tenere presente che sono proprio i membri di «Famiglia e progresso» i principali oppositori della scelta operistica di Bortuzzi, coloro che, come veri e propri congiurati, si impegnano a boicottare la prima. Il patto è suggellato dalle pagine di Bellini,³ una gloria tutta isolana contrapposta al nemico, che può dirsi 'straniero' sia perché di stanza a Montelusa, sia perché rappresentante di un potere che viene da lontano. Seppure in un'ottica deformata, viene recuperato l'appello alla coesione che aveva infiammato gli eroi del Risorgimento. Non solo: la recita dell'opera di Ricci si carica paradossalmente di un significato politico, in quanto diventa l'occasione per un atto terroristico di matrice mazziniana contro lo Stato italiano.

La ristrettezza dell'orizzonte dei melomani vigatesi è resa palese nella loro inspiegabile avversione per la musica di Mozart; quando poi, per sentito dire, si diffonde la voce che *Il birraio di Preston* è «una dichiarata risciacquatura di una cosa di Mozart» (p. 24), la sorte dell'infelice decisione di Bortuzzi è segnata. Seppure frutto di un'analisi compiuta su un esiguo

2 Si noti che l'incipit del capitolo in questione, «C'è un fantasima che fa tremare», riprende quello del *Manifesto del partito comunista*: «Uno spettro s'aggira per l'Europa». Il «fantasma», cioè il rinnovamento culturale legato alla musica di Wagner, si sostituisce allo «spettro», il rinnovamento sociale legato all'avvento del comunismo. Il riscontro che si trova in un'acuta riflessione di Francesco Orlando potrebbe essere solo un caso: «Nel 1848, anno di partenza della genesi dell'*Anello*, un sommo contemporaneo di Wagner aveva designato l'Altro storico nella classe che un giorno avrebbe messo fine al dominio del capitale» (1983, pp. 416-417). Secondo Orlando, Marx non aveva fatto altro che tradurre sul piano della Storia la costruzione mitica wagneriana della tetralogia: l'oro del Reno diventava il capitale; il sacrificio dell'eros per ottenere la ricchezza, il propulsore dell'economia borghese; il popolo asservito dei Nibelunghi, la classe operaia.

3 Fra i canti intonati dai congiurati c'è anche «Vi ravviso, o luoghi ameni». Anche nel *Gattopardo*, la cavatina del conte Rodolfo è un segno distintivo di 'sicilianità': il generale fiorentino che arriva assieme a Tancredi a villa Salina nel giugno 1860 «in omaggio alla Sicilia, si era arrischiato al 'Vi ravviso o luoghi ameni'» (Tomasi di Lampedusa [1958] 2003, p. 63). Francesco Orlando così racconta la genesi di questo episodio: «Per il canto del generale [Tomasi di Lampedusa] aveva scelto dapprima 'Ah! non credea mirarti'; gli feci notare che questa era un'aria per soprano [...] volle allora un altro suggerimento belliniano; adottò seduta stante 'Vi ravviso, o luoghi ameni', che dava all'omaggio alla Sicilia' un ironico secondo senso» (1985, pp. 83-84). «Vi ravviso, o luoghi ameni» è, appunto, una banale contemplazione di un *locus amoenus* dove Rodolfo ha trascorso gli anni della sua giovinezza. Il conte è il signore del villaggio che torna a prendere possesso del suo castello, delle sue terre e dei suoi sudditi; nonostante la sua sostanziale onestà, l'aristocratico non disdegna atteggiamenti da stagionato dongiovanni. Probabilmente tutta questa serie di elementi costituisce l'«ironico secondo senso» dell'omaggio: il generale 'piemontese' si identifica con la figura di un padrone straniero, che ha ancora qualcosa del prevaricatore libertino, nell'atto di stabilirsi nei suoi possedimenti.

numero di esempi, è calzante il giudizio finale di Roberto Favaro: «[Camilleri porta] nella lettura non solo denso materiale musicale e ricchezze di sonorità linguistiche, ma anche la rilettura di un quadro della dimensione operistica italiana ottocentesca letta al di fuori dei grandi centri economico-culturali e delle grandi cattedrali del melodramma» (2003, p. 242).

L'inaugurazione del teatro di Vigata è innanzitutto una serata mondana; la rivalità che si stabilisce tra la moglie del medico Gammacurta e quella del preside Cozzo parla chiaro: «— Guarda che la musica non vale niente. — [...] Sei diventato uno scienziato di musica, ora? E poi a me della musica non me ne impipa niente. — Allora perché ci vuoi andare? — Perché ci va la signora Cozzo» (p. 46). Dal sapido scambio di battute tra marito e moglie emerge anche un altro elemento più volte messo in risalto: le posizioni dei melomani provinciali non sono quasi mai fondate su reali competenze; sono piuttosto puntigli, opinioni difese per partito preso. *Il birraio di Preston* potrebbe essere anche un capolavoro; magari, se non fosse stato imposto, sarebbe stato applaudito.

I coniugi Gammacurta hanno il loro posto in platea, due file più avanti rispetto al preside Cozzo e alla sua signora; il punto di vista del medico è il primo a essere chiamato in causa - «Il dottore si taliò attorno» (pp. 46-47) - e sarà quello privilegiato nel corso di tutta la serata. Ovviamente i commenti a voce alta degli altri convenuti non tardano ad arrivare:

A questo punto [durante l'esecuzione del primo coro], ad arrabbiarsi per davvero, fu don Gregorio Smecca, commerciante di mandorle e trita, ma soprattutto omo di puntiglio.

«Ma perché questi sei stronzi ripetono sempre le cose? Che credono, che siamo zulu? Noi quello che c'è da capire lo capiamo a prima botta, senza bisogno di ripetizione!». [...]

«Sciavè, ma pirchi sunnu accusi allegri?» [...]

«Perché vanno a travagliare» fu la risposta di Sciaverio.

«Ma non dire minchiate!».

«E tu allora spialo a loro». [...]

«Domando pirdonanza, ma me la volete contare giusta? Perché siete tanto contenti di ire a travagliare?».

Questa volta sulla scena ci fu un certo sbandamento. [...]

Daniele Robinson allora si mise a regalare soldi a tutti mentre ordinava che si facesse una grande festa:

Cercate, trovate in tutti i contorni
i flauti, i timballi, i pifferi, i corni.

«I corni non hai bisogno di cercarli, vengono da soli» [...]

«Ma il timballo non è quello che mi fai col riso, la carne e i piselli?»
spìo seriamente Gammacurta alla moglie. [...]

Daniele, come voleva la musica, ripeté l'occupazione del fratello in tono più alto.

Se quel brutto mestiero
di stare tra le palle... [Camilleri 1995, pp. 48-51].

Le risa sguaiate coprono le parole di Daniele; il birraio cerca invano di esprimere la sua apprensione per il fratello, che con sprezzo del pericolo se ne sta «tra le palle e la mitraglia».

L'indisciplinato pubblico vigatese, che non si fa scrupoli neppure a intavolare una discussione con gli attori sul palcoscenico, attacca armato del suo buonsenso tutte le inverosimiglianze caratteristiche dell'opera del primo Ottocento: la ripetizione desemantizzante delle frasi, l'insensatezza dei contenuti, l'astrusa lingua poetica. Per quanto riguarda il primo elemento ha osservato Lavagetto: «Assunti dalla musica, i versi sono sottoposti a flagranti distorsioni [...] La struttura del libretto viene aggredita, piegata, distorta: le parole si disperdono e si sbriciolano in spezzoni di lunghezza variabile» (2003, pp. 95-96). La poesia viene dissolta nella musica, le parole non contano tanto gli intrecci del melodramma romantico sono a dir poco prevedibili per il frequentatore assiduo. L'osservazione di don Gregorio Smecca sulle ripetizioni del coro d'apertura rileva questo fenomeno e la sua immediata conseguenza: il modo in cui il testo viene recitato è innaturale, martellante e non ha alcun senso. È come se Smecca rifiutasse la sospensione dell'incredulità, necessaria per accettare la finzionalità esasperata del melodramma dove le frasi vengono ripetute *ad libitum*, dove, secondo Leopold Fechtner, «un uomo [che] viene pugnalato [...], invece di morire, canta» (citato in Gino&Michele, Molinari 1998, p. 67). Non va meglio se si considera l'oggetto di questo assurdo modo di esprimersi; infatti, sul piano dei concetti, il gioioso panegirico della professione di birrai si scontra con la faticosa esperienza di Lollò Sciacchitano pescatore.

Il pubblico poco collaborativo si mette a fraintendere, si lascia prendere la mano dai doppi sensi: «Cercate i corni», «stare tra le palle». La puntualizzazione di Gammacurta sui «timballi» sta su un altro piano: è priva di malizia, è fatta con serietà. Se da una parte essa mette in luce la scarsa cultura dell'uditorio, dall'altra consente di ridere di una lingua poetica morta, ambigua, separata dalla realtà, che ricorre a «timballi» per non dire «timpani» o «tamburi».

Come nella *Regenta*, nel romanzo di Camilleri la farsa, o meglio, la doppia farsa del palcoscenico, dal momento che i commenti degli spettatori rendono ridicola l'opera già di per sé giocosa, si converte in tragedia nella realtà. Nel caso del *Birraio di Preston*, il rovesciamento è ancora più patente, in quanto la rappresentazione è una *mise en abyme* della dimensione siciliana, fondata sullo scambio di persona. Questa la rifles-

sione dello sventurato Gammacurta: «Allora di che cosa poteva ridere per uno scangio più finto di quelli finti, gente che al contrario nello scangio quotidiano viveva?» (Camilleri 1995, p. 100). Quando il dottore riesce a uscire dal teatro per una porta secondaria, viene fermato da uno dei militi a cavallo che presidiano il «Re d'Italia»; il militare, scambiato il medico per un ladro, gli spara una fucilata mentre Gammacurta cerca di scappare per non dare spiegazioni.

Una volta uscito di scena - è il caso di dirlo - il dottor Gammacurta, la restante parte dello spettacolo, fino allo svenimento del soprano e allo scoppio dell'incendio, è filtrata dal punto di vista del commendator Restuccia e del delegato Puglisi. Il primo non si sforza nemmeno di apparire interessato: «Ma che minchia mi vieni a spiare? Quali re! Che ne saccio, io? Chi ci capisce niente? [...] Ripiglia sonno che è meglio» (p. 157). La moglie del commendatore non se lo fa ripetere, tant'è vero che il suo brusco risveglio, con tanto di urlo di spavento, contribuisce ad aumentare lo scompiglio che invade il teatro durante il terzo atto. Per quanto riguarda Puglisi, il lettore lo segue mentre dalla sala si reca fra le quinte e da qui assiste al duetto tra Effy e Anna, prima che si verifichi l'irreparabile effetto domino: il colpo di moschetto, il tonfo degli strumenti abbandonati nel golfo mistico, l'acuto da cetaceo del soprano, l'urlo della signora Restuccia, il fuggifuggi generale. Si verifica la degenerazione del rito sociale; infatti, visto che i militi impediscono a chiunque di uscire, le persone che si trovano dentro il teatro, anche le più ragionevoli, perdono la testa: «don Artemisio Laganà, fino a quel momento riputato omo di sireno animo [...], perdette di botto [...] l'assennato giudizio, tirò lo stocco, il bastone armato di lama, e infilzò la spalla a un milite [...] gridando nello stesso tempo, e vai a sapere perché: "Alla carica!"» (p. 186).

L'unico personaggio che ha un rapporto intimo con l'opera, l'unico che non ce l'ha per punto preso con Mozart e che è competente in materia di musica, è il falegname don Ciccio Adornato. Molto suggestive le pagine in cui don Ciccio ricorda il suo incontro da bambino con *Il flauto magico*:

U jornu appresso dintra al triatro c'èramo solo noatri tre: il baruni e il signor Marsan stavano assettati dintra a o parco più granni che c'era, io me ne acchianai supra supra, vicino al tetto. Dopo manco cinqu minuti che l'orchestra sonava e i cantanti cantavano, a mia sicuramente mi principiò una febbre àuta. [...] Didopu, come si fossi addiventato un palloneddu di acqua saponata [...] accominzai a volare. [...] E prima m'apparse il triatro da fora, poi la piazza cu tutte le persone e l'armàla, po' la citate intera ca mi parse nica nica, poi vitti campagni viridi, li sciumi granni du Nord, li deserti gialli ca dicino che ci sono in Africa, poi tutto il mondo istesso vitti, una palluzza colorata come a quella che c'è dintra a l'ovo. Dopo arrivai vicino a u suli, acchianai ancora e mi trovai in paradisu, con le nuvole, l'aria fresca pittata di blu chiaro, quarche

stella ancora astutata. Poi la musica e lu canto finero [...]. Dopu quella jurnata io vado a sentiri musica [...] cerco, cerco sempre senza trovare mai [...] Una musica, cillenza, [...] ca mi facissi videri com'è fatto u cielu [pp. 171-172].

Su questa base le riserve che don Ciccio ha nei confronti dell'opera di Ricci non possono essere considerate un semplice puntiglio. Al povero falegname bambino la musica 'favolosa' di Mozart aveva permesso di evadere della condizione meschina di Palermo: egli si era andato a mettere nel punto più alto del teatro e da lì la musica lo aveva sollevato sempre più su, fino a contemplare il mondo, fino a raggiungere il Paradiso. Il signor Marsan, che aveva iniziato il giovane don Ciccio alla musica, era un flautista; a sua volta il falegname aveva voluto imparare a suonare il flauto sia per imitare il suo maestro, sia per trasportare nella sua vita un nesso materiale con l'ultima opera mozartiana. La musica che dischiude la trascendenza può essere letta in contrapposizione alla musica sovraccarica di Storia, alla musica politicizzata che si è trasformata da emblema della fratellanza a emblema dello scontro tra i 'fratelli'. È tragicomico che come terreno di questa metamorfosi sia stata scelta un'innocua opera giocosa.

Proprio perché non è stato storicamente acclarato per quale motivo il prefetto si fosse ostinato a far rappresentare *Il birraio di Preston*, Camilleri ricama sulle motivazioni e attraverso una romantica lettera di Bortuzzi alla signora Luigia viene svelato l'arcano: secondo quanto ricorda il prefetto, l'opera imposta ai vigatesi aveva favorito il suo incontro con l'amata Giagia. Così scrive il Bortuzzi-Aleardi: «... ecco perché ho voluto testardamente che a Vigàta quest'opera si rappresentasse. Altra cagione non v'è e quale essa sia stata niuno potrà mai scoprirla, essa si tien celata nell'intimo del cuor mio e del tuo» (p. 210). La memoria di Bortuzzi s'inganna, l'opera galeotta era stata *La Clementina* di Luigi Boccherini; infatti, la sera del *Birraio* alla Pergola, Giagia era rimasta a casa: «Io quella sera in teatro 'un son venuta. [...] Avevo le mie hose, Dindino, e stavo tanto male» (p. 211). Vero e proprio *fulmen in clausula*, la rivelazione di Giagia smonta tutta la prosopopea di Bortuzzi e il suo inspiegabile capriccio operistico, tanto vacuo quanto foriero di tragici eventi.

Il grigiore mentale del prefetto trionfa in questo brano della lettera alla moglie: «i tuoi occhi incontrarono i miei... e di colpo mi sentii mutato [...] in una bolla di sapone che [...] volava, usciva fuori dal teatro, sorvolava la piazza, s'innalzava fino a veder rimpicciolita la città tutta...» (p. 207). L'epistola è sapientemente intarsiata di logori stilemi amorosi, ma ciò che la rende un capolavoro di inautenticità non sono tanto le citazioni esplicite dall'Aleardi o il *topos* roussettiano degli occhi degli innamorati che si incontrano - ripetuto due volte - (cfr. Rousset 1981, pp. 7-8), ma il saccheggio spudorato che il funzionario del centro fa della fantasticheria infantile di un provinciale aristocratico nei sentimenti.

4.3 Voci paradossali dalla Sicilia

Quando *Il garofano rosso* venne pubblicato nel 1948 da Mondadori, Vittorini scrisse un saggio che poi egli stesso scelse di omettere nelle successive edizioni. Questa introduzione è fondamentale per capire la vicenda editoriale, i limiti e le potenzialità di un romanzo, che aveva iniziato a comparire a puntate su «Solaria» nel 1933. L'intervento della censura a partire dal terzo numero fece sì che il testo arrivasse al pubblico pesantemente mutilato. Nel 1937, Vittorini iniziò a lavorare all'edizione in volume, ma nel 1938 il romanzo non ottenne il permesso di andare in stampa.

Dopo un decennio, quando ormai gli ostacoli alla pubblicazione sono venuti meno, Vittorini non è più quello dei primi anni trenta, si trova di fronte un'opera che lo lascia perplesso, della quale vede chiaramente le carenze e che tuttavia si decide a pubblicare appellandosi al suo senso civico, perché ogni libro esprime una parte di verità, ma soprattutto esso non è di chi lo scrive, bensì della società a cui chi scrive appartiene. Ciò è encomiabile, tuttavia sembra esulare dal discorso che si sta conducendo; infatti, quella che interessa è la componente estetica del saggio: la critica dell'autore al romanzo contemporaneo; una critica che coinvolge lo stesso *Garofano rosso* e che fissa inaspettatamente il melodramma come polo positivo della dialettica. Secondo Vittorini, ciò che non funziona nel romanzo è dovuto al fatto che esso non ha seguito un'evoluzione analoga a quella dell'opera in musica.

Quella dello scrittore siciliano, che nel saggio parla come critico anche di se stesso, è una voce fuori dal coro, se si pensa agli strali che gli esponenti della letteratura maggiore del secolo precedente avevano scagliato all'indirizzo del melodramma. Va detto che Vittorini parla soltanto di musica e non di libretti, ma è indubbio che per lui il melodramma è superiore al romanzo dei decenni centrali del Novecento. Secondo Vittorini, l'elemento musicale è ciò che permette di accettare la mancanza di verosimiglianza dell'opera e viene portato l'esempio classico dei partenti che non partono, cioè di personaggi incalzati da qualche circostanza che invece di affrettarsi perdono tempo a cantare. Le riflessioni sono occasionate da una recita della *Traviata* cui l'autore aveva avuto modo di assistere negli anni della guerra civile spagnola, pertanto l'episodio cui Vittorini allude potrebbe essere la quarta scena del primo atto, quando gli invitati hanno fretta di congedarsi da Violetta e ciononostante indugiano a cantare in coro (cfr. Baldacci 1975, pp. 300-302). Gli esempi di uscite di scena ritardate si sprecano e sono ugualmente presenti sia nel repertorio serio che in quello buffo; i due più celebri sono il terzetto «Ah! qual colpo inaspettato» nel *Barbiere di Siviglia* e «Odi tu come fremono cupi» nel *Ballo in maschera*.

Da parte di Vittorini viene riconosciuta alla musica la capacità di far accedere chi ascolta a una realtà più grande e superiore:

Il linguaggio del melodramma, cioè, ci impedisce di rilevare (se non è col buon senso della cretineria) l'apparente inverosimiglianza, e ci porta, al contrario, a vedere la rapidità della partenza, e magari la sua precipitazione, il suo dramma o la sua commedia, proprio in quell'indugio.

Ma portarci a vedere una realtà al di sopra dei nostri dati di confronto [...] è restar libero da questa stessa realtà particolare [...] ed è portarci ad afferrare il senso di una realtà maggiore, è costante possibilità di esprimere un massimo reale, e massimo drammatico o massimo comico, in ogni minimo di drammatico, in ogni minimo di comico, in ogni minimo di reale [Vittorini [1948] 1997, pp. 197-198].

Il «buon senso della cretineria» è senza ombra di dubbio la mancata sospensione dell'incredulità di cui si è parlato per *Il birraio di Preston* di Camilleri, ovvero quel sentimento che spinge i vigatesi alle loro grossolane osservazioni di spettatori nient'affatto immedesimati nella vicenda.

Secondo l'autore di *Conversazione in Sicilia*, a differenza del melodramma, che ha permesso alla musica di assorbire e di esprimere con gli strumenti che le erano propri tutti gli altri aspetti della rappresentazione che non erano musica - il gesto, l'azione, le emozioni - e ha reso l'opera nel suo insieme un mezzo per superare il caso particolare e schiudere all'universale, il romanzo ha penalizzato la poesia e si è progressivamente trasformato in romanzo saggistico con «recensioni di personaggi invece di personaggi, recensioni di sentimenti invece di sentimenti, e recensioni di realtà, recensioni di vita...» (Vittorini [1948] 1997, p. 200). Ciò che resta impresso di questa polemica contro l'intellettualizzazione della narrativa lunga è un inusuale rovesciamento delle gerarchie: il dramma in musica che sorpassa il romanzo e che, addirittura, viene additato come modello per il secondo, al punto da spingere l'analogia a espressioni quantomeno audaci, dal momento che si parla dei «grandi romanzieri dell'Ottocento, che avrebbero dovuto essere i Giuseppe Verdi del romanzo» (p. 199).

Premesso che Vittorini parte da una notazione pressoché banale, e cioè il primato della musica sulle altre componenti dell'opera a partire dall'Ottocento, quello che colpisce è come lo scrittore sviluppa e conclude il suo ragionamento: intanto, «primato della musica» non significa sudditanza delle altre componenti, ma trasformazione di queste attraverso la musica; poi, lo scopo di questa operazione è il superamento della ristretta circostanza di partenza per approdare a un'esperienza massimale, di comico o di tragico (cfr. Guarnieri Corazzol 1988, p. 277). In altre parole, viene data una valutazione totalmente positiva di quello che noterà Brooks e cioè che il melodramma è una forma di espressione artistica che sta sotto il segno dell'eccesso.

Nello stesso anno del *Garofano rosso* viene pubblicato un altro romanzo che è come se avesse metabolizzato l'idea di Vittorini e ne avesse tratto

una conseguenza paradossale; semplificando: il melodramma è superiore al romanzo, allora il melodramma può diventare fonte del romanzo. Così formulato il principio è un po' schematico e provocatorio, ma leggendo *Menzogna e sortilegio* si ha l'impressione che il secolare rapporto di dipendenza delle trame operistiche da quelle della letteratura maggiore sia stato invertito: il melodramma fornisce una miriade di ipotesi al romanzo d'esordio della Morante. Tale influenza è a tal punto evidente che non mancano gli studi a questo proposito, a partire dal saggio di Lucio Lugnani, *L'ipotesto melodrammatico come luogo della 'tracotanza' e della 'teatralità'* (si veda Lugnani 1990), ripreso e ampliato da un contributo di Daniela Pastina (si veda Pastina 1999). Quello che manca in questi studi, e forse vale la pena di sviscerare, è il rapporto tra la condizione periferica dei personaggi di *Menzogna e sortilegio* e l'opera.

Nel terzo capitolo della quinta parte si racconta una serata trascorsa a teatro da Francesco e Anna:

Durante tutto lo spettacolo, mia madre si tenne immobile sulla sua dura sedia di legno. [...] E ben presto, l'affettuosa, cantilenante loquacità della zitella, cadde, non ne dubito, davanti allo spettrale silenzio di mia madre. La quale (afferstavano gli estranei che alla mia presenza, più tardi, rievocavano l'episodio), pareva insensibile alla musica, alla gran gala, e alle cortesie dei suoi compagni [...] Seduta in quella seggiola di loggione, fra i compagni ciarlieri, ella è come un dannato in una bolgia, e d'altro non si cura se non del proprio cuore che, per odio, vorrebbe torcere come un cencio fra le dita inanellate. Le non ascoltate musiche, le voci, i lumi, dentro la nube del suo terribile odio, stendono un velario brumoso fra la sua bolgia e la platea: quella platea, quei palchi gemmati dove s'aggirano in abito di società gli uguali dei Cerentano [Morante [1948] 1994, pp. 498-499].

Si nota immediatamente che l'opera in scena è tagliata fuori da questo resoconto: Anna non ascolta la musica, è apparentemente imperturbabile, invece cova nel suo cuore sentimenti di odio. Più avanti si dice che Francesco subisce l'incanto del melodramma, ma che viene richiamato alla realtà dalla presenza torva di un simulacro impenetrabile: sua moglie, la sua tiranna. Chi osserva, e poi riferirà a Elisa, è tratto in inganno quando ritiene che Anna sia insensibile alla «gran gala»: se così fosse stato non si sarebbe ingioiellata, se così fosse stato non soffrirebbe a starsene assiepata, come un'anima in pena, insieme agli altri spettatori in un loggione-bolgia dantesca e, soprattutto, non guarderebbe affascinata la platea e i palchi della nobiltà. Per questi nobili vale l'efficace analisi del chisciottismo dei personaggi morantiani attuata da Brugnolo: «essi si trasfigurano e appaiono simili a dèi lontani e sprezzanti, che nel mentre gli [al protagonista della visione] fanno intravedere quei paradisi incantati

contemporaneamente gli vietano di entrarci» (2009, p. 184). Poche righe dopo, Brugnolo cita un episodio di trasfigurazione del reale tratto dalla *Recherche*, che ha per cornice l'Opéra e prende le mosse dal sentimento di esclusione che Marcel prova osservando il palco dei Guermantes.

La serata al Teatro Lirico non è che l'ennesima umiliazione sociale subita da Anna e non fa altro che esacerbare l'insofferenza del personaggio per il suo avvilito matrimonio e per la meschina condizione in cui è costretta a vivere.

Tendenzialmente i personaggi di *Menzogna e sortilegio* vivono in un inferno e aspirano a un paradiso interdetto: quando Francesco torna a casa dalla madre in occasione della morte di Damiano, suo padre putativo, si parla di «breve soggiorno in purgatorio» (p. 372). Alla frustrazione del desiderio di ascesa si somma quella del desiderio erotico, cosicché si origina una catena di relazioni forzate e senza appagamento in cui l'oggetto amato sta/viene messo su un piano troppo elevato per/dall'amante. Edoardo è un dio cui offrire sacrifici per Anna, Anna è una santa irraggiungibile per Francesco, Francesco è bello come san Michele per Rosaria. Nel paradiso, al quale si tende invano, riscatto sociale e soddisfacimento dei sensi fanno tutt'uno; così nell'inferno o nel purgatorio in cui si è dannati a vivere ed espiare, si identificano mediocrità e soluzioni di ripiego su amori inconsistenti.

I surrogati della passione amorosa non riescono a dare pienezza: Anna fa l'amore con Francesco pensando a Edoardo, Francesco fa l'amore con Rosaria pensando ad Anna. I rapporti umani tratteggiati è come se sfilasse in una galleria di specchi - oggetti questi che popolano *ad abundantiam* le pagine del romanzo - che li riflettono all'infinito sempre uguali l'uno all'altro, anche a distanza di tempo. Ad esempio, i figli di qualcuno che si ama senza speranza di esserne ricambiati vengono considerati il mezzo per amarne il genitore: si pensi ad Anna che desidera un piccolo Edoardo, un «fiore gemello» (p. 177), che la consolerebbe durante le assenze del giovane Cerentano; oppure a Rosaria che chiama Elisa «Franceschina» e ne mette in risalto la somiglianza con Francesco (pp. 473-474). Ci sono, poi, padri che amano intensamente i figli, ma vengono disprezzati da questi, che preferiscono loro le madri, anche se magari queste sono distaccate e superbe: il terzetto Francesco-Elisa-Anna continua e amplifica dal punto di vista della drammaticità il terzetto Damiano-Francesco-Alessandra.

È forse riduttivo collegare questa inalterabilità delle dinamiche fra i personaggi soltanto al fatto che essi sono tutte proiezioni della narratrice, cioè della psiche di Elisa (cfr. Scarano 1990, pp. 152-153); probabilmente, questa replicazione di rapporti, in cui a mutare è solo il nome dei personaggi, è indice di un *milieu* che, pur nella sua ricercata indeterminatezza, risulta bloccato. Ecco, allora, relazioni umane quasi prodotte in serie per dare il senso di una realtà immutabile, che si incarna nella «città retriva» (Morante [1948] 1994, p. 35), palcoscenico delle ambizioni deluse delle

donne Massia e di Francesco de Salvi (cfr. Brugnolo 2009, p. 200). 'P', ovvero Palermo a cavallo tra Otto e Novecento, è uno spazio squallido, isolato, che lascia baluginare, al di là dei propri confini, l'Estero favoloso e pieno di avventure. P è uno spazio rigidamente gerarchizzato e fossilizzato: in esso, una folla di loschi piccoli borghesi si affanna per migliorare la propria condizione senza riuscirvi, mentre il potere resta in mano di una ristretta cerchia di «provincial-nobilucci» (Morante [1948] 1994, p. 173), arroccati nei loro palazzetti e avvinghiati ai loro privilegi, che fanno venire in mente altri micromondi endogamici e claustrofobici come Angoulême o Vetusta. Figura in cui sono decantate le caratteristiche di questo mondo e della sua malata autarchia, Edoardo Cerentano, con il suo narcisismo e il suo arbitrio capriccioso.

In una siffatta cornice, la serata a teatro dovrebbe rappresentare, come di norma, un'occasione per evadere e i presupposti ci sono tutti: Francesco ha i biglietti per due poltrone, pertanto Anna potrebbe entrare in contatto con l'aristocrazia di P, l'ambiente dal quale si sente ingiustamente esclusa. Purtroppo, Anna e Francesco non hanno i vestiti adatti e vengono relegati nel loggione: non basta avere le carte in regola, l'aristocrazia di P. resta inaccessibile, umilia chi tenta di salire dal basso e ostenta la sua vagamente proustiana divinità in decadenza.

Tuttavia, almeno per una spettatrice indiretta, il melodramma mantiene il suo valore di porta aperta sull'alterità. Prima di uscire con la moglie, Francesco racconta a Elisa la vicenda dell'*Aida* - l'opera in scena al Lirico, di cui non si sa nulla - e le canta le pagine più note della partitura. Secondo Lugnani, il fascino esotico dell'*Aida*, che aveva colpito la narratrice da piccola, è ritessuto attraverso le esperienze e le parole della narratrice-spettatrice adulta, come dimostrerebbe la successione di immagini, profumi e sonorità, la quale alluderebbe alle scene grandiose, ai cori e agli incensi fumanti dell'opera di Verdi (cfr. Lugnani 1990, pp. 348-349). Le influenze non finiscono qui; infatti, Elisa bambina, in sogno, sembra identificarsi con la schiava etiope, con la quale condivide il colore scuro della pelle e il rapporto tormentato con la figura paterna; scrive Marco Bardini: «Il sentimento che Elisa decenne prova nei riguardi del padre è suggestivamente assimilabile allo scontro d'affetti del duetto Aida-Amonasro dell'atto terzo» (1990, p. 285). Inoltre se, nel sogno, Elisa-Aida riesce, arrampicandosi sul palmizio (fallico), a raggiungere il gattino-Radames-Edoardo e a unirsi a lui, significa che ha eliminato la rivale, cioè Anna-Amneris (cfr. Bardini 1990, p. 289).

Nella visione onirica viene espressa una forma evidente di desiderio mediato, un triangolo girardiano che anticipa i meccanismi approfonditi dalla Morante nell'*Isola di Arturo*, nel rapporto del protagonista con il padre. È interessante notare come Elisa, generalmente soggiogata dall'alterezza della madre, per la quale non trova mai parole di biasimo, sul piano del sogno entri in competizione con Anna, la quale passa da mediatrice esterna

a mediatrice interna e rivale. Se qui il desiderio triangolare è palese, non mancano neanche, in *Menzogna e sortilegio*, desideri apparentemente duali, come quello di Anna per Edoardo; ‘apparentemente’, perché in realtà Anna ama Edoardo perché egli ama se stesso.

Posto che il melodramma è il principale bacino a cui attinge l’autrice per il suo romanzo – citazioni implicite, esplicite, strutture per alcuni episodi, crittogrammi – e che, dunque, permea per intero *Menzogna e sortilegio*, esso diventa di particolare interesse in relazione a Francesco, in quanto permette di osservare come viene affrontato il tema della menzogna, dell’autoinganno, in rapporto a questo personaggio.

L’opera irrompe nell’esistenza del piccolo De Salvi in un modo che sembra derivato, come si vedrà, da Pirandello: Nicola Monaco, padre naturale di Francesco, in occasione di una visita al bambino, interpreta per lui l’*Otello*, inframezzando al racconto della vicenda le pagine più celebri del penultimo lavoro verdiano. Su Francesco il melodramma ha una funzione evocativa analoga a quella che sperimenterà poi Elisa: Nicola è l’araldo di un mondo diverso da quello in cui vivono i De Salvi, piccoli proprietari terrieri; è l’araldo della vita cittadina e di quelle illusioni che ammaliano i periferici. Francesco si trasferirà a P. per continuare gli studi e non perderà mai l’occasione per rinnegare le proprie origini contadine, in contrasto con la sua posa da intellettuale socialistoide.

Francesco è il diverso che non accetta la propria diversità: di carnagione olivastra, butterato dal vaiolo – quasi novello Caino –, eredita dal suo vero padre la potente voce da baritono, anche se egli avrebbe desiderato essere un tenore. Nella canonica distribuzione dei ruoli vocali del melodramma ottocentesco, il tenore è colui che interpreta il ruolo dell’amante ricambiato, ruolo che, nell’economia del romanzo, è riservato a Edoardo. Francesco sarà sempre un Canio, un Otello o un Manrico ‘mancati’: la sua viltà gli impedisce la via della grandezza sanguinaria, ma soprattutto egli si strugge per non poter intonare una serenata in grado di conquistargli l’amore di Anna.⁴

Sempre restando entro i confini della Sicilia, la voce di un altro autore fa uso del melodramma in modo paradossale, cioè per illustrare un fenomeno che contrasta nettamente con ciò che si è detto a proposito dell’opera

4 Se Francesco vorrebbe, ma non può essere Manrico, è invece evidente che Alessandra ha assorbito i tratti di Azucena e lo si apprezza in particolare nella scena in cui la donna rivela al figlio chi è il suo vero padre (cfr. Lugnani 1990, p. 356). Inoltre, quando Francesco confessa il suo amore per Anna alla madre, si parla dell’«accento di profetessa» di Alessandra e poi dei suoi «neri occhi di zingara» che si fissano sulla «fiamma del lume» quasi fosse la vampa della pira (Morante [1948] 1994, pp. 394, 396, 397). Si noti per inciso che al termine della stessa scena in cui Azucena svela involontariamente a Manrico la sua identità, il Trovatore abbandona la madre per andare a impedire la monacazione di Leonora, dichiarando con ardore la sua passione – in questo caso ricambiata – per la donna.

come via di fuga dalla periferia alla ricerca di un altrove. Un anno dopo *Menzogna e sortilegio*, Vitaliano Brancati pubblica *Il bell'Antonio* e inserisce nel romanzo due brevissime scene che si svolgono all'opera, tirando in ballo Mozart e Bellini, i compositori che valgono come personificazioni dei due principali temi della narrativa brancatiana: l'eros e Catania.

Violando l'intreccio del romanzo e ristabilendo l'ordine cronologico dei fatti, viene prima l'episodio mozartiano, un'esecuzione del *Don Giovanni* cui Antonio assiste durante il suo soggiorno a Roma in un momento eccezionale della sua esistenza: nella capitale, nel cuore della cristianità, la freddezza e l'impotenza che lo affliggevano a casa, a Catania, si sono dissipate ed egli può lasciarsi andare alla sua passione per una giovane turista tedesca. La musica del *Don Giovanni* funziona quasi da colonna sonora della ritrovata virilità, ma diventa poi un beffardo scherzo del destino, quando a letto con Ing, Antonio viene ripreso dal gelo consueto.

Dopo le nozze con Barbara, Antonio viene invitato con la moglie nel palco del podestà di Catania per assistere alla *Norma*. Come del *Don Giovanni*, anche della *Norma* non si sa nulla, restano due titoli campati in aria, il primo in mezzo alle riflessioni del protagonista sul perché Ing voglia tradire il fidanzato, il secondo in mezzo alle chiacchiere che i catanesi fanno sulla bellezza e sulla, tanto presunta quanto prodigiosa, attività sessuale di Antonio (cfr. Brancati [1949] 2001, pp. 79-80, 148). Ciò che deve catturare l'attenzione di chi legge è il semplice fatto che a Catania si esegue la *Norma*, come se non potesse avvenire diversamente.

Tra il 1934 e il 1936, Brancati aveva scritto su questo punto alcune fra le pagine più significative degli *Anni perduti*. Il romanzo è ambientato in una inesistente Natàca, cristallino travestimento, quasi anagrammatico, della patria di Vincenzo Bellini. In occasione del centenario della morte del musicista, il mondo intero risuona delle sue opere e le radio della città siciliana sono testimoni del tributo che, da un capo all'altro del pianeta, si sta rendendo al suo figlio più illustre; tuttavia nel secondo capitolo della terza parte si legge:

Ma cotesta gioia, cotesta bianca canzone entrava nelle orecchie e riusciva dalla bocca dei cittadini di Natàca, lasciando il loro cuore nella tenebra più fitta. I visi, che canticchiavano le audaci arie alla luna e ai fiori, rimanevano atteggiati alla consueta tristezza, come quei gravi volti di pietra, dai quali schizza, senza riuscire a scomporli e a farli minimamente ridere, un bel riso d'acqua. Tanto suono festivo, tanto tripudio di gorgheggi non portarono nulla di nuovo nella vita di Natàca. [...] e la stessa immagine di Bellini, nel marmo che Natàca gli aveva dedicato, non aveva potuto fare a meno di sedersi, e da questa positura comoda, mandava alle nuvole quegli sguardi che i soci del Circolo dei Conti lanciavano, dalle sedie di vimini, alle ragazze frettolose. Né lieta era la piazza in cui egli stava seduto, e nemmeno illuminata a dovere [Brancati 1941, p. 155].

Quella che racconta Brancati non è l'invasività di una gloria locale che trabocca dagli apparecchi per la diffusione radiofonica trasformando il mondo in una grande Natàca - una rappresentazione del genere rientrerebbe più nelle corde dell'ossessiva tendenza deformante gaddiana -, ma l'incapacità di Natàca a essere come il resto del mondo. Il narratore, certo, guarda con ironia a certi slanci, a certi entusiasmi e parossismi del melodramma romantico - «la gioia di voler bene, la gioia di morir presto, la gioia di soffrire, la gioia d'impazzire, la gioia pura e semplice» (p. 153) -, ma prevale l'amearezza per il mancato trionfo dell'empito vitale, eccessivo quanto si vuole, però distinto dal piattume malinconico della cittadina. È come se gli abitanti di Natàca avessero in casa una possibilità di riscatto e la ignorassero, perché a forza di starle vicino sono diventati insensibili: Bellini fa parte dell'arredamento urbano e l'addetto del comune, con la sua scala a pioli, esegue la manutenzione ordinaria del monumento. Bellini, figlio eccezionale di quella terra, dopo essersi drizzato per riscuotere dal torpore la sua città, si era rimesso mansueto a sedere, mentre si continuavano a cantare «Casta diva» e «Ah! Non credea mirarti».

Bellini è l'occasione sprecata; i natchesi non la colgono, oppure essa non ha la forza sufficiente a incrinare la staticità della *routine*. Il melodramma, per chi ce l'ha in casa, non è una porta sul mondo, un desiderio di novità, ma paradossalmente diventa parte di quella prigione che è la provincia. Non si nega in assoluto che il melodramma possa suscitare il desiderio per un'opzione alternativa di vita; sono quelli di Natàca che non ne vogliono sapere e per questo il narratore si rattrista. È uno dei pochi casi in cui i provinciali, in blocco, riescono a resistere alla seduzione che emana dall'opera; indubbiamente, essi sono aiutati dal carattere locale delle loro conoscenze, dal fatto di essere cresciuti all'ombra di Bellini: un maestro da omaggiare e, al contempo, una tentazione o trasgressione artistica che ha perso il suo magnetismo a causa dell'abitudine.

Nessuno è in grado di portare qualcosa di nuovo a Natàca, niente ne altera gli equilibri inveterati: così come è stato fallimentare il genio artistico di Bellini, che viene riassorbito e confinato fra i trofei della città-museo senza diventare stimolo al cambiamento, così è stata vana la ventata di novità portata da Buscaino. Come Bellini si era alzato in piedi, così il progresso di Buscaino si sviluppa nel senso dei grattacieli, è una spinta verticalizzante che alla fine genera una torre panoramica di fatto inutile. Alla luce del suo insuccesso, dopo dieci anni passati a Natàca, il professore si sente come l'illustre musicista, come qualcuno che ha offerto uno sprone, ma che, in definitiva, non ha cambiato nulla, anzi è stato cambiato dalla città. Sia che gli stimoli vengano dall'interno sia che vengano dall'esterno, la consuetudine e l'indolenza non ne sono neppure scalfite, anzi riescono a snaturare gli impulsi di trasformazione, a renderli innocui, perfettamente integrati nel resto del paesaggio. Un paesaggio che sembra vagamente imparentato con alcuni scenari clariniani: si pensi allo scirocco autunnale che

trascina pigramente le foglie all'inizio del romanzo; un vento sonnacchioso al quale tenta di contrapporsi quello energico incarnato dal viaggiatore straniero: «Sono dei cenci, io sarò il vento e li farò volare» (p. 83).

Verso la fine del romanzo, quando ormai il parto dell'ingegno di Buscaino, moderno sforzo babelico per scalare il cielo, ha rivelato la sua natura clamorosa e inerte di «monolite antifunzionale» (Brugnolo 2004, p. 31), un vento impetuoso, quasi schernitore, investe Natàca e non fa altro che gonfiare, moltiplicare e far turbinare irrazionalmente le esclamazioni dell'insofferenza, i «Che noia!» e i «Cosa faremo stasera?». Già perché gli abitanti di Natàca, specie quelli più giovani, avvertono il peso della propria condizione, vorrebbero partire, considerano quelli del Nord degli immortali, ma poi diventano così abili nel temporeggiare, nello sprecare occasioni, nel cronometrare la loro nullafacenza, che si accoccolano nel circolo vizioso dell'abitudine alla noia: si afferma che ci si annoia e non si fa nulla di concreto per evitarlo. Intanto, le nuove energie si deteriorano, in molti muoiono, c'è chi impazzisce e, nelle pagine del romanzo, è un susseguirsi martellante di anni che passano senza portare nulla, di ore che si rassomigliano.

Il bovarismo nel tramutarsi in atteggiamento di massa (cfr. Brugnolo 2004, p. 29) ha perso in termini di autenticità: Emma credeva nei suoi desideri velleitari, voleva davvero cambiare il proprio stato, magari attraverso quello che le aveva raccontato la letteratura; i natachesi si lasciano vincere dalla retorica ciarlataneria di Buscaino, lavorano alla torre, non si sa però quanto siano convinti; si ha l'impressione, piuttosto, che la fatica del costruire sia per loro un modo come un altro per ingannare il tempo, che intanto passa e uno alla volta li toglie dal mondo. Manca un'adesione sincera ai propri sogni irrealizzabili, e non perché i natachesi siano più realistici di Emma; sono solo più rassegnati e in modo non del tutto consapevole quasi contenti di loro stessi. La cattiva coscienza di un'intera città suona più cupa e irredimibile della cieca ingenuità di una singola signora. Non si può che sottoscrivere, anche per Natàca, ciò che Fiorentino ha notato a proposito della narrativa balzachiana che racconta l'esistenza fuori dalla capitale: «La vita di provincia resiste al romanzesco, come alle rivoluzioni» (1990, p. 33).

Il melodramma in musica tra centro e periferia

Scene di provinciali all'opera nella narrativa dell'Ottocento e del Novecento

Luca Danti

5 Atto quarto: Cantanti di provincia

Sommario 5.1 Le antidive. – 5.2 Contro il melodramma di certi borghesi.

5.1 Le antidive

Maddalena Paolazzi, il primo soprano del *Birraio di Preston*, nonostante la sua potenza vocale, non riesce ad affascinare il pubblico maschile come invece aveva saputo fare la seducente Nana, che pure cantava come una «campana fessa». Secondo il loro costume, i vigatesi non perdono l'occasione per sottolineare urlando, da una parte all'altra del teatro, la bruttezza della primadonna: «Era un fimminone di due metri e passa, con certe mani che parevano pale e un naso che uno ci si poteva saldamente afferrare se tirava vento forte. E sotto questo naso c'era un'ombra scura di baffi» (Camilleri 1995, p. 52).

La contessa d'Amalfi venne pubblicata per la prima volta sul «Fanfulla della Domenica» nel 1885, entrò a far parte della raccolta *San Pantaleone* (1886) e infine confluì nelle *Novelle della Pescara* (1902). Il legame tra d'Annunzio e l'opera di Errico Petrella risale all'infanzia dello scrittore, quando egli ebbe modo di ascoltarne un'esecuzione nella sua città natale (cfr. Guarnieri Corazzol 1990, p. 11). La novella appartiene alla produzione naturalistica del poeta pescarese, a quando egli ancora non era un raffinato autore di cronache mondane. Il suo debutto in questo senso si ebbe il 29 dicembre 1884 quando sulla «Tribuna» recensì il *Lohengrin*, andato in scena per la terza volta al Teatro Apollo di Roma.

Le intenzioni dell'autore sono chiare fin dai nomi che sceglie per i due protagonisti: don Giovanni Ussorio e Violetta Kutufà. Titolo, nome di battesimo e cognome – rimante con «Tenorio» – nel primo individuano la versione degradata del *Burlador de Sevilla*, ovvero un anziano vedovo di provincia, ricchissimo ma dal fisico disfatto: «Il suo corpo rotondo, dal ventre prominente, gravava su due gambette un poco volte in dentro. In torno al suo cranio calvo girava una corona di lunghi capelli arricciati, che parevano non crescere dalla cotenna ma dalle spalle e salire verso la nuca e le tempie» (d'Annunzio [1885] 1959, p. 187). La prima apparizione di don Giovanni è nel segno del rovesciamento parodico: il narratore ce lo mostra

in lacrime perché è stato appena abbandonato da una donna. La cena che segue il ballo mascherato, con tutti i parassiti che siedono alla tavola di Ussorio, è presentata come abbassamento grottesco di un illustre precedente letterario: nei «convitati ordinari di Don Giovanni» (p. 202) non si può non percepire l'eco distorta del «convitato di pietra».

Nonostante il cognome di Violetta sia un trisillabo tronco, esso non ha niente della grazia di quello della sua omonima d'oltralpe: è poco più di una notazione impressionistica, ma è innegabile che «Kutufà» suona immensamente più greve di «Valery». È proprio sul piano della pesantezza che d'Annunzio si diverte; e così la diafana e nobile cortigiana tisica della *Traviata* si trasforma in un possente soprano dalle fattezze generose: «Era una donna di forme opulente, di pelle bianchissima. Aveva due braccia straordinariamente carnose e piene di piccole fosse che apparivano rosee ad ogni moto; e le piccole fosse e le anella e tutte le altre grazie proprie di un corpo infantile rendevano singolarmente piacevole e fresca e quasi ridente la sua pinguedine» (pp. 190-191). La giunonica e adiposa Violetta è portatrice di una bellezza volgare, disseminata di tratti eccessivi.

Prima ancora dello spettacolo, Violetta conquista il pubblico pescarese, divulgando aneddoti favolosi sul proprio conto alla stregua di Edgar Lagardy. È l'inesorabile voce narrante che mette in guardia: «Ella diceva d'essere una Greca dell'Arcipelago, di aver cantato in un teatro di Corfù al cospetto del re degli Elleni e di aver fatto impazzire d'amore un ammiraglio d'Inghilterra»; poco dopo si legge: «Il naso non rivelava l'origine greca» (p. 191). Questo dettaglio della descrizione va a incrinare il luminoso autoritratto di Violetta: minandone le fondamenta, l'intero edificio dovrebbe implodere; infatti, i lettori iniziano a dubitare, ma non gli stregati spettatori di Pescara. L'ammiraglio inglese è un'ulteriore nota di ammaliante esotismo che fa il paio con la principessa polacca sedotta dal tenore flaubertiano. Il divismo e la ciarlataneria di Violetta esondano dopo che la cantante è diventata la protetta di don Giovanni e l'attrazione principale del primo salotto della città. Inoltre, Violetta non è affatto un usignolo: «La sua voce era disuguale, talvolta stridula, ma spesso poderosa, acutissima» (p. 195). Dopo il trionfo del soprano, arriva l'amareggiato commento del narratore: «e l'immagine di Violetta Kutufà collegavasi alle note cantanti, come, Dio mi perdoni, agli accordi dell'organo l'immagine del Paradiso» (p. 197).

La narrazione è ambientata intorno al 1870; a Pescara sopravvivono alcuni relitti dell'epopea risorgimentale - un merlo fischietta l'inno di Garibaldi - e ci si interessa alla politica estera per ingannare il tempo: al circolo, l'annoiato stratega don Ferdinando Giordano si diverte a spostare le bandierine sulla carta geografica che rappresenta il teatro della guerra franco-prussiana. L'unica distrazione che rivitalizza gli oziosi pescaresi è la maldicenza; ovviamente l'arrivo di una compagnia di cantanti non può passare inosservato.

Il teatro diviene la cornice dell'incantesimo di cui è stata designata sinistra Violetta. Impagabile l'effetto contrappuntistico creato dall'asettico narratore: il teatro altro non è che un locale riadattato del vecchio Ospedale militare e il sipario «opera insigne di Cucuzzitto figlio di Cucuzzitto». In particolare si indugia sull'arredamento 'di fortuna' della sala: «Le sedie, tolte alle chiese, occupavano metà della platea. Le panche, tolte alle scuole, occupavano il resto» (pp. 191-192). Così come è riscontrabile una fatiscenza trasversale a tutti gli ambienti pubblici – si veda la descrizione del circolo dei benestanti di Pescara –, allo stesso modo i pescaresi sono generalmente brutti, se non deformati: don Domenico Olivia ha il busto troppo lungo rispetto alle gambe; il narcolettico dottor Panzoni ha il naso disseminato di nei orripilanti; don Paolo Seccia ha gli occhi verdastri; don Antonio Brattella una grossa escrescenza carnosa attaccata al lobo sinistro. I particolari sgradevoli viziano anche i ritratti delle figure femminili: la collana di Venere di Violetta, la macchia scura sotto le ascelle di Amalia Solofra, gli occhi cisposi di Amalia Gagliano. Così viene raccontato il debutto di Violetta:

Nel teatro il silenzio divenne profondo. All'alzarsi della tela, la scena era vuota. Il suono d'un violoncello veniva di tra le quinte. Uscì Tilde, e cantò. Poi uscì Sertorio, e cantò. Poi entrò una torma di allievi e amici, e intonò un coro. [...]

Le melodie del cavalier Petrella deliziavano le orecchie degli uditori. Tutte le signore stavano chinate sul parapetto delle tribune, immobili, attente; e i loro volti, battuti dal riflesso del verde delle bandiere, impallidivano. [...]

Il sipario calò fra applausi deboli. Il trionfo di Violetta Kutufà così incominciava. Un gran susurro correva per la platea, per le tribune, crescendo, mentre si udivano dietro il sipario i colpi di martello dei macchinisti. Quel lavorìo invisibile aumentava l'aspettazione. [...]

Leonora aveva nelle attitudini, nei gesti, nei passi, una procacità che inebriava ed accendeva i celibi avvezzi alle flosce Veneri del vico di Sant'Agostino, e i mariti stanchi dalle scipitezze coniugali. [...]

Don Giovanni con un impeto subitaneo, si mise a battere le mani, solo. Gli altri imposero silenzio, poiché volevano ascoltare. Don Giovanni rimase confuso. [...]

In quel punto Violetta Kutufà conquistò intero Don Giovanni Ussorio che, fuori di sé, preso da una specie di furore musicale ed erotico, acclamava senza fine:

— Brava! Brava! Brava!

[...]

[Ella] si volse verso la platea, dando un piccolo colpo di piede allo strascico e scoprendo nell'atto la caviglia. [...]

La contessa d'Amalfi, sentendo salire fino a sé l'ammirazione ardente degli uomini e la cupidigia, s'inebriò, moltiplicò le seduzioni del gesto

e del passo [...]. La sua gola carnosa, segnata dalla collana di Venere, palpitava ai gorgheggi, scoperta. [...]

Don Giovanni Ussorio, rapito, guardava con tale intensità che gli occhi parevano volergli uscir fuori dalle orbite [pp. 193-197].

D'Annunzio segue fedelmente il libretto di Perruzzini. La cronaca della serata si interrompe prima del finale del terzo atto, questo perché ormai nella novella è stato raggiunto il momento che più interessa, ovvero il canto «Io son la farfalla che scherza tra i fior». La melodia si diffonderà per tutta la città fischiata dai ragazzi, improvvisata da musicisti dilettanti, ripetuta perfino dagli arrotini. Non a caso la terza parte della novella inizia con le parole: «E Violetta Kutufà così conquistò Pescara» (p. 197).

Nella novella vengono presentati due spettacoli: quello cui assistono i pescaresi in estasi e quello demolito dal narratore. Il pubblico si lascia coinvolgere e ovviamente uno dei più entusiasti è don Giovanni che, a dispetto del suo omonimo sivigliano, viene conquistato da una donna. Da buon provinciale, Ussorio si lascia prendere 'le mani': applaude nei momenti sbagliati, si mette ad acclamare a voce alta la divina Kutufà. Nell'intensa contemplazione di Violetta si può forse cogliere un presagio del triste epilogo della storia tra il soprano e il ricco vedovo: a teatro, don Giovanni ha «gli occhi che parevano volergli uscir fuori dalle orbite»; allo stesso modo, dopo essere stato abbandonato e aver pianto, si dice che «egli aveva gli occhi gonfi e rossi, a fior di testa, simili a quelli di certi cani imbastarditi» (p. 187).

Il narratore, forse memore della lezione flaubertiana, tratta i cantanti come marionette che eseguono meccanicamente le loro ripetitive azioni - «Uscì Tilde, e cantò. Poi uscì Sertorio, e cantò» - e li raffigura come autentica carne da macello: Tilde «rassomigliava a una costoletta cruda che fosse infarinata»; Egidio «rassomigliava un cucchiaino a doppio manico, su 'l quale fosse appiccicata una di quelle teste di vitello raschiate e pulite» (p. 193). La magrezza del soprano e del giovane tenore sono bilanciati dal corpulento interprete del duca Carnioli e da Violetta, la quale viene inserita in questa macelleria da palcoscenico per la sua mole e per le sue narici «bovine». È come se le rotondità della *lorette* zoliana fossero state gonfiate; l'invadenza della carne è tutt'altra, in quanto poco o niente è sopravvissuto della fresca bellezza di Nana. Seduttrice e sedotti sono parimenti antiestetici.

La voce narrante si sofferma su particolari stranianti come i colpi di martello dei macchinisti o la luce della luna realizzata con un bengala.¹ Gli

1 Poco dopo si torna a insistere sull'artificialità lunare. Sembra che la rappresentazione di scene notturne sia la croce delle recite di provincia; anche Barilli ricorda un imprevisto che ha per protagonista il disco lunare: «In una piccola città durante una recita di *Otello*, verso la fine del primo atto [...] la luna piena fruscando rotolò giù d'improvviso e finì per impigliarsi

sforzi finalizzati a scongiurare il coinvolgimento emotivo non sono certo a vantaggio dei pescaresi, ormai chiusi nel «circolo magico di una melodia unica» (p. 197), ma dei lettori. È come se chi racconta volesse salvare chi legge dalla sorte degli spettatori della *Contessa d'Amalfi*, altrimenti non si spiegherebbero puntualizzazioni di questo tipo: «i loro [delle signore] volti, battuti dal riflesso del verde delle bandiere, impallidivano». Le signore si commuovono per il duetto tra Egidio e Tilde, ma il narratore minimizza, trasforma in prosa la poesia: il pallore delle spettatrici non è dovuto alla partecipazione al dramma, ma al riflesso dei Tricolori. Se da un lato si vuole mostrare la natura scadente dell'allestimento dell'opera di Petrella, dall'altra le si riconosce il potere magnetico di ogni spettacolo; quasi si teme che la carica fascinosa del brutto possa assorbire anche uno spettatore indiretto, il lettore. La presa di distanza del narratore viene sottolineata da Guarnieri Corazzol come elemento che distingue *La contessa d'Amalfi* dai diversi gradi di wagnerismo che caratterizzano i romanzi successivi di d'Annunzio. La studiosa parla di uno scrittore «più scienziato e saltimbanco che Vate Imaginifico, ancora al di qua del suo personale 'circolo magico'» (1990, p. 145).

La terza e la quarta parte della novella sono dedicate alle conseguenze dell'incantamento di don Giovanni, il quale si muove con qualche impaccio in un melodramma che si fa temporaneamente vita. In occasione del ballo mascherato, Ussorio si traveste da conte di Lara, seguita a chiamare Violetta «contessa» e quando le dichiara il proprio amore tenta «di dare alla sua voce un accento di passione appreso dal *primo amoroso giovine* d'una compagnia drammatica di Chieti» (p. 201). Anche don Antonio cerca di fare il galante con Violetta citando una battuta del conte di Lara e il soprano gli risponde con le stesse parole di Leonora, ma in questa breve scena manca la convinzione di don Giovanni. I due protagonisti sono consapevoli dello scarto che c'è tra finzione del palcoscenico e realtà, mentre Ussorio continua a essere infatuato di Violetta-contessa d'Amalfi come se l'opera non fosse terminata. Alla fine, il soprano accetta la corte di don Giovanni soprattutto perché allettata dalle ricchezze del vedovo.

La cantante scompare a seguito degli intrighi orditi dai parassiti di don Giovanni, i quali, a causa di quella donna, avevano visto svanire i segni della munificenza del vecchio nei loro confronti. Ussorio si attacca a tutto ciò che gli resta della sua amata, in particolare alla serva di Violetta, la quale approfitta delle miserabili condizioni del protagonista di quella che è diventata una «melensa commedia» (p. 210). La governante del soprano, mostrandosi accondiscendente verso don Giovanni, erediterà la sua fortuna. Conclusione meschina di una vicenda che non ha nulla del finale della

[...] fra le aste di una palma bassa rovesciando aggressivamente alcuni grossi raggi sgarbati e crudi di magnesio» (Barilli [1930] 1985, p. 26).

Contessa d'Amalfi: Leonora parte per una meta sconosciuta con il conte di Lara, abbandonando Egidio, il quale trova il riscatto dal suo degradante *servitium amoris* nella consacrazione all'arte. La contessa d'Amalfi è una divoratrice di uomini senza pietà, una donna-serpente da poeti scapigliati. Violetta, invece, è una caricatura di *femme fatale*: nulla si sa delle sue imprese di grande amatrice se non quello che hanno imbastito i parassiti maldicenti per screditare la cantante agli occhi del piangente don Giovanni.

Anche tenendo presenti gli spunti di teatro nel teatro e di musica in scena presenti nel libretto della *Contessa d'Amalfi* – le notizie sull'opera di Egidio, la romanza cantata per la contessa –, è chiaro che d'Annunzio non è interessato alle relazioni tra vita e palcoscenico, ma a spezzare il sortilegio che scaturisce da un'ordinaria rappresentazione teatrale, che è in grado di ipnotizzare forse non solo i provinciali.

Il gioco di specchi è virtuosisticamente sfruttato da Luigi Pirandello nella novella «*Leonora, addio!*» (1910), ripresa nella commedia *Questa sera si recita a soggetto*, andata in scena per la prima volta il 25 gennaio 1930.² Nonostante la sua non particolare avvenenza, la sua mediocrità vocale, la sua vanagloria, Violetta era una del mestiere, conosceva tutti gli accorgimenti per accalappiarsi la benevolenza del pubblico – ad esempio, sapeva scoprire a tempo debito la caviglia. Mommina La Croce, invece, non è un soprano professionista, anche se in gioventù è stata una cantante dotata di una voce più che mediocre.

La novella è ambientata in una «polverosa città dell'interno della Sicilia» (Pirandello [1910] 1990, p. 374), in una zona periferica dove il centro è rappresentato dagli ufficiali del reggimento, che provengono tutti dall'Italia peninsulare. I militari frequentano abitualmente casa La Croce e spingono le quattro figlie di don Palmiro e donna Ignazia a comportamenti disdicevoli: le portano a teatro, le coccolano in pubblico, le rimpinzano di dolci, le osservano mentre interpretano nel salotto di casa le romanze più famose. Viene da chiedersi come i militari possano godere del benessere dei genitori delle ragazze: se la ritirata esistenza delle sorelle Prozorov di Čechov è scandita dal rimpianto per la vita della capitale, in casa La Croce il ritornello assillante al pari di «A Mosca! A Mosca! A Mosca!» (Čechov [1901] 2010, p. 412) è «In Continente si faceva così» (Pirandello [1910] 1990, p. 375). Una frase, quest'ultima, che sembra riecheggiare il

2 Si noti che anche *Il birraio di Preston* è stato adattato per la scena da Andrea Camilleri, il quale ha deciso di realizzare appieno le potenzialità metateatrali del suo romanzo, arrivando addirittura a stabilire un curioso dialogo tra le sue due opere. L'Autore che prende la parola nell'adattamento teatrale sembra proprio che con le sue battute voglia ingaggiare una competizione con Camilleri, il quale, dal canto suo, si diverte a sottolineare le difficoltà tecniche incontrate nel riprodurre sulla scena alcuni banali espedienti romanzeschi – *flashback*, temporali – e a mostrare come l'Autore sia anche personaggio ossia per niente al di sopra di ciò che racconta e nelle mani di un autore più autore di lui (si veda Camilleri, Dipasquale 2004).

modo in cui, a Rouen, Léon aveva vinto i pudori e le resistenze di Emma a salire sulla carrozza dove si sarebbero amati: «“E perché?” ribatté Léon. “A Parigi si usa così”» (Flaubert [1856] 2001, p. 269). Quello che anima principalmente donna Ignazia è un ingenuo e snobistico desiderio di sprovvincializzare l'esistenza delle figlie, di renderle delle moderne donne continentali. Di fronte ai pettegolezzi e alle occhiate di scherno, «La Generala» ostenta il più assoluto disprezzo: «brutti selvaggi che non erano altro, idioti che non sapevano che in Continente si faceva così» (Pirandello [1910] 1990, p. 375).

Rico Verri è un ufficiale della brigata che si intrattiene con le figlie di donna Ignazia; ben presto egli si innamora di Mommina, ma non sa mantenere il distacco dei suoi colleghi. Verri non vuole che Mommina continui a prendere parte ai divertimenti compromettenti delle sorelle, arriva a scontrarsi con gli altri militari e a battersi con loro in duello. Benché le sorelle e la madre cerchino di dissuaderla, Mommina accetta la proposta di matrimonio di Rico: «Mommina, oltre alle tante cose che capiva, aveva anche la passione dei melodrammi; e Rico Verri... Rico Verri aveva fatto tre duelli per lei; Raul, Ernani, don Alvaro...» (p. 377). Rico diventa agli occhi della futura sposa il Raul degli *Huguenots*, il bandito eponimo dell'*Ernani* di Verdi, ma soprattutto il protagonista maschile della *Forza del destino*. L'importanza di quest'ultimo *alter ego* è sottolineata dalla citazione imperfetta dell'aria «Pace, pace, mio Dio!».

La passione per l'opera e l'impulso a sovrapporre il melodramma alla realtà sanciscono la sventura di Mommina: temendo che i suoi concittadini si prendano gioco di lui, visto il passato della moglie, Rico la rinchiude in casa; la segregazione della donna ha qualcosa di fiabesco: «Fu imprigionata nella più alta casa del paese, sul colle isolato e ventoso, in faccia al mare africano» (p. 377). Verri è spinto ad agire dalla gelosia per il passato della sua sposa, non può cancellare i ricordi delle serate in casa La Croce, non può impedire che Mommina li conservi nella sua memoria. Più Rico si scaglia contro la moglie perché dimentichi i baci e le carezze degli altri soldati, più la donna pensa ai suoi felici trascorsi, soprattutto vedendosi di fronte le due figliollette gracili ed esangui: «Non erano mai uscite di casa, e avrebbero tanto desiderato di essere là, in mezzo a quel verde, e domandavano alla madre se lei, almeno, fosse mai stata in campagna, e volevano sapere com'era» (p. 379).

L'onda dei ricordi risorge impetuosa quando Mommina trova in una tasca della giacca del marito un volantino che annuncia una rappresentazione della *Forza del destino*. È come se i vasti spazi dell'ambientazione del melodramma verdiano - Spagna e Italia - si scontrassero con la claustrofobica cella in cui Mommina è rinchiusa, producendo in lei un rimescolamento fisiologico che ridà vita al corpo ridotto a materia inerte: «Il sangue le aveva fatto un tuffo, le era piombato d'un tratto al cuore e d'un tratto risalito alla testa, fiammeggiandole innanzi agli occhi il teatro

della sua città, il ricordo delle antiche serate, la gioja spensierata della sua giovinezza tra le sorelle» (p. 381). Le bambine non capiscono il motivo della commozione della madre; allora Mommina le riporta a letto e inizia la sua rappresentazione:

E ricondotte a letto le figliuole, tutta accesa in volto e sussultante ancora dai singulti, prese a descrivere affollatamente il teatro, gli spettacoli che vi si davano, la ribalta, l'orchestra, gli scenari, poi a narrare l'argomento dell'opera e a dire dei vari personaggi, com'erano vestiti e infine, tra lo stupore delle piccine che la guardavano, sedute sul letto, con tanto d'occhi e temevano che fosse impazzita, si mise a cantare con strani gesti questa e quell'aria e i duetti e i cori, a rappresentar la parte dei vari personaggi, tutta *La forza del destino*; finché, esausta, con la faccia paonazza dallo sforzo, non arrivò all'ultima aria di Leonora: «Pace, pace, mio Dio». Si mise a cantarla con tanta passione che, dopo i versi

Come il dì primo da tant'anni dura
Profondo il mio soffrir,

non poté andare più avanti: scoppiò di nuovo in pianto [pp. 381-382].

I provinciali che assistono a un'opera sono tre: prima Mommina recupera dai suoi ricordi la descrizione del teatro mediante un entusiastico caleidoscopio; poi tocca alle bambine che «con tanto d'occhi» sono spettatrici della *Forza del destino* convertita in uno sfiancante *one-woman show*. A Mommina, in gioventù, Rico era sembrato don Alvaro e non riusciva a togliersi dal cuore la sua immagine; ora, divenuta la sua prigioniera, quando arriva a cantare l'ultima aria di Leonora si sofferma su altri versi, quelli che esprimono il perdurare di una condizione di angoscia uguale di giorno in giorno. La protagonista verdiana e l'improvvisata cantante di Pirandello sono entrambe le vittime di un destino ineluttabile. Anche Mommina, come la Violetta dannunziana, è piuttosto in carne, ma la sua non è la grassezza di una donna florida; ella è una donna disfatta, anche fisicamente.

Dopo *La forza del destino* è la volta degli *Huguenots* in versione italiana: durante l'assenza di Rico, Mommina rappresenta per le figlie il *grand opéra* di Meyerbeer che, prima del matrimonio, aveva favorito la nobilitazione della figura del Verri. Attraverso l'opera Mommina sente rinascere in sé la vita, un'ultima fiammata - Rico vede nella moglie «un'accensione insolita» -, ma soprattutto vuole offrire alle figlie un'alternativa, la via di fuga dalla prigione: «Così le sue care piccine avrebbero almeno vissuto della sua vita d'un tempo» (p. 382).

La terza sera Mommina rappresenta per le sue bambine *Il trovatore*. Prima di rientrare, Rico sente che in casa sua viene intonato il «Miserere» - anche in questo caso la citazione è imperfetta - e poi la seconda strofa

dell'addio di Manrico a Leonora - «Sconto col sangue mio» -: entrambe le pagine anticipano il tragico epilogo. Soltanto alla fine si comprende appieno la descrizione che Pirandello ha fatto del carcere di Mommina: la casa sul colle ventoso e con le finestre sprangate rimanda alla «torre con finestre assicurate da spranghe» dov'è recluso il Trovatore insieme ad Azucena (cfr. Baldacci 1975, pp. 287-288). «Leonora, addio!» sono le ultime parole che Mommina canta prima che il suo cuore ceda e diventano il titolo della novella. La donna muore con indosso un improbabile costume da Manrico.

Nel caso della prima citazione dalla *Forza del destino*, è Mommina che cerca la convergenza tra vita e melodramma; nel caso di «Come il dì primo da tant'anni dura | Profondo il mio soffrir», la disgraziata sposa di Rico Verri si imbatte suo malgrado in un pugno di versi che riflettono la sua condizione; infine, nel caso dei brani tratti dal *Trovatore*, non è l'interprete che seleziona le pagine in base al suo stato, ma è il destino inesorabile e beffardo che fa inverare l'opera lirica nella vita della protagonista fino alla morte. Questa coincidenza tra vita e frammenti di melodramma, in un primo momento libera scelta della protagonista e poi ingranaggio che si muove in maniera autonoma fino alle estreme conseguenze, è il principio che viene sviluppato in *Questa sera si recita a soggetto*. Una certa identità tra mondo e spettacolo viene calata in una commedia metateatrale, così da generare il gioco di specchi cui si è accennato in precedenza.

Nella commedia una delle sorelle di Mommina, Totina, diventa una donna di spettacolo; ciononostante ella non riesce a emanciparsi dalla condizione periferica, non può che cantare nei teatri di provincia. Nei suoi accessi di gelosia, Verri aggredisce la moglie, la quale non è più in grado né di rammentare né di sognare: «Ma me lo fai pensar tu! Che vuoi che pensi più io, ridotta come sono?» (Pirandello [1930] 2007, p. 386). Rico pretende che, ancora dopo le nozze, la moglie vagheggi una vita diversa, in forza delle dissolute esperienze del suo passato: «E ti senti tutta rimescolare? Il teatro, eh? [...] La più bella voce era la tua! Pensa che altra vita! Cantare, in un gran teatro» (p. 386). In *Questa sera si recita a soggetto* si percepisce rispetto alla novella un'esasperazione dei sentimenti violenti di Rico Verri e dello svuotamento subito da Mommina. Allo stesso modo viene amplificato l'intreccio tra finzione del palco e reale: ad esempio, donna Ignazia, le figlie e i militari che le accompagnano prendono posto in sala, in un palchetto, per assistere alla rappresentazione - proiettata - del finale «d'un vecchio melodramma italiano» (p. 331) a scelta tra *Un ballo in maschera* e *La forza del destino*. Anche la condotta di vita 'alla continentale' diventa una curiosa commedia per i locali maldicenti, i quali suscitano l'irritazione del Verri: «Come se si stésse qua a dare uno spettacolo!» (p. 339). La proliferazione delle scatole cinesi è poi spudoratamente esibita dal dottor Hinkfuss, improbabile *deus ex machina* della *pièce* pirandelliana: «E il prodigio, signori, non può essere che momentaneo. In

un momento, davanti ai vostri occhi, creare una scena; e dentro questa, un'altra, e un'altra ancora» (p. 345).

5.2 Contro il melodramma di certi borghesi

Il terz'ultimo e l'ultimo dei «disegni milanesi» di Carlo Emilio Gadda formano un eloquente affresco del rapporto tra il ceto medio del capoluogo lombardo, la musica 'classica' e il melodramma. L'alta borghesia meneghina condivide la chiusura delle classi privilegiate di Angoulême e Vetusta, presenta la stessa tendenza endogamica e lo stesso rifiuto verso chi viene dall'esterno. Perfino i cognomi delle diverse famiglie sono legati da rime e assonanze, si richiamano l'un l'altro: Trabattoni, Berlusconi, Bambergi, Tremolada, Casati, Bollati, Recalcati, Calchi Novati. Le caustiche osservazioni del narratore sui legami di sangue che tengono insieme la Milano bene, tutta famiglia e lavoro indefesso, si addensano nel racconto *Un concerto di centoventi professori*, in cui si narra il concorso delle famiglie più in vista al concerto Bartholdi-Stangermann della domenica pomeriggio. L'evento è imperdibile, tant'è vero che l'avvicinamento al Conservatorio diventa febbrile, quello di un impetuoso corso d'acqua: si susseguono immagini da competizione podistica, da battaglia navale tra «fumosi cacciatorpediniere» e «siluranti leggere» (Gadda [1944] 2001, p. 173), da gara di ciclismo.

Una volta raggiunti i posti ambiti nella sala del «Giuseppe Verdi», i presenti iniziano a osservarsi reciprocamente; ben presto, gli occhi si dirigono tutti sulla protagonista, Elsa Delmonte in Cavigioni: «La tribù [...] era al completo: e già lasciava convergere su di lei i benefici e caldi raggi d'una cordiale attenzione: o d'una ghiotta, per quanto non confessabile, comparazione. [...] il suo [di Elsa] bianco volto occupava il piano focale nella diòtrica delle 'amiche', delle cugine d'età incerta, [...] dei cugini dal monòcolo, delle nipoti, nipotine, e nipoti-cugine di via Bonaventura Cavalieri» (p. 178). I ferrei e onnipresenti rapporti di cuginanza vengono ripresi in una serie di gustosi dettagli: «atomuzzi di cara e cuginesca saliva» (p. 181), «chirurgo ai Fatebenecugini» (p. 185). Quasi temendo la propria estinzione, l'alacre tribù della Madonnina procrea le nuove leve; così la continuità fonica dei cognomi degenera nella produzione seriale degli individui, esponenti degli interessi di una classe gretta, che aspira a conservarsi immutata nel tempo. In quest'ottica allora diventa una sorta di salvatore della patria lo zio ginecologo, «il taumaturgo della moltiplicazione: speleologo de' più illuminati, fornitore emerito di Liliane e Marie Luise ai ginnasi cittadini» (p. 185).

Come i milanesi accorrono al «Giuseppe Verdi» per mettersi in mostra, per scandalizzarsi con intimo autocompiacimento di fronte alle novità, così il narratore dedica quasi l'intero racconto alla descrizione dei convenuti,

relegando in secondo piano il concerto vero e proprio. Con quanto acume vengono abbozzati i microscopici valori dei melomani e delle melomanesse:

Ivi [al conservatorio] la società musogonica della città industrie [...] s'aduna a purgare le sue indigestioncelle farisaiche, i suoi peccatuzzi stitici, col porger orecchio a quegli altri peccati, un po' più cippirimerli per fortuna [...]. Il semiarabo giapponese dal nome cileno fornisce [...] quel zinzino di scandolo che gli ci vuole, giusto, per potersi decentemente scandolezzare. [...] Da potersi congratulare l'un l'altro della propria apertura d'ali [p. 176].

Come se fossero uccelli che esibiscono il piumaggio, i membri della buona società si mettono in mostra, si accostano alle novità musicali e puntualmente le disapprovano con i «roventi “kara-ti!” o “mavalà!” dello sdegno» (p. 190). Si può parlare di una «cattiva coscienza» (Guarnieri Corazzol 2000, p. 378) nel fruire le audaci composizioni dei maestri stranieri, le quali devono essere bilanciate dalle meno sperimentali partiture di Alfano. Benché il narratore contribuisca a smontare i brani del concerto del 28 aprile 1931, è significativo che il pezzo di dodici minuti, diretto dal brasiliano Foroposo, venga rigettato dall'uditorio: il pubblico milanese è superficialmente aperto alla cultura straniera, ma poi, si tratti di grandi musicisti come Bartók e Stravinskij (cfr. Favaro 2003, p. 222) o dell'improbabile Fofò, non manca di 'scandolezzarsi' e rifugiarsi nelle consolanti glorie italiane.³

Per i ragazzi e le ragazze, il concerto al Conservatorio equivale a una vaccinazione, a un segno indelebile impresso sul corpo; tema che era già stato anticipato da una citazione tratta dall'*Innesto del vaiolo* di Giuseppe Parini. Non a caso Gadda sceglie i versi che descrivono le speranze nelle nuove generazioni, nei Luciani e nelle Luciane. I maschi saranno «appoggio de le patrie mura», le donne coloro che avranno l'alto incarico di continuare la stirpe ambrosiana – «lusinghevol'esca ai casti cori». Così si compie l'ingresso ufficiale in società, si diventa visibili, pronti a continuare nel tempo l'esistenza di quella impermeabile congerie di nuclei familiari «coniugati fra loro, imparentati fra loro, associati fra loro» (Gadda [1944] 2001, p. 188). Il concerto a teatro, ma anche quello salottiero per pochi intimi, è una delle chiavi d'accesso al mondo borghese. Nel racconto *Dal castello di Udine verso i monti*, l'io narrante ricorda «certe sonatine di pianoforte che dovevano introdurmi alla felicità musogonica di borghesia» (Gadda [1934] 1999, p. 58).

3 Si rimanda a quanto osserva Guarnieri Corazzol e alle sue ipotesi per quanto riguarda l'identificazione dei musicisti che stanno dietro i perfidi pseudonimi gaddiani. La studiosa ritiene che Foroposo possa essere il musicista brasiliano Heitor Villa-Lobos (cfr. Guarnieri Corazzol 2000, p. 379, nota 27).

Questo racconto, pur esulando dai criteri di selezione adottati, è fondamentale per comprendere il contesto storico-sociale in cui si muove il personaggio di Adalgisa:

Fu, «per breve stagione», una Violetta e una Gilda di quinto ordine: eppure cara a noi tutti che l'applaudimmo freneticamente [...] al Fossati, [...] al Carcano [...].

Nessuno di noi patì né sudò mai tanto in guerra, salvo che il sangue s'intende, come sudammo al Fossati nel mese e nella stagione d'amore per batter le mani alla Tettón dopo l'ultima biscroma del Parigi o cara [...]. Più di me, che poco intendevo e meno intendo di canto, eran loro [gli amici del Politecnico] che s'estasiavano dei trilli, [...] dei pompieri d'oro, del friggere e del sibilare de' carboni, con l'«Ah, se è ciò ver, fuggitemi! - pura amistade io v'offro» [...].

Gli spasimi isteroidi dell'«Amami Alfredo», conoscendo la buona polpa lombarda che c'era sotto, già allora, a vero dire, m'avrebbero lasciato un po' incredulo: ma non c'è come 'voler' credere, perché anche i convinti del contrario vengano guadagnati alla causa. E il teatro vaporava come un calderone di sedani [...]. E noi altri stipati all'impiedi fra la lingéra e la claqué, sul piancito fetente del retrologgione [...].

E allora tutto, e ogni cosa, ogni ingrediente di quel fasto e di quel frastuono impennacchiati di struzzo, di quei precipitati starnutamenti d'orchestra, [...] le scene, [...] le panche stesse, le aranciate clandestinamente vagabonde nel buio, alle nostre spalle, e tutte le luci verdi e vermiglie [...], tutte le cose [...] parevano daddovero i nuclei di un ardore vitale, di un 'entusiasmo per l'arte' [...].

Il «sempre libera degg'io - folleggiar di gioia in gioia» le permetteva di esagitare sul piancito la vivezza, la snellezza del suo giovane corpo [...].

Nel morir tisica, poi, era inarrivabile. [...]

Tutti tenevano il fiato, a udirla tossire, cantare, nel suo gran letto di cartapesta, con doppiieri, sui tavolini, a illividirne l'ora pallida fra la serica lucentezza e le lattughe bianche della camicia da notte... [Gadda [1944] 2001, pp. 249-252].

L'io narrante è uno studente del Politecnico, originario della provincia, che frequenta con i suoi colleghi i loggioni dei teatri dove si esibisce Adalgisa, la quale è lieta di accogliere i propri sostenitori più affezionati in casa, pur essendo una donna assennata che desidera formarsi una famiglia. I giovani ammiratori con spirito goliardico-portiano soprannominano la cantante «la Tettón» o «la Tetàscia». Siamo negli anni che precedono lo scoppio della prima guerra mondiale.

Come molti provinciali, lo studente non è un intenditore di musica, tuttavia resta affascinato da Violetta-Adalgisa, anche se dimostra di essere

consapevole del fatto di trovarsi di fronte a una finzione; infatti, Adalgisa è una donna del popolo, troppo lombarda, per mettersi a spasimare istericamente per Alfredo: «ma non c'è come 'voler' credere, perché anche i convinti del contrario vengano guadagnati alla causa» (p. 250). Il confine tra l'identità di Adalgisa e il ruolo interpretato è molto labile; lo studente misura le qualità del personaggio su quelle della cantante: «Insomma, [Gilda] 'come mentalità', il contrario giusto dell'Adalgisa, che non s'era mai lasciata metter nel sacco» (p. 251). Uno spettatore maturo non avrebbe mai stabilito così avventati e ingenui parallelismi, né si sarebbe soffermato a precisare la sua sospensione dell'incredulità.

Nonostante il continuo insinuarsi di elementi sgradevoli e prosaici come il casco del pompiere, il tanfo di sudore, le aranciate e così via, alla fine nel «minestrone» del teatro prevale, secondo la percezione del periferico, un certo «entusiasmo per l'arte» (p. 251).

Alla presenza del soprano, lo studente si mostra impacciato, non sa come muoversi. Gli zii droghieri di Adalgisa non salutano mai il giovane, egli si sente al margine di quel mondo piccoloborghese: «Io non ero ragioniere: lo capivo: mai, mai, lo intuivo, mai avrei avuto in pugno la via Brisa!» (p. 259). Il modello con il quale il periferico si confronta è il ragioniere Carlo Biandrioni, il futuro marito di Adalgisa, il quale tiene l'amministrazione della bottega degli zii droghieri e anche di un paio di palazzi signorili in via Brisa.

Confrontando *Teatro con Un 'concerto' di centoventi professori*, Guarnieri Corazzol sottolinea che «si passa dalla provincia alla capitale» (2000, p. 374), da Cremona a Milano; ciò è vero, ma sono necessarie delle precisazioni. Come si è visto Gadda denuncia il provincialismo dei milanesi sia sotto il profilo culturale - il rifiuto dei grandi compositori stranieri contemporanei - sia sotto il profilo socioantropologico - la struttura clanica del ceto medio-alto -; inoltre, la contrapposizione tra provincia e capitale non è mai assoluta. Più ci si avvicina a Milano, più ci si rende conto che la realtà sociale ed economica è tutt'altro che omogenea; pertanto sarà utile richiamare quella struttura a cerchi concentrici di cui si è parlato a proposito di *Anna Karenina*.

Se lo studente viene tenuto a distanza dalla borghesia bottegaia da cui proviene Adalgisa, a sua volta la cantante non riesce a integrarsi nell'alta borghesia o aristocrazia rifatta frequentata da Carlo. Il tutto si riduce a una questione di meticolosa topografia cittadina: «il volto e il naso aristocratico di lei [donna Eleonora Vigoni] si installarono come un brutto sogno, brutto e interminabile, nella disperazione popolana dell'Adalgisa, che sapeva ah, ah, di via Vétère e di quarto collegio» (p. 266). L'autore aggiunge una nota di commento: «la città era divisa in collegi elettorali. Nel quarto prevaleva il voto plebeo. Via Vetere, trasversale di Corso Ticinese, non è delle più *chic* di Milano» (p. 283). Del resto i modi da popolana di Adalgisa riaffiorano anche nei battibecchi con il suo amato Carlo.

Si spiega allora quell'ansia da prestazione, quella volontà di apparire una vera signora, che caratterizza i ritrovi in casa di Adalgisa, durante i quali ella è prodiga di infinite attenzioni verso i suoi ospiti. Con tutte le dovute differenze, il modo di fare di Adalgisa ricorda molto Nana e la sua mania di distinzione, spesso travolta da plebee escandescenze. In fondo, lo schema sul quale lavora Gadda nell'*Adalgisa* è analogo a quello di Zola: uno studente provinciale si invaghisce di una cantante mediocre, nata e vissuta nei quartieri popolari di una grande città. Le origini modeste, i pregiudizi legati alla vita da attrice e, nel caso di Nana, la smodata dissolutezza, impediscono alla donna di spettacolo di integrarsi nelle classi sociali più alte. Adalgisa è un'interprete scadente che, pur esibendosi a Milano, è relegata nei teatri meno prestigiosi - alla Scala può entrare solo da spettatrice -, che, per così dire, resterà sempre un'Adalgisa e non diventerà mai una Norma. Benché ambisse esclusivamente a un idillio domestico insieme al suo Carlo, dopo gli oltraggi subiti e dopo essere rimasta vedova, Adalgisa risfodera le sue ambizioni di cantante: «che se non avessi sposato il mio povero Carlo.... a quest'ora sarei sul palco del Metropolitan...» (p. 232). In questo slancio c'è tutto il risentimento verso il canapè di donna Eleonora Vigoni e il microcosmo che gli gravita attorno; un mondo che ha sbarrato le porte ad Adalgisa e ha continuato a considerarla la rovina del ragionier Biandronni.

La sezione centrale del «disegno» *L'Adalgisa* è occupata dal racconto dello studente; in apertura, invece, è la voce della protagonista che si impone. La donna si confessa con la cognata Elsa e le narra per l'ennesima volta la sua triste storia, dalla quale si ricavano dei dettagli fondamentali sulla vita del povero Carlo Biandronni. Oltre a essere un solerte lavoratore, il ragioniere era un degno collega dello zio di Hector de la Faloise e di Quintanar: un infaticabile collezionista, un filatelico, un mineralogista e, da ultimo, un entomologo. A proposito dell'entomologia viene sviluppato questo illuminante ragionamento:

Dapprima aveva tentennato, aveva svolazzato qua e là, come ad orizzontarsi, nel campo infinito [...]. Poi però, poco a poco, aveva preso a ragionare, a restringersi. Trovò che bisognava «specializzarsi», saper resistere alle tentazioni dissolvitrici dell'Enciclopedia. [...]

Tutta questa crisi, diobono, dopoché alla fiera di Sant'Ambrogio, una domenica, s'era imbattuto in un volume scompagnato del Fabre, che aveva accompagnato in seguito con l'opera del Pirazzoli: «*I coleotteri italiani - Nozioni e elementari*» e con il libro di Eger Lessona: «*Il raccoglitore naturalista*» [pp. 237-238].

La drammatica indecisione circa il soggetto entomologico a cui dedicarsi e l'improvviso scioglimento a seguito della folgorante epifania di Jean-Henri Fabre ricordano le subitanee infatuazioni di altri due impiegati, Bouvard e

Pécuchet, che ‘svolazzavano’ con assoluta disinvoltura da un campo all’altro dello scibile umano. I due travet flaubertiani aspiravano a dominare interamente il settore nel quale di volta in volta si cimentavano, cosicché il romanzo nel suo insieme era diventato un’enciclopedia centrifugata (si veda Flaubert [1881] 2004). Biandronni, invece, rigetta l’enciclopedismo a favore di un moderno studio specialistico ed è essenziale notare che vengono disposte l’una di seguito all’altra due espressioni, di cui la seconda precisa e rafforza la prima: «aveva preso a ragionare, a restringersi». Non si tratta di un giudizio neutro, non è la descrizione impassibile di un procedimento analitico: in quel «restringersi» si avverte la presa di distanza del narratore. Il fatto che il ragioniere e i suoi interessi da erudito godessero di un’alta considerazione nella buona società è la conferma che il modo di pensare ‘per restringimento’ di Biandronni è comune al mondo dal quale Carlo proviene. Raccontando le sue prodezze, il marito di Adalgisa riscuote il consenso della Milano salottiera: «“Noi abbiamo l’Ateucus Pius”, e [Carlo] diceva noi con un certo sussiego, per dire noi a Milano. [...] “Che cos’è mai la natura!”, dicevano gli ascoltatori ammirati. “Ogni generazione spiana la via alla generazione seguente!”, concedette il buon ragioniere» (Gadda [1944] 2001, p. 244). Sono evidenti lo spirito di casta tipico dei privilegiati – «noi a Milano» –, il compiacimento per la vasta cultura di un membro del clan, l’identificazione degradante tra la stirpe dello stercoario e quella dei maggioranti del capoluogo lombardo.⁴

Una pregnante valutazione della mentalità specialistica e selettiva si trova in una nota dell’autore a *Tirreno in crociera*, la prima sezione di *Crociera mediterranea*. Glossando il passo dedicato agli Etruschi con riferimento all’aggettivo «scempie» si legge: «cioè rifatte tali (ebescere, rimbambire) da una cultura antologica e di mera superficie. Interpreta con larghezza» (Gadda [1934] 1999, p. 124). Secondo Guarnieri Corazzol, Gadda sarebbe un epigono della linea antimelodrammatica settecentesca nonché esponente della reazione intellettualistica, cioè filowagneriana, al dramma a forti tinte verista (cfr. Guarnieri Corazzol 2000, p. 371). Quella dello scrittore lombardo, più che un’avversione nei confronti del melodramma, è un’avversione nei confronti del melodramma così come lo assorbono i borghesi, attraverso la loro «cultura antologica».

4 Durante il corteggiamento di Adalgisa da parte di Biandronni, lo studente ha l’impressione che la padrona di casa tratti i suoi sostenitori «da ragazzi, da ridicole crisalidi, perché al paragone venisse fuori più bello, più imponente, il suo Carlo [...] come un farfallone adulto, completo, che salpa e sventola verso la rosa più rossa» (Gadda [1944] 2001, p. 259). La similitudine è abbastanza tradizionale, ma non si può escludere che sia prodotta dall’elogio dell’entomologia delle pagine precedenti. Carlo fa tutt’uno con la sua passione e si metamorfosa nel suo oggetto di studio – «aveva svolazzato qua e là».

Nella *Cognizione del dolore* si trovano solo due riferimenti espliciti all'opera lirica, entrambi trascinati da rituali borghesi: il pranzo al ristorante dei più abbienti e il carnevale piccolo borghese passato alle giostre. L'oggetto dell'allusione melodrammatica è sempre Bellini: la prima volta, la «melode elisia» (Gadda [1963] 2000, p. 136) è sconfitta dal più inebriante vociare dei camerieri che solleticano con la loro adulazione il narcisismo dei signori seduti nei ristoranti; nella seconda citazione, è probabilmente «Casta diva» che viene declassata a motivetto da luna park: «Più tardi negli anni quella musica celestiale gli ritornò con gocce di luna tersissime, ed era la *Norma*... Ma allora dalla giostra gli pareva la musica del cenciume, [...] delle frittelle, delle arachidi brustolite che precipitano il mal di pancia alle merde» (p. 172). Il melodramma è associato al ceto medio che con la sua vanità, in un caso, con il suo sudiciume, nell'altro, lo oltraggiano. Non si può parlare di una onnipresente concezione antimelodrammatica, altrimenti non si spiegherebbe quel confortante ritrovamento del già noto che riconduce la più celebre pagina operistica belliniana al suo specifico contesto. Del resto anche Guarnieri Corazzol riprende il passo sulle giostre e osserva: «Quel delirio [di Gonzalo] disintegra con temeraria veemenza la rimpianta ma ormai irrecuperabile (per ora almeno) 'melodia celeste' del melodramma italiano» (1988, p. 268).

La mentalità antologica applicata al melodramma genera un frammentismo operistico elevato a potenza dagli strumenti per la riproduzione meccanica del suono. L'odio per i grammofoni divampa già nella *Madonna dei filosofi* e diventerà un *Leitmotiv* della prosa gaddiana. Via Giambattista Pedrazzini è assediata, fra le altre cose, da grammofoni e mandolini, tratti distintivi della solare e approssimativa cultura mediterranea detestata dall'ingegner Baronfo:

Ne' giorni dopo il trasferimento il grammofono dei coinquilini foggesi, esacerbato forse dal luglio torrido, era stato preso da un tale accesso di mediterraneomania, che ai cieli bigi s'erano aggiunti il ridi pagliaccio, e il bada Santuzza: e, in subordine, la gelida manina e il fildifumo: per lasciare d'alcuni altri gargarismi poco decifrabili e belati di caprone dimolto truci, fuor dal di cui sibilante e agglutinato groviglio Baronfo arrivò stentatamente ad estrarre qualche sprazzo balsamico di marechiare, di pisce, e di scétate. Chiamò l'anima di Paisiello: intercedesse per i suoi poveri (diceva) nervi appiè il trono dell'Altissimo. Ma l'invocazione fu vana [Gadda [1931] 2002, p. 117].

Non si può ridurre tutto a una manichea opposizione tra epoche musicali - da una parte la Giovane Scuola, dall'altra Paisiello. Se qualcosa viene salvato della canzone *A Marechiaro* - forse solo quelle parole che ripetute sono diventate comprensibili per l'ascoltatore non partenopeo -, è fuori di-

scussione che i catalizzatori della nevrosi di Baronfo sono brani di Puccini, Leoncavallo e Mascagni. «Cieli bigi» e «gelida manina», «ridi pagliaccio», «bada Santuzza» e «fildifumo» non sono sineddoci per indicare quattro opere; *La Bohème*, *I pagliacci*, *Cavalleria rusticana* e *Madama Butterfly* vengono ridotte a quelle poche celeberrime *iuncturae*. Per questo si è parlato di «frammentismo operistico»: il borghese gaddiano non fruisce di un melodramma completo, ma, vittima della sua pulsione selezionante, lo ‘restringe’ a una manciata di schegge orecchiabili, desunte solo dalle glorie nazionali e moltiplicate insistentemente dal «grammofono-digestione».⁵ Alle singole tessere librettistiche Baronfo non contrappone una pagina di Paisiello, ma la figura e, tacitamente, la produzione del musicista pugliese evocata nella sua intrezza.

In Gadda non si dà una schematica dicotomia tra opera - turpe divertimento popolare - e musica sinfonica - colto divertimento d'élite -; piuttosto una contrapposizione tra ‘musica smembrata’ e ‘musica completa’: la *Serenata in Re maggiore op. 8*, nella *Madonna dei filosofi*, ha una connotazione positiva non perché non è melodramma ed è eseguita da un trio d'archi, ma perché viene eseguita tutta. La riprova ci è fornita da un altro passo dello scrittore lombardo: nella *Fidanzata di Elio*, fra i passatempi dell'inamidata e virtuosissima Luisa Ghiringhelli c'è il pianoforte; di lei si dice che suonava l'adagio della *Patetica* e «interpretava certo Beethoven» (Gadda [1934] 1999, p. 142). Si potrebbe parafrasare: «eseguiva solo l'Adagio della *Patetica* - non tutta la sinfonia - e soltanto certi pezzi di Beethoven». Anche nell'ambito della musica classica, la borghesia milanese si limita a ‘svolazzare’ qua e là, a restringersi, a specializzarsi a tal punto da restare con poco o niente fra le mani, nonostante l'aria sostenuta da intenditrice.

A turbare «la festa dell'uva» a Marino si intrufola nei pensieri del «cittadino Gadda» l'assillo del «Musagete» che implacabile sembra farsi beffe del bisogno di silenzio dell'ingegnere. Non più il grammofono, ma la radio che trasmette ripetutamente la *Carmen*⁶ fino a sviluppare nell'ascoltatore coatto una pericolosa fantasia dinamitarda, contrappasso della tendenza musicale dissezionante di alto e piccolo borghesi:

5 Discendente del grammofono di via Pedrazzini è quello di via Zanardelli che compare in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Del «meraviglioso ordegno» si mette in evidenza la capacità di passare con disinvoltura da una voce maschile a una femminile, ma soprattutto il fatto che «gli [al maresciallo Fabrizio Santarella] scodellava nell'anima per ventitré volte di seguito la gelida manina» (Gadda [1957] 2000, p. 143).

6 Potrebbe trattarsi sia di un'esecuzione integrale dell'opera di Bizet durata «ore e ore», ma anche di una selezione di pagine, come lascerebbero pensare il ripetersi più volte della didascalia «Radio Roma-Napoli. Abbiamo trasmesso...» e il fatto che l'attenzione dell'io narrante si appunti in maniera maniacale su alcuni particolari, come il fiore rosso, probabilmente fissato nella mente e nelle orecchie del «cittadino Gadda» da un'inarrestabile trasmissione de «La fleur que tu m'avais jetée».

Iracondo contro il garofano rosso e pazzo d'odio contro tutte le nacchere, [...] medito una polpetta di dinamite. [...]

Intanto briciole e farina di Musagete ripioverebbero giù dal cielo, con pezzi di coscia di Carmen da mezz'etto l'uno, con le castagnette incastagnate, con frantumi di corni di toro e di toreri... [...] I petali del garofano rosso verrebbero giù per conto loro adagio adagio, in modo da essere qui domani mattina... [pp. 147-148].

La deflagrazione distruttiva e liberatoria serve a eliminare il frammentismo, in quanto riduce materialmente a brandelli lo strumento delle selezioni e ripetizioni *ad libitum*, insieme a tutto quello che contiene: la sessualità indomita della sigaraia dotata di nacchere, l'arrogante Escamillo, la voce da caprone e il fiore di don José. Come già nel passo della *Madonna dei filosofi*, anche in questa prosa della terza parte del *Castello di Udine*, Gadda oppone alla 'musica smembrata' - di area verista - la 'musica completa' nelle figure del compositore barocco Giacomo Carissimi e dei più celebri liutai italiani attivi tra Cinque e Settecento - un recupero delle più nobili matrici del suono.

Anche in un ambito limitato come la musica, emerge l'incapacità a considerare l'intero; emerge cioè la spinta parcellizzante che è l'esatto opposto del «senso del complesso» e che ha conseguenze assai più radicali dell'ascolto compulsivo di alcuni pezzi d'opera. A ben vedere si tratta di un'attitudine mentale che rende impossibile al singolo di intuire l'insieme delle relazioni che lo legano alla totalità organica e vivente, di cui egli è parte integrante. Carla Benedetti ha così formulato questo atteggiamento del soggetto che si ripiega su di sé, diventando una «parzialità innamorata di se stessa»: «Il male nasce non dalla limitatezza di ogni punto di vista, ma dal suo fissarsi in una postazione rigida [...] Ogni individuo dovrebbe in una certa misura mitigare l'inevitabile parzialità della propria prospettiva [...] riconoscendo umilmente che il suo intelletto non può ergersi a punto di vista universale» (1994, p. 80).

C'è però il rischio di arrivare a leggere nella pagina gaddiana un'animosità assoluta verso i borghesi che è di fatto inesistente. Lo scrittore lombardo è stato innanzitutto un uomo d'ordine e il suo odio e la conseguente rappresentazione al vetriolo di certi comportamenti della sua classe di appartenenza si spiegano solo considerandoli come risposte a un tradimento subito. Si era verificata l'abiura dei valori di serietà, operosità, dedizione al lavoro onesto, caratteristiche della borghesia liberale ottocentesca, a favore della superficialità, del perbenismo, del compromesso, della strenua tutela del proprio micagnoso interesse. Su questa base si può motivare l'originaria adesione al fascismo nella speranza di un rinnovamento: inutile dire che le attese dello scrittore sarebbero state ancora una volta tradite. Pur ironizzando sulla propria *vis* demolitrice che non risparmia niente e nessuno, la distinzione tra le due diverse forme storiche

della borghesia è postulata dallo stesso Gadda in un passo di *Compagni di prigionia*: «[Ernesto] Apparteneva a quella ricca borghesia milanese, che, nonostante i miei giambi, è stata una realtà, delle più attive e più salde, nella vita economica e morale della patria; parlo della vecchia classe, non di quella così variopinta, venuta su all'ultimo, a ministrar case luride e riscuoter fitti arpagonici» (Gadda [1934] 1999, p. 67).

Questa ariosa e pur sempre perfettibile ricognizione nell'opera di Gadda è sembrata essenziale per comprendere un racconto come *Teatro*, con il quale si torna al tema centrale di questa indagine: il rapporto dei periferici con l'opera. Il racconto è in prima persona e lo spettatore che narra è un neofita, qualcuno che in teatro sembra non aver mai messo piede. È quello che si lascia intendere fin dall'incipit, da quella specie di sgomento che invade il narratore quando si spengono le luci: «Rimasi al buio. [...] In preda a un leggero batticuore, mi chiedevo che stesse accadendo» (Gadda [1931] 2002, p. 21). Se già le tenebre della sala destabilizzano l'io narrante, si può prevedere che egli non sarà coinvolto da personaggi che invece di parlare cantano e, soprattutto, cantano spirando. Il punto di vista è straniato: quello di un *Candide* operistico o, meglio, di qualcuno che si comporta come tale, più che di uno smaliziato intenditore che prende le distanze dalla rappresentazione. Viene in mente la quinta maniera di scrittura gaddiana: «la maniera cretina, che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di simbolismo, con stupefazione-innocenza-ingenuità. È lo stile di un bambino che vede il mondo (e che sapesse già scrivere)» (citato in Carlino 1975, p. 75). Chi racconta ha bisogno di qualche raffinato esegeta della partitura: «Seppi di poi che tutto quel lavoro era inteso a procurarci la sensazione della corrente acherontea» (Gadda [1931] 2002, p. 26); inoltre, non manca di addormentarsi durante lo spettacolo.

Mentre i Biassonni, i melomani di turno, capiscono o fingono di capire ciò che accade sulla scena, intercalando lo spettacolo con dei «Meraviglioso, meraviglioso...», il narratore, da ingegnere elettrotecnico, quasi per deformazione professionale, inizia a riflettere sull'illuminazione del palcoscenico. Nell'intervallo lo stordito ingegnere può emettere un sospiro di sollievo quando vengono riaccesi i lampadari in sala: «A un tratto, il buio cessò anche per me» (Gadda [1931] 2002, p. 25).

Per spiegarsi e spiegare al lettore quello che gli sta accadendo intorno, chi racconta si sofferma su ciò che è più prossimo alle sue competenze, ma ricorre anche alla sua esperienza quotidiana, come dimostrano i termini di paragone prelevati da realtà umili che abbassano il tono aulico dell'opera in musica: «una scimitarra argentata dal tintinnio metallico come di posateria presso l'acquaio» (p. 22).

Entra poi in campo la cultura letteraria del narratore, che opera un'impetosa analisi della lingua e dello stile dei libretti d'opera: «[Il soprano]

Raccontò del suo crin e ci fornì elementi circostanziati sulle principali peripezie del suo sen; non trascurò l'alma; illustrò le forme più tipiche del verbo gire» (p. 22). Quindi è la volta delle nozioni di chimica che permettono un profondo esame del sudore che impregna le parti inamidate del vestito del direttore d'orchestra. Infine, alcuni elementi basilari di ornitologia servono per commentare l'apparizione del messo celeste.

Non è possibile identificare l'opera di argomento classico-mitologico di cui ci viene offerta l'improbabile cronaca, ma i numeri che la compongono sono stati ricostruiti e ordinati da Guarnieri Corazzol, che arriva alla seguente conclusione: «Il soggetto operistico [...] è del tutto immaginario: un pastiche di lacerti di situazioni e azioni che solo singolarmente appartengono alla tradizione melodrammatica» (2000, p. 369). *Teatro* inaugura *La Madonna dei filosofi* e venne pubblicato nella rivista «Solaria» già nel 1927, per cui precede tutti gli smembramenti da grammofono che si sono passati in rassegna. Eppure Gadda non fa altro che offrire al lettore un 'melodramma tipo' in grado di estasiare i borghesi; un'opera formata da «lacerti» che appaga la *forma mentis* antologica della classe media. Chi legge è posto davanti a un incoerente collage, a una precaria unità, definitivamente dissolta nelle opere successive dello scrittore, che renderà oggetto della sua visione allucinata il singolo frammento, il singolo ritaglio del suddetto collage.

Per concludere, si considereranno quei passi che delineano la particolare serie di legami che vengono stabiliti tra spettacolo e realtà in *Teatro*:

Apparve un pompiere. Credevo intervenisse per sedare il battibecco, per ricondurre il vincitore di Agamennone a più miti propositi [...]. Ma riflettendo meglio, capii che si era sporto per errore [...].

Egli non faceva parte del capolavoro: è un pompiere, per spegnere il «fuoco», se avviene «l'incendio», poiché tutto è previsto nei moderni teatri. [...]

Gli accorsi erano divenuti folla: [...] pescatori, arcieri, peltasti, prefetti del popolo, mugnai assiro-babilonesi, indovini, legionari romani, navarchi, fabbricanti di vasi di Samo, chiromanti di Cirene [...].

Lo sfolgorio dei lampadari avvolse di luce le più giovani dame della città [...].

Lo spettacolo fu indescrivibile: quella sera la più colta società babilonese s'era data convegno al Ponchielli. [...]

Si udirono tuoni lontani: Sardanapalo era diretto verso le porte del Tartaro. [...]

Un'aria fredda doveva tirare da qualche porticina di servizio del Tartaro con disagio dell'ambiente plutonico: perché, con la coda dell'occhio, guardavan tutti da una parte quasi per dire: «Chiudila!». [...]

Stavo pensando come il nostro spirito potrebbe evadere quel laberinto di cartone [...].

Con la dipartita dell'anima eletta ebbero fine tutti i suoni le luci ed i suffumigi di quella notte memoranda. [...]

Il generale dei pompieri (che ha un elmo con un pennacchio speciale) ragunò i suoi otto e, arringàteli, tutti insieme si avviarono per andare a nanna; in ciò imitati da un inappuntabile drappello di carabinieri bergamaschi [Gadda [1931] 2002, pp. 23-31].

Diversamente da molti suoi colleghi provinciali, il protagonista di *Teatro* non ricerca la via di fuga dalla realtà nell'opera, ma semplicemente la via di fuga dallo spettacolo. La scena altro non è che un «laberinto di cartone» e i costumi sono ridotti a «maglie stinte»: come si era anticipato, l'osservatore non si lascia catturare dalla finzione e smonta la rappresentazione. Lo sguardo candidamente dissacrante dell'ingegnere abbraccia uno spazio più ampio del palcoscenico e ingloba elementi che non fanno parte del capolavoro. Il pompiere si sporge più del dovuto e in maniera fulminea viene colta quella presenza fuori luogo; nel caso della porta di servizio, essa è resa visibile dal narratore che dalle quinte la trascina sul palco. Il vigile del fuoco, così come gli elettricisti, appartiene a quell'umanità che è necessaria allo spettacolo, che è parte integrante dei teatri moderni⁷ e, mentre attende al proprio dovere, resta imperturbabile di fronte alla manifestazione artistica. La voce narrante di *Teatro* abbatte la distinzione tra quinte e palco, fa coesistere artisti e manodopera sulla scena, reagendo a ogni tendenza alla selezione, allo spezzettamento. In precedenti rappresentazioni si è visto come il mondo che si muoveva dietro l'allestimento di un'opera era tenuto nascosto e l'accesso ad esso da parte del protagonista contribuiva alla perdita delle illusioni. Lo spettatore straniato di Gadda, con la sua studiata ingenuità, registra tutta una serie di difetti che sfuggono ai melomani borghesi incantati, i quali riconoscono se stessi nello spettacolo e trovano tutto «meraviglioso» nonostante l'incredibile finzione dell'opera lirica si demistifichi da sola.

Dopo la disordinata rassegna dei gruppi di personaggi che affollano la scena, il narratore parla della «colta società babilonese» (p. 25) riunitasi al «Ponchielli»; essa è contraddistinta da una compostezza, una superbia

7 Il narratore ritorna sulla modernità e sul futuro dei teatri e dell'opera attraverso una fantasticheria che sviluppa la teoria del *Wort-Ton-Drama*: non solo uno spettacolo che fonda in sé le diverse discipline artistiche, ma che riesca anche a coinvolgere tutti e cinque i sensi dello spettatore; in particolare si fa riferimento ai trascurati tatto e odorato. Attraverso un sistema di rubinetti e valvole si immagina il trionfo dell'opera d'arte totale. Già Marcello Carlino aveva parlato di «esplicitazione, enfaticizzata e ridondante, dell'istituto del *wort-ton-drama*» (Carlino 1975, p. 90). Un'analogia ambiziosa a coinvolgere la totalità sensoriale del fruitore anche in uno dei dipinti di Volcazio Penella, esposto alla Triennale di Milano, descritta in *San Giorgio in casa Brocchi*: «Il rumore del tuono non lo si sentiva ancora, parlo del 1929: ma era chiaro che una volta sonorizzato, quel quadro avrebbe raggiunto effetti decisamente temporaleschi» (Gadda 1953, p. 183).

intellettuale e un'eleganza apparenti che rovinano clamorosamente al momento di uscire dal teatro. Così commenta Guarnieri Corazzol: «Il caos organizzato del melodramma immaginario si rivela alla fine specchio del disordine morale del perbenismo borghese di provincia» (2000, p. 373). Il pubblico non si specchia soltanto nel coro, esso si riconosce nell'*opera-patchwork* che riflette il suo modo di pensare - un po' come Carlo Biantronni si sarebbe identificato con i suoi coleotteri - e nell'esibizionismo «narcissico» dei cantanti che fa eco al pavoneggiarsi della borghesia lombarda nelle occasioni mondane, autentiche ribalte di periferia.

Il melodramma tra centro e periferia

Scene di provinciali all'opera nella narrativa dell'Ottocento e del Novecento

Luca Danti

6 Atto quinto: Province extraletterarie (qualche spunto)

Sommario 6.1 Alcuni punti fermi. – 6.2 Sogni abbandonati e sogni (quasi) realizzati.

6.1 Alcuni punti fermi

Qui si conclude l'analisi dei casi letterari. All'interno di ciascun capitolo si è cercato di rispettare l'ordine cronologico degli esempi, che sono stati riuniti nei singoli atti sulla base di precise tipologie di personaggi: gli ambiziosi inurbati, le adulate, le cantanti. Fa eccezione il quarto atto dedicato a un luogo, alla Sicilia così come l'ha raccontata Tomasi di Lampedusa, ossia come soggetto passivo del progresso a causa della sua fatale asincronia rispetto ai centri.

Questa ricerca è nata come sviluppo della brillante tesi che fonda il saggio *L'intimità e la storia* di Francesco Orlando. Il critico, riferendosi alla dottrina di Ignacio Matte Blanco, afferma che nel *Gattopardo* si passa «dall'individualità della condizione periferica siciliana all'universalità di tutte le condizioni periferiche; da **una** periferia [...] a ciò che, pur restando vivamente individuato, tende a diventare **la** periferia» (1998, p. 121). Lavorando su questa idea, Stefano Brugnolo ha studiato *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta, estendendo la sua riflessione, seguendo un approccio di tipo comparatistico, alla «letteratura delle periferie» (2004, pp. 12-13).

Se nella Sicilia di Tomasi di Lampedusa e nella Nuoro di Satta è possibile riconoscere, al di là dei tratti caratteristici, anche altre province arretrate, in quanto tutte afferenti alla classe logica della perifericità, ne consegue che tali trasposizioni letterarie presenteranno motivi ricorrenti, anche se declinati in modi diversi. Uno di questi *topoi* è la scena ambientata all'opera, *specimen* del rapporto tra provinciali e cultura prodotta nei centri.

Nel percorso che si è compiuto è stato possibile constatare come la rappresentazione del periferico che assiste a un'opera permette di svolgere un tema più ampio: quello del rapporto tra finzione e realtà. Nel primo gruppo di romanzi analizzati, sulla falsariga della tradizionale metafora barocca della vita come teatro, è sempre presente una relazione 'in positivo' tra opera inscenata ed esistenza; in altre parole, la prima consente una conoscenza più approfondita della seconda. I personaggi di Stendhal,

rispecchiandosi nei protagonisti dell'opera e attraverso la sua musica, prendono piena coscienza di quelli che sono i loro reali sentimenti - in genere ostacolati dalle convenienze sociali - e li comunicano al lettore. Le serate a teatro sono le tappe costitutive del primo soggiorno parigino di Lucien de Rubempré, sono una palestra di vita per il poeta di Angoulême e accelerano la sua maturazione che, alla fine di *Illusions perdues*, è ancora da perfezionare. A Lucien manca però la piena consapevolezza che il palcoscenico con le sue quinte riproduce in miniatura il funzionamento della società. In *Nana* viene compiuto un ulteriore passo in avanti: esiste una continuità tra teatro e mondo che riposa sulla comune decadenza morale delle due dimensioni. Nel romanzo di Zola l'unica che si fa portatrice di questa verità è la prostituta Satin, mentre gli altri personaggi si adoperano unicamente a erigere inconsistenti muri divisorii.

Queste corrispondenze vengono meno nelle tre narrazioni incentrate sulla figura dell'adultera di provincia. Tra teatro e mondo non esistono punti di contatto; tuttavia le eroine li ricercano e si sforzano di riprodurre le scene della finzione letteraria nella realtà. Per Emma Bovary, la *Lucie de Lammermoor* è la manifestazione di un 'altrove' a lei negato, di una vita romanzesca e ricca di passioni estreme che la moglie di Charles avrebbe voluto anche per sé. Allo stesso modo, Ana Ozores, nella relazione con Mesía, spera di assistere all'inveramento delle avventure amorose della letteratura. Se Emma insegue un sogno che le sfugge continuamente, Ana, alla fine, prende coscienza dello iato irriducibile che c'è tra il mondo letterario e il mondo reale, dove l'azione farsesca si muta in tragedia di infimo ordine. Anche Anna Karenina sperimenta l'inconciliabilità tra un'esistenza modellata secondo i propri desideri e il reale. La mancanza di legami tra opera in musica e vissuto periferico nel romanzo di Tolstoj assume la portata di fenomeno sovraindividuale: l'assoluta estraneità della cultura russa all'opera lirica importata dall'Europa.

La maggior parte dei testi italiani considerati si colloca nella scia di Flaubert, della presa di distanza di taglio comico dalla macchina del melodramma. Si passa dalla sottile ironia di Tomasi di Lampedusa alla farsa mistilingue di Camilleri, dalla commedia di costume di d'Annunzio alla *pièce* grottesca di Pirandello, per finire con la mordace satira 'antiborghese' di Gadda. Eppure non è così facile emanciparsi dal dramma in musica, non è un oggetto di cui è possibile solo sorridere o fare parodia. Ad ammonire il lettore in questo senso stanno l'amarrezza di fondo degli *Anni perduti* di Brancati e il romanzo-melodramma della Morante, dove la scena a teatro diventa la cartina di tornasole, il mezzo che fa risaltare le umiliazioni contro le quali i personaggi lottano e le ambizioni frustrate delle quali i personaggi non vogliono avere coscienza.

In modi diversi, anche gli autori più inclini al comico hanno offerto una rappresentazione ambivalente dell'opera lirica; infatti, nel momento stesso in cui ne ridono, le attribuiscono un secondo significato più pro-

blematico. Nel *Gattopardo*, il melodramma è un altro nome con il quale battezzare le aporie del processo unitario e del Risorgimento; nel *Birraio di Preston*, il melodramma è uno strumento di oppressione che provoca più o meno direttamente diverse morti; in «*Leonora, addio!*», il melodramma diventa la proiezione letteraria del destino ineluttabile della protagonista; nell'opera gaddiana, il melodramma, così come viene ascoltato dai borghesi, è l'applicazione di un pensiero banalizzante e imperniato sull'io-narciso, che non si cura della complessità del mondo. Anche nella *Contessa di Amalfi*, dove le conseguenze dello spettacolo sono tutto sommato modeste, non va dimenticato come la voce narrante si adoperi per evitare gli effetti deleteri derivanti dal coinvolgimento del lettore nel melodramma rappresentato.

Per concludere si è scelto di verificare la bontà delle chiavi interpretative utilizzate fino a questo punto, applicandole a un paio di esempi che trascendono la letteratura e anche le competenze di chi scrive. Ci si limiterà, in maniera poco più che dilettantesca, a far risaltare alcune analogie tra le opere di narrativa che si sono chiamate in causa e la rappresentazione cinematografica di altre due periferie: lo Stato pontificio di inizio Ottocento e l'America meridionale agli inizi del Novecento.

L'uscita del *Marchese del Grillo* di Mario Monicelli e quella di *Fitzcarraldo* di Werner Herzog, rispettivamente nel 1981 e nel 1982, coincidono con il *revival* del film-opera iniziato alla fine degli anni settanta e conclusosi, dopo risultati qualitativamente molto disomogenei, nel 1986 con l'*Otello* di Franco Zeffirelli - che non è certo fra i capolavori del genere. Le cineopere e, in generale, i film operistici, si erano moltiplicati tra il 1946 e il 1956 e, pur essendo puntualmente affossati dalla critica, grazie al grande consenso di pubblico furono determinanti per rilanciare il cinema italiano all'indomani della guerra (cfr. Casadio 1995, pp. 9-10).

I film biografici operistici e le opere parallele sono quelli che più insistono sul 'rapporto tra finzione e realtà': i primi sono le vite, spesso vistosamente romanzate, dei compositori o dei grandi interpreti; le seconde sono fondate su «un rapporto mimetico tra la vita privata dei protagonisti e la rappresentazione lirica, che di quella è il doppio e il modello» (Pescatore 2001, p. 21). Un celebre esempio di opera parallela è la sequenza del *Trovatore* alla Fenice di Venezia che inaugura *Senso* di Luchino Visconti (cfr. Pescatore 2001, pp. 54-56) e che ricorda inevitabilmente l'atmosfera del *Mosè in Egitto* raccontato in *Massimilla Doni*.

Il *Marchese del Grillo* e *Fitzcarraldo* non hanno nulla a che vedere con questi prodotti del dopoguerra interamente centrati sul melodramma; nel film di Monicelli, l'opera è un elemento quantomeno secondario, ed Herzog, a proposito del rapporto tra cinema e opera, ha affermato: «Questi media non sono assolutamente comparabili: sono due cose diverse, addirittura nemiche. Infatti proprio per questa ragione non ha mai funzionato il film d'opera» (citato in Casadio 1995, p. 274).

Il marchese del Grillo e Fitzcarraldo, dunque, non sono stati scelti perché parlano di opera, ma perché, come i romanzi e i racconti analizzati, ne parlano, magari all'interno di una breve scena, sfruttando il punto di vista di un periferico.

6.2 Sogni abbandonati e sogni (quasi) realizzati

Dopo il 1789, i francesi rappresentavano agli occhi dell'Europa il 'nuovo' sotto il profilo politico, sociale e culturale. A questo proposito, celeberrime le pagine del primo capitolo della *Chartreuse de Parme* dedicate all'entrata dell'esercito rivoluzionario a Milano:

C'era un bel salto tra tali costumi effeminati e le profonde emozioni che diede l'arrivo imprevisto dell'armata francese. Sorsero presto nuovi costumi profondamente sentiti. Il 15 maggio 1796 tutto un popolo ebbe ad accorgersi che quello che aveva sin allora rispettato era estremamente ridicolo e qualche volta odioso. La partenza dell'ultimo reggimento austriaco segnò il tramonto delle vecchie idee; esporre la propria vita diventò moda [Stendhal [1839] 1976, p. 5].

Il marchese del Grillo è ambientato nella Roma papalina e l'azione comincia durante l'occupazione dello Stato pontificio da parte delle truppe napoleoniche nella primavera del 1809. La seconda parte del film copre il periodo che va dall'annessione dello Stato pontificio all'Impero fino alla disfatta di Lipsia (1813), cui seguì la restaurazione di Pio VII.

Esattamente a metà della pellicola, a contrassegnare l'inizio della dominazione francese su Roma, si trova una scena ambientata a teatro, dove una compagnia di canto d'oltralpe rappresenta *La cintura di Venere* di Jacques Berain ovvero tre frammenti di un'opera immaginaria, composta appositamente da Nicola Piovani su testi di Angelo Savelli.

Oltre agli interventi per la regolazione del corso del Tevere e al restauro dei monumenti, gli occupanti introducono un ulteriore ammodernamento: le donne che cantano sul palcoscenico; infatti, la parte di Venere nell'opera di Berain è interpretata da Olimpia e non da un castrato. A proposito dell'anacronistico uso dei castrati, che degrada l'uomo occidentale e «a i barbari lo agguaglia», e sulla sua tenace resistenza nei teatri dello Stato della Chiesa, scrive John Rosselli: «solo nel secolo seguente [cioè nell'Ottocento] la prassi romana cominciò a stupire i visitatori [...] La sorpresa espressa dai turisti del tardo Settecento era dovuta alla relativa autonomia che avevano conquistato le donne dell'Europa del Nord nelle classi medie e alte» (1993, p. 81).

Nel corso della recita uno degli eredi di Farinelli si cimenta in una gara di agilità vocale con il soprano, che reagisce alla provocazione schiaffeg-

giando il soprano; da ciò si origina una vera e propria rissa. Il pubblico non apprezza la novità: le popolane si scandalizzano nel vedere Olimpia che recita mentre le si vedono le «zinne» e la rappresentazione si conclude con il lancio di ortaggi dal loggione.

Il marchese Onofrio del Grillo, in compagnia di alcuni alti graduati dell'esercito di Napoleone, è fra gli spettatori della *Cintura di Venere*, stuzzicato proprio dal desiderio di vedere una cantante donna. Questo cambiamento nella prassi teatrale è importante e viene annunciato fin dall'inizio, quando la madre del marchese si sdegna poiché i «nemici di Dio», quelli che hanno tagliato la testa al re, osano far interpretare le parti da donna a donne vere. Anche un'altra allusione operistica è connessa alla condotta scandalosa di una donna: quando Genuflessa vuole attirare il cugino Onofrio nella propria stanza, lascia la porta aperta, si mette davanti allo specchio e inizia a spogliarsi canticchiando «Non più andrai, farfallone amoroso».

Nel palco del marchese, mentre gli ufficiali francesi fantasticano di trasformare Roma nella seconda capitale dell'Impero, alcuni artisti paventano il rischio che tale modernizzazione possa cancellare la loro città fatta dai suoi millenni, dai suoi papi, dai suoi re, dai suoi briganti, dalle sue rovine, dalle sue pigrizie. A questa scomoda verità replica Onofrio del Grillo demolendo la presunta vocazione artistica dei suoi interlocutori, i quali, secondo il marchese, non hanno nulla da dire e si dilettono nel raffigurare vacui soggetti bucolici: un po' di pecore con un acquedotto, un ragazzino mezzo nudo col «ciufolo» in bocca, due bovi all'ora del tramonto.

Il marchese del Grillo prova un'assoluta insofferenza verso l'augusto retaggio di Roma e verso i resti del passato che paralizzano la città; per questo è angosciato dalla villa diroccata di campagna, accende il fuoco nel camino con una poltrona del Cinquecento e afferma, rivolto verso i Fori imperiali: «Qui è tutto un vespasiano». E quando Onofrio, parlando delle bande di briganti oppure del vecchio servo Tiberio, dice che essi fanno «parte del paesaggio», allude a una fissità, a una condizione che solo la morte può mutare. Da qui si origina il desiderio di «sfasciare tutto» che però si ripiega su se stesso.

Confessandosi con il capitano Blanchard, il marchese rivela il suo passato di idealista: da bambino, leggeva *Guerrin Meschino*, il *Quijote*, Voltaire e di notte poi li sognava. Questi germi erano caduti su di un terreno arido, o meglio, reso arido da un'educazione bigotta - «studia e prega» - e da un'esistenza trascorsa in mezzo a privilegi e capricci. Pertanto la vita di Onofrio del Grillo si consuma negli scherzi orditi ai danni dei suoi familiari, di poveri artigiani e bottegai, del papa stesso; beffe che lasciano il tempo che trovano, ma che pure sono fondate su un modo di sentire che si distingue da quello degli altri nobili. Si pensi ai soprusi fatti al falegname ebreo Aronne Piperno oppure allo scambio di persona con il carbonaio Gasperino: nel primo caso, il marchese offre un esempio clamoroso della corruzione

della giustizia nello Stato della Chiesa; nel secondo, invece, una personissima rivisitazione del concetto rivoluzionario di uguaglianza. Si tratta di dimostrazioni 'carnevolesche' che restano fini a se stesse, sono prive di conseguenze e non riescono a sanare le contraddizioni che hanno scoperto.

L'incoerenza, la pigrizia e l'opportunismo di Onofrio esplodono nel momento in cui egli decide di abbandonare Roma per raggiungere Parigi, di lasciare il suo 'Medioevo' ottocentesco, fatto di ladroni e di streghe, per rigenerarsi con l'«aria nuova» della capitale dell'Impero. Quando il marchese incontra alcuni soldati che stanno battendo in ritirata e viene a sapere della caduta di Napoleone, è rapidissimo nell'invertire la direzione della sua marcia per tornare a Roma, in quanto «è meglio Pio VII che Luigi XVIII». Questa superficialità, questa assenza di valori stabili, si può riscontrare anche quando Onofrio confronta la Marsigliese con «Noi vogliam Dio, Vergin Maria». Il marchese chiede a Blanchard che cosa si deve fare per avere un inno così trascinate e il capitano gli risponde che per prima cosa si deve tagliare la testa a tutti i marchesi del Grillo, al che Onofrio preferisce tenersi «Noi vogliam Dio», buono solo per andare in pellegrinaggio al Divino Amore. Non si esce dalla periferia e, a ben vedere, non se ne vuole neppure uscire.

Anche se trascorre a letto tutto il tempo che non impegna nelle sue oziose burle, il marchese ha smesso di essere un sognatore fin dalla sua adolescenza. «Chi sogna può spostare le montagne»: con queste parole, invece, Molly appoggia il progetto del suo innamorato, quello di costruire un sontuoso teatro d'opera a Iquitos, nella foresta amazzonica. La battuta riecheggia il celebre passo del vangelo di Matteo sulla fede che sposta le montagne (17, 14-20) e l'immagine della nave sul monte, mentre viene trainata dal Pachitea all'Ucayali, non può non suscitare reminiscenze bibliche.

In *Fitzcarraldo* si racconta di Brian Sweeney Fitzgerald, detto dagli Indios «Fitzcarraldo», un imprenditore di origini irlandesi che nel Perù di inizio Novecento dà il via a una serie di singolari attività: la fabbricazione chimica del ghiaccio, la costruzione della ferrovia transandina e, infine, quella di un teatro da far inaugurare a Enrico Caruso. Le audaci imprese raccontate da Herzog richiamano quelle di altri rinnovatori del Sudamerica: i Buendía. La scena in cui Fitzcarraldo offre il blocco di ghiaccio al capo degli Indios cacciatori di teste ricorda il momento in cui José Arcadio tocca per la prima volta l'acqua allo stato solido, portata dagli zingari, riconoscendo in essa la più grande invenzione della propria epoca (cfr. Márquez [1967] 1995, p. 19). Oltre a costruire la fabbrica del ghiaccio che il patriarca aveva sognato, uno dei figli del colonnello, Aureliano Triste, si farà carico dell'ardimentoso compito di portare la ferrovia a Macondo (cfr. Brugnolo 2004, p. 49), un'iniziativa coraggiosa che trova il suo corrispettivo cinematografico nel progetto della Transandina la quale, però, si arena penosamente. Anche Pietro Crespi, il collaudatore della pianola e poi proprietario del magazzino di strumenti musicali e giocattoli a molla

di *Cien años de soledad*, presta alcuni dei suoi tratti a Fitzcarraldo con il suo inseparabile fonografo.

La pellicola inizia con Brian e Molly che, dopo aver remato due giorni e due notti, arrivano al teatro di Manaus, una sorta di novello El Dorado, dove sono di scena Caruso e Sarah Bernhardt, due dei «grossi nomi dell'Europa», quelli ricercati dai ricchi capitalisti sudamericani. I due provinciali di Iquitos riescono a entrare alla fine del quarto atto di *Ermani*; prima che il bandito verdiano si tolga la vita, Fitzcarraldo crede di essere additato da Caruso e interpreta quel gesto come un'investitura che lo conferma nella sua volontà di edificare un teatro.

Nonostante il suo entusiasmo, Fitzcarraldo non riesce a trovare i fondi che gli servono; infatti, in molti lo credono un pazzo, un «costruttore di cose inutili». Pur di ottenere un finanziamento, l'estroso irlandese si impegna con don Aquilino, uno degli industriali del caucciù, a raggiungere con una nave, la «Molly-Aida», una zona ancora inesplorata dell'Amazzonia, ricchissima di materie prime.

Il grammofono di Fitzcarraldo fornisce la colonna sonora al pericoloso viaggio: prima della partenza, la voce di Caruso in «Vesti la giubba» incanta i bambini di Iquitos; in ugual maniera, mentre la nave risale il Pachitea, il sogno di Des Grieux dalla *Manon* di Massenet, intonato in italiano dal più celebre tenore di inizio Novecento, si sovrappone ai canti di guerra che provengono dalla foresta e finisce per placarli: «Forse Caruso ha incantato i culi nudi». È importante notare che la musica del grammofono non ha alcun effetto sui milionari che Fitzcarraldo interPELLa nel corso di un ricevimento organizzato per ottenere il denaro necessario al suo teatro: mentre si diffondono le note di «O Paradis» di Meyerbeer, l'ingegnoso Brian viene cacciato in malo modo, addirittura corre il rischio di essere buttato di sotto da un balcone. Don Aquilino parla dei *Puritani* come di un'opera «teutonica», «nordica», e arriva ad attribuirLa a Richard Wagner.

C'è una sintonia tra il protagonista del film e la giungla: Fitzcarraldo ritiene che il mondo dei ricchi industriali altro non sia che «una caricatura di quello che [si] può vedere nei grandi spettacoli d'opera»; in altre parole, viene sancito il primato del mondo della fantasia sulla meschina realtà del profitto. La foresta è la dimensione propria di un'immaginazione vulcanica come quella di Brian, tant'è vero che il comandante della «Molly-Aida» definisce la giungla come «piena di miraggi, di sogni». Il legame tra il bizzarro navigatore e gli Indios è rafforzato dalla battuta di un padre missionario, il quale afferma che i nativi hanno una concezione teatrale dell'esistenza: per essi la vita umana non esiste, è soltanto un'illusione dietro la quale si nasconde «la realtà dei sogni». Questo accordo tra l'utopista moderno e l'universo della foresta trova il suo coronamento nella 'deificazione' di Fitzcarraldo, che diventa una divinità per i selvaggi. Il risvolto di questo rapporto è che l'avvento del «dio bianco su un bianco battello» non è privo di costi; la civilizzazione non è incruenta: come altri

conquistadores scambiati per inviati del cielo, anche Fitzcarraldo sfrutta le credenze popolari, sacrifica vite umane per il suo progetto e violenta la natura incontaminata disboscandola con la dinamite.

Il melodramma è la voce del progresso portato da Fitzcarraldo; pur essendo un progresso che si nutre maggiormente di utopia e di sogno che non quello dei grandi capitalisti, esso non è privo di drammatiche conseguenze, le quali, si potrebbe dire, dipendono dall'opera lirica trapiantata nella foresta amazzonica, cioè da una evidentissima *idea fora do lugar*.

Alla fine, Brian e quello che rimane del suo equipaggio ritornano a casa dopo essere scampati alle rapide del Pongo Das Mortes; tuttavia Fitzcarraldo riuscirà solo in parte a realizzare il suo sogno: anche se non potrà avere il teatro, con i soldi ricavati dalla vendita della nave porterà la compagnia di canto di Manaus a Iquitos e le farà interpretare *I puritani* sulla «Molly-Aida» che scivola lungo il Rio delle Amazzoni.

Il melodramma in musica tra centro e periferia

Scene di provinciali all'opera nella narrativa dell'Ottocento e del Novecento

Luca Danti

Bibliografia

Opere letterarie

- Baldacci, Luigi (a cura di) (1975). *Tutti i libretti di Verdi*. Milano: Garzanti.
- Balzac, Honoré de [1837-1843] (2012). *Illusioni perdute*. Introduzione di Francesco Fiorentino; traduzione e note di Maria Grazia Porcelli. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Balzac, Honoré de [1837-1839] (1990). *Massimilla Doni*. Traduzione di Giandonato Crico. Palermo: Sellerio.
- Barilli, Bruno [1930] (1985). *Il paese del melodramma*. A cura di Luisa Viola e Luisa Avellini. Torino: Einaudi.
- Beghelli, Marco (a cura di) (1995). *Tutti i libretti di Mozart*. Torino: UTET.
- Beghelli, Marco; Gallino, Nicola (a cura di) (1995). *Tutti i libretti di Rossini*. Torino: UTET.
- Brancati, Vitaliano (1941). *Gli anni perduti*. Firenze: Parenti.
- Brancati, Vitaliano [1949] (2001). *Il bell'Antonio*. Milano: A. Mondadori.
- Camilleri, Andrea (1995). *Il birraio di Preston*. Palermo: Sellerio.
- Camilleri, Andrea; Dipasquale, Giuseppe (2004). *Il birraio di Preston: Versione teatrale del romanzo*. Siracusa: Lombardi.
- Čechov, Anton [1901] (2010). *Teatro*. Introduzione di Fausto Malcovati; traduzione di Gian Piero Piretto. Milano: Garzanti.
- Chiari, Alberto; Ghisalberti, Fausto (1969). *Manzoni, Alessandro: Tutte le opere*. Vol. 1. Edizione a cura di Alberto Chiari, Fausto Ghisalberti. Milano: A. Mondadori.
- Clarín [1891] (1993). *Il suo unico figlio*. A cura di Angelo Morino; traduzione di Giovanna Arese. Palermo: Sellerio.
- Clarín [1884-1885] (1989). *La Presidentessa*. Introduzione di Dario Puccini; traduzione di Flaviarosa Nicoletti Rossini. Torino: Einaudi.
- D'Annunzio, Gabriele [1885] (1959). *Prose di romanzi*. Vol. 2. A cura di Egidio Bianchetti. Milano: A. Mondadori.
- Flaubert, Gustave [1881] (2004). *Bouvard e Pécuchet*. Introduzione e traduzione di Bruno Nacci. Milano: Garzanti.
- Flaubert, Gustave [1913] (2007). *Dizionario dei luoghi comuni*. A cura di Lea Caminiti Pennarola; prefazione di Roger Kempf. Milano: Rizzoli.
- Flaubert, Gustave [1856] (2001). *Madame Bovary*. Introduzione di Albert Thibaudet; traduzione di Maria Luisa Spaziani. Milano: A. Mondadori.

- Gadda, Carlo Emilio [1934] (1999). *Il castello di Udine*. A cura di Guido Lucchini. Milano: Garzanti.
- Gadda, Carlo Emilio [1944] (2001). *L'Adalgisa: Disegni milanesi*. A cura di Guido Lucchini. Milano: Garzanti.
- Gadda, Carlo Emilio [1963] (2000). *La cognizione del dolore*. A cura di Emilio Manzotti. Milano: Garzanti.
- Gadda, Carlo Emilio [1931] (2002). *La Madonna dei filosofi*. A cura di Dante Isella. Milano: Garzanti.
- Gadda, Carlo Emilio (1953). *Novelle dal ducato in fiamme*. Firenze: Vallecchi.
- Gadda, Carlo Emilio [1957] (2000). *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. A cura di Giorgio Pinotti. Milano: Garzanti.
- Joyce, James [1914] (1988). *Gente di Dublino*. Traduzione di Attilio Brilli. Milano: A. Mondadori.
- Manzoni, Alessandro [1840] (2002). *I promessi sposi*. Vol. 2, t. 2. A cura di Salvatore Silvano Nigro. Milano: A. Mondadori.
- Márquez, Gabriel Garcia [1967] (1995). *Cent'anni di solitudine*. Traduzione di Enrico Cicogna. Milano: A. Mondadori.
- Morante, Elsa [1948] (1994). *Menzogna e sortilegio*. Introduzione di Cesare Garboli. Torino: Einaudi.
- Pirandello, Luigi [1910] (1990). *Novelle per un anno*. Vol. 3. A cura di Mario Costanzo; introduzione di Giovanni Macchia. Milano: A. Mondadori.
- Pirandello, Luigi [1930] (2007). *Maschere nude*. Vol. 4. A cura di Alessandro D'Amico. Milano: A. Mondadori.
- Royer, Alphonse; Vaez, Gustave [1839] (1910). *Lucie de Lammermoor*. Paris: Calmann-Lévy.
- Romei, Danilo (1985). *Berni, Francesco: Rime*. Edizione a cura di Danilo Romei. Milano: Mursia.
- Stendhal [1830] (2004). *Il rosso e il nero*. Introduzione di Pierre-Georges Castex; traduzione di Ugo Dèttore. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Stendhal [1839] (1976). *La Certosa di Parma*. Traduzione di Camillo Sbarbaro. Torino: Einaudi.
- Stendhal [1824] (1983). *Vita di Rossini*. A cura di Mariolina Bongiovanni Bertini; traduzione di Ubaldo Peruccio e Lia Bertini Pinna Pintor. Torino: E.D.T.
- Tolstoj, Lev [1877] (1993). *Anna Karenina*. Prefazione di Natalia Ginzburg; traduzione di Leone Ginzburg. Torino: Einaudi.
- Tolstoj, Lev [1897] (2010). *Che cos'è l'arte?* Introduzione di Pietro Montani; traduzione e note di Filippo Frassati. Roma: Donzelli.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe [1958] (2003). *Il Gattopardo*. Milano: Feltrinelli.
- Verga, Giovanni [1873] (1983). *Tutti i romanzi*. Vol. 2. A cura di Enrico Ghidetti. Firenze: Sansoni.
- Vittorini, Elio [1948] (1997). *Il garofano rosso*. Milano: A. Mondadori.

Zola, Émile [1880] (2011). *Nanà*. Introduzione e traduzione di Giovanni Bogliolo. Milano: A. Mondadori.

Studi critici

Auerbach, Erich (1956). *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*. Vol. 2. Traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhauser. Torino: Einaudi. Trad. di: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946.

Banti, Alberto Mario (2000). *La nazione del Risorgimento: Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Torino: Einaudi.

Bardini, Marco (1990). «Dei 'fantastici doppi' ovvero La mimesi narrativa dello spostamento psichico». In: Lugnani, Lucio et al. (a cura di), *Per Elisa: Studi su «Menzogna e sortilegio»*. Pisa: Nistri-Lischi, pp. 173-299.

Benedetti, Carla (1994). «La storia naturale in Gadda». *Italies Narrativa*, 7, pp. 71-89.

Brooks, Peter (1985). *L'immaginazione melodrammatica*. Traduzione di Daniela Fink. Parma: Pratiche. Trad. di: *The melodramatic imagination*, 1976.

Brugnolo, Stefano (2009). «Il chisciottismo dei periferici: Sulle dinamiche del desiderio mimetico ne *Lisola di Arturo* di Elsa Morante». In: Antonello, Pierpaolo; Fornari, Giuseppe (a cura di), *Identità e desiderio: La teoria mimetica e la letteratura italiana*. Massa: Transeuropa, pp. 183-221.

Brugnolo, Stefano (2004). *L'idillio ansioso: «Il giorno del giudizio» di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*. Cava de' Tirreni: Avagliano.

Carlino, Marcello (1975). «Teatro: il vestibolo dell'opus continuum' come dialettica che non smette». In: Bettini, Filippo et al. (a cura di), *L'alternativa letteraria del '900: Gadda*. Roma: Giulio Savelli, pp. 71-100.

Casadio, Gianfranco (1995). *Opera e cinema: La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*. Postfazione di Andrea Maramotti. Ravenna: Longo.

Di Maio, Mariella (1993). «Romanzo e melodramma: Il caso di *Gabriella di Vergy*». In: Dotoli, Giovanni (a cura di), *Stendhal tra Letteratura e Musica*. Fasano: Schena, pp. 207-219.

Favaro, Roberto (2003). *La musica nel romanzo italiano del '900*. Milano: Casa Ricordi; BMG Ricordi; Lucca: LIM.

Fiorentino, Francesco (1990). «I luoghi del romanzo: Scene di provincia in Balzac». *L'asino d'oro*, 2, pp. 29-42.

Gargano, Antonio (1990). «*La Regenta* di Clarín: Dramma e romanzo in una piccola città spagnola». *L'asino d'oro*, 2, pp. 43-53.

Gerhardt, Anselm (1988). *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19 Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.

Girard, René (2002). *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Traduzione

- ne di Leonardo Verdi-Vighetti. Milano: Bompiani. Trad. di: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961.
- Gossett, Philip (2009). *Dive e maestri: L'opera italiana messa in scena*. Traduzione di Livio Aragona. Milano: Il Saggiatore. Trad. di: *Divas and scholars: Performing Italian opera*, 2006.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (2000). *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*. Firenze: Sansoni.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (1990). *Sensualità senza carne: La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (1988). *Tristano, mio Tristano: Gli scrittori italiani e il caso Wagner*. Bologna: il Mulino.
- Lavagetto, Mario (2003). *Quei più modesti romanzi: Il libretto nel melodramma di Verdi*. Torino: E.D.T.
- Lugnani, Lucio (1990). «L'ipotesto melodrammatico come luogo della 'tracotanza' e della 'teatralità'». In: Lugnani, Lucio et al. (a cura di), *Per Elisa: Studi su «Menzogna e sortilegio»*. Pisa: Nistri-Lischi, pp. 343-407.
- Moliterni, Pierfranco; Ferrandes, Carmela (1993). «Alle origini del 'bel canto': Stendhal e gli 'Ideologues'». In: Dotoli, Giovanni (a cura di), *Stendhal tra Letteratura e Musica*. Fasano: Schena, pp. 237-252.
- Norci Cagiano, Letizia (1993). «Rome, Naples et Florence: Viaggio musicale alla ricerca di un passato felice». In: Dotoli, Giovanni (a cura di), *Stendhal tra Letteratura e Musica*. Fasano: Schena, pp. 221-236.
- Orlando, Francesco (1998). *L'intimità e la storia: Lettura del «Gattopardo»*. Torino: Einaudi.
- Orlando, Francesco (1983). *Le costanti e le varianti: Studi di letteratura francese e di teatro musicale*. Bologna: il Mulino.
- Orlando, Francesco (1973). *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi.
- Orlando, Francesco (1985). *Ricordo di Lampedusa*. Milano: Scheiwiller.
- Pastina, Daniela (1999). «Il melodramma in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante». *RLA. Romance Languages Annual*, 11, pp. 313-319.
- Pescatore, Guglielmo (2001). *La voce e il corpo: L'opera lirica al cinema*. Pasion di Prato: Campanotto.
- Portinari, Folco (1981). *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale: Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*. Torino: E.D.T.
- Ringger, Kurt (1987). «*Lucia di Lammermoor* ou les regrets d'Emma Bovyary». In: Berthier, Philippe; Ringger, Kurt (dir.), *Littérature et Opéra: Colloque de Cerisy 1985*. Presses Universitaires de Grenoble, pp. 69-80.
- Robbins, Bruce (2003). «Arte, mobilità sociale, romanzo». In: Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo: Temi, luoghi, eroi*. Vol. 4. Torino: Einaudi, pp. 589-610.
- Rosselli, John (1993). *Il cantante d'opera: Storia di una professione (1600-1990)*. Traduzione di Paolo Russo. Bologna: il Mulino. Trad. di: *Singers of Italian opera: History of a profession*, 1992.

- Rosselli, John (1985). *L'impresario d'opera: Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*. Traduzione di John Rosselli. Torino: E.D.T. Trad. di: *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, 1984.
- Rousset, Jean (1981). *Leurs yeux se rencontrèrent: La scène de première vue dans le roman*. Paris: José Corti.
- Scarano, Emanuella (1990). «La 'fatua veste' del vero». In: Lugnani, Lucio et al. (a cura di), *Per Elisa: Studi su «Menzogna e sortilegio»*. Pisa: Nistri-Lischi, pp. 95-171.
- Schwarz, Roberto (2000), *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- Tanner, Tony (1990). *L'adulterio nel romanzo: Contratto e trasgressione*. Traduzione di Gianna Pomata. Genova: Marietti. Trad. di: *Adultery in the novel: Contract and transgression*, 1981.
- Wolf, Werner (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi.
- Zatti, Sergio (1996). *L'ombra del Tasso: Epica e romanzo nel Cinquecento*. Milano: Bruno Mondadori.
- Zoppi, Sergio (1993). «L'occhio di Stendhal tra musica e pubblico». In: Dotoli, Giovanni (a cura di), *Stendhal tra Letteratura e Musica*. Fasano: Schena, pp. 99-111.

Filmografia

- Fitzcarraldo* (1982). Diretto da Werner Herzog. Germania: Werner Herzog Filmproduktion.
- Il marchese del Grillo* (1981). Diretto da Mario Monicelli. Italia: Opera Film Produzione; Francia: Gaumont.
- Opera* (1987). Diretto da Dario Argento. Italia: A.D.C.; Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica; RAI Radiotelevisione italiana.

Giovani di belle speranze; mogli annoiate di ufficiali sanitari e di burocrati; cantanti grottesche e disperate; borghesi in vena di esibizionismo culturale: i personaggi di queste pagine sono accomunati dal fatto di essere nati e vissuti in realtà retrive e marginali. I 'periferici', grazie all'opera, entrano temporaneamente in contatto con una possibilità di esistenza diversa, sfarzosa e fiabesca. Sia che si lascino coinvolgere e talvolta cerchino di riprodurlo nella loro quotidianità con effetti rovinosi, sia che ne colgano le contraddizioni e ne smascherino l'assurdità, il melodramma è per i 'periferici' l'altro, l'alternativa, un problema che li irretisce e con il quale devono confrontarsi.

Luca Danti è nato il 25 giugno 1987 a San Miniato (PI). Nel 2012 ha conseguito la laurea magistrale in Lingua e Letteratura italiana presso l'Università di Pisa. Attualmente frequenta il secondo anno del corso di dottorato in Filologia Letteratura e Linguistica presso l'ateneo pisano.



Università
Ca'Foscari
Venezia

