**Università degli Studi di Napoli Federico II**
**Dottorato di ricerca in Filologia moderna**
**Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo**

**Tesi di dottorato**
**Ciclo XXII**

# *Portrait de l'artiste en passeur*:
# Luigi Gualdo
# mediatore e critico letterario tra Italia e Francia

**Candidato: Dott. Daniela Sannino**

**Tutore: Prof. Matteo Palumbo**
**Cotutori: Proff. Maria Cristina Cafisse,**
**Silvia Disegni, Antonio Saccone**

**Napoli 2009**

*Indice*

*Nota introduttiva* p. 3

I. *L'esperienza cosmopolita del* passeur culturel

1.1 Il cosmopolitismo malinconico e sognante di Luigi Gualdo p. 11
1.2 L'«homme double» e la permeabilità delle frontiere culturali p. 24
1.3 Gualdo a Milano: tra salotti, caffè e redazioni p. 33
1.4 Gualdo a Parigi: la città, i *salons* e le novità della *fin de siècle* p. 54

II. *Poesia – Musica – Pittura: Gualdo e le Tre Arti sorelle*

2.1 Influenza scapigliata e tematica artistica: la produzione critico-letteraria p. 66
2.2 Sulla rinascita dei versi italiani: il caso Aleardi promosso in Francia p. 84
2.3 Tra poesie e dipinti: la recensione all'opera di Emilio Praga p. 91
2.4 La commemorazione di Adèle d'Affry, scultrice e pittrice p. 106

III. *Tra carteggi e recensioni: Gualdo e i narratori italiani*

3.1 Giovanni Verga e Luigi Gualdo: storia di un'amicizia fraterna e letteraria p. 114
3.2 Il critico del critico: le parole di Gualdo sull'opera di Capuana e viceversa p. 138
3.3 De Roberto, "scrittore di grande ingegno" di "romanzi di prim'ordine" p. 152
3.4 Tra reale e ideale: gli 'esseri eccezionali' nel *Daniele Cortis* di Fogazzaro p. 161
3.5 Una lettera che vale una recensione: *Il furto* di Carlo Placci p. 175

IV. *Il teatro ottocentesco: attori, drammaturghi, librettisti e plagiari*

4.1 Ernesto Rossi, l'*Hamlet méridional* p. 186
4.2 Dalle letture preventive alla propaganda critica: il consigliere di Giacosa p. 197
4.3a La coppia Duse-Boito attraverso la penna di Luigi Gualdo p. 214
4.3b La diva ed il *passeur*: legami, incontri e mediazioni in favore della Duse p. 220
4.3c Tra teatro, musica e poesia: la sintonia d'arte e di vita con Arrigo Boito p. 233
4.4 Un caso di plagio: dal *Mariage excentrique* al *Matrimonio d'un matto* p. 254

V. *Nella Roma bizantina: contatti letterari e collaborazioni editoriali*

5.1 Il simile e il dissimile nella *ressemblance*: Gabriele d'Annunzio p. 267
5.2 L'incontro con Matilde Serao e l'avversione di Scarfoglio p. 285

VI. *L'analisi delle "nuove formole" del romanzo francese*

6.1 Due termini di paragone imprescindibili: il culto per Balzac e Flaubert, "l'inventore" ed "il maestro" del romanzo moderno p. 298
6.2 *Le Décolleté* e *le Décolletant*: Luigi Gualdo e Jules Barbey d'Aurevilly p. 317
6.3 Dai Goncourt a Zola: "le nuove formole dalle quali doveva scaturire nelle sue infinite variazioni il Romanzo quale lo si intende ora" p. 328
6.4a Il contributo nella diffusione della narrativa di Zola in Italia: la ricezione delle opere *les moins realiste* p. 349
6.4b Agli antipodi della critica gualdiana: Cameroni lettore del Naturalismo p. 377
6.5 Luigi Gualdo e Paul Bourget: un autoritratto allo specchio p. 399
6.6 Verso il romanzo della decadenza: il carteggio inedito con Barrès p. 433

VII. *I poeti d'Oltralpe: adesione ed esportazione dei nuovi modelli*

7.1 Il coinvolgimento nello scenario internazionale: dal *Congrès Littéraire* del 1889 all'*Anthologie des Poètes Français du XIX siècle* p. 454
7.2a Théophile Gautier e gli arcani segreti della Forma p. 468
7.2b Di padre in figlia: l'eredità artistica di Judith Gautier Mendès p. 483
7.3a Il legame umano ed artistico più longevo: François Coppée p. 491
7.3b Gualdo, Coppée e l'*Italie* di Maurice Faucon p. 506
7.4 La fine, aristocratica e generosa dedizione di Robert de Montesquiou p. 512
7.5 Mallarmé, "plume évocatrice, dans un tourbillon de rêve et de mystère" p. 524

*Bibliografia* p. 537

*Indice dei nomi* p. 566

## *Nota introduttiva*

Quando nel 1859 Carlo Bo, presentando l'*opera omnia* di Luigi Gualdo, aveva sottolineato l'importanza degli autori cosiddetti 'minori' nella storia del secondo Ottocento italiano, egli si era a lungo soffermato sull'importanza di questa categoria composta da "testimoni preziosi per recuperare il cammino reale della letteratura".[1] Tuttavia, cimentandosi nel recupero dei testi gualdiani, il critico si era subito imbattuto in una serie imprevista di ostacoli, primo fra tutti la dispersione della documentazione relativa allo scrittore in esame, documentazione che, soltanto al giorno d'oggi, sta lentamente ritornando alla luce, disseminata in giro per l'Europa tra archivi pubblici e fondi privati.

Il primo a rendersi conto delle difficoltà destinate agli studiosi intenzionati a costringere nelle reti della critica "un pesce difficile da catturare e da cucinare nella salsa giusta" (Sormani),[2] quale si è pian piano dimostrato essere Gualdo, era stato Benedetto Croce, il quale (dopo aver con insistenza chiesto notizie all'amico Casati)[3] aprì significativamente il proprio articolo sulle pagine de «La Critica» affermando che lo scrittore in esame, milanese di nascita e parigino d'elezione, "parve appartenere e non appartenere al mondo letterario italiano".[4]

La sua vita, in effetti, risulta fin dall'infanzia talmente movimentata da rendere impresa ardua il volerne seguire tutte le fasi e gli spostamenti: nato a Milano il 9 febbraio 1844, discendente da una nobile famiglia lombarda, Luigi Gaetano Giacomo Enrico Gualdo Bolis fu costretto al cosmopolitismo sin dalla più tenera età. Insieme ai genitori (sembrerebbe a causa del coinvolgimento paterno nei moti rivoluzionari), egli sarà costretto alla fuga, vivendo i suoi primi anni in

---

[1] C. BO, Introduzione a L. GUALDO, *Romanzi e Novelle*, Firenze, Sansoni, 1959, p. XIV.

[2] E. SORMANI, *La crisi della mezza età nell'età della crisi. Rileggiamo Luigi Gualdo*, in «Pace e Guerra», 16 giugno 1983, p. 89.

[3] B. CROCE, *Lettere ad Alessandro Casati*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1969, pp. 174-176. Doc. 352 (del 26 aprile 1935): "ti prego di rammentarti che mi occorre la data della morte del Gualdo" e doc. 354: "Ricordati di mandarmi la data riguardante il Gualdo".

[4] ID., *Luigi Gualdo*, in «La Critica», 20 luglio 1935, pp. 248-256; rist. in *La Letteratura della Nuova Italia*, vol. V, Bari, Laterza, 1948, pp. 235-245. Sembrerebbe che, tra gli anni '30 e '40, Alessandro Casati e Dante Petaccia – entrambi membri dell'originario consiglio di amministrazione dell'Istituto Italiano per Studi Storici – fossero in possesso di gran parte delle carte appartenute a Luigi Gualdo, poi andate disperse. Attualmente è stata ritrovata, nel Fondo Casati della biblioteca Ambrosiana di Milano, soltanto una lettera di Émile Zola destinata a Gualdo.

Svizzera ed in Inghilterra (1848), poi a Marsiglia (1851) e, quindi, nell'amata Parigi, dove si stabilirà insieme alla madre per un breve periodo per infine rientrare in Italia, appena dodicenne, nel 1856. Di queste lunghe migrazioni resta, oltre ad un passaparto, una sola testimonianza che Gualdo ha affidato alle pagine di una sua novella giovanile, *La Gran Rivale*, nella quale lo scrittore si autoraffigura celandosi sotto le spoglie di un personaggio cui non viene mai attribuito un nome, menzionato solo come "l'amico di Alberto":

> Fin da fanciullo egli era poeta ed essendosi coraggiosamente avviato si era reso colpevole in breve tempo di due volumi di prosa e perfino di uno piccino di versi… Suo padre, che travolto nelle sfortune politiche aveva dovuto emigrare, aveva scelto Parigi per dimora.[5]

Finzione letteraria a parte, i dati della biografia gualdiana (ricostruita da Valeria Donato,[6] Pierre de Montera[7] e Renata Lollo,[8] nonché integrata sulla base dei documenti custoditi alla Biblioteca Ambrosiana[9] ed all'Archivio di Stato[10] di Milano) rappresentano il punto di partenza per cercare le ragioni profonde del fascino esercitato sui suoi contemporanei da questo "uomo di tendenze raffinate tipo Carlo Placci, il Carlino del *Piccolo mondo moderno* del Fogazzaro" (Pampaloni).[11] Non a caso proprio con il soprannome "Carlino" (semplice coincidenza?) Gualdo sarà noto tra i suoi amici e colleghi; così lo chiamano, ad

---

[5] L. GUALDO, *La Gran* Rivale, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 42.

[6] V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», vol. 107, 1973, pp. 281-367.

[7] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo (1844-1898). Son milieu et ses amitiés milanaises et parisiens. Lettres inédites à François Coppée. Pages oubliées*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

[8] L. GUALDO, *Le poesie (1859-1893)*, Introduzione, notizia biografica e note filologiche a cura di R. Lollo, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1989.

[9] Il Fondo Gualdo, comprendente lettere dello scrittore Luigi Gualdo e libri da lui posseduti, è stato donato dal marchese Mario Litta Modignani alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Giunto dall'Archivio di Portoferraio (Isola d'Elba) in data 25 ottobre 2000, il fondo è stato poi catalogato, con segnatura ms. Z 80 suss., nel dicembre dello stesso anno da Gigliola Barbero.

[10] I documenti dell'Archivio Litta Modignani furono acquistati in data 3 marzo 1990 su proposta di vendita dell'erede gualdiano Mario Litta Modignani e riordinati da Bernadette Cereghini, archivista di Stato, con la collaborazione di Laura D'Ambros, operatore museale, tra il 2001 e il 2002. I registri di provenienza Gualdo Bolis fanno tutti parte del Tit. XXV.

[11] G. PAMPALONI, Introduzione a L. GUALDO, *Decadenza*, Milano, Il Club degli Editori, 1961, p. 9.

esempio, Matilde Serao, Giuseppe Giacosa e Federico de Roberto,[12] in tal modo contribuendo a sopraffare lo pseudonimo "Neluski" (ispirato ad un personaggio de *L'Africaine* di Meyerbeer) la cui diffusione era stata in principio alimentata dallo stesso scrittore.[13]

Quasi completamente inedito, almeno fino alla riproposizione di tutte le opere curata dal Bo, Luigi Gualdo aveva in realtà conosciuto ai suoi tempi un discreto successo: autore bilingue, aveva esordito giovanissimo nel mondo dell'editoria pubblicando un libro di *Novelle* (Bona, 1868), presto seguito dai romanzi *Costanza Gerardi* (Treves, 1871) e *Une ressemblance* (Lemerre, 1874), dalla raccolta *La Gran Rivale e altri racconti* (Treves, 1877), ancora dal romanzo *Un mariage excentrique* (Lemerre, 1879), dalle liriche de *Le Nostalgie* (Casanova, 1883) per concludere il suo percorso letterario con quello che è stato definito il suo piccolo capolavoro, *Decadenza* (Treves, 1892). All'infuori delle pubblicazioni in volume si colloca, infine, tutta una fitta serie di testi narrativi e poetici apparsi tra il 1867 ed il 1897 su numerose riviste nostrane e transalpine, oltre che – versante, questo, forse di maggiore interesse – un insieme di brillanti articoli, saggi e recensioni (anch'essi in italiano e in francese) dedicati a scrittori, artisti, drammaturghi e musicisti coevi.

Quest'ultimo aspetto della produzione gualdiana – accennato soltanto in una rassegna di Maria Cristina Cafisse[14] e nel più recente studio di Anna Santorsola[15] – rappresenta, senza dubbio, il campo d'indagine più fecondo. Molte parole, difatti, sono state spese nella seconda metà del Novecento per analizzare la prosa e i versi di questo sorprendente scrittore dagli spunti felici ma dagli esiti quantomai incompiuti (fatta eccezione, naturalmente, per *Decadenza*); al contrario, è rimasto a lungo territorio in gran parte inesplorato il suo lavoro di pubblicista, il cui esame, unitamente alla scoperta e al vaglio dei suoi carteggi, costituisce quanto di più utile a delinearne la figura (sempre segnalata, additata, però mai davvero studiata e sviscerata) di *homme double* appartenente a più re-

[12] Cfr. E. CACCIA, *Note e Rassegne. Lettere di Matilde Serao a Giuseppe Giacosa*, in «Lettere Italiane», aprile-giugno 1972 e A. NAVARRIA, *Lettere inedite di Federico de Roberto a Ferdinando di Giorgi*, in «L'Osservatore politico letterario», settembre 1963.

[13] Bilbioteca del Museo del Risorgimento di Milano, Civiche Raccolte Storiche, Fondo Vittoria Cima, c.3 b.40. Si veda, in particolare, la firma apposta in calce alle lettere 2 e 3.

[14] M. C. CAFISSE, *Rassegna di studi su Luigi Gualdo*, in «Esperienze letterarie», ottobre-dicembre 1978.

[15] A. SANTORSOLA, *Gualdo critico e lettore, nella Francia della fine secolo*, in «Italianistica», XXVII, 1998.

altà linguistiche, letterarie e intellettuali. È a questo scopo che la presente ricerca è stata incentrata sull'indagine del prezioso ruolo ricoperto da Luigi Gualdo in qualità di *passeur culturel*, mediatore tra i suoi due mondi di appartenenza, quello italiano (tale per nascita) e quello francese (scelto per elezione), senza dimenticare, poi, le seppur rare puntate nell'universo anglosassone, tedesco, americano e – parrebbe – addirittura nell'ambito dell'Europa dell'Est.

Ricco abbastanza da non avere preoccupazioni di ordine pratico, egli percepisce fin dall'adolescenza la vocazione per il mondo delle lettere: come il *dandy* baudelairiano dispone in abbondanza di tempo e denaro, ma possiede anche una fervente fantasia e soprattutto un'acuta sensibilità artistica. Queste peculiarità, nutrite dal respiro spregiudicatamente cosmopolita della sua formazione, consentono a Gualdo di imporsi tra i testimoni più notevoli (e al tempo stesso meno chiassosi, grazie all'autentica discrezione che sempre caratterizzò la sua persona in ogni genere di relazione) e più qualificati della profonda trasformazione di gusto operatasi sui due versanti delle Alpi nella seconda metà del XIX secolo, epoca di delicate transizioni in diversi settori della cultura nonché della vita sociopolitica dell'uomo ottocentesco.

La vastità di conoscenze e di letture, la piena padronanza di più lingue e il fervido interesse con cui seguiva i recentissimi esperimenti delle colonie letterarie francesi gli consentirono, sin dalla fine degli anni '60, di entrare in contatto con le menti più illuminate della Parigi dei suoi tempi, di conoscere maestri del calibro di Victor Hugo, Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Dumas *fils*, Théodore de Banville, i fratelli Goncourt e Barbey d'Aurevilly, ma soprattutto di stringere legami umani e professionali con tanti rappresentanti delle nuove generazioni emergenti. Diventarono, così, suoi confratelli artisti di lui coetanei come Stéphane Mallarmé, Émile Zola, Catulle Mendès, Judith Gautier, Robert de Montesquiou, Gégé Primoli, Henri Cazalis, Maurice Barrès (di cui nel presente studio verrà riportata una corrispondenza inedita)[16] e specialmente Paul Bourget e François Coppée che resteranno, vita natural durante, i suoi più affezionati, intimi e sinceri amici d'oltralpe.

Il disinvolto protendersi al di là delle frontiere casalinghe non impedì, tuttavia, a Gualdo di legarsi anche a molti grandi nomi del belpaese, primo fra tutti quell'Arrigo Boito incontrato giovanissimo durante le lunghe *causeries* intrattenute nel gabinetto *vert-pomme* di Vittoria Cima, la dama salottiera con cui lo

[16] BNF, Département des Manuscrits (Site Richelieu), Fonds Barrès, docc. Gualdo 1-6.

scrittore entrò precocemente in intimità, come dimostra il carteggio inedito tra i due di recente portato alla luce,[17] fonte di estremo valore per la ricostruzione dei rapporti interpersonali (e quindi lavorativi) gualdiani, giacché ricopre un ampio arco cronologico che va dal 1866 fino all'anno che precede la morte dell'autore, il 1897. A Boito si affiancò presto Giuseppe Giacosa, etichettato con il diminutivo piemontese 'Pin': il trio, ogni giorno più affiatato, si trasformò però presto in un indissolubile quartetto contemplante anche Giovanni Verga (meglio noto, tra di loro, come 'Nestore'). Durante i mesi di permanenza lombarda, la fitta rete di relazioni si allargò gradualmente, finendo per includere contatti vecchi e nuovi: dalle file della Scapigliatura ecco, allora, Emilio Praga e Giovanni Camerana, tra gli esuli attratti dalla vita milanese figurano poi, Capuana, di Giorgi e de Roberto, cui vanno aggiunte personalità di primo piano del campo editoriale quali Emilio Treves e Torelli Viollier. A cominciare dal penultimo ventennio del secolo il suo raggio d'azione si estese, infine, sulla capitale e, così, nell'orbita di Gualdo vennero attratti persino d'Annunzio, Eleonora Duse, Matilde Serao e Scarfoglio, garantendo al critico duraturi contatti all'interno di un vastissimo firmamento di astri nascenti o già noti al grande pubblico.

Presi in maniera separata questi due vasti stuoli di amicizie d'Italia e di Francia potrebbero già di per sé essere sufficienti a far comprendere la notorietà di cui Gualdo godeva ai suoi tempi; eppure, un tale tipo di interesse offrirebbe risultati d'indagine limitati, mentre è invece il panorama globale, inglobante ad un tempo entrambe le sue direzioni d'influenza, ad essere più che mai stimolante come campo di ricerca. Solo se, dunque, si considera il suo aver fatto letteralmente da *ponte* tra i suddetti due universi, il quadro diventerà davvero completo, dando in tal modo la possibilità di sottolineare il peso reale che questo silenzioso mediatore ha avuto nel consentire lo sviluppo di efficaci interrelazioni in grado di valicare il sempre più permeabile confine delle Alpi.

Simile al Carlino Dessalle fogazzariano che riconosce in se stesso una *costruzione infinitamente composta,* "uno specchio delle cose multicolore, mobile, ora piano, ora cavo, ora convesso",[18] Luigi Gualdo è un personaggio decisamente complesso e probabilmente, proprio per questo motivo, capace di calamitare attorno a sé una tanto ricca e significativa schiera di artisti di ogni sorta. Bell'uomo, eccentrico nel vestire, noto affabulatore e caldo conversatore, questi

[17] Fondo Vittoria Cima, c. 3, b.40, docc. 1-28.

[18] A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo moderno*, Introduzione di A. Dolfi, con uno scritto di G. Piovene, Milano, Mondadori, 2009, p. 118.

è visto dai più come un gaudente *viveur* mondano e cosmopolita, un "Carlino […] troppo amato" che ha per la testa "troppi quadrilateri di marchese, baronesse e contesse";[19] i suoi intimi nella società scaligera della Milano umbertina gli riconoscono, inoltre, eccellenti doti come consigliere degli artisti, giudice letterario e critico preventivo cui affidarsi prima di portare a termine qualsivoglia pubblicazione.[20] Ma egli non era soltanto questo: solo chi lo conobbe davvero, chi lo ha frequentato nel quotidiano, chi è stato suo corrispondente non occasionale, chi ha saputo con occhio attento e minuzioso leggere le sue pagine, ha potuto scoprire chi fosse in verità, nel profondo, il timido autore che "troppa piccola parte […] trasfuse di sé ne' suoi libri",[21] con quel tanto di malinconico, di sognante, di velleitario, di grigio e decadente tipico della sua aura magnetica.

Sempre signorilmente all'ombra in ciò che concerneva questioni private proprie e altrui, soltanto in rare occasioni egli si è lasciato trasportare per confessare i più profondi moti dell'animo suo e quando, alfine, i suoi sentimenti hanno avuto modo di trapelare, ecco allora venire alla superficie la constatazione del vuoto esistenziale e l'opprimente peso dello *spleen*. Risulta pertanto evidente, mediante lo sfogo di tali umori, che quella dell'*épicurien subtil* è stata in realtà una semplice maschera indossata per far fronte all'angoscia di un relativismo crescente, alla nostalgia, al rimpianto non del passato, bensì di una indefinibile e ignota felicità passante attraverso la strada dell'arte; teoria, questa, che trova la sua migliore espressione nell'ultima opera gualdiana, *Decadenza*, il testo che con felicissima espressione Madrignani ha sinteticamente e brillantemente definito "il romanzo del tempo e della noia".[22]

Colpito appena cinquantenne, nel 1894, da una grave forma di paralisi, lo scrittore fu costretto ad un dorato esilio nella Parigi *fin de siècle* dove, tuttavia, non restò mai solo o isolato, circondato dall'affetto di principesse e medici-artisti. Tutti i suoi amati confratelli d'arte e di vita, inoltre, si recarono in pellegrinaggio al suo capezzale per rendere più dolce la sofferenza dei suoi ultimi, dolorosi, quattro anni di vita. Neppure l'inguaribile male, comunque, riuscì a stroncare il suo dinamismo intellettuale. Dopo aver speso un'intera vita a far da

[19] Lettera di Matilde Serao intestata "Roma, 20 ottobre 1884", in E. CACCIA, *Note e Rassegne. Lettere di Matilde Serao a Giuseppe Giacosa*, cit., pp. 222-223.

[20] G. ROVETTA, *Vita letteraria*, in «Don Chisciotte della Mancia», 24 marzo 1892.

[21] —, *Necrologio. Luigi Gualdo*, in «Corriere della sera», 17-18 maggio 1898.

[22] C. A. MADRIGNANI, Introduzione a L. GUALDO, *Decadenza*, Milano, Mondadori, 1981.

instancabile tramite tra le culture dei suoi due popoli, facendo conoscere Dumas alla Duse, traducendo per primo Coppée in Italia e Verga in Francia, diffondendo il credo di un certo naturalismo zoliano e goncourtiano al di qua della cortina delle Alpi, facendo da cicerone nonché analizzando per il pubblico del belpaese Bourget, aprendo le porte alle novità di Mallarmé e Verlaine per il passaggio oltre frontiera, recensendo Flaubert, Balzac, Gautier, Barbey d'Aurevilly sulle riviste nostrane e, contemporaneamente, favorendo la pubblicazione di un esordiente d'Annunzio sulle riviste parigine, quelle stesse sulle quali aveva promosso dapprima il poeta Aleardi e poi l'attore Ernesto Rossi, dopo aver fatto tutto ciò, si diceva, non cessò per un solo istante, dal suo letto di agonia, di continuare a mettersi discretamente al servizio di coloro che erano stati la sua vera, più ampia famiglia.

Per tale ragione egli continerà, persino in assai precarie condizioni, a seguire le sorti francesi dei romanzi della Serao tradotti da Minnie Bourget, a scrivere saggi sul marito di quest'ultima sulle pagine dei periodici italiani, ad intrattenere conversazioni letterarie con Montesquiou, a scortare la Duse nel corso delle sue *tournées* parigine, a favorire i contatti tra gli amici Arrigo Boito e Giuseppe Giacosa con Émile Zola e Edmond de Goncourt. Ed è proprio quest'ultimo che, a testimonianza dello sforzo profuso da Gualdo, ha prontamente annotato, sulle pagine del suo *Journal*, l'energia adoperata dal povero invalido nel perseverante tentativo di essere – fino agli sgoccioli della sua esistenza – onnipresente, benché non senza difficoltà, "en tout les lieux du monde et de plaisir".[23]

Scomparso il 15 maggio 1898 all'età di cinquantaquattro anni, Luigi Gualdo lasciò un gran vuoto nei cuori e nelle vite di molti suoi cari, tutti artisti di cui egli, con animo nobile, non dimenticò l'affetto e la solidarietà dimostrati perfino in punto di morte, decidendo addirittura di menzionare i più intimi tra di essi all'interno del proprio testamento.[24] I giornali europei (e s'intenda, qui, con giornali europei i titoli di ben quarantaquattro tra le più note testate dei maggiori paesi del vecchio continente),[25] quasi si fosse trattato di un avvenimento di

[23] E. – J. DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, avant-propos de l'Académie Goncourt; texte intégral, établi et annoté par R. Ricatte, t. IV, Monaco, les Éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, 1958, p. 968.

[24] —, *Il testamento di Luigi Gualdo*, in «Il Corriere della Sera», 18-19 maggio 1898.

[25] Da – in ordine cronologico dell'apparizione degli articoli – «Le Journal» a «La Liberté», da «L'Aurore» a «Il Corriere di Napoli», da «Le Gaulois» «La Gazette de France», da «La Gazzetta di Venezia» a «L'Evènement», da «La Lombardia» a «Le Matin», da «Le Moniteur Uni-

risonanza internazionale, dedicarono tutti prime pagine di notizie, articoli e necrologi per annunciare la morte del compianto Luigi Gualdo, lo scrittore italo-francese proclamato a Parigi, nell'agosto del 1896, Cavaliere della Legione d'Onore per il merito di essersi reso, durante l'intera sua esistenza, *ambassadeur officieux de la culture*.

versel» a «La Perseveranza», da «Le Petit Journal» a «Le Petit Moniteur Universel», da «Le Peuple Français» a «Le Soleil», da «Le Temps» a «L'Univers et le Monde», da «Il Corriere della Sera» a «La Gazzetta di Torino», da «Le Figaro» a «L'Independence Belge», da «L'Intransigeant», a «La Perseveranza», da «Le Petit Bleu de Bruxelles» a «Le Radical», da «Le Rappel» a «Le Siècle», da «Il Sole» al «Don Chisciotte di Roma», da «Il Fanfulla» a «Il Pungolo parlamentare», da «La Fronde» a «Le Temps», da «Il don Chisciotte di Roma», a «L'Evènement», da «Le Moniteur des Théâtres» a «Il Popolo Romano», da «La Tribuna» a «La Gazzetta di Torino», da «La Sera» a «L'Écho de Paris», da – infine – «La Gazette Anecdotique» a «La Gazzetta Letteraria». Per una rassegna completa ed esaustiva degli articoli commemorativi redatti in morte di Luigi Gualdo si veda il punto 3 della *Bibliografia.*

*Capitolo Primo*

# L'esperienza cosmopolita del *passeur culturel*

*Le génie de l'artiste peintre de mœurs*
*est un génie d'une nature mixte.*
*Observateur, flâneur, philosophe...*
*Quelque fois il est poëte; plus souvent*
*il se rapproche du romancier ou du moraliste;*
*il est le peintre de la circonstance*
*et de tout ce qu'elle suggère d'éternel.*

(Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*)

.

## 1.1 *Il cosmopolitismo malinconico e sognante di Luigi Gualdo*

Nell'estate del 1858 un appena quattordicenne Luigi Gualdo redigeva in bella grafia, su di un quadernetto dalla copertina marmorizzata, le sue *Memorie di Viaggio*: nel piccolo fascicolo, pagina dopo pagina, alle avventure dei tre protagonisti – il giovane scolaro, sua madre ed il precettore di lingua inglese, John Danton Storey – si affiancano, di tappa in tappa, numerose comparse di ogni estrazione e nazionalità, mentre sullo sfondo si stagliano alcuni dei più scenografici paesaggi svizzeri, tedeschi e belgi. Com'è possibile leggere nell'*incipit* del breve manoscritto inedito,[26] questo gruppetto di viaggiatori aveva lasciato Milano, il 31 luglio, per "abbandonare un cielo che fa ricordar la canicola" e dirigersi, quindi, alla scoperta delle bellezze naturali ed artistiche dell'Europa continentale, spinto specialmente dal desiderio di ammirare "le rive del Reno vantate da celebri scrittori",[27] ma ancor di più le monumentali città

[26] Il quaderno, inedito, è custodito all'Archivio di Stato di Milano (Fondo Litta Modignani Tit. XXV: *Provenienza Gualdo Bolis*, Parte 2. *Araldica in ispecie*, Gr. 2: *Luigi di Alessandro di Giacomo 1844-1862, Altri manoscritti del Nobile Don Luigi Gualdo Bolis*, Cart. n. 2, Fasc. 1).

[27] Ivi, c.1r.

dell'area centrale del vecchio continente con la loro storia, i musei, le gallerie, le cattedrali e soprattutto le loro popolazioni multiculturali.

Spostamenti in treno, in diligenza, in barca e a piedi fanno da contorno a fortuiti incontri con baldanzose donne teutoniche, strampalati uomini d'affari a riposo, artisti britannici ed allegri irlandesi, compagni di viaggio di cui l'adolescente Gualdo annota discorsi, vicende, racconti e leggende e con i quali egli conversa amabilmente, in qualsivoglia lingua. Dagli appunti scolastici della medesima epoca, infatti, si evince che il ragazzo dovesse già possedere un'ottima padronanza dell'inglese, del tedesco e, naturalmente, del francese, idiomi ai quali si aggiungerà qualche anno più tardi – come si legge nel carteggio con Vittoria Cima – almeno lo spagnolo.[28] Il poliglottismo è una caratteristica di Gualdo che viene spesso ribadita dai suoi contemporanei, insistendo tuttavia, di norma, in maniera particolare soltanto sulla sua abilità di esprimersi in francese al pari di un madrelingua – "il a deux langues à son service" vien detto, ad esempio, sulla *Revue Suisse* in un articolo dedicato al "romancier franco-italien".[29] Le sue competenze, ad ogni modo, erano molto più vaste di quanto si fosse soliti affermare e includevano non solo l'eccezionale abilità di esprimersi in molteplici lingue, ma anche l'incredibile capacità di servirsene nel più affascinante e coinvolgente dei modi.

In una biografia londinese dedicata a Giuseppe Verdi e all'*Otello* da lui musicato è conservato un finora ignorato ritratto di Luigi Gualdo, incentrato non tanto sulla sua carriera letteraria, bensì proprio sulle sue attitudini di 'uomo di mondo'. Blanche Roosevelt – la cronista che immortala nel suo volume i volti di alcuni presenti il 5 febbraio 1887 alla prima rappresentazione dell'opera verdiana alla Scala – non si limita, difatti, a ricordare quanto l'italiano fosse devotissimo amico di tutti i più grandi scrittori dell'epoca, né si arresta dopo aver menzionato la sua produzione narrativa bilingue; essa, al contrario, si sofferma sulle *innumerables languages* in cui Gualdo si esprimeva (includendo nell'elenco anche il russo) con una tale padronanza da far ritenere impossibile a qualsiasi forestiero che egli fosse uno straniero;[30] sul suo *social standing*, delimitato

[28] Fondo Vittoria Cima, c.3 b.40(5). Lettera datata "Biarritz, 3 agosto '69" in cui Gualdo afferma: "Sapete che intanto incomincio a parlar spagnuolo come fosse niente?".

[29] —, *Chronique Italienne (Un romancier franco-italien, M. Luigi Gualdo)*, in «Bibliothèque Universelle et Revue Suisse», a. LXXXII, t. LX, 1887, p. 713.

[30] Una vera eccezione che convalida la regola, giacché la biografa afferma: "I always thought that people could only write well in the tongue in which they had lisped, and this I

da un lato dal Quirinale e dall'altro da Buckingham Palace; sull'opportunità di imbattersi nella sua persona percorrendo i corsi di Roma o i *boulevards* parigini; sul suo palazzo milanese, la sua villa al Lago di Como, i *footholds* a Roma, Firenze e Parigi, causa principale del suo trascorrere circa un terzo della propria esistenza in viaggio, via mare o via terra, tra *continental sleeping-cars* e *railway carriages*. Secondo la stessa studiosa, a Luigi Gualdo sarebbe spettata di diritto la concessione di un «passaporto universale» in quanto perfetta incarnazione dell'intellettuale 'modello' secondo il pensiero di Th. Babington Macauley:[31]

> In conversation he is brilliant, talks very well, and is extrahordinarily witty; above all he has the keenest sense of humour of any Italian I know, and a Yankee could not be quicker at taking a joke. His voice is beautiful and cultured, and so full of goodnature and happiness that there is a very mine of content in it; even if he speaks casually to you on the street, strangers passing turn at the sound of his voice and look at the man who possesses so charming and universal passport.[32]

Una personalità affascinante, dunque, che faceva volgere il capo a chiunque si imbattesse nella sua figura o solamente sentisse l'accattivante suono della sua voce, la garbata ironia intrinseca ai suoi discorsi, il magnetismo della sua conversazione brillante. Cosmopolita, elegante, signorile e di raffinato gusto artistico, Gualdo era un osservatore attento ed acuto di un mondo di cui costituiva parte integrante, ma nel quale non si sentì mai davvero integrato dacché ne avvertì fin da giovane la mediocrità, il vuoto e la precarietà. *Observateur*, *flâneur*, *philosophe*, *poéte* e *romancier*, animato da una curiosità che ricorda quella dell'infanzia, contemplatore della vita in tutte le sue sfaccettature – e specialmente della *vie dans les capitales* –, amatore delle folle ma al tempo stesso persona solitaria, *très voyageur* e *très cosmopolite*, quintessenza di carattere dotato di un'intelligenza sottile, egli appare come l'esatto corrispondente de *Le peintre de la vie moderne* delineato da quel Charles Baudelaire di cui egli era stato fin da giovane fervente ammiratore ed acuto lettore.[33]

---

made a rule; but as there are exceptions to every rule, so an exception must be made in favour of Luigi Gualdo". La citazione è presa da B. ROOSEVELT, *Verdi: Milan and "Othello"*, London, Ward and Downey, 1887, p. 209.

[31] Ivi, p. 210: "Industry and a taste for intellectual pleasures are peculiarly respectable in those who can afford to be idle, and who have every temptation to be dissipated".

[32] Ibidem.

[33] C. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de La Pleiade, Paris, Gallimard, 1954, pp. 881-925.

L'insegnamento dell'autore de *Le spleen de Paris* non si limita, comunque, a combaciare con le caratteristiche dell'uomo; sembrerebbe, anzi, che Baudelaire abbia influenzato Gualdo soprattutto attraverso le indicazioni da lui fornite ai contemporanei relative alle fasi dell'osservazione e della rielaborazione del reale: artista *peintre* e artista *littéraire* ad un tempo, l'autore moderno deve – a suo parere – costantemente viaggiare, immergersi nel flusso della vita, entrare a farne parte, carpirne ogni minimo particolare per poi rielaborarlo insieme a tutti gli altri acquisiti nel tempo dopo un'accurata selezione di quanto depositatosi nella memoria.[34] Un suggerimento, questo, che l'italiano mostra di aver sicuramente appreso[35] all'epoca della stesura di *Decadenza* (1892), se è vero quanto affermato da Felice Cameroni, secondo il quale il romanziere milanese aveva raccolto materiale per il proprio volume almeno a partire da tre anni prima che esso venisse dato alle stampe proprio al fine di poter lentamente metabolizzare l'intera materia prima della sua rielaborazione artistica. In effetti, già diversi anni prima, all'interno della *Gran Rivale* (1877), racconto che risolve nella morte della donna amata l'antinomia tra passione e attività creativa, il narratore aveva affermato che "per creare bisogna aver sentito e sofferto, ma non bisogna più soffrire né sentire":[36] l'azione obliatrice e placatrice del tempo rappresentava pertanto per il nostro scrittore, fin dagli esordi, un requisito necessario per poter svolgere serenamente il proprio lavoro. La pratica messa in atto nel corso della 'preparazione' del suo ultimo romanzo rappresenterebbe, quindi, il punto d'arrivo di un lungo percorso di formazione dello scrittore, il culmine di una riflessione sui metodi di ricerca propri di un autentico autore letterario.

Ancora riconducibile ad un ipotetico influsso della lettura baudelairiana è poi la costanza con cui, in gran parte della sua opera, Gualdo ripropone il tema della fuga dal reale[37] come fase necessaria, da un lato, alla sopravvivenza dello spirito artistico e, dall'altro, alla scrittura narrativa. Ma se nei suoi primi lavori

[34] Ivi, pp. 891-892.

[35] È indubbio che accanto all'influenza baudelairiana su Gualdo agì con altrettanto vigore anche l'insegnamento dei *Parnassiens*. A tal proposito si veda E. SORMANI, *Il cosmopolitismo di Luigi Gualdo*, in *Prosatori e narratori dalla Scapigliatura al Decadentismo*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, Bari, Laterza, 1975, p. 589.

[36] L. GUALDO, *La Gran Rivale*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 39.

[37] Cfr. M. GIAMMARCO, *La fuga di Gualdo*, in *L'evasione degli Scapigliati: percorsi tra reale e immaginario. Tarchetti, Dossi, Gualdo*, in *Nel tempo del sogno. Le forme della narrativa fantastica dall'immaginario vittoriano all'utopia contemporanea*, a cura di C. Pagetti, Ravenna, Longo, 1988, pp. 71-74.

l'evasione può condurre alla follia (*Allucinazione* e *Scommessa*), alla memoria e al sogno,[38] oppure al rifugio in mete esotiche (*Il viaggio del duca Giorgio*), è soltanto nel suo ultimo romanzo, *Decadenza* – nella cui invenzione Gualdo ha spremuto il succo amarissimo di tutta la sua esperienza umana –, che lo scrittore dimostra di aver compiuto un passo decisivo nella sua personalissima lotta contro "l'angoscia / del morbo arcano ond'è lo spirto oppresso".[39] Egli, difatti, registra con implacabile minuzia il malessere di Paolo, protagonista del romanzo, mediante la puntigliosa analisi del suo disagio psichico che è causato in lui dalla consapevolezza "di essere uno spirito cronicamente malato, soffocato da una noia senza rimedio che segna il giorno e che sgretola, con il giudizio morale, ogni attitudine logico-pratica".[40] Tuttavia, benché la ragione principale che spinge Paolo Renaldi alla consunzione fisica ed all'inedia spirituale sia legata fondamentalmente all'inutilità esistenziale del suo tanto ambito ruolo nella politica, della sua raggiunta posizione e della sua inadeguatezza una volta tentato l'inserimento nella società cosmopolita,[41] un medesimo tarlo corrode la vita dello stesso Luigi Gualdo, anche se per motivi profondamente diversi, giacché questi – a differenza della sua creatura – apparteneva di diritto, e fin dall'infanzia, a quel mondo (che stava, però, diventando sempre meno élitario) in costante movimento cui il giovane parlamentare tenterà in ogni modo di restare aggrappato per venirne infine sopraffatto.

I carteggi intrattenuti dall'autore milanese con François Coppée e Robert de Montesquiou parlano chiaro a riguardo: numerosissime sono le lettere nelle quali il mittente italiano lamenta la lentezza dello scorrere del tempo, *le marasme et l'impuissance*[42] di gran parte delle sue giornate, alimentate da ogni sorta di *ennuis*, occupazioni *bêtes* e tanti, troppi piccoli avvenimenti *inutiles*.[43] L'ozio

[38] Si veda, *infra*, il paragrafo 2.1 *Influenza scapigliata e tematica artistica nella produzione critico-letteraria.*

[39] L. GUALDO, *Le Nostalgie*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 1140.

[40] G. FARINELLI, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, in *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003, p. 166.

[41] L. GUALDO, *Decadenza*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 1033: "Per la prima volta vedeva il mondo cosmopolita: un quadro per lui affatto nuovo, non mai sospettato, che gli mostrava la vita sotto un aspetto affatto diverso da tutti quelli conosciuti. Non ci si raccapezzava; non sapeva ben distinguere; giungeva difficilmente, e certo erroneamente, a classificare quella gente, le donne soprattutto; a parte qualche eccezione".

[42] Lettera VII di Luigi Gualdo a François Coppée del dicembre 1875, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 213.

[43] Lettera VIII del medesimo allo stesso del 6 dicembre 1879. Ivi, p. 221.

accresce la tristezza, aveva scritto Flaubert nell'*Éducation sentimentale,*[44] il libro in assoluto favorito di Gualdo[45] che – a quanto pare – doveva concordare alla lettera con l'insegnamento del maestro d'oltralpe. Immergendosi, infatti, di volta in volta, in ciò che egli chiama il suo "Nirvana agité" che lo conduce verso la tristezza estrema,[46] Gualdo non può fare a meno di precipitare in uno stato di "abrutissement profond" che gli appare – per dirla con le sue stesse parole sempre intrise, anche nei momenti più tragici, di una onnipresente vena umoristica – il lento concretizzarsi della propria trasformazione in un adoratore di Budda che trascorre la vita a contemplarsi l'ombelico,[47] oppure – riferisce altrove – in un abitante della luna che vive nelle più profonde tenebre come una sorta di casalingo Don César de Bazan che ignora tutto quanto accade attorno a sé ed a cui manca, per giunta, la consolazione del pensiero di aver come scusa la provenienza *des pays les plus extravagants.*[48]

Senza lasciarci fuorviare dal tono in cui non di rado lo scrittore si accinge a trattare un argomento tanto delicato, è indubbio che lo *spleen aigu* che questi denuncia[49] costituisca una problematica seria e costante che lo affligge e lo accompagna vita natural durante. Una sofferenza, la sua, non solo morale, bensì anche fisica, che ha ripercussioni addirittura nel tratto della sua penna: non a caso le lettere in cui sono contenute le suddette dichiarazioni sono distinguibili dalle altre missive primariamente attraverso un'analisi visiva, poiché al loro interno la grafia dello scrivente è caratterizzata dall'andamento "*atassico*" – per citare ancora una volta un'espressione gualdiana – dello scorrere della sua piuma lungo la pagina.[50] Dalla lettura di simili affermazioni scaturisce un ritratto

[44] G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale (1869)*, édition, présentation, notes, dossier et bibliographie par S. Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, 2003, p. 127: "Comme il n'avait aucun travail, son désœuvrement renforçait sa tristesse".

[45] Cfr., *infra*, il paragrafo 7.1 *Due termini di paragone imprescindibili: il culto per Balzac e Flaubert, "l'inventore" ed "il maestro" del romanzo moderno*.

[46] Lettera XIII a François Coppée (1884), in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 233.

[47] Lettera XI. Ivi, p. 230: "Il faut songer à filer. Mais je suis dans un état d'abrutissement profond e je n'ai envie de rien. Je me sens devenir lentement boudhiste et je passe à contempler mon nombril. Si je sors de cet état, je vous écrirai un peux mieux que je ne fais aujourd'hui".

[48] Lettera XVI. Ivi, p. 246: "Je ne sais plus rien de rien, je vis plongé dans les plus profondes ténèbres & pareil à un habitant de la lune, je deviens une espèce de Don César de Bazan casanier qui ignore tout ce qui se passe, mais qui n'a pas la consolation & l'excuse d'arriver *des pays les plus extravagants*".

[49] Lettera IX. Ivi, p. 223.

[50] "Mon écriture ataxique" scrive Gualdo a Coppée in una del 1884. Ivi, p. 233.

gualdiano che davvero mal si accorda con quello certo più noto e diffuso del magnetico *viveur* mondano; eppure esse sono spassionate estrinsecazioni del vivo tormento di un animo frustrato dall'invincibile pigrizia e dalla noia di fronte agli impegni quotidiani e banali. Vittima di una "duplice crisi"[51] – quella personale, intima, e insieme quella propria del suo tempo – Luigi Gualdo non è mai, però, nei suoi sfoghi, artefice di pose calcolate; al contrario le sue righe si nutrono di autentica e toccante umanità, di dolorosa incertezza radicata "nella malinconica constatazione di una incompiutezza interiore che grava sul suo destino di artista, malgrado la sincerità della sua vocazione letteraria":[52]

> Je crois et j'ai toujours cru que le temps n'existe pas.[53] […]. Mais du même qu'en rêve il vous arrive de ne vous pouvoir faire le moindre mouvement, comme frappés de catalepsie […].
>
> Je pourrais vous parler des mille ennuis qu'on a toujours, de l'eternel ennemi, le Spleen, qui m'accable, des occupations vaines, et de la Paresse plus pesante encore: je pourrais dire cette chose terrible: je n'ai pu écrire parce que je ne fais rien – mais je veux vous épargner ces variations perpétuelles sur ce thème tristement plat….[54]

Tuttavia, è proprio attraverso questa sua continua fuga dal mondo esteriore, nel suo atteggiamento di rifiuto del quotidiano, degli annessi impegni e nel suo conseguente ripiego in una direzione tutta intimistica di penose prospettive, che lo scrittore italiano riacquista una sua "valida e moderna dimensione",[55] manifestando un atteggiamento spirituale riconducibile per molti aspetti a quello tipico di un certo decadentismo francese, che ha il proprio emblema in Des Esseintes, il protagonista di *À rebours*, un difensore che, al suo pari, tenta il recupero dei valori interiori mediante il deciso rifiuto del volgare materialismo e della sordità spirituale degli ambienti comuni e borghesi.

Allo stesso modo di Huysmans, lo stesso Gualdo aveva inteso investire la propria opera del compito di trasmettere messaggi che non appartenevano sol-

---

[51] V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 297.

[52] Ibidem.

[53] Sulla persistenza di tale credo cfr. L. GUALDO, *Le Nostalgie*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 980: "In certi momenti si sente confusamente questa grande verità che il tempo non esiste, ed allora non importa il sentire che una data ora è umanamente fugace".

[54] Lettera V, del 1882, a Robert de Montesquiou. V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., pp. 317-318.

[55] Ivi, p. 297.

tanto alle sue creature e che, anzi, palesano un suo coinvolgimento in prima persona; in questo senso l'assunto di Giuseppe Amoroso secondo cui i personaggi gualdiani "non risultano talvolta del tutto autonomi, ma legati alle soluzioni autobiografiche dell'autore"[56] è verissimo nella misura in cui – seppur traslato nella realtà di un ambizioso borghese – il nobile conte don Luigi si preoccupa di far cercare una risposta alle insicurezze ed inquietudini esistenziali del suo protagonista, Paolo Renaldi, attraverso il suo continuo viaggiare ed i suoi (seppur fallimentari) tentativi di inserimento all'interno di alcuni degli scenari internazionali più ambiti e alla moda dell'epoca, da Parigi ad Aix-les-bains.

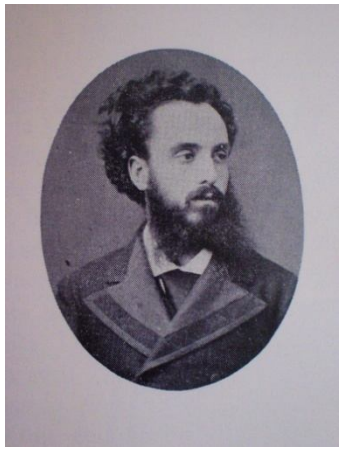
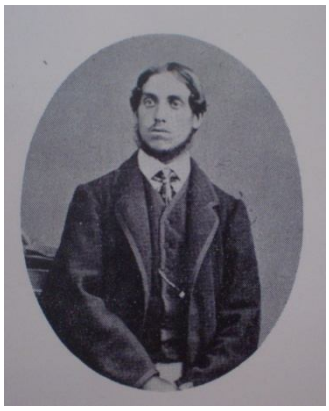
Al contrario del personaggio del suo romanzo, però, – come si è anticipato – il narratore italiano godeva del privilegio di trovarsi perfettamente a proprio agio tra i rappresentanti dell'alta (e media) società mondana. Eppure, analogamente alla propria creatura, forse metafora liberatoria del proprio vissuto, anch'egli sembrava talvolta non potere e volere appartenere a quella realtà (o, meglio, ad un'unica ed esclusiva di quelle realtà) e cercava di condurre quel tipo di esistenza errabonda propria degli uomini privi di patria, benché, a differenza di un qualunque esiliato, egli preferiva ritenere ciascuna terra la propria patria. Luigi Gualdo era, insomma, un cittadino del mondo a tal punto personificazione del perfetto cosmopolita da venir scelto da Paul Bourget come primo, iniziale modello per Michel Steno, il protagonista di un testo (*Idylle triste*) che sarebbe poi stato significativamente intitolato *Cosmopolis* (anche se, nella redazione definitiva del 1892, l'opera risulterà del tutto reinventata, la figura di Steno ispirata ad un nuovo amico dell'autore, Gégé Primoli).[57] Michel Mansuy, autorevole studioso bourgettiano, che ha analizzato la storia redazionale dell'opera lavorando sui suoi tre manoscritti preparatori, ha affermato – in relazione alla scelta operata dall'autore di ispirarsi all'amico scrittore milanese per delineare i tratti fisico-caratteriali del proprio eroe – che:

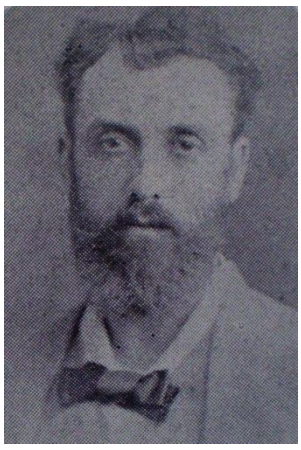
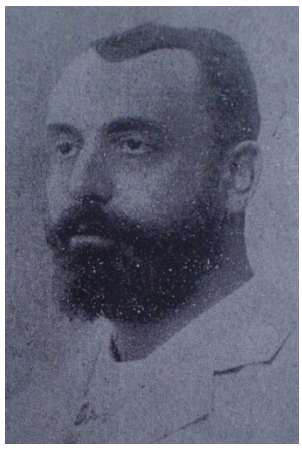
> On ne saurait trouver plus cosmopolite que cet homme de lettres qui écrivait tantôt en italien, tantôt en français. Ce choix prouve que Bourget a eu beau remiser provisoirement *Cosmopolis* ses préoccupations demeurent les mêmes.[58]

[56] G. AMOROSO, *Saggio su Gualdo,* in «Le parole e le idee», n. 3-4, luglio-dicembre 1960, p. 137.

[57] Cfr., *infra*, il paragrafo 7.5 *Un autoritratto allo specchio: Paul Bourget.*

[58] M. MANSUY, *Prélude et suite de* Cosmopolis. *Sur un manuscrit de Paul Bourget*, Paris, Les Belles Lettres, 1962, p. 46.

Luigi Gualdo Bolis (1844-1898) immortalato in varie epoche della sua vita.

Da sinistra a destra: Bianca Gualdo Bolis (nata Taccioli), Luigi Gualdo
e sua madre a Parigi, Giulia Litta Modignani (nata Taccioli).

Villa Mirabello (Varese), foto di famiglia (1865).
Da sinistra a destra e dall'alto verso il basso: Vittore Veratti, Bianca Taccioli e
Alessandro Gualdo Bolis, Selene Ruga, Gaetano Taccioli, Enrico Taccioli,
Luigi Gualdo Bolis, Margherita Taccioli, Gian Luca della Somaglia,
Giulietta Taccioli e Paolo Litta.

Difatti, secondo la griglia elaborata dal critico, il perfetto cosmopolita deve poter rispondere ai seguenti requisiti: parlare almeno tre lingue, avere un'inclinazione naturale ad adattarsi volentieri alle abitudini straniere, saper modificare il proprio modo di vivere ogniqualvolta si trovi ad oltrepassare una frontiera, tenersi informato mediante la lettura di tutti i principali giornali occidentali, essere una persona colta meglio se con tendenza al temperamento artistico, essere in grado di poter sostenere una conversazione su qualsivoglia argomento di attualità, inclusa la politica. Ebbene, sembra a questo punto quasi superfluo dire che Luigi Gualdo possedeva in maniera più o meno innata tutte le suddette qualità; egli non aveva dovuto sforzarsi in alcun modo di inculcare in sé quel "sentiment – flatteur – d'appartenir à une Europe mondaine et sopranationale" da molti anelato,[59] giacché esso era, da sempre, un sentimento presente nella sua stessa indole (si pensi soltanto alla naturalezza con cui il giovane studente aveva raffrontato nelle sue *Memorie di Viaggio* il giardino d'inverno di Schwetzingen con il palazzo di cristallo di Sydenham – che sosteneva, nel 1858, all'epoca della redazione del *journal*, di aver già visto –, alla spontaneità con cui aveva paragonato Bruxelles ad una Parigi in piccolo ed alla immediatezza con la quale, infine, si era approcciato ai membri di una famiglia inglese stabilitasi a Lucerna sostenendo – con fare da uomo vissuto – di averli già tutti conosciuti anni prima, durante il 1855, nel corso di un precedente itinerario compiuto alla tenera età di nove anni).[60]

I riferimenti a luoghi e mondi vissuti, assaporati nel corso della propria esistenza sono continui nell'opera di Gualdo, ma non v'è dubbio che tutta la sua esperienza di viaggiatore possa essere condensata nei suoi soggiorni e nelle sue considerazioni elaborate a proposito di Venezia, la città in cui – non a caso – Bourget aveva deciso di ambientare le vicende di Michel Steno (nonostante le remore dell'amico italiano che, qualche anno prima, aveva scelto come luogo peninsulare cosmopolita per eccellenza un altro posto: la Firenze capitale che aveva fatto da scenario al suo primo romanzo francese, *Un mariage excentrique*). Quando, infatti, sulle pagine della «Nouvelle Revue» aveva presentato al pubblico l'argomento della prossima pubblicazione bourgettiana – *Cosmopolis*, per l'appunto – Gualdo aveva descritto la 'Perla Regina dell'Adriatico' nei termini di una "ville qui parfois paraît morte, […], centre spécial de vie cosmopo-

[59] Ivi, p. 5.

[60] Sul diario di *Memorie di Viaggio* del piccolo Gualdo cfr. la n. 1 del presente capitolo.

lite, centre un peu en dehors de la vie bruyante et intense" e, soprattutto, come una città in cui ciascuno rischia di divenire vittima di *sentiments étranges.*[61]

Ma quali sono questi sentimenti cui egli allude? Una prima risposta può esser ravvisata in un'affermazione di Jean-Pierre Bertrand, critico secondo un cui recente studio, tanto per Gualdo quanto per Bourget, "Venise est la ville de la langueur et de l'ennui".[62] La teoria sarebbe comprovata dalle trame delle opere che entrambi i romanzieri hanno scelto di ambientare nella città dei dogi. In particolare esiste un testo del milanese, la cui vicenda si volge interamente in laguna, interessante ai fini della posizione di Bertrand: si tratta del lungo racconto *L'innamorato di Venezia* (poi anche nella versione tradotta ed ampliata *Une aventure vénitienne*) – nel quale l'autore sembra intersecare il canone delle psicologismo *fin de siècle* con quello del nascente romanzo decadente – che costituisce una vera e propria dichiarazione d'amore per la languente metropoli nei confronti della quale Gualdo dimostra una predilezione quasi assoluta.

Specchio che riflette, in una dimensione tra l'onirico ed il reale, le sue angosce e tormenti in qualità di uomo e scrittore, Venezia è senza dubbio la più perfetta proiezione del suo mondo interiore che diviene poi, nel racconto, la più compiuta metarappresentazione di un suo innamoramento:

> Souvent même, cette ville, où *les hommes semblent végéter* et les pierres semblent vivre, finit par fatiguer; le silence obsède, et l'étrangeté même de tout devient monotone. On est énervé par l'air mou, ennuyé par l'aspect de l'eau, attristé par la sévérité des lignes et la majesté des palais, troublé par l'éclat des couleurs; *un spleen tout spécial s'empare de vous*, et de violents désirs vous prennent de paysage et de civilisation moderne et raffinée […]. Et, cependant, vous sentez qu'il est difficile de partir. *Une paresse nouvelle vous alanguit*, et vous vous apercevez que vos moindres actions sont déjà des habitudes.[63]

A lettura ultimata della novella, volendo azzardare un paragone tra quel Baudelaire (cui egli aveva sempre guardato con estrema ammirazione) e lo stesso Gualdo, si potrebbe dire – parafrasando Jean Starobinski – che se la malinconia era stata la 'compagna intima' dell'autore dei *Fleurs du Mal* e Parigi ave-

---

[61] L. GUALDO, *Paul Bourget*, in «La Nouvelle Revue», 1er décembre 1888, pp. 604-605.

[62] J.-P- BERTRAND, *"La nostalgie de la lagune". Une nouvelle entre psychologie et décadence*, in appendice a L. GUALDO, *L'innamorato di Venezia – Une aventure vénitienne*, a cura di J.-P. Bertrand e L. Curreri, Cuneo, Nerosubianco, 2009, p. 82.

[63] L. GUALDO, *Une aventure vénitienne*, in «La Nouvelle Revue», 1er décembre 1886, pp. 575-576 (corsivi miei).

va rappresentato lo scenario ideale per la nascita di un simile 'legame',[64] similmente (qualche anno dopo, sul versante italiano) lo 'spleen' era stato la più costante delle presenze al fianco dello scrittore delle *Nostalgie* e Venezia aveva costituito il luogo per eccellenza congeniale a questa unione. Nella città adriatica Gualdo poteva percepire un silenzio ignoto altrove e avere l'impressione – proprio come Carlo/Jules Lebrun, il suo personaggio – di vivere in un sogno che nella sua possente realtà può far dimenticare tutte le cose reali. A detta di Luciano Curreri, il paesaggio lagunare così come rappresentato ne *L'innamorato di Venezia* potrebbe addirittura essere ritenuto l'anticipazione di un discorso proustiano (il riferimento del critico è all'*incipit* di *Un amour de Swan*, ovvero all'arrivo dei Verdurin in laguna).[65] Si aggiungerà, inoltre, che la predilezione di Gualdo – e del suo *alter ego* – per questo "espace perdu" rappresentato dalla città adriatica ha un valore ancor più rimarcabile in quanto essa si carica di un ulteriore significato legato alla possibilità offerta da Venezia di presentarsi come *condensazione di una duplice fuga* che è ad un tempo *spaziale* ed *onirica*.

Nell'intera opera gualdiana esistono, infatti, due metafore che vengono ossessivamente riproposte, quella del viaggio e quella del sogno (estremizzazione della precedente) – che assumono di volta in volta funzioni differenti, tutte comunque collegabili al desiderio di evasione dal quotidiano[66] – metafore che, per l'appunto, raggiungono il loro massimo potenziale espressivo in riferimento a Venezia, dal momento che recarsi in questo luogo incantato significa per l'autore non soltanto mutare il proprio stile di vita, ma soprattutto ritrovare un'identità umana davvero autentica, espressa nel ripiegamento verso l'autosufficienza della memoria o della *rêverie*. In entrambi i casi si tratta di un'autosufficienza che, a detta di Gualdo, riusciva a trovare la sua migliore espressione nella scrittura: nell'attività narrativa, difatti, egli afferma di riuscire a trovare la sola risposta all'intima esigenza di esemplificare, di risolvere i propri dubbi e, quindi,

---

[64] J. STAROBINSKI, *La Mélancolie au miroir*, trad. it. a cura di D. De Agostini, *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, con prefazione di Y. Bonnefoy, Milano, Garzanti, 1990, p. 11.

[65] Secondo lo studioso, il romanziere milanese era stato in grado di percepire – attraverso il suo eroe – "quel 'vuoto' che è intuibile e traducibile nell'ascolto della piazza sconosciuta, spaziosa e quasi deserta, e non in quello della recita – e poco importa allora se questa sia goldoniana o verduriniana" (L. CURRERI, *Silenzi, solitudini, segreti. Approssimazioni a Venezia di un innamorato: Gualdo e dintorni*, in appendice a L. GUALDO, *L'innamorato di Venezia – Une aventure vénitienne*, cit., p. 91).

[66] M. GIAMMARCO, *La fuga di Gualdo*, cit., p. 72.

di rispondere alle proprie domande.[67] Qualora si volesse, però, considerare il tema della fuga in senso strettamente letterale, vale a dire come spostamento da un luogo verso un altro luogo, anche in questo caso è possibile indagare su teorie e riflessioni di Gualdo ad esso relative. Alcune di queste osservazioni sono state da lui affidate alle pagine dei propri romanzi, poiché spesso l'autore assegna ai suoi personaggi l'espressione di considerazioni relative alla estrema facilità di movimento dei tempi moderni. Attraverso i mezzi di trasporto in ampio uso nella seconda metà dell'Ottocento sono ormai in molti, afferma ad esempio Maurice d'Affrey (protagonista del secondo romanzo francese di Gualdo, *Une ressemblance*), a poter disporre di una nuova fonte di distrazione, preludio ad un sempre più invadente cosmopolitismo di massa:

> La facilité de mouvement toujours croissante a fait du voyage, de la course, du déplacement, un élément nouveau de distraction […]. Le cosmopolitisme, qui envahit tout, pénètre les usages, élargit la mode, agrandit le cercle de l'existence frivole.[68]

Ma se in quest'enunciazione il fenomeno segnalato lascia trasparire una certa preoccupazione da parte di un Gualdo che sembra temere una sorta di *globalizzazione* cosmopolita, altrove egli ha saputo cogliere e mettere in luce soprattutto gli aspetti positivi della medesima questione. Si deve in questo caso a Paul Bourget l'aver affidato alla propria pagina ricordi gualdiani che altrimenti sarebbero stati destinati all'oblio: nella fattispecie, è all'interno di un suo articolo-racconto intitolato *Voyageuses III – Neptunevale* (pubblicato su una rivista significativamente chiamata *Cosmopolis*, nel settembre 1896) che lo scrittore francese, aprendo una breve digressione relativa al fatto che ai suoi giorni "tout le monde aujourd'hui va partout", narra delle conclusioni tratte su tale argomento insieme a Luigi Gualdo, "le subtil romancier italien". Bourget cita apertamente l'amico – rimandando però con una certa vaghezza alle teorie elaborate in un qualche suo scritto non meglio identificabile – per servirsi della vividezza di un'immagine da lui creata e raffigurare così, in maniera iconica, il cosmopolitismo, fenomeno paragonato ad un tessuto (*étoffe*) la cui trama – intrecciata dall'intervento del caso (*hasard*) – è costituita da fili di colori contrastanti, ciascuno dei quali rappresentazione metaforica dei singoli destini umani. Il passo in questione costituisce l'*incipit* del testo, facendo seguito alla sola frase intro-

[67] G. AMOROSO, *Saggio su Gualdo*, cit., p. 138.
[68] L. GUALDO, *Une ressemblance*, in *Romanzi e Novelle*, cit., pp. 314-315.

duttiva in cui viene esposto il paradosso inerente alla grandezza relativa del pianeta, immenso sulla carta eppure estremamente ridotto se considerato nella realtà, realtà dove *tout le monde touche à tout le monde*:

> Le subtil romancier italien Luigi Gualdo appelle quelque part du terme plaisant *étoffe* cette trame du hasard qui fait s'enmêler et s'encroiser, comme un fil d'une nuance au fil de la nuance contraire, des destinées follement contrastées. On sait cela, et si habitué soit-on aux fantaisies de cette *étoffe cosmopolite*, plus bariolée que tous les *tweeds* et que tous les *harris* d'Ecosse […].[69]

Forse, proprio a causa del suo radicato inserimento nel tessuto sociale ed artistico internazionale, Gualdo non sempre riuscì ad essere pienamente compreso al di qua delle Alpi, unitamente alla sua concezione del cosmopolitismo, inteso – per dirla con Ernesto Travi – come "dimensione autentica dello spirito".[70] In Italia, difatti, non c'era stata un'esperienza simile a quella francese, specie in direzione squisitamente sociale e di costume, da poter garantire ai romanzi gualdiani il successo. Questi testi, tuttavia, avrebbero potuto costituire un prezioso tramite per una divulgazione della contemporanea esperienza estera; eppure – una volta di più – la non disponibilità alla ricezione del pubblico peninsulare aveva bloccato – o quantomeno rallentato – il processo di svecchiamento culturale del paese. Per questo motivo "Luigi Gualdo rimase «francese»", non solo in ottica linguistica, ma anche dal punto di vista tematico, venendo su più versanti boicottata la "dimensione inconsciamente europea" proposta ed avallata dalla sua opera narrativa.[71]

Eppure laddove, in qualità di romanziere, la sua penna non sempre era riuscita ad ottenere i risultati sperati (finendo la sua produzione per essere ampiamente rivalutata soltanto negli ultimi decenni), con molta più efficacia essa era stata in grado di fargli giustizia in quanto giornalista. Benché rimasto a lungo territorio inesplorato (con le dovute eccezioni di chi ha lodato la chiarezza e l'efficacia anche del suo lavoro da appendicista)[72] è stata proprio l'attività pubblicistica di Luigi Gualdo a consentire a questo mediatore culturale tanto *sui*

---

[69] P. BOURGET, *Voyageuses – III. Neptunevale*, in «Cosmopolis. Revue Internationale», t. 3, n. 9, septembre 1896, p. 705.

[70] E. TRAVI, *Il cosmopolitismo di Luigi Gualdo*, introduzione a L. GUALDO, *Decadenza*, Milano, Bietti, 1967, p. 10.

[71] Ivi, p. 11.

[72] G. FARINELLI, *Luigi Gualdo*, cit., p. 166.

*generis* di captare e trasportare con successo nella sua terra d'origine i messaggi dell'epoca nuova. La doppia direzione del suo discorso, dalla Francia all'Italia e viceversa – per quanto sbilanciata nel primo senso piuttosto che nel secondo –, ha costituito il primo passo di un importante processo di osmosi culturale e letteraria: attraverso la sua "esemplare precisione critica", la sua vasta cultura, la puntualità dei suoi riferimenti bibliografici (che spaziavano autorevolmente tra più realtà europee) e soprattutto la lungimiranza dei suoi interventi, egli è stato non di rado capace di anticipare le sorti di quegli artisti o di quei movimenti artistici che sarebbero poi risultati "vincitori", pronti ad affacciarsi sulla ormai incombente soglia del Novecento. *Decadenza* sarà la sua sola opera narrativa che davvero riuscirà ad esprimere efficacemente l'avanzata di un cosmopolitismo che aveva ormai coinvolto gran parte degli strati sociali; al tempo stesso – ma con una potenza di diffusione senza dubbio più capillare – la sua produzione pubblicistica proietterà l'Italia sullo scenario internazionale e il mondo d'Oltralpe sul panorama peninsulare. La forza del suo messaggio e la riuscita della sua missione si devono soprattutto alla sua alta competenza, visto che, per dirla con Giuseppe Farinelli, Gualdo "sapeva, e la cosa non è frequentissima nello stesso giornalismo d'oggi, ciò che diceva".[73]

## 1.2 *L'«homme double» e la permeabilità delle frontiere culturali*

La figura del *passeur* – letteralmente "traghettatore che conduce un battello da una riva all'altra" – *culturel* corrisponde, in ambito critico-letterario, ad una tipologia di personalità in grado di stabilire un collegamento, un dialogo aperto e costante, in doppia direzione o anche soltanto a senso unico, tra il proprio paese d'origine e quello d'accoglienza. Il fine dell'operato di tali figure consiste nello sviluppo di nuovi programmi letterari, ricchi, innovativi e diversificati, che stimolino la creazione, la produzione e la diffusione di nuovi prodotti artistici contemplanti, allo stesso tempo, il rispetto delle tradizioni dell'uno e dell'altro universo culturale. Altrimenti detto, il mediatore inteso in questo senso ha il compito di favorire l'incontro e la conoscenza delle grandi opere d'arte,

[73] Ibidem.

assicurando "un lien continu avec l'artiste créatur, au moyen d'expériences culturelles authentiques et significatives, vecues et intégrées au quotidien".[74]

Se il ruolo del *passeur* appare ormai consolidato con l'odierno sviluppo dei mezzi di comunicazione, altresì non poteva dirsi già avvenuto nel secondo Ottocento, all'epoca in cui questa figura cominciava appena a ricevere un'istituzionalizzazione (un suo progenitore può, infatti, essere considerato il corrispondente estero), la rapidità della circolazione delle informazioni iniziava ad essere garantita da servizi postali e telegrafici sempre meno rudimentali ed un numero di giorno in giorno crescente di editori dava vita a fogli, riviste e periodici letterari destinati con sempre maggior frequenza a non risolversi in effimere avventure, ma anzi ad affermarsi con successo sul mercato. Certamente, nei due ambiti in cui Luigi Gualdo si trovò ad operare, la situazione presentava alcune radicali differenze: la pubblicistica in Francia vantava ormai decenni di consolidamento, mentre l'industria libraria e giornalistica ad ampia diffusione in Italia stava appena iniziando a decollare grazie soprattutto all'operato di editori e redattori quali Treves, Sonzogno, Fortis e Torelli Viollier che avevano trovato in Milano terreno fertile e ormai pronto per far maturare le proprie iniziative.

Oltralpe, e specialmente a Parigi, le riviste letterarie ad ampia diffusione stavano già vivendo la loro seconda stagione: la prima – avviatasi tra 1825 e 1830 – aveva visto l'affermarsi del primato della «Revue des deux mondes», testata che aveva permesso l'assestamento "d'une adéquation entre espace public et élites littrées";[75] a questa fase aveva fatto seguito la cosiddetta *belle époque des revues* (1880-1930) durante la quale le strutture dei giornali si erano lentamente adattate alla trasformazione del panorama socio-culturale francese per poi divenire, infine, la principale voce – e mezzo fondamentale di funzionamento – delle *avant-gardes*.[76] Sempre in quest'epoca, inoltre, la stampa periodica aveva iniziato a partecipare ormai attivamente anche all'importazione delle culture straniere in Francia; le riviste, difatti, potevano a tutti gli effetti essere considerate, sul finire dell'Ottocento,"entremetteurs de relais" che svolge-

[74] Traggo spunto per alcune delle mie riflessioni da un articolo dedicato all'importanza del ruolo di insegnanti appartenenti a più culture ad opera di D. COURNOYER, *Le passeur culturel… une première réflexion*, in «Le Diffuseur du R.A.F.A.», vol. 2, n. 4, Octobre 2006, p. 1.

[75] T. LOVÉ, *Les passeurs culturels au risque des revues (France, XIX et XX siècles)*, in AA. VV., *Passeurs culturels sans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX et XX siècles)*, sous la direction de D. Cooper-Richet. J.-Y. Mollier, A. Silem, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2005, p. 197.

[76] Ivi, p. 198.

vano un triplo compito nel completamento dei *transferts culturels* internazionali in qualità di agenti di *diffusion*, di *circulation* e, ad un tempo, di *liaison* delle società e delle letterature di cui rappresentavano il punto di tramite e contatto.[77]

L'altro campo d'azione di Luigi Gualdo mediatore è naturalmente l'Italia, intesa soprattutto – almeno per quanto concerne i suoi primi passi in ambito giornalistico – come realtà circoscritta all'area di Milano, quel "microscopico Parigi della Lombardia"[78] in cui al rinnovamento urbanistico andava affiancandosi uno straordinario *boom* economico che stava portando l'industria editoriale a vantare, nel corso di un anno molto significativo, il 1875, circa 70 tipografie attive e 1600 operai impiegati nel settore (*Inchiesta Ottino*).[79] Se poi ci si sofferma su di una indagine relativa al solo ambito della critica letteraria, andrà detto che in città, in questo stesso periodo, erano sorte alcune riviste che sarebbero state destinate al successo ed alla longevità, come «Il Pungolo» (fondato nel 1859 da Leone Fortis), «Il Sole» (che pur essendo una testata legata alla Camera di Commercio vanterà tra i suoi recensori Felice Cameroni), «La Perseveranza» (che ebbe come primo direttore il fuoriuscito friulano Filippo Filippi) o il più tardo «Corriere della Sera» (giornale il cui fondatore, il napoletano Eugenio Torelli Viollier, era solito ammettere tra i propri collaboratori soltanto i giovani valenti e "non mestieranti"), per non dimenticare i fogli ad ampissima diffusione finanziati dai fratelli Treves, da «L'Illustrazione Italiana», passando per quella «Universale» e finire con quella «Popolare».[80]

Gualdo scriverà su ciascuna di queste testate (fatta eccezione per «Il Sole», quotidiano su cui non firmerà mai nessun articolo, eppure dove, viceversa, si parlerà frequentemente di lui e delle sue opere): redattore altamente richiesto per la sua precoce esperienza estera e per il suo acume critico, "confidente quasi esclusivo d'un ambiente, anzi di due tra loro comunicanti",[81] questi si presenterà al pubblico come un recensore benevolo e giusto, svincolato da qualsiasi tipo di collaborazione fissa con le redazioni dei giornali che stampavano i suoi *comptes rendus*. Affatto interessato alla professione – essendo benestante di fami-

[77] Ivi, p. 199.

[78] C. ARRIGHI, *La scapigliatura e il 6 febbrajo*, Milano, Giuseppe Redaelli, 1862, p. 147.

[79] Desumo questi dati da G. ROSA, *La narrativa scapigliata*, Bari, Laterza, 1997, p. 7.

[80] E. PACCAGNINI, *I primi decenni postunitari*, in AA. VV., *Storia del giornalismo italiano. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, UTET, 2004, pp. 163-219.

[81] G. SPAGNOLETTI, *Dalla galleria di Milano e dai salotti di Parigi riemerge il personaggio e il romanziere. Luigi Gualdo*, in «Nuova Rivista Europea 2», a. VIII, n. 45, febbraio 1884, p. 41.

glia – ed innamorato esclusivamente dell'arte, Luigi Gualdo interverrà, pertanto, su tutti i più rinomati periodici milanesi (ed in seguito anche fiorentini, bolognesi e, dagli anni '80, soprattutto romani) per promuovere i più promettenti – ma ancora sconosciuti – autori d'Italia e, a maggior ragione, per far conoscere al di qua delle Alpi i più innovativi fermenti letterari nascenti e poi trionfanti in Francia. Svincolato da qualsiasi tipo di contratto egli scriverà, dunque, soltanto di chi vorrà davvero scrivere, e dirà, nei suoi articoli, soltanto di chi o di cosa meritava, a suo parere, di esser detto. Un paradigma, il suo, in perfetta sintonia con la politica del direttore del giornale ambrosiano su cui Gualdo firmerà il suo più cospicuo numero di interventi, quel «Corriere della Sera» gestito dall'amico Torelli Viollier noto per essere solito affermare una frase presto divenuta celebre: "Il pubblico perdona più facilmente un articolo appassionato ed ingiusto che certi artificiosi silenzi".[82] Senza dubbio appassionati, gli interventi gualdiani, ad ogni modo, molto difficilmente sbagliavano ad andare a segno.

Attestati non solo dalle sue recensioni, ma anche – come si avrà modo di vedere di volta in volta nei successivi capitoli – dalle riflessioni critiche e stilistiche presenti nei suoi carteggi, i meriti gualdiani nella sua pluridecennale 'carriera' di mediatore culturale erano stati messi in luce già dai suoi contemporanei. Primo fra tutti era stato Gerolamo Rovetta, che all'indomani dell'uscita e del gran successo di *Decadenza*, aveva decantato, accanto alle qualità dello scrittore, quelle dell'ottimo critico preventivo affermatosi nella sua città d'origine come uno tra i più noti consiglieri degli artisti e come punto di contatto tra poeti, romanzieri, drammaturghi, attori, musicisti e giornalisti separati dalla cortina delle Alpi.[83] D'altronde non è difficile supporre che, se le frontiere culturali tra i due paesi non fossero state così altamente permeabili, un'osmosi tanto attiva ed efficace quale quella propugnata da Gualdo non sarebbe mai stata possibile: era piuttosto raro, difatti, che i processi di *translation culturelle* potessero avere luogo seguendo un'unica direzione; essi avvenivano e tuttora avvengono, invece, di norma – come afferma Vouvelle –, "sous forme de va-et-vient de la source émettrice vers le recepteur et retour, dans un mouvement qui,

[82] E. TORELLI VIOLLIER, *La stampa e la politica*, in AA. VV., *Milano 1881*, Milano, Ottino, 1881, p. 142.

[83] G. ROVETTA, Decadenza *di Luigi Gualdo*, in «Don Chisciotte della Mancia», 24 marzo 1892, rist. in Appendice a L. GUALDO, *Romanzi e Novelle*, cit., pp. 1225-1226.

sans être perpetuel, peut être recourrent".[84] Di qui la necessità di frontiere storicamente, geograficamente, socialmente e culturalmente attraversabili.[85]

Per sua fortuna i tempi, negli anni dell'operato di Gualdo, erano ormai maturi (se si eccettuano le tensioni, per ragioni politiche, vissute tra Italia e francia nel corso dell'estate 1888, durante la quale Crispi rinnoverò l'adesione del paese alla Triplice Alleanza) per riavvicinare le sorti artistiche di due stirpi di genti sorelle, tanto simili eppure spesso, specie in passato, tanto contrapposte. Ma Gualdo conosceva perfettamente luci e ombre di entrambi i popoli tra cui viveva ed operava, come avrà modo di sottolineare un ignoto cronista de «L'Illustration», sul numero del 10 ottobre 1874:

> Esprit très-juste et très clairvoyant, c'est lui [Gualdo] qui, avec sa science des deux peuples et ses deux littératures, pourra nous faire connaître les progrès des lettres italiennes et nous initier à la pensée actuelle de son pays. C'est une tâche qui lui conviendrait tout à fait et que nous trouverions bien utile.[86]

La padronanza di più lingue da parte mediatori culturali ha di frequente avuto come implicazione il fatto che gran parte degli studi realizzati su queste figure sia spesso rimasta focalizzata soprattutto su una specifica tipologia di *passeurs*, quella dei traduttori, incentrandosi sulle loro mansioni, sulla rilevanza del loro lavoro in qualità di figure poliglotte costantemente in contatto con culture e idiomi differenti. Lo stesso Luigi Gualdo, nel corso della sua intensa per quanto breve carriera, si era talvolta cimentato nella pratica della traduzione: non solo egli aveva lavorato in tal senso sulle sue stesse opere, dagli articoli di critica letteraria (primo fra tutti quello incentrato su Paul Bourget, apparso tanto sulla «Illustrazione Italiana» quanto sulla «Nouvelle Revue») ad alcune sue novelle (come *L'innamorato di Venezia*, poi divenuta – come si è in precedenza detto – *Une aventure vénitienne*) per poi terminare con la versione italiana del suo primo romanzo francese (ovvero quel *Mariage excentrique* pubblicato da

---

[84] M. VOUVELLE, *Les intermédiateurs culturels: une problèmatique*, in AA. VV., *Actes du colloque de centre méridional d'histoire sociale, des mentalités et des cultures (1978)*, Aix-en-Provence – Paris, Champion, 1981, p. 113.

[85] Quello delle frontiere permeabili è un fenomeno che è stato in primo luogo analizzato dagli antropologi. Cfr. D. COOPER-RICHET, Introduction à AA. VV., *Passeurs culturels sans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX et XX siècles)*, cit., p. 14.

[86] —, *Bulletin bibliographique.* Une ressemblance *par M. Louis Gualdo*, in «L'Illustration», 10 octobre 1874, p. 239.

Lemerre che nell'edizione Treves si chiamerà *Un matrimonio eccentrico*), ma aveva realizzato anche la versione in italiano del dramma di Coppée *Deux deuleurs* mentre, viceversa, era intervenuto nel ruolo di consigliere, traduttore e divulgatore al di là delle Alpi della novella *La lupa*, testo tratto dalla raccolta di Giovanni Verga *Vita dei campi* (operazione, questa, davvero delicata a tener conto dell'originaria veste linguistica del testo, ricco di regionalismi e forme dialettali che l'autore stesso aveva trovato difficili da rendere già in italiano).

Tuttavia, il compito del *passeur culturel* non può essere limitato al solo lavoro di traduzione, impegno che senza dubbio può costituire una porzione rilevante (spesso indispensabile) del suo ruolo di «homme double»,[87] però certamente non esclusiva. Come ha sapientemente messo in luce Diana Cooper-Richet, che ha diretto un recente convegno sui mediatori culturali nel mondo dei media e dell'editoria in Europa – scrivendone peraltro l'introduzione agli atti – il più delle volte i traduttori rappresentano una parte cospicua dei *passeurs* (dacché la traduzione rappresenta la prevalente "expression matérielle" della loro esperienza),[88] eppure nel novero di questa categoria rientrano tante personalità che di norma svolgono professioni che, sebbene sempre riconducibili alla carta stampata, viste nel loro insieme costituiscono un quadro molto più vario di quel che ad una prima indagine si potrebbe pensare. Si tratta, cioè, di recensori, scrittori, direttori di teatri, critici, animatori di riviste, editori,[89] di uomini, insomma, che – per citare una splendida immagine ideata da Flaubert nell'*Éducation sentimentale* – hanno una vera e propria missione da svolgere in mezzo ai propri simili, quella di "servir d'intermédiaires" agendo allo stesso modo dei ponti, ovvero di mezzi che permettono di farsi attraversare da terzi per permettere loro di poter raggiungere, in tal modo, mete più lontane.[90]

---

[87] Per uno studio approfondito della concezione di *homme double* e del periodo storico che ha favorito l'operato di questa tipologia di mediatori si veda C. CHARLIE, *Le temps des hommes doubles*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», janvier-mars 1992, pp. 65-72.

[88] S. MOUSSAKOVA, *Le miroir identitaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 90. Le riflessioni della studiosa si riferiscono all'opera di Maeterlinck nella ricezione in Bulgaria del Simbolismo, ma possono essere estese anche ad altri scenari geografici e culturali.

[89] D. COOPER-RICHET, Introduction à AA. VV., *Passeurs culturels sans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX et XX siècles)*, cit., p. 14.

[90] G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale (1869)*, cit., p. 336 :"Il y a des hommes n'ayant pour mission parmi les autres que de servir d'intermédiaires; on les franchit comme des ponts, et l'on va plus loin".

Nella storia di questi "hommes/ponts" sono piuttosto frequenti i casi di personaggi, talvolta solo marginalmente classificabili come uomini di lettere, che hanno interamente centrato la propria attività nella realizzazione di *transferts multiples*, finendo per incarnare una tipologia di mediatori che è stata in seguito da varie fonti definita come il genere del "passeur culturel malgré lui". Sebbene anche questi personaggi abbiano contribuito alla storia della costruzione culturale dell'Europa, la loro opera non sempre può vantare lo stesso valore ed i medesimi riconoscimenti che sono spettati, invece, a coloro che, grazie a quell'insieme di competenze garantite loro dal proprio triplice statuto di traduttori, scrittori e critici, hanno consentito – da un lato – la realizzazione di un sempre maggiore avvicendamento tra "le national" e "l'étranger" e – dall'altro – un'intensa trasformazione ed apertura sui modelli culturali dei singoli paesi "par l'intermédiaire d'une nouvelle strategie culturelle nationale".[91]

Luigi Gualdo poteva, quindi, agilmente rientrare a tutti gli effetti in questa seconda classificazione di *passeur* inteso come figura articolata e complessa, essendo egli un poeta – romanziere – giornalista – critico – mediatore – consigliere – divulgatore. E come tale, si è accennato, era stato riconosciuto prima di tutto dai suoi contemporanei, italiani e soprattutto francesi: in particolar modo andrà ricordato che, all'epoca della sua scomparsa, quando sulle principali testate europee era stata riportata la notizia della sua morte, il nome di Gualdo appariva costantemente affiancato dalla qualifica di (nelle rispettive lingue dei singoli giornali) "Cavaliere della Legion d'Onore". A questo punto ci si domanderà in quale maniera tale onorificenza possa avere a che fare con il suo ruolo di *passeur culturel*. Ebbene, tentare di scoprire il motivo alla base di una simile attribuzione non è stata impresa facile e, in fin dei conti, il risultato delle ricerche permette appena di svelare qualche nuova tessera di un complesso mosaico, rimanendo l'informazione ancora in parte incompleta, ma sufficiente a far comprendere il perché di un collegamento tra la carica di cui egli era stato investito e l'operato di mediatore.

Il mistero ha avuto inizio nel riscontrare, tra i documenti dell'Archivio Litta Modignani, l'assenza del diploma originale rilasciato all'atto del conferimento del titolo: nonostante esista un fascicolo[92] – il n. 7 della cart. 4, tit. XXV, gr.

[91] S. MOUSSAKOVA, *Le miroir identitaire*, cit., p. 90.

[92] Le carte di provenienza Gualdo-Bolis – fatta eccezione per quelle in possesso della Biblioteca Ambrosiana – sono inserite nel Tit. XXV degli Archivi del Fondo Litta Modignani in gran parte custoditi presso l'archivio di Stato di Milano (la rimanente documentazione familiare

2° – che reca in intestazione la dicitura "1896, agosto 11, Parigi – Diploma di Cavaliere della Legion d'Onore conferito al Nobile Don Luigi Gualdo Bolis", al suo interno non resta altro che una nota a lapis, redatta da mano ignota, asserente la sparizione del documento; sul foglio si legge, infatti, la seguente frase: "*Manca* [probabilmente trattenuto dal depositario] 15-10-02". Purtroppo, non avendo avuto i responsabili dell'Archivio di Stato di Milano alcuna opportunità per rintracciare Mario Litta Modignani (che aveva venduto al suddetto Archivio i registri di provenienza Gualdo-Bolis nel 1989) non restava altro da fare che consultare l'altra fonte – quella originaria – che aveva attribuito la carica: l'istituto francese della *Légion d'Honneur*. Anche in questo caso, però, sono sorte alcune difficoltà poiché – secondo le regole dell'ente – all'epoca del conferimento della nomina non risultava obbligatorio redigere un *dossier* qualora il titolo fosse stato assegnato ad uno straniero. Per quanto francese d'elezione, Luigi Gualdo era comunque cittadino italiano il giorno della cerimonia d'investitura – l'11 agosto 1896 –, ragion per cui il suo nome attualmente figura soltanto all'interno dell'Annuario del 1901 come facente parte degli effettivi in data 31 dicembre 1899. Tuttavia, nel suddetto volume, una piccola specifica fa seguito alle parole "M. Louis Gualdo", una breve specifica che, però, nella sua essenzialità fornisce indizi importanti ai fini della ricerca gualdiana, dal momento che, secondo la menzione dell'annuario, Gualdo aveva ricevuto la carica di *Chevalier* – per interessamento ed intercessione di M. Émile Zola – in quanto uomo di lettere ed in virtù della sua opera di *ambassadeur officieux de la culture*.[93] La conferma, successiva, nel riscontro di un articolo apparso sul «Don Chisciotte di Roma» all'indomani della sua scomparsa: "Emilio Zola – due anni or sono – pregò pubblicamente il ministro della istruzione di conferire al Gualdo la Legione d'onore".[94]

È indubbio che una simile onorificenza, riconoscimento della sua attività da parte dello Stato francese, per giunta fomentato dall'intervento dell'allora più noto scrittore del paese, dovette rappresentare per Luigi Gualdo – all'epoca molto malato e quasi in punto di morte – il perfetto coronamento di una sofferta

è conservata nel Fondo Litta dell'Archivio dell'Ospedale Maggiore di Milano, che ha sede presso l'ala seicentesca del palazzo in cui si trovano attualmente gli uffici della fondazione IRCCS).

[93] Si ringrazia, per le ricerche in merito e la preziosa collaborazione, M.me Christine Minjollet, 'Assistante de Direction' del Museo, degli Archivi e della Biblioteca della Legion d'Onore Francese.

[94] L. SPADA, *Luigi Gualdo*, in «Don Chisciotte di Roma», 19 maggio 1898.

carriera letteraria e, allo stesso tempo, il consolidamento della sua intima relazione con quella terra che gli aveva offerto asilo fin dall'infanzia e che egli aveva a sua volta ripagato partecipando (seppure in maniera del tutto personale)[95] ad un processo di ammodernamento, scambio ed integrazione con la storia e la cultura dell'Italia, sua patria naturale. Attraverso un minuto, attento lavoro di ricezione e di trasmissione, con un "travaso di proposte",[96] di spunti, di nuclei ideologico-tematici nuovi – o nuovamente orientati –, di riflessioni sullo stile, sulla poesia, sulla novella e romanzo, e, insieme, attraverso i contatti (spesso non solo professionali, ma il più delle volte anche intimi e personali) con i maggiori autori letterari, artistici e musicali dell'uno e dell'altro paese, il egli aveva saputo mostrarsi attento al "colore del tempo"[97] e al consumo di nuove ideologie e di nuovi miti che andavano affacciandosi sulla scena culturale e sociale del tempo nelle sue due patrie.

Attento alla produzione e alle innovazioni delle nascenti generazioni, così come agli insegnamenti lasciati da quelle passate (la sua reverenza per l'insegnamento dei grandi Maestri – da Gautier a Balzac, da Manzoni ad Aleardi – è presente in maniera significativa in ogni suo intervento), Gualdo era stato tra i principali protagonisti dello svecchiamento del panorama letterario peninsulare e, contemporaneamente, di una sempre maggior diffusione e conoscenza dei nuovi protagonisti dell'arte italiana al di là delle Alpi. Al contrario di chi, nella sua stessa epoca, aveva fatto della trasmissione del sapere una vera missione di esistenziale, egli aveva saputo rendere la propria stessa esperienza di vita un mezzo di divulgazione di ciò a cui aveva assistito giorno dopo giorno: l'incombente avvento del Novecento. Se è dunque vero, per concludere, che "c'est pour l'intermédiaire que passe […] la «nouveauté culturelle»",[98] allora non v'è dubbio che – servendosi della propria abilità nell'aver intuitivamente colto anzitempo alcune particolari direzioni che le culture di entrambi i suoi paesi (d'origine e d'elezione) avrebbero intrapreso con successo – Gualdo si presentava, nel cangiante scenario della trasformazione del gusto *fin de siècle*, come la perfetta congiunzione di uomo di lettere e mediatore capace di farsi portavoce della

[95] "La transmission n'est jamais neutre, car tout passeur est inscrit dans la réalité sociale d'une époque", afferma M. VOUVELLE, *Les intermédiateurs culturels…*, cit., p. 115.

[96] A. SANTORSOLA, *Gualdo critico e lettore, nella Francia della fine secolo,* cit., p. 37.

[97] Ibidem.

[98] D. COOPER-RICHET, Introduction à AA. VV., *Passeurs culturels sans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX et XX siècles),* cit., p. 14.

"novità", tra i pochi all'epoca degni di poter ricevere un vero e proprio *portait de l'artiste en passeur*:

> Il Gualdo, innamorato delle fini esplicazioni del genio francese, messo a parte di molte di esse, accolto nell'intimità dei più eletti e dei più formidabili ingegni, ebbe la serenità e lo spirito di non cadere in alcuno di quegli *engloûments* […], e *chauvin*, a modo suo nel paese degli *chauvins*, seguì con attenzione, con slancio, stando di là, gli albori di quel rinnovamento letterario che si è svolto fra noi in quest'ultimo ventennio. Si cominciò allora a dire che anche al di qua delle Alpi si stampavano romanzi che non erano più il riflesso delle bellicose maschere di secoli fa, invocazioni indifferenti e irritanti per l'oggi; gli spettri e i fantocci della tragedia costumata o del dramma romantico, ma le figure tristi, tormentate e vere della fine del secolo…[99]

## 1.3 *Gualdo a Milano: tra salotti, caffè, circoli e redazioni*

> Per le vie di Milano […] alle fragranze acute della selvaggina, all'aroma dei tartufi e de' pasticci esposti in copia meravigliosa ad ogni passo, si marita sempre il sito dell'inchiostro tipografico. È un odore oleoso con una punta di forte che ributta la gente volgare e stuzzica piacevolmente i nervi olfattorî dello studioso.
>
> L'inaspettata convivenza delle industrie del ventre con le industrie dello spirito allarga subito il cuore al giovinetto piovuto […] sul lastrico della grande città con un grosso manoscritto in tasca. Che gli volevano far credere che erano nemiche inconciliabili, se vivono tanto bene insieme?[100]

L'efficace istantanea della Milano dei tempi di Gualdo, magistralmente raffigurata dalla penna di Roberto Sacchetti, giornalista e scrittore scapigliato torinese, ci mostra una città in trasformazione, che si avvia a diventare metropoli. Le testimonianze sono tante: chiunque si trovi ad assaporare, anche se solo per breve tempo, l'intensa vita di questa città, ne rimane letteralmente folgorato. In una lettera del pittore napoletano Domenico Morelli, scritta nel settembre 1880 alla figlia Evangelina mentre era di ritorno dall'Esposizione Nazionale di Torino, si legge: "Milano è in tutto più elegante di Torino; tutto è più italiano, com-

[99] G. ROVETTA, Decadenza *di Luigi Gualdo*, cit., p. 1225.

[100] R. SACCHETTI, *La vita letteraria a Milano*, in *Racconti della Scapigliatura milanese*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1959, p. 477. Il saggio di Sacchetti era precedentemente comparso in AA.VV., *Milano 1881*, cit.

preso il vestire delle donne, senza cappelli, e io che voglio vedere l'italiano in tutto, sono più contento della *vista di qui*, cioè di quello che mi passa sotto gli occhi".[101] Appena un anno dopo, Verga ne parlerà come "la più città d'Italia",[102] dove è in atto uno sviluppo rapido e dinamico, ma in cui una giovane, moderna e fiorente industria pubblicistica ed editoriale convive paradossalmente con gusti ed abitudini ancora tutti provinciali. Ed infatti, come si evince dalle cronache dell'epoca, nelle strade del centro della città meneghina si avvertono intense le "esalazioni grasse e succulente degli zamponi fumanti, delle luganeghe, delle mortadelle"[103] e al loro fianco convive, come narra Sacchetti, l'acre odore delle stamperie in frenetica attività: basti pensare che – come si è in parte altrove anticipato – appena un ventennio prima, nel 1861, Emilio e Giuseppe Treves avevano dato vita alla casa editrice che, oltre a pubblicare numerosi periodici, curò la stampa di tutti i maggiori autori, italiani e non, del periodo e che, pochi anni dopo, nel 1878, Eugenio Torelli Viollier aveva fondato uno dei più antichi e longevi quotidiani italiani, «Il Corriere della Sera».

La cosa non deve stupire: "Milano è finora la sola città nostra", avverte sempre Sacchetti, "dove ci sia un vero pubblico: la classe colta coi novantamila abitanti delle diverse regioni vi formano un tutto omogeneo, armonico, che vibra e risponde tutto insieme, ad un tratto, alla stessa commozione, alla stessa provocazione".[104] Novantamila *italiani colti* su trecentomila *milanesi*,[105] senza contare l'enorme quantità di visitatori – turisti, ma soprattutto *colti* letterati, artisti, diplomatici – provenienti da ogni angolo d'Europa. Una vera *città cosmopolita* e, al suo interno, una vera 'Repubblica delle Lettere': "in qualche altra città italiana, dove pure la vita artistica prospera e cresce da parecchi anni, gli artisti fanno società a parte", mentre a Milano "tutte le persone educate si conoscono, formano una società sola, dove gli artisti non solo sono ammessi ma godono di particolari immunità".[106] Tutti, uomini politici e uomini d'affari, nobili e borghesi, avvocati, banchieri, impiegati, ricercano la compagnia degli artisti,

[101] Lettera inedita di Domenico Morelli alla figlia Evangelina, con intestazione Milano, 27 settembre 1880. (Carte Morelli II/128, Biblioteca Nazionale di Napoli – Vittorio Emanuele III).

[102] G. VERGA, *I dintorni di Milano*, in AA.VV., *Milano 1881*, cit., p. 66.

[103] R. SACCHETTI, *La vita letteraria a Milano*, cit., p. 477.

[104] Ivi, pp. 482-483.

[105] Secondo le stime dell'epoca, se nel 1860 Milano contava 200.000 abitanti, nel 1880 la sua popolazione si era quasi raddoppiata.

[106] R. SACCHETTI, *La vita letteraria a Milano*, cit., p. 483.

degli scrittori, dei giornalisti, s'interessano alle loro passioni, si riscaldano alle loro discussioni.

Ma quali sono i luoghi d'incontro? Dove andare per imbattersi in questa *bohême* di principi del pensiero e partecipare alle loro amabili e coinvolgenti conversazioni che non sono mai esclusivamente letterarie, ma dalle quali "la letteratura non è esclusa mai"?[107] Ogni milanese lo sa: allo Stocker, al Manzoni, al delle Colonne, al Biffi, allo Gnocchi, al Martini, al Cova, al Campari, ovvero nei caffè, nelle birrerie, nelle fiaschetterie e nelle osterie della città. Ecco come, ancora una volta, vediamo coesistere fianco a fianco – per dirla ancora con Sacchetti – *industrie del ventre* e *dello spirito*. Sia ben chiaro che si tratta di locali storici, sorta di cenacoli letterari, per lo più annessi a teatri – da cui pure spesso prendono il nome – in cui ci si riuniva alla sera dopo gli spettacoli o in cui avevano luogo le riunioni dei redattori dei periodici cittadini: al caffè Gnocchi, ad esempio, nella Galleria de Cristoforis, si riunivano i collaboratori del «Gazzettino Rosa», il giornale di Cavallotti e degli Scapigliati,[108] al caffè Martini – l'ex caffè della Cecchina –, nei pressi della Scala, si riunivano i musicisti ed i rovaniani; al caffè Cova, a ora di pranzo, si davano appuntamento i corrispondenti del «Pungolo», e sempre al Cova, ma anche al caffè delle Colonne, alla birreria Stocker, al Biffi o al Campari, era solito trattenersi ogni pomeriggio, per una mezz'ora, Arrigo Boito.[109] Nei caffè della Galleria del Duomo, ancora, ci si poteva imbattere nei giornalisti del «Corriere della Sera» – onnipresente il competentissimo critico artistico Luigi Archinti –, del «Fanfulla» – come Anna Radius Zuccari, più celebre con lo pseudonimo di Neera, con cui aveva firmato il suo primo articolo nel 1875 –, del «Corriere del Mattino» e della «Gazzetta Letteraria». Non va, inoltre, dimenticato l'ambiente tutto *bohème* della Polpetta, una trattoria in via del Conservatorio, dove ci si riuniva, specialmente d'estate, all'aperto, per discutere di arte e letteratura. A farla da padrone, quasi ovunque, era un gruppo di giovani intellettuali, il cui nome, o meglio la cui etichetta, sarebbe rimasta indelebilmente legato alla vita milanese di questi anni:

[107] Ivi, p. 485.

[108] "Dimmi le cronache / dei Scapigliati / che al Gnocchi fremono / la notte e il dì" scriveva il Ghislanzoni. La citazione è tratta da R. MAGGI, *La Milano ai tempi del Gualdo*, in *Decadenza*, cit., p 23.

[109] Era questo l'unico momento della giornata in cui Boito era solito uscire dalla sua piccolissima abitazione in via Principe Amedeo, dove lavorava ininterrottamente dalle nove del mattino fino alle quattro del pomeriggio.

I caffè milanesi, quelli del centro per una ragione, quelli della periferia per un'altra, videro un poco tutti, magari a spizzico e secondo gli umori e le stagioni, soprattutto la frazione letteraria *degli Scapigliati*.[110]

Ed in questa Milano, "capitale morale d'Italia", tutto il folto stuolo di "sovrani intelletti e patrioti illustri"[111] entrava in contatto e veniva assorbito, in un modo o nell'altro, come si è visto poc'anzi, dalla stampa periodica. Ad essa, ed all'industria editoriale più in generale, sono legati gran parte dei circoli letterari tardo-ottocenteschi: nel tentativo di sprovincializzare la cultura italiana, queste giovani menti stavano dando avvio al lento processo di demistificazione del ruolo dell'intellettuale e della cultura intesa come raggio d'azione e di competenza di una *élite* privilegiata. Naturalmente il mezzo che essi mostravano di prediligere per la diffusione delle loro idee di cambiamento era proprio la stampa, perché in quegli anni:

La rivista non si rivolge più ad uno sparuto gruppo di specialisti, ma a strati sempre più ampi di pubblico, che vengono agganciati e coinvolti usando espedienti vari.[112]

Un simile fenomeno, in Italia, era possibile (almeno fino agli anni '80, quando anche l'astro di Roma capitale cominciò infine a brillare) soltanto nella Milano dell'epoca, ovvero nella sola città italiana in cui si era già fatta strada l'idea che non dovesse più esistere "nessuna rigidezza aristocratica, nessuna sciocca burbanza borghese":[113] tutti potevano scrivere di e su tutto, anche se, vedremo, gli argomenti prediletti resteranno arte, teatro e letteratura. "Milano pullula di riviste (alcune delle quali vivono solo pochi mesi), che tentano di aprirsi un varco e di inserirsi nel dibattito, […] acceso e vivace [soprattutto] intorno alla scuola verista":[114] ecco allora giornali che importano dalla Francia l'uso di pubblicare romanzi a puntate in appendice al foglio o in supplementi mensili, come «Il Secolo», o riviste che sono sintomo e prodotto dell'inquietudine politica e che danno voce agli ideali e alle istanze dei gruppi di giovani

[110] E. GARA – F. PIAZZI, *Serata all'osteria della Scapigliatura. Trent'anni di vita artistica milanese attraverso le confessioni e i ricordi dei contemporanei*, Milano, Bietti, 1945.

[111] R. BARBIERA, *Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, in «La Lettura», a. XXII, n. 2, febbraio 1922, p. 168.

[112] A. CHEMELLO, *"La Farfalla" di Angelo Sommaruga, Storia e indici*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 8.

[113] R. SACCHETTI, *La vita letteraria a Milano*, cit., p. 484.

[114] A. CHEMELLO, *"La Farfalla" di Angelo Sommaruga*, cit., p. 13.

intellettuali – gli Scapigliati –, come il già citato «Gazzettino Rosa» e la «Cronaca d'arte». Assume, invece, posizioni più tradizionaliste e di recupero del passato la «Rivista Minima», di Ghislanzoni e Salvatore Farina, cui si affianca con analoghi intenti la «Vita Nuova» di Bonghi e De Marchi e cui si contrappone «Il Preludio», che prende coraggiosamente posizione contro i falsi innovatori e stimola le nuove generazioni a valorizzare e divulgare l'esperienza letteraria di Boito, Praga e Tarchetti. In questo clima, percorso da importanti correnti innovative, si inserisce anche «La Farfalla» di Sommaruga, fondata a Cagliari nel '77, ma poi pubblicata contemporaneamente a Roma e Milano. Cominciano a diffondersi, infine, riviste di respiro internazionale, come «La Perseveranza» di Mandriani, che fin dal principio vantò la collaborazione di corrispondenti di stanza a Parigi, Monaco, Londra e talvolta anche a Madrid e Il Cairo.

Ma le cronache dell'epoca raccontano di un vero e proprio re della stampa, Leone Fortis, considerato colui che a Milano "ha inaugurato la sovranità della stampa, la tiene e non dà segni di volerla abdicare".[115] Suo è «Il Pungolo», sulla cui testata trionfa l'immagine del diavolo volante e zoppo Asmodeo: tra i giornali più dotti e piacevoli del periodo, «Il Pungolo» non mancava di trattare gli argomenti più svariati, specie in tempo di elezioni o di qualche importante questione amministrativa, economica, teatrale, o artistica che potesse stuzzicare l'interesse e la curiosità del pubblico. Articolista e polemista, il Fortis scrive anche su un altro giornale assai diffuso e longevo, «L'Illustrazione Italiana»:[116] noto inizialmente solo per i suoi disegni, questo foglio assumerà poi notevole interesse per le sue 'conversazioni' letterarie.

E Gualdo? Luigi Gualdo scrive in quasi tutte queste riviste, dove la sua firma compare in calce – si è in parte già detto – a molte recensioni letterarie di opere di autori stranieri o biografie di personaggi illustri, italiani e francesi. In seguito verrà data un'analisi dettagliata di tutti i suoi lavori apparsi sulle riviste d'oltralpe e nostrane. Accenniamo, per il momento, che, tra i periodici italiani,

[115] R. SACCHETTI, *La vita letteraria a Milano*, cit., p. 497.

[116] Diretta ed edita da Emilio Treves e redatta sul modello della rivista francese «L'Illustration», questa rivista ebbe tra i suoi collaboratori firme prestigiose come quelle di Giovanni Verga, Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Gabriele d'Annunzio, Antonio Fogazzaro, Grazia Deledda, Guido Gozzano ed Emilio Cecchi. Nel 1939 la casa editrice fu rilevata dalla Garzanti, che fino al 1962 curò anche la pubblicazione del periodico, trasformato da quindicinale in mensile. Va ricordato, inoltre, che durante il biennio 1874-75 il giornale aveva avuto anche un supplemento: si tratta del periodico nato con il titolo «Nuova illustrazione universale», che nel corso del 1874 cambiò nome in «L'Illustrazione Universale».

egli intervenne *in primis* sulle testate milanesi, ma pubblicò i suoi articoli anche su testate fiorentine – «Il Fanfulla» e «La Rassegna Settimanale» –, torinesi – «Lettere e Arti» e «La Gazzetta Letteraria» –, genovesi – «La Fronda» –, e romane – «Cronaca Bizantina» –. Tra le riviste lombarde poc'anzi citate, egli collaborò soprattutto con «Il Corriere della Sera», saltuariamente con la «Rivista Minima», con il «Gazzettino Rosa», con «La Perseveranza», con «Il Pungolo» e con la «Cronaca d'arte», mentre scrisse con maggiore assiduità, pubblicando anche sue poesie e parti di suoi romanzi, su «L'Illustrazione Popolare», su «L'Illustrazione Italiana» e sul suo supplemento, «L'Illustrazione Universale». Va aggiunto, inoltre, che soprattutto in queste ultime due riviste, il nome di Luigi Gualdo non compare soltanto come firma a diversi articoli. La sua opera risulta pubblicizzata e recensita da critici quali Cameroni, Depanis e Capuana, oppure vengono narrati episodi di cronaca delle città di Milano e Parigi di cui egli è protagonista in prima persona, ritratto ad esempio mentre girovaga per le vie del centro del capoluogo lombardo:

> Elegantissimo, scollato come una signorina, gira per Milano, a passi lenti, misurati, con un lieve dondolìo, che ricorda quello di certi naviganti di lungo corso avvezzi ai rolli marini. Il suo abbigliamento non è sempre quello che la moda impone: il Gualdo adotta una moda tutta propria come Sarah Bernhardt, poiché gli piace la stravaganza, l'eccentricità, ma questa dev'essere elegante; se no, no. È sempre celibe, impenitente celibe ma per eccentricità celebrerebbe il *Mariage excentrique*, che ha scritto.[117]

Che egli fosse solito passeggiare per le strade del cuore della città indossando i suoi abiti stravaganti e ricercati – da cui il soprannome che scelse per lui Eleonora Duse, *Gilet Bianco* – è cosa certa. Emmanuele Navarro della Miraglia, nelle sue *Note Milanesi* dell'estate 1876, soffermandosi ad immortalare la colonia letteraria della città, dopo aver aspramente stigmatizzato i comportamenti dissoluti di molti "aspiranti" artisti, spiega come a suo parere i veri scrittori siano "le persone più sobrie e sistemate del mondo": naturalmente, tra coloro che egli annovera come modelli comportamentali, c'è anche Luigi Gualdo, non a caso inserito proprio tra quei "parecchi [che] sono addirittura eleganti" insieme al marchese Capranica, al pittore De Albertis e Giovanni Verga.[118] Lo

[117] BAT, *Scorse letterarie. Achille Torelli e Luigi Gualdo*, in «L'Illustrazione Italiana», 22 ottobre 1882, p. 271.

[118] BLASCO, *Note Milanesi. 15 giugno*, in «Il Fanfulla», VII, n. 163, 18 giugno 1876, p. 2. Il testo dell'articolo è disponibile, in ristampa moderna, anche nel recente volume di C.

stesso Blasco (pseudonimo dell'articolista di cui sopra) appena un mese più tardi, nel realizzare alcune istantanee di una Milano ormai spopolata e invasa dai turisti, ci consegna un secondo breve scatto dello scrittore in esame, questa volta ritratto non in nome della sua serietà e della sua eleganza, bensì a causa di un comportamento tipico. Il cronista, difatti, una volta descritte le poche signore rimaste in giro ed i bar ormai deserti (soltanto Filippi resta, reduce, davanti al caffè delle Colonne, dove "immalinconisce"), conclude affermando: "Solo Gualdo vaga pensieroso ne' viali deserti de' Giardini pubblici".[119]

Al di là di questi brevi accenni di cronaca cittadina, resta il fatto che per le sue sembianze, gli atteggiamenti, lo stile, la competenza e la cultura, Luigi Gualdo non passava mai inosservato e, pertanto, non c'è diario, memoria o biografia dell'epoca che non accenni ad almeno una delle sue caratteristiche. Nelle già più volte citate pagine de *La vita letteraria a Milano*, infatti, dopo l'elenco dei luoghi in cui vien detto possibile scovare Arrigo Boito durante le sue rare apparizioni in pubblico, si legge per l'appunto che:

> Uno degli intimi suoi [di Boito] è Luigi Gualdo, il romanziere gran signore, che non pensa a ricavar guadagni dal suo lavoro per l'invidiabile ragione che ha del viver suo, ma che senza alcuno scopo di lucro lavora non per vanità, per un suo bisogno d'artista. Per Milano lo si vede di rado anche lui, qualche volta verso le quattro quando fa bel tempo esce a fare un giro lungo il Corso tutto solo, le mani nelle tasche, astratto, pensoso, e per questo e per la sua singolare maniera di vestire, ha l'aria di un forestiere. Vive solitamente rinchiuso, la sera fa delle visite. D'estate va sul lago, ogni anno passa alcuni mesi a Parigi e scrive da qualche anno in francese […].[120]

"La sera fa delle visite", scrive Sacchetti. La frequentazione di circoli letterari, di ritrovi, di salotti di cultura, e più in generale di luoghi della socialità è una costante che accomuna le abitudini di Gualdo a quelle di larga parte dell'*inteligenzia* italiana – e qui, nella fattispecie, milanese – nel pieno Ottocento: con vari nomi e svariate oscillazioni semantiche si era in effetti soliti, nel secolo scorso, indicare "l'abitudine al ricevimento serale […], attività che unisce in sé significati differenti, sociali, individuali, antropologici, fino alla definizione destinata poi a prevalere, quella di *salotti* appunto, con cui non a caso si intendono

ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento*, Catania, Fondazione Verga, 1998, p. 107.

[119] BLASCO, *Note Milanesi. 15 luglio*, in «Il Fanfulla», VII, n. 192, 18 luglio 1876, p. 2.

[120] R. SACCHETTI, *La vita letteraria a Milano*, cit., p. 500.

insieme sia la comunità dei partecipanti sia il luogo fisico dell'incontro, all'interno della casa privata".[121] Era un'abitudine delle *élites* di tutta la penisola quella della pratica mondana del salotto di conversazione come spazio privilegiato di incontro e di confronto, dove *loisir* e lavoro non si contrappongono, e cui partecipano anche i ceti medi ed alto-borghesi ad imitazione di un comportamento dai connotati indubbiamente in origine aristocratici.

A dire il vero quello dei *salons* di Milano è un caso a parte rispetto a quelli del resto d'Italia. Come illustra Marco Meriggi nella sua storia del Regno Lombardo-Veneto,[122] la nascita, lo sviluppo e la diffusione dei salotti in quest'area del paese è spiegabile come conseguenza del lavoro delle Commissioni araldiche austriache: al loro ritorno al potere nell'Italia settentrionale, gli Asburgo avevano trovato le file dell'aristocrazia lombarda ben più nutrite di come ricordavano di averle lasciate prima della discesa di Napoleone; quest'ultimo, infatti, aveva nel frattempo insignito di titoli nobiliari gran parte degli esponenti dei ceti professionali emergenti. Per limitare l'accesso a Corte di questa fiumana di nobili e nobilitati, il governo asburgico aveva quindi predisposto alcune commissioni al termine del cui lavoro (1828) era stato redatto un *Repertorio genealogico* che aveva provocato uno smacco davvero incredibile: fior fiore dell'aristocrazia lombarda, anche della più antica, si vide improvvisamente esclusa dalle liste nobiliari cui erano state iscritte soltanto le famiglie che potevano vantare un'assoluta purezza e limpidezza di sangue anche della linea femminile.

La conseguenza più immediata della rigida applicazione della normativa viennese alla realtà nobiliare lombardo-veneta fu l'esclusione dall'accesso a corte di buona parte di coloro che, soprattutto in Lombardia, ne avevano costituito il pubblico settecentesco. E si assistette a scene anche piuttosto bizzarre poiché, sebbene molti nobili di sesso maschile fossero stati ammessi ai ricevimenti e alle funzioni, molte delle loro consorti ne erano state escluse, ragion per cui quasi tutti si rifiutarono di riprendere a frequentare gli ambienti di corte. Nonostante la promulgazione di una sanatoria alle regole viennesi che riabilitò l'accesso alle cerimonie più esclusive di tutti i frequentatori dell'epoca prerivoluzionaria, questa normativa aveva portato un vero e proprio "attacco frontale al tradizionale modo di riprodursi dell'aristocrazia nord-italiana"[123] che, se voleva

[121] M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle* élites *nell'Italia dell'Ottocento*, con prefazione di M. Meriggi, Roma, Carocci, 2000, p. 27.

[122] M. MERIGGI, *Il Regno Lombardo-Veneto*, Torino, UTET, 1987, pp. 124-137.

[123] Ivi, p. 134.

continuare a far parte del ceto nobiliare, non poteva più celebrare quei matrimoni 'misti' con i quali, per lungo tempo, essa aveva conservato i propri privilegi economici. In seguito all'operato delle Commissioni araldiche ottocentesche "l'area nobiliare lombarda e veneta cessò di essere autofondata"[124] sicché la Corte rimase luogo assai scarsamente frequentato dall'aristocrazia settentrionale dal momento che quest'ultima preferì ritirarsi nella vita dei propri salotti.

Il dissolversi di uno spazio comune tra monarchia ed aristocrazia rappresentò, pertanto, il fondamento della diffusione dei salotti privati, del loro prestigio, ma anche della loro autorevolezza. Allontanata giocoforza dalla vita della corte viennese, la nobiltà milanese costituì una sorta di "contro-corte"[125] che prese vita all'interno delle lussuose magioni urbane delle famiglie un tempo patrizie, le quali assai raramente concessero libero accesso alle loro riunioni a quella nobiltà austro-boema che, per incarichi funzionariali o militari, annoverava vari suoi rappresentanti sparsi nelle città lombarde. In questo modo l'aristocrazia milanese riuscì a fondare in se stessa il senso della propria esistenza e della propria superiorità sociale, ponendosi nei confronti del monarca "come un pianeta che si è staccato dal proprio sole".[126]

Sebbene nella Milano di questi anni nessuna forma aggregativa prevalesse sulle altre e continuassero a riscuotere gran successo le Accademie – luoghi tradizionalmente deputati al confronto intellettuale – e nuovi luoghi pubblici di cui si è a lungo parlato – come le osterie, i bar e le bottiglierie – mostrassero una loro particolarissima vitalità, il vero spazio adibito alla conversazione diventa la casa, luogo privato per eccellenza. "La casa diviene il centro della vita dell'individuo"[127] ed il suo salotto il luogo privilegiato dello scambio e del confronto culturale, della conversazione dotta e dell'incontro mondano, passaggio obbligato nell'itinerario dell'educazione alla socialità di ogni intellettuale, il posto, infine, in cui si andava creando "un nuovo carattere italiano, non più di suddito, ma di cittadino cosciente di poter sempre far valere e difendere e rivendicare i suoi diritti, di poter professare e sostenere le proprie opinioni".[128] Anello di me-

[124] Ivi, p. 136.

[125] Ibidem.

[126] M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle élites nell'Italia dell'Ottocento*, cit., p. 67.

[127] M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e Modelli*, Milano, Franco Angeli, 1985, p. 16.

[128] G. SQUARCIAPINO, *Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, con presentazione di P. P. Trompeo, Torino, Einaudi, 1950, p. 76.

diazione tra vari strati della società, *il salotto milanese del secondo Ottocento rispecchia la configurazione della stessa città*, aperta e cosmopolita, la cui aristocrazia, meno esclusivista della buona società di altri grandi centri italiani, come Torino, accoglie nelle sue file ogni persona onorevole e ben educata e, come a Londra o a Parigi, dà vita ad una nuova classe, costituita da "un'ampia pleiade di intellettuali dalla più vasta provenienza e dalla più varia attitudine culturale";[129] in un'unica espressione, la futura classe dirigente italiana.

Milano sta cambiando, ed il fiorire di nuove classi, anche attraverso l'azione aggregatrice svolta dai suoi salotti, contribuisce a farle assumere un nuovo volto, moderno ed europeo, esemplarmente colto dal "più parigino della società milanese",[130] quel Luigi Gualdo che i suoi contemporanei non esitarono a definire "il più fine e profondo conoscitore di quel mondo cosmopolita"[131] in cui si svolgono i suoi romanzi. Tracciando, ad esempio, le diversità che intercorrono tra Paolo Renaldi, avvocato milanese protagonista del suo ultimo lavoro, *Decadenza*, e suo fratello Carlo, pittore, Gualdo aveva introdotto un'interessante descrizione dei cambiamenti in atto a Milano, "luogo di partenza" della vicenda (giacché "l'approdo romano in questo caso è solo transitorio")[132] e città che si avviava alla massificazione e all'abbattimento delle divisioni sociali:

> Dacché era a Milano, egli [Paolo] seguiva *la lenta trasformazione che la città subisce*. Ed osservava dovunque, tentando anche di indovinare ciò che non poteva vedere. […]. Così, senza che alcuno glielo indicasse, si era fin dal principio accorto del *mutamento graduale* per cui la città è avviata a cambiare il carattere che l'aveva resa […] elegante in una cerchia ristretta, […], aristocratica, o piuttosto esclusiva. S'era avveduto che, non esiste più – o quasi – una "società" nel senso mondano della parola. E aveva visto che mentre la vita elegante stava morendo, per un movimento parallelo in senso inverso cresce la vita propriamente detta: da un lato quella del lavoro, avviando la città a diventare un grande centro dell'industria; dall'altro, quella del divertimento per tutti, nelle strade, nei caffè, nei teatri.[133]

Non esiste luogo migliore del *salon* per comprendere la società milanese del secondo Ottocento. Se finora sono state analizzate le origini di questa forma

[129] M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle* élites *nell'Italia dell'Ottocento*, cit., p. 63.

[130] R. BARBIERA, *Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano,* cit., p. 172.

[131] G. ROVETTA, Decadenza *di Luigi Gualdo,* cit., p. 1232.

[132] G. C. JOCTEAU, *Le gerarchie: miti della nobiltà narrativa milanese e lombarda*, in *Nobili e nobiltà nell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1997, p. 230.

[133] L. GUALDO, *Decadenza,* in *Romanzi e Novelle,* cit., pp. 955-956. Corsivo mio.

di aggregazione, molto resta ancora da dire su *cosa* si faceva al suo interno e, ancor di più, su *come* ciò che vi accadeva potesse influenzare la vita e la cultura dell'epoca. In particolare, in relazione alle vecende gualdiane, si terranno in considerazione soprattutto le esperienze di due salotti lombardi, quello della contessa Chiarina Maffei e quello di donna Vittoria Cima, oggetto d'interesse del presente studio non solo in vista della dimensione assolutamente non provinciale bensì "italiana" (e anzi cosmopolita), ma anche perché entrambi annoverano, tra i loro frequentatori *abituées*, Luigi Gualdo.

Il periodo che va dagli anni '50 alla fine del secolo rappresenta per Milano l'epoca d'oro del *loisir*. "Nella momentanea eclissi della politica, nella sordina imposta dalla vita militare, i riti associativi […] cominciano nel frattempo a riprendere slancio".[134] In questa città in cui le barriere di classe iniziavano pian piano a cadere, gli intellettuali, per accedere ai luoghi di confronto, non dovevano più, ormai, superare rigide demarcazioni. L'accesso alle proprie riunioni era gestito delle più note *salonnières* in maniera tale che tra il loro pubblico ci fosse costantemente un "rimescolamento delle carte":[135] attraverso un'accurata selezione era infatti possibile introdurre nuovi elementi tra le schiere dei frequentatori dei salotti, la cui linfa vitale consisteva proprio nella ricerca di commistione tra realtà ed orientamenti diversi, nella "coesistenza di opinioni differenti, purché culturalmente fondate".[136] Così, accanto a coloro che, per diritto di nascita, partecipano alla vita salottiera – dal momento che molto spesso il salotto è costituito in prima istanza dall'incrocio di alcuni grandi gruppi familiari legati tra loro da vincoli di sangue e di patrimonio –, si aggiungono coloro che vengono, col tempo, acquisiti. È l'intellettuale, soprattutto, ad essere *cooptato*; la scelta avviene sulla base "di una fama già conquistata, di un lungo tirocinio già combattuto e che si è svolto tutto al di fuori delle mura protettive di una dimora aristocratica".[137] Celebre è il caso di Giovanni Verga che, ormai uscito grazie ai propri meriti letterari dal modesto anonimato cui la maggior parte degli appartenenti alla sua classe erano condannati, venne introdotto nel salotto di Chiara Maffei dai suoi primi amici milanesi, Arrigo Boito e Luigi Gualdo. Da un articolo di Raffaello Barbiera su *Giovanni Verga nella vita letteraria e mon-*

[134] M. MERIGGI, *Milano borghese. Circoli ed* élites *dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 177.

[135] M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e Modelli*, cit., p. 42.

[136] Ivi, p. 39.

[137] Ivi, p. 41.

*dana di Milano* si evince che lo scrittore siciliano tornava spesso nel capoluogo lombardo per studiare la vita del suo popolo, perché da lì egli riusciva a vedere i due versanti della realtà italiana, quello urbano e quello cittadino,[138] ma anche perché soltanto Milano "vantava già ribellioni e ribelli d'arte, si compiaceva della nuova scuola realista della quale egli […] era sorto capo".[139] Ed ogniqualvolta in cui egli tornava a soggiornarvi, non mancava mai di passare nello storico appartamento della contessa, sempre in costante compagnia dei suoi due fedelissimi amici. Chi abitualmente prendeva parte a tali riunioni, infatti, non può far a meno di ricordare in questi termini le visite in via Bigli del catanese: "Nel salotto, il Verga formava un gruppo col biondo Arrigo Boito, eterno sognatore, e con un giovane romanziere, profumato e azzimato, Luigi Gualdo, bel giovane e […] ottimo amico".[140]

Necessario all'ingresso del neofita nel *salon* è il ruolo della padrona di casa, ma certamente il nobile Gualdo, cui la contessa era peraltro indirettamente imparentata, non dovette avere alcun problema nel presentare l'amico Verga, il cui nome era ormai stato reso celebre, all'epoca, da *Storia di una capinera* e da *Eva*. La *salonnière*, di norma, accettava il nuovo venuto solo se in possesso di una lettera di raccomandazione o se, come nel caso appena citato, il giovane di belle promesse veniva introdotto da qualcuno che già frequentava il salotto 'per diritto': compito specifico della padrona di casa era poi, una volta fatte le presentazioni ufficiali, proteggere l'ultimo arrivato, sostenerlo e accompagnarlo, addolcendogli il difficile impatto con i giudizi dei presenti. Il rapporto tra gli intellettuali di origine borghese e il salotto si configura come "un dare e avere dagli aspetti assai complessi".[141] Colui che diventa celebre e muta il proprio *status* deve imparare a stare in società, in una società le cui leggi di comportamento sono dettate da un'aristocrazia che nei salotti era solita celebrare i suoi fasti, ammettendo solo *il diverso* che avesse fatto fatica nel tentativo di assomigliarle.[142] Sulla base della assiduità di presenza, i frequentatori dei salotti, a parte gli aventi diritto per nascita e coloro che vi erano accolti per merito, possono essere

[138] A. MATTEI, *Verga e la Scapigliatura milanese,* in AA. VV., *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare*, Roma, Edizioni De Luca, 1999, p. 112.

[139] R. BARBIERA, *Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano,* cit., p. 171.

[140] Ivi, pp. 171-172.

[141] M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e Modelli*, cit., p. 43.

[142] N. ELIAS, *La civiltà delle buone maniere: la trasformazione dei costumi nel mondo aristocratico occidentale,* Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 82-85.

ulteriormente distinti tra il gruppo ristretto dei fedelissimi e coloro che allentano o intensificano le proprie visite a seconda degli interessi e delle esigenze.

Oltre a queste due fasce esistono, inoltre, anche gli ospiti occasionali che sono in genere personaggi noti o per fama artistica e culturale o per cariche politiche, cui viene concesso, su invito della padrona di casa o di un suo assiduo frequentatore, di varcare le soglie dei *salons* durante una loro permanenza in città. Tra gli ospiti occasionali si annoveravano, com'è facile intuire, anche gli stranieri. Sappiamo dalla monografia di Barbiera sul salotto Maffei – che è poi, in realtà, un'apologia della sua ospite – che fu proprio Luigi Gualdo a presentare alla contessa Chiarina il drammaturgo e poeta parnassiano François Coppée.[143] Nel marzo 1876, infatti, "il nobile Gualdo, il milanese più parigino che sia mai apparso all'ombra del Duomo, parigino nell'abbigliamento […], nei gusti artistici, nell'accento con cui parla il francese e nelle frasi che usa nello scrivere romanzi"[144] accompagna ed introduce nel celebre salotto "un giovane snello e bello come un tunisino, elegante come un parigino autentico, qual è veramente: Francesco Coppée".[145] Pare che la Contessa rimase ammaliata dal fascino dell'autore di *Le Passant*, tanto da pretendere, avendone riportata un'impressione graditissima – "Egli ha tutte le buone qualità dei francesi e non ne ha i difetti!"[146] commentò la sera del primo incontro la Maffei –, che i cesellati versi di Coppée venissero declamati dalla celebre attrice parigina Madame Doche, nota a quei tempi per esser stata la prima interprete a teatro de *La dame aux camelias* di Dumas (al quale, per inciso, Gualdo presenterà la Duse).[147]

La parola letta, nei *salons*, è importante quasi quanto la parola come libera espressione perché in tali luoghi la lettura nasce quasi sempre da un interesse letterario, oltre che dall'esigenza di creare un piacevole diversivo: talvolta sono gli autori stessi a proporre questa sorta di 'promozione pubblicitaria' delle proprie opere; altre volte, come nel caso di Coppée, è la padrona di casa ad offrire un gentile omaggio ai propri ospiti ed al pubblico dei frequentatori del proprio salotto. La lettura di testi "genera intorno a sé un ascolto attento e pieno d'a-

[143] Cfr., *infra*, il paragrafo 7.3a *Il legame umano ed artistico più longevo: François Coppée*.

[144] R. BARBIERA, *Il Salotto della contessa Clara Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano, Treves, 1895, p. 302.

[145] Ivi, p. 304.

[146] Ibidem.

[147] Cfr., *infra*, il paragrafo 4.3b *La diva ed il* passeur*: legami, incontri e mediazioni in favore della Duse*.

spettative",[148] scrive Maria Iolanda Palazzolo: nell'Italia del secondo Ottocento questa pratica aveva lo scopo di fornire, a tutti i presenti, informazioni bibliografiche che dessero conto, con sufficiente chiarezza e rapidità di aggiornamento, di tutta la produzione libraria che veniva immessa sul mercato. Chi faceva parte dei circuiti intellettuali veniva posto, in questo modo, nelle condizioni di conoscere tutte le novità editoriali del momento e ciò, quasi sempre, attraverso il contatto diretto con gli stessi autori. Se, per altra via, un simile tipo di aggiornamento poteva avvenire attraverso le comunicazioni epistolari o l'invio di opuscoli informativi, o, ancora, attraverso le recensioni che immancabilmente comparivano sui periodici, tuttavia la lettura ad alta voce all'interno dei salotti rappresentava senza dubbio il metodo più efficace per pubblicizzare un libro. Alla declamazione dei testi poteva poi seguire, specie se l'opera non era ancora stata pubblicata, anche un dibattito con lo stesso autore, il quale, confrontandosi con le diverse parti in causa – si ricordi che prerogativa di ogni buon salotto risiedeva nell'eterogeneità delle sue componenti – poteva così ricevere nuovi stimoli, spinte a rivedere i propri errori, suggerimenti e persino esplicite richieste di modifiche e di interventi migliorativi. In altri casi, invece, ma sempre con il medesimo epilogo, "la lettura collettiva nasce come esigenza spontanea della conversazione. […] Non è raro allora che si faccia ricorso alla biblioteca di famiglia; […] nel silenzio pressoché generale, risuona la voce del lettore prescelto, in genere il più esperto in simili attività, che declama i brani di un'opera letteraria, commentati e discussi poi dagli ascoltatori".[149]

La biblioteca della padrona di casa deve, quindi, essere sempre ben nutrita ed aggiornata. Eppure non si tratta dell'unica parte della sua dimora ad interessare in maniera diretta i frequentatori del salotto: mai in nessun periodo della storia del mobilio come nell'Ottocento inoltrato, avverte Mario Praz – in un suo scritto intitolato *La filosofia dell'arredamento* – si è vista tanta abbondanza di mobili per sedere. Ed il motivo è facilmente comprensibile: "non solo ne vengono creati tipi nuovi, come il *confortable*, la *causeuse*, il *confident*, l'*indiscret*, la *fumeuse*, il *crapaud*, il *pouf*, aggiungendo alla lista già aumentata nel Settecento, ma i vecchi tipi, in seguito all'impiego delle molle […] coprirono gran parte della superficie delle stanza con le loro sagome dal dorso a pallone".[150] Ulteriore oggetto d'arredo immancabile, infine, nelle case alto-borghesi che o-

[148] M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e modelli*, cit., p. 56.
[149] Ivi, p. 57.
[150] M. PRAZ, *La filosofia dell'arredamento*, Milano, Longanesi, 1981, p. 344.

spitano i convitati del *salon*, "fonte volta a volta di schietto divertimento o di contrasti e rivalità"[151] era il pianoforte, strumento fondamentale dell'educazione di ogni giovane donna dei ceti medio-alti. Accade, così, che spesso siano le stesse *salonnières* ad esibirsi, come nel caso di donna Vittoria Cima, che era stata sul punto di prender lezioni da Chopin e che aveva meritato il plauso di Gioacchino Rossini,[152] ma non di rado può capitare che siano noti compositori – frequentatori abituali o occasionalmente invitati – ad intrattenere il pubblico eseguendo brani delle loro composizioni più celebri, come nel caso di Verdi e Liszt nel salotto Maffei.[153] L'esecuzione alla tastiera di musica da camera, tanto occasione di raccolta per gli amanti della musica quanto modo per sottrarre gli intervenuti a conversazioni noiose, era una pratica assai frequente in tutti i salotti – italiani e non – persino in quelli di provincia. Ad offrircene un'efficace rappresentazione è proprio Luigi Gualdo che, nel suo primo romanzo, *Costanza Gerardi*, narra la *performance* al pianoforte dell'omonima protagonista, tra le mura del suo "modesto salottino"[154] di campagna:

> D'un tratto [Costanza] s'alzò e andò a sedersi al cembalo che stava aperto.
> – Bene! – disse Riccardo. – La ringrazio che esaudisca oggi la mia preghiera dell'altro giorno.
> Ella non rispose, ma cominciò a far scorrere le dita sui tasti. Poi, lentamente, i suoni indistinti presero, per così dire, una forma e ne uscì una delle più vaghe melodie di Schumann. Senza che la sua fosse un'esecuzione perfetta, ella suonava però rendendo tutta l'espressione, e interpretando con sentimento d'artista il pensiero del maestro. Riccardo non la credeva capace di tanto. Mentre il cembalo gemeva sotto il suo tocco, ella s'abbelliva; una luce sembrava emanare dal suo sguardo, i lineamenti del suo viso pareva si fossero fatti più armonici.[155]

Ma Gualdo, da persona esperta di vita mondana qual era, fa ancora di più e nel suo primo romanzo francese, *Une ressemblance* – dedicato proprio a quel François Coppée che egli stesso aveva introdotto alla Maffei – descrive lo svolgimento di una serata tipica anche in un salotto francese, quello di casa Vollier, famiglia dell'alta borghesia parigina di cui era frequente ospite il protagonista dell'opera, Maurice d'Affrey. Nel passo in questione Gualdo narra l'accurata

[151] M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e modelli*, cit., p. 57.
[152] G. GALLAVRESI, *Il salotto di donna Vittoria Cima*, in «Pegaso», 1-3, 1930, p. 368.
[153] R. BARBIERA, *Il Salotto della contessa Clara Maffei e la società milanese (1834-1886)*, cit., pp. 60-98.
[154] L. GUALDO, *Costanza Gerardi*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 423.
[155] Ivi, p. 426.

preparazione all'abituale evento da parte delle signore di casa e delle attività in cui solitamente, durante la serata, erano occupati i vari ospiti, uomini e donne:

> Tous les lundis, il y avait grand dîner chez M. et M.me Vollier […]. Dans la journée, les intimes seulement étaient reçus. Le soir, les dames sortaient presque toujours, excepte lundi, car le dîner était suivi d'une soirée. C'était une société de très-bon ton, où l'on s'efforçait d'atteindre la plus haute distinction. M.lle Vollier faisait ces jours-là des toilettes très-compliquées; sa mère se couvrait de bijoux et M.lle Julie enrichissait sa robe couleur raisin de Corinthe de quelques dentelles sobres. On faisait de le musique de salon, on s'entre-regardait et on causait à voix basse; on admirait la damoiselle de la maison, qui ne se permettait la flirtation qu'après avoir accompli tous ses devoirs; on ne faisait pas là plus de médisance qu'ailleurs et on s'y ennuyait décemment comme dans le meilleur monde. Les hommes jouaient au whist, causaient politique et affaires, et fumaient.[156]

Il salotto rappresentava, per Luigi Gualdo, un luogo 'naturale' da descrivere ed in cui ambientare molte scene di alcuni suoi lavori artistici, dal momento che si tratta di una tipologia associativa cui egli aveva aderito fin da tenera età: testimonianza di ciò è una sua lettera – la prima del Fondo – indirizzata a Vittoria Cima, nella quale egli, giovanissimo (il documento risale al marzo 1866, quando Gualdo, appena ventiduenne, non aveva neppure ancora fatto il proprio ingresso ufficiale nel mondo delle lettere), afferma di sentire gran mancanza della sua ospite e delle sale delle loro consuetudinarie riunioni: "Non potete credere con quanto piacere lessi del vostro prossimo arrivo; venite dunque, venite; non lasciatevi trattenere dalla poesia delle nubi e dell'onde; la vostra assenza è stata già ben lunga ed io ho bisogno di lunghe *causeries* nel gabinetto *vert-pomme*".[157] All'interno dello stesso documento, inoltre, il ragazzo informa donna Vittoria di aver fatto visita anche alla sua 'rivale' in materia di salotti, inserendo anche un breve commento su diverse ospiti, alcune lodate per la loro classe e bellezza, altre – invece – un po' malignamente criticate: "Dalla Maffei vi fui domenica. V'era la May assai bella ma la Lady cento volte meglio. Deci-

[156] ID, *Une ressemblance*, in *Romanzi e Novelle*, cit., pp. 265-266. Unica opera che l'autore pubblicò soltanto nella versione originale edita a Parigi presso Lemerre nel 1874, il romanzo è stato di recente tradotto e curato da Marilena Giammarco con il titolo *Una rassomiglianza*, con postfazione di Gianni Oliva, per la casa editrice Tracce, nel 2002.

[157] Lettera 1, inedita, di Luigi Gualdo a Vittoria Cima, datata "Milano, 12 marzo [18]66". Fondo Vittoria Cima, c.3.b.40(1).

samente non c'è da far confronto. V'erano anche le Casanova, che mi sembrano in quelle sale pesci fuor d'acqua".[158]

Dalla descrizione romanzesca appena citata e dal passo della lettera di cui sopra emerge un altro dato imprescindibile della vita salottiera, un dato relativo al ruolo assolutamente centrale dello spazio riservato alla *causerie*. Ancora una volta è il suo contemporaneo Gerolamo Rovetta a raccontare che lo stesso Luigi Gualdo veniva considerato un ottimo conversatore (e come tale riconosciuto – lo si è già detto – anche a livello internazionale)[159] e che era molto apprezzato soprattutto per "la sua parola lenta, insinuante, morbida, che anche nel narrare non perde nessuna flessuosità dello stile".[160] La *causerie* costituisce l'anima del salotto ed è al tempo stesso fondamento della sua funzione informativa, formativa e legittimante. Per quanto, infatti, lo scopo più evidente che si prefiggono tutti coloro che varcano la soglia di una dimora salottiera sia il divertimento,[161] tuttavia il parlare collettivo è regolato da una serie di finalità: innanzitutto l'ascolto degli altri, lo studio delle opinioni di chi interviene e della sua psicologia; di conseguenza anche la ricerca continua di ruoli e di strategie per l'affermazione di sé. Attraverso la conversazione l'individuo si autoregola e si confronta con il diritto di parola degli altri: il rispetto delle regole contribuisce all'educazione individuale, sicché la *causerie* salottiera assume anche un forte significato sociale. Inoltre, nei *salons* – dove di norma non manca la presenza femminile – esiste un particolare tipo di linguaggio che riveste un ruolo fondamentale, quello galante (e le lettere di Luigi Gualdo a Vittoria Cima riportano oggi alla luce molti episodi relativi a questa tipologia di dinamiche). "Si può anzi affermare", sostiene Maria Teresa Mori, "che nella galanteria si realizzi in qualche modo la pantomima stessa della socievolezza salottiera: ciò che conta non è il raggiungimento di uno scopo preciso, ma il gioco in sé, l'arte maliziosa e lieve della finzione".[162] Non a caso Guy de Maupassant riteneva che le qualità necessarie ad un giovane per entrare nella diplomazia erano *etre beau garçon, avoir l'habitude des salons, savoir causer avec les femmes et les séduire.*

[158] Ibidem.

[159] Cfr., *supra*, la testimonianza di Blanche Roosevelt riportata nel paragrafo 1.1 *Il cosmopolitismo malinconico e sognante di Luigi Gualdo.*

[160] G. ROVETTA, Decadenza *di Luigi Gualdo,* cit., p. 1228.

[161] M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e modelli,* cit., p. 55.

[162] M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle* élites *nell'Italia dell'Ottocento*, cit., p. 43.

La storia dei grandi salotti milanesi è stata, com'è naturale, legata alle sorti delle loro padrone di casa. Il salotto Maffei, ad esempio, per quanto attivo già dai primi anni '40, si caratterizzò come uno dei più importanti punti di riferimento della mondanità politica e culturale di Milano soprattutto dopo la separazione della contessa Chiara dal marito e l'"ufficializzazione" della sua relazione con Carlo Tenca. Questi, direttore dal 1850 al 1859 de «Il Crepuscolo», condusse nel salotto Maffei gran parte del gruppo dei collaboratori della rivista – tra gli altri Emilio e Giovanni Visconti Venosta, Tullo Massarani, Giulio Carcano. Accanto a loro coesistevano, naturalmente anche tutti i membri dell'aristocrazia milanese ormai, come si è detto, in rotta di collisione con l'Austria – dai Litta ai Borromeo ai Gonzaga. Solo dopo il 1860 la casa di via Bigli assistette ad un vero e proprio ricambio generazionale, cosicché al lato di vecchi amici come Bonghi, Gadda e Allievi, nuovi intellettuali come i fratelli Boito, Luigi Gualdo, Giovanni Verga e Giuseppe Giacosa divennero suoi *abituées*. Il salotto di palazzo Belgioiso chiuse i suoi battenti soltanto in conseguenza della morte della sua *salonnière*, nel luglio 1886, "dopo aver scritto molte pagine della storia milanese dell'ultimo mezzo secolo".[163] Luigi Gualdo, profondamente toccato dalla scomparsa della contessa, scrisse a sua cugina Vittoria Cima: "Non so dirvi che impressione tristissima e che vero dolore mi fa la morte della povera Maffei […]. Penso quanto ne sarete triste anche voi […]. Eravate a Milano, durante la breve malattia? L'avete vista?".[164]

Mentre il *salon* di Chiara Maffei subì l'influenza del Tenca, quello di Vittoria Cima fu interamente dominato dalla sola figura della sua padrona di casa. Avendo, infatti, rifiutato il corteggiamento di Ruggiero Bonghi[165] e la proposta di matrimonio di Carlo De Cristoforis,[166] donna Vittoria rimase per tutti i suoi novantasei anni di vita una *vieille fille*.[167] Fu solo poco prima della sua morte,

[163] CICCO E COLA [Treves], *Corriere*, in «Illustrazione Italiana», 25 luglio 1886, p. 64.

[164] Lettera 10, inedita, del luglio 1886. Fondo Vittoria Cima, c.3.b.40(10).

[165] A tal proposito di vedano le lettere ancora inedite di Vittoria Cima a Ruggiero Bonghi conservate presso anch'esse al Museo del Risorgimento a Milano, nel Fondo speciale Cima, I.

[166] Sui dettagli di questa relazione si veda A. CAPELLI, *"Ho trovato ed ho perduto": lettere di Carlo De Cristoforis a Vittoria Cima*, in *«Dolce dono graditissimo». La lettera privata dal Settecento al Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 320-340.

[167] Per maggiori dettagli sulla biografia di Vittoria Cima si veda il profilo tracciato, mentre la *salonnière* era ancora in vita, da G. BORELLI, *Donna Vittoria Cima*, in «Il Capitan Cortese», a. 1, n. 25, 27 ottobre 1895, o anche il più recente ritratto elogiativo realizzato da G. CENZATO, *Una dama milanese dell'800*, in «La Martinella di Milano», aprile 1948, p. 61.

agli inizi del 1930, che il suo salotto, attivo da oltre un sessantennio – e anacronisticamente rimasto aperto fino al giugno 1929! –, cessò di esistere. Compagna di sonate a quattro mani con Boito, la "zingara luterana", come la definsce in una lettera inedita a lei rivolta l'affezionato cugino Luigi Gualdo (donna Vittoria era, più precisamente, cugina germana di Selene Ruga Taccioli, zia acquisita, per parte materna, dello scrittore),[168] inaugurò l'accesso alle sale della sua dimora di via Borgospesso nel lontano 1860, quando cioè, scomparsi la madre ed i nonni, donna Vittoria si era trasferita definitivamente a Milano dopo aver a lungo vissuto in Francia. Quello che inaugurò fu un salotto "un poco rampollo ed un poco secessione di quello Maffei",[169] ma certamente più orientato in senso liberale, sia dal punto di vista politico sia in chiave culturale e letteraria, vista l'educazione transalpina della stessa Cima. Se molti furono i frequentatori comuni ad entrambi i *salons*, a cominciare dai rappresentanti della Scapigliatura – ma pure Verga e De Roberto durante i loro soggiorni lombardi –, tuttavia donna Vittoria poteva annoverare tra i suoi fedelissimi anche i primi protagonisti dell'industria milanese (come Giuseppe Colombo, Ernesto De Angeli, Giovanni Battista Pirelli), alcuni rappresentanti dell'Italia liberale (quale Massimo d'Azeglio), e valenti musicofili e critici musicali come Filippo Filippi, Alfredo Catalani, Franco Faccio e Salvatore Andreoli.

Il salotto visse un momento di crisi nel 1866, quando gran parte dei frequentatori accorse ad arruolarsi per la guerra di liberazione del Veneto dal dominio austriaco. Onnipresente rimase Luigi Gualdo, cui "les autorités militaires, constatant un état de santé précaire, avaient refusé son engagement".[170] Secondo Giuseppe Gallavresi – che ha dedicato un articolo al salotto Cima – tutti, in quell'anno di guerra, abbandonarono la padrona di casa "salvo un cugino di donna Vittoria, malaticcio e mezzo francese tanto da scrivere i suoi romanzi in quella lingua, Luigi Gualdo".[171] Spirito affine al suo diletto *nipote*, la stessa padrona di casa, aveva da sempre subito l'influenza della cultura francese e, nonostante avesse instaurato numerose relazioni con rappresentanti del pensiero germanico – ad esempio con Ferdinand Lasalle, tedesco d'elezione –, essa, si-

[168] Lettera 27, inedita s.l. e s.d., di Luigi Gualdo. Fondo Vittoria Cima, c.3 b.40(27). Cfr., inoltre, D. ZANETTI – F. ARESE, *La demografia del patriziato milanese nei secoli XVII, XVIII, XIX*, Pavia, Istituto di Storia Economica, 1972.

[169] G. GALLAVRESI, *Il salotto di donna Vittoria Cima*, cit., p. 367.

[170] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 14.

[171] G. GALLAVRESI, *Il salotto di donna Vittoria Cima*, cit., p. 367.

milmente a Gualdo, sebbene ostacolata da una grave paralisi, continuò a recarsi, ogni anno, almeno una volta in Francia. Però, mentre il narratore era solito soggiornare oltralpe il più delle volte a Parigi – ma non solo –, Vittoria Cima prediligeva Nizza, luogo in cui aveva trascorso lunghi periodi della propria infanzia.

I salotti di Chiara Maffei e Vittoria Cima disponevano anche di sedi estive, sulle rive dei laghi lombardi, dove erano accolti soltanto i veri fedelissimi delle due dame. Dalle accurate biografie di Boito e Giacosa realizzate da Piero Nardi, scopriamo di vere e proprie villeggiature nella residenza estiva di Clusone del *quartetto* Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa, Giovanni Verga e Luigi Gualdo, quartetto che spesso decideva di avventurarsi anche in lunghe gite fin sulle cime delle Dolomiti. Quando quest'ultimo, trovandosi all'estero, non poteva prender parte ai soggiorni estivi, difficilmente perdeva occasione per informarsi di quanto avveniva sulle sponde del lago e non di rado scriveva a Vittoria Cima per chiedere notizie ed aggiornamenti, nonché per esprimere il rammarico della propria assenza. Un esempio, tra i molti, è il messaggio inedito inviato alla dama *salonnière* in vacanza a Cernobbio nell'estate del '69, quando, dalla Spagna, dopo aver descritto l'itinerario del proprio viaggio, Gualdo aveva affermato in tono vagamente nostalgico: "Sapete che Sestri è brillantissimo? Bagni, sonate, trottate, ricevimenti alla sera e interrogazioni frammiste a carezze all'erede di casa Serra. Quando ci si pensa s'apprezza ancor più i Pirenei – *e anche il lago di Como* e il Triestino mio e mesto (asino!) sono soavi. Non è vero?").[172]

Tuttavia non bisogna pensare che chi, suo malgrado, veniva escluso o non aveva modo di accedere ai *salons*, non avesse alternative per partecipare alla vita mondana della città. La Milano di questi anni, come si è detto, è un luogo in cui tutti discutono: chiunque voglia conversare, raccontare, dialogare, troverà sempre qualcuno disposto a farlo, in una dimensione più intima o più affollata, ma sempre accogliente; in alcuni casi la conversazione sembra snodarsi di casa in casa, di luogo in luogo, da un salotto ad un caffè, ad un palco dell'opera. E difatti proprio il Teatro alla Scala è considerato *il* salotto di Milano. Si pensi che già nel lontano 1816 Stendhal, 'cittadino milanese' dal 1814 al 1821, aveva annotato nelle sue memorie di viaggio in Italia: "Il teatro della Scala è il salotto della città. Ci si riunisce soltanto lì; non si riceve in nessuna casa. Ci vedremo alla Scala, è frase corrente per ogni genere d'affari".[173]

[172] Lettera 5, inedita, datata "Biarritz, 3 agosto 69". Fondo Vittoria Cima, c.3.b.40(5).

[173] STENDHAL, *Roma, Napoli, Firenze nel 1817. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 5.

Nel secondo Ottocento la situazione era certamente cambiata, ma la centralità di questo teatro per la socialità di Milano era rimasta immutata; "i suoi palchi più importanti – centottanta su duecentottanta disponibili nel teatro […] – riuniscono ogni sera, che fuori piova o nevichi, tutta la buona compagnia milanese, al di fuori di troppo rigide barriere sociali".[174] Anche se non sempre, però, il divertimento era garantito. Sul finire del secolo gli anni d'oro del modello di società finora descritto volgevano al termine: il rapido cambiamento dei costumi ne stava ormai disperdendo il significato. Ancora una volta i romanzi di Gualdo sono un'utilissima fonte per recuperare spaccati di situazioni ed abitudini della società dell'epoca. Il suo ultimo e più noto romanzo, *Decadenza*, si apre proprio con la narrazione della noia che avvolge il pubblico durante una serata al Teatro dell'opera di Milano, nel ricordo ancora vivo della vitalità e della sontuosità di cui aveva lasciato memoria Stendhal, quando al suo interno ancora "si amava, si odiava, si discuteva, […], dove si perdevano somme favolose nei giuochi del ridotto e si cospirava talvolta nell'atrio".[175] Il brano che segue venne proposto dall'autore, in anteprima rispetto alla pubblicazione del romanzo, sulle pagine de «L'Illustrazione Italiana» ed era intitolato *Una rappresentazione alla Scala*:[176]

> Nel teatro della Scala regnava la noia – una noia particolare anche per quella stagione poco allegra. Pareva che un velo di nebbia stesa nella sala troppo vasta, avvolgesse i globi di luce smorti della lumiera, le dorature annerite, le scolorate tendine dei palchetti; emanava dalle pareti o era l'alito di un immenso sbadiglio? […].
>
> In un angolo della platea, quattro o cinque vecchi, fra cui un ex-impresario celebre, s'occupavano dello spettacolo; essi facevano malinconici confronti tra il presente e i tempi andati […]. *Costoro avevano forse veduto quel teatro della Scala semioscuro, dal palcoscenico solo illuminato, dove l'arte del canto italiano faceva fremere tutta la sala, quel teatro descritto da Stendhal, dove le dame in turbante venivano col lavoro in mano e il cavalier servente a fianco, dove si amava, si odiava, si discuteva, dove gli occhi si riempivano di lagrime per un accento appassionato e le mani si stringevano segrete, dove si perdevano somme favolose nei giuochi del ridotto e si cospirava talvolta nell'atrio*.[177]

[174] M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle* élites *nell'Italia dell'Ottocento*, cit., p. 61.

[175] L. GUALDO, *Decadenza*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 910.

[176] ID., *Una rappresentazione alla Scala*, in «L'Illustrazione Italiana», 8 maggio 1892, pp. 298-299. Il romanzo *Decadenza* sarà poi pubblicato il mese successivo dall'editore Treves.

[177] ID., *Decadenza*, in *Romanzi e Novelle*, cit., pp. 909-910.

Nella piena consapevolezza del tramonto di una *belle époque*, di un intero mondo con i suoi ideali, e suoi usi ed i suoi costumi, Gualdo realizza nel suo romanzo una fedelissima testimonianza di questo declino tardottocentesco: significativamente l'amico scrittore e critico letterario Rovetta salutò *Decadenza*, sulla rivista «Don Chisciotte della Mancia», come "una pagina di vita vissuta, strappata al libro triste e vario dalla vita moderna",[178] un'ambientazione che – ha sostenuto in tempi ben più recenti Ugo Olivieri – rispecchia la ricognizione dello scrittore e del suo protagonista sulle strategie vitali e sociali dell'epoca.[179]

### 1.4 *Gualdo a Parigi: la città, i* salons *e le novità della* fin de siècle

Fin dall'epoca dei suoi primi soggiorni più o meno prolungati nella capitale francese, Luigi Gualdo ha sempre scelto, come luoghi in cui risiedere stabilmente, alcuni tra gli angoli più centrali, ricchi e alla moda della città, da dove poter assistere e partecipare in maniera costante e attiva a tutti gli eventi della società brillante, gaudente, mondana e al tempo stesso intellettuale; dei posti nei quali, insomma, si concentrava, per utilizzare una sola parola, *la vita* parigina (e "Paris", egli afferma, è il vero "monde des vivants")[180] fatta di prime teatrali, circoli letterari, incontri artistici, raduni alla moda e feste esclusivissime.

Gli anni d'oro del ventennio 1870-1890 vedono, infatti, il giovane italiano alternarsi tra le sue due residenze di rue de la Paix (la splendida strada che conduce dall'Opéra a place Vendôme) e di rue de l'Arcade (che costeggia la chiesa della Madeleine). A detta di Robert Burnard, autore di una monografia interamente dedicata all'aspetto ed alle trasformazioni subite da Parigi nella seconda metà del XIX secolo, la zona dell'Hôtel Westminster – l'alloggio prediletto da Gualdo – era dotata di una speciale caratteristica in grado di distinguerla fin da allora da ogni altra parte della città; egli afferma, difatti, che chiunque passeg-

[178] G. ROVETTA, Decadenza *di Luigi Gualdo,* cit., p.1228.

[179] U. M. OLIVIERI, *Esilio e dissoluzione del personaggio in "Decadenza" di Luigi Gualdo,* in *L'exil et la dissolution dans la culture italienne*, Actes du colloque Franco-Italienne de Aix-en-Provence, 19-20-21 octobre 1989, réunis par G. Ulysse, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 199.

[180] Lettera VIII a Robert de Montesquiou (del giugno 1883), in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 323.

giasse su quei corsi doveva avere l'impressione "qu'une barrière invisible protège la rue de la Paix du tout-y-va, commercial, provincial, facile, qui grouille autour de l'Opéra".[181] A differenza dei suoi dintorni, stravolti dal nuovo assetto voluto da Haussmann, questa strada era rimasta intatta, il suo fascino e la sua eleganza preservati dalla invadente ondata di prosaicità ed imborghesimento crescenti. Sul finire dell'Ottocento (e, a tutt'oggi, dacché la situazione non è di molto cambiata) lungo la rue de la Paix si potevano contare ben 57 botteghe di modiste artigianali in attività, un numero davvero impressionante, tenuto conto delle esigue dimensioni della strada, vero e proprio "royaume non seulement de la joaillerie, mais de la mode, de la couture".[182]

Soltanto negli ultimi anni Gualdo cercherà un diverso tipo di sistemazione e, pur restando grossomodo nella stessa area *chic* e raffinata, ormai malato e alla ricerca di quiete, si stabilirà all'Hôtel Campbell, sull'avenue Friedland, un ampio viale alberato che si diparte dalla raggiera di Charles de Gaulle Etoile, la piazza che ha al suo centro l'Arco di Trionfo: dalle finestre di questa abitazione il povero Gualdo poteva, in tal modo, osservare lo scorrere della vita nei pressi degli Champs-Elisées senza venir a sua volta notato per la sua invalidità, per lui fonte di grande imbarazzo al punto tale da decidere di non far rientro a Milano per lunghi mesi, nella speranza di una eventuale guarigione, pur di non mostrare agli amici dei suoi anni d'oro lo stato in cui versava il proprio corpo martoriato non solo dalla mielite sifilitica, ma anche dalle terribili cure cui era obbligato a sottoporsi. La Parigi nella quale Gualdo trascorre la propria gioventù e buona parte della vita adulta – stroncata dalla morte prematura nel maggio 1898 – è la Parigi *fin de siècle* in cui accorrevano artisti e letterati di tutto il mondo, quella della *belle époque*, delle spettacolari Esposizioni Universali, delle origini delle avanguardie, dell'illuminazione a gas e degli omnibus trainati da cavalli, del Mulin Rouge e delle Folies Bergère, del momento di gloria dei *café*, dell'impennata dei *salons* prima del loro definitivo declino. Erano questi, in sintesi, per Parigi, quelli che Roger Shattuck ha con un'efficace espressione definito *gli anni del banchetto*, "l'allegra fanciullezza della nostra epoca".[183]

[181] R. BURNAND, *Paris 1900*, Paris, Hachette, 1963, p. 396.

[182] Ibidem.

[183] R. SHATTUCK, *The Banquet Years. The origins of the Avant-Garde in France. 1885 to World War I*, New York, Vintage Books, 1955, trad. it. a cura di F. Cezzi, *Gli anni del banchetto. Le origini dell'avanguardia in Francia (1885-1918)*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 33.

Posto unico al mondo, la Parigi a cavallo tra i due secoli, era davvero la capitale culturale d'Europa, il centro che dettava la moda nell'abbigliamento, nelle arti e nei piaceri della vita, un immenso teatro per se stessa e per chi la osservava dal di fuori, "il palcoscenico dove l'ebbrezza della spettacolarità dava a ogni azione il duplice significato di gesto privato e di atto pubblico".[184] La dimensione teatrale della vita era così diffusa da rischiare, talvolta, addirittura di spaventare lo spettatore venuto dall'estero e non abituato a simili stili di comportamento: ancora una volta le parole di Domenico Morelli – lo stesso Morelli che era rimasto, al contrario, incantato dallo scenario milanese – costituiscono una preziosa fonte coeva all'esperienza gualdiana. Il pittore napoletano, difatti, accorso nella capitale francese in vista della grande esposizione del maggio 1867 per esibire alcune sue opere, aveva sì cantato altissimi elogi delle possibilità di crescita e carriera artistica consentite da un centro come Parigi, ma era al tempo stesso rimasto turbato, quasi terrorizzato da quell'*indifferentismo* "che a modo francese si chiama libertà individuale",[185] un'impassibilità che anche il ben più francese Gualdo denuncerà, alcuni anni più tardi, in una lettera del giugno 1888 indirizzata al Verga, nella quale si legge una riflessione analoga:

> Ho trovato la grande città politicamente tranquilla – per ora – ed animata assai, ed *indifferente più che mai, in fondo, a tutto, fuorché alla propria vita intensa*.[186]

La capitale d'oltralpe appare ai loro occhi come un 'gran mondo artificiale': secondo Morelli neppure l'acqua da bere o l'aria da respirare conservano lì qualcosa di naturale, ragion per cui egli finisce col domandarsi perché mai fossero tutti ansiosi, all'epoca, di accorrere e sostare in questa tanto anelata meta. La risposta che egli stesso fornisce alla propria domanda è più che mai eloquente e coglie perfettamente nel segno lo spirito profuso, ai suoi tempi, dalla città:

> Parigi è un gran *bazar* di uomini e di cose; […] è una fiera perpetua, […] ma la vita in generale costa più che nei paesi meno progrediti. I bisogni crescono senza ragione, poiché il benessere è lo stesso – anzi bisogna lavorare e guadagnare di più per pro-

[184] Ivi, p. 36.

[185] Carte Morelli II/34. Lettera di Domenico Morelli a Sebastiano Giordano datata "Parigi – Maggio '67". Il documento è un'accurata testimonianza dell'Esposizione Universale 1867.

[186] Lettera 20 di Luigi Gualdo a Giovanni Verga intestata "Paris, 11 rue de la Paix, 3 giugno [1888]" e pubblicata in G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, in «Otto/Novecento», a. VIII, n. 3/4, maggio-agosto 1984, p. 140 (corsivi miei).

curarsi i nuovi comodi della vita parigina, che consiste in un lusso sfrenato, che qui è divenuto bisogno assoluto.[187]

In effetti, erano proprio gli anni in cui il rapido processo che avrebbe cambiato il volto della città – "Parigi s'era appena rifatto il trucco"[188] – era ormai stato messo in moto (secondo molti critici, però, la data che avrebbe effettivamente segnato il tramonto di un'epoca e l'avvento della modernità andrebbe, tuttavia, collocata un ventennio dopo e rintracciata in quel 1885 in cui scomparve Victor Hugo e, con esso, un movimento letterario ed un secolo): nonostante sugli Champs-Elisées fosse ancora possibile veder passare dei carri bestiame davanti agli eleganti *hôtels particuliers* e sui declivi di Montmartre gli artisti convivessero con capre e mucche al pascolo in mezzo ai mulini a vento, al centro di Parigi i *grands boulevards* segnavano già i confini di un'area animata e alla moda, consacrata ai teatri, alle redazioni dei giornali, ai giardini recintati, ai *boudoirs*. Erano gli albori dell'imminente trionfo del varietà, dei *café littéraires* del Quartiere Latino e dei *café chantants* (il "Napolitain", il "Weber", la "Vachette") che a lungo avrebbero contribuito alla circolazione delle idee nel paese ed avrebbero aiutato la Francia a forgiare la sua serie continua di protagonisti delle scene artistiche.

Erano, inoltre, gli albori dell'ultima fase di ripresa dei salotti di cultura, prima della loro definitiva scomparsa. Parigi era, difatti, insieme a Milano, una delle ultime realtà europee in cui questa forma di collettività così *ancient régime* stentava a tramontare; anzi, città dei mille teatri, essa non rinunciava ad allestire il più formale ed esclusivo dei suoi palcoscenici proprio per il *salon*, il luogo dove "l'aristocrazia coltivava ancora la conversazione di coloro che venivan considerati gli spiriti eletti".[189] Nella capitale francese, se si era in possesso delle corrette conoscenze o si faceva parte della giusta cerchia, non si correva mai il rischio di trascorrere una sola serata senza adeguata compagnia.

Nei prossimi capitoli si vedrà come, all'interno delle sale dove avevano luogo molti di questi raduni mondani, Gualdo abbia potuto entrare in contatto con molte personalità che diverranno col tempo suoi amici fraterni, da Bourget a Heredia, da Montesquiou a Judith Gautier. Forma di aggregazione per eccellenza, in origine, per i soli nobili, nella Francia post-rivoluzionaria questi ap-

[187] Carte Morelli, II/34.
[188] R. SHATTUCK, *Gli anni del banchetto*, cit., p. 35.
[189] Ivi, p. 40.

puntamenti avevano per protagonista la nuova aristocrazia impiantatasi dopo le nomine realizzate – come si è visto in precedenza anche a proposito della situazione italiana nel Lombardo-Veneto – da Napoleone.

L'esponente più noto di questa nuova nobiltà, nonché *salonnière* maggiormente in voga nell'intera Parigi della seconda metà del XIX secolo, era una nipote dello stesso Napoleone, la longeva principessa Mathilde Bonaparte,[190] che aveva aperto le sale del proprio appartamento nel 1854, dapprima in rue de Courcelles e in seguito in rue de Berri (nei locali dell'attuale ambasciata belga), e le terrà aperte fin dopo il 1900. Soprannominata – come ricorda Marcello Spaziani – "Notre-Dame des Arts",[191] questa donna potrà contare nel novero dei suoi ospiti abituali molti dei più grandi artisti del suo tempo, da Renan a Taine, dai Goncourt a Flaubert. Forse proprio nel ricordo di alcune serate trascorse ai ricevimenti della sua amica ed ospite (oltre che attenta lettrice), l'autore di *Madame Bovary* ha consegnato alle pagine di un suo romanzo una breve ma quanto mai succintamente veritiera riflessione relativa alla cosiddetta *società* ed all'effetto "valorizzante" dei suoi salotti. Il passo alluso è tratto dall'*Éducation sentimentale* e riporta le emozioni di Fréderic Moreau, il protagonista dell'opera, all'alba del suo primo ingresso in rue de Choiseul, nella casa in cui erano soliti radunarsi gli *habituées* dell'aristocratico salotto di M.me Dambreuse:

> N'ayant jamais vu le monde qu'à travers la fièvre de ses convoitises, il se l'imaginait comme une création artificielle, fonctionnant en vertu de lois mathématiques. […]. Certains salons parisiens étaient comme ces machines qui prennent la matière à l'état brut et la rendent centuplée de valeur.[192]

Il *salon* di Mathilde Bonaparte è stato, tra tutti i salotti letterari del secondo Ottocento, certamente il più influente, tanto per il numero e la qualità dei suoi ospiti, quanto per la sua lunga durata, che ha consentito l'avvicendamento di diversi ricambi generazionali. Tra i nomi d'eccezione degli ultimi frequentatori

[190] È noto che la Principessa, nonostante il titolo con il quale era solita farsi appellare anche dopo la soppressione dei titoli nobiliari a seguito della Rivoluzione, non usava eufemismi qualora chiamata in causa ad esprimersi su questo evento storico, a proposito del quale di norma affermava: "La rivoluzione francese? Senza di essa venderei arance per le strade di Ajaccio".

[191] M. SPAZIANI, *Gli amici della principessa Matilde. Lettere inedite di Mérimée, Sainte-Beuve, Gautier, Flaubert, Renan, Taine, Goncourt, Maupassant*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, p. 11.

[192] G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale (1869),* cit., p. 143.

abituali si ricorderà, senza dubbio, quello di Marcel Proust che, in uno dei suoi scritti mondani dedicato, per l'appunto, ai ricevimenti della principessa, ha sottolineato come i suoi storici appuntamenti della domenica sera – unitamente alla varietà ed alla selezione dei frequentatori – avevano reso le sue sale uno dei *foyers littéraires* più celebri di Parigi, mentre il nome della sua ospite poteva esser considerato degno di apparire sulle *Tables d'or* della letteratura francese:[193] "on ne peut s'empêcher de croire que certains pouvoirs mondains peuvent avoir, malgré tout, sur l'histoire littéraire une influence feconde et que de tels pouvoirs peu de femmes firent un aussi noble usage que la princesse".[194]

In questo luogo dove protagonista era la parola – sebbene ligiamente presieduta e regolamentata dalla *maîtresse de maison*[195] – un seducente e *remarquable causeur* quale si è detto (ed in precedenza dimostrato) essere Luigi Gualdo non poteva non essere bene accetto, anzi presumibilmente richiesto. I suoi carteggi sono ricchi di allusioni a pranzi, cene[196] o, come egli le chiama, "visite di digestione"[197] consumate nel lussuoso appartamento in stile neoclassico della rue de Berri (e di cui si trova traccia anche nel malevolo *Journal* dei fratelli Goncourt); soprattutto alle sue confidenti predilette dell'ultimo periodo di vita, la marchesa Giulia Litta Modignani e donna Vittoria Cima, l'italiano era solito raccontare gli incontri, le novità e le uscite che gli era ancora lecito fare negli ultimi anni suoi, per quanto trascorsi da invalido, appuntamenti tra i quali

[193] M. PROUST, *Un salon historique. Le salon de S.A.I. la princesse Mathilde*, in «Le Figaro», 25 février 1903, rist. in ID., *Écrits sur l'art*, édition et choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par J. Picon, Paris, Flammarion, 1999, pp. 131-142.

[194] Ivi, p. 136.

[195] G. CAVALLUCCI, *Un grand salon mondain: chez la princesse Mathilde*, in *Les derniers grands salons littéraires français*, Napoli-Paris, Pironti-Clavreuil, 1952, p. 29: "C'est naturellement la maîtresse de maison qui, après avoir acueilli ses invités, présiede aux conversations, aux tournois oratoires. Elle aime les joutes de ce genre, et ne manque pas de stimuler, par ses interventions, les courtoises discussions. […]. Son principe semble être de laisser à chacun le plus de naturel possible".

[196] Fondo Luigi Gualdo, carteggio z80suss., b.4(48), inedita, a Giulietta Litta Modignani (timbro postale: "Parigi, 13 maggio 1897"): "L'altro mercoledì sono stato a pranzo dalla Principessa Matilde, dove si è *corso rischio*, ma non accadde, di trovarsi in tredici – il che sarebbe stato terribile perché c'era anche Primoli".

[197] Ivi, b.3(28), inedita, alla cugina Giulia (timbro postale: "Parigi, 15 gennaio 1896"): "Ho passato due giorni con Giacosa, che mi piombò qui inaspettatamente otto giorni fa […]. Abbiamo pranzato insieme e siamo stati dalla Principessa Matilde, dove da un pezzo dovevo una *visita di digestione*".

immancabilmente rientravano anche le visite al *salon* della *princesse*, com'è possibile leggere in una delle sue ultimissime lettere, risalente all'8 aprile 1897:

> Ho potuto riprendere un poco di vita sociale; sono stato più volte a pranzo o alla sera dai Cahen, dai Ganderax, dalla Principessa Mathilde, all'Ambasciata d'Italia (a quella d'Austria dove prima andavo talvolta, ora i ricevimenti sono interrotti per il lutto della C.ssa di Wallenstein, a cui è morta la madre).[198]

La principessa era a tal punto affezionata allo scrittore cisalpino, davvero ben voluto sia da lei che dai suoi familiari, che nei momenti più bui in cui le sofferenze impedirono al suo ospite di allontanarsi da casa, Mathilde Bonaparte decise di recarsi personalmente al capezzale del malato. Così, ad esempio, nel settembre 1895, quando Gualdo annunciava a sua cugina che "uno dei più noti iettatori del mondo, che invano ho cercato di sfuggire, è venuto varie volte a vedermi, anche con la scusa di accompagnare la Principessa Matilde, sua zia, che mi fece l'onore di alcune visite"[199] (è noto che il milanese, piuttosto superstizioso, non gradisse molto la compagnia di Gégé Primoli, il cui nome, nelle sue lettere, è sempre accompagnato da disegni o parole apotropaiche).[200] Come tutti i *salons* di lunga durata, naturalmente anche quello della *princesse* aveva avuto i suoi alti e bassi, e Gualdo, onnipresente a gran parte dei ricevimenti nel corso dei suoi soggiorni parigini, non mancava di annotare le, seppur rare, occasioni in cui i vari raduni mondani (ivi compresi quelli di casa Bonaparte) avevano registrato momenti di declino, come si evince da un messaggio del 1888 indirizzato a Vittoria Cima all'interno del quale, dopo aver realizzato un resoconto sommario dell'Esposizione e di una mostra di disegni di Victor Hugo,[201]

---

[198] Ivi, b.4(42) recante sulla busta il timbro: "Hôtel Campbell – 45&47, Av. Friedland – Artur Geissler, P.re".

[199] Ivi, b.3(26), inedita, del medesimo alla stessa, inviata da Parigi il 27 settembre 1895.

[200] Nelle lettere alla cugina, ma anche nei messaggi destinati a François Coppée non mancano, inoltre, disegni di corna o parole di scongiuro.

[201] "Fondo Vittoria Cima", c.30b.40, lettera 9, inedita, di Luigi Gualdo, intestata "11, Rue de la Paix, 25 maggio" (il timbro postale registra come anno il 1888): "Oltre il *salon*, dove non sono stato che insufficientemente una volta, vi sono varie esposizioni assai interessanti: quello dei *disegni* e manoscritti di Victor Hugo, i primi dei quali sembrano di Michelangelo e dove vi sono persino dei mobili a disegni giapponesi dorati, intagliati da lui – poi quella della Caricatura, con tutti li originali di Daumier e Gavarni – poi quella di oggetti d'arte dell'Hôtel de Chimay… ed altre ancora".

Gualdo afferma, a proposito del salotto della principessa Matilde (la quale, però, viene opportunamente elogiata per classe e bellezza nonostante l'età), che:

> Il *salon* della Principessa Matilde dove sono stato un paio di volte si fa sempre più noioso. Essa riceverà come sempre domenica ventura perché compie i 68 anni. Sarà vestita di bianco, con perle e *decolletée*. È veramente meravigliosa – tanto più che *fa* la vecchia.[202]

Oltre che al salotto Bonaparte, la presenza di Gualdo era benvoluta in gran parte dei *salons littéraires* della Parigi dell'epoca; tra le sue prime frequentazioni – già sul finire degli anni '60 – vanno annoverate quelle dei *mardis* di Sthephane Mallarmé in rue de Rome, dove conobbe in prima istanza François Coppée (che a sua volta riceveva nella sua casa di rue Oudinot, dove l'italiano entrerà in contatto, tra gli altri, con Barbey d'Aurevilly nel 1872), e quelle *chez* Catulle Mendès, che gli valsero i primi contatti con Théophile Gautier e sua figlia Judith. In seguito, con l'ampliamento della sua cerchia di contatti nella capitale francese, lo scrittore milanese inizierà a recarsi con sempre maggiore assiduità ai ricevimenti settimanali del *grenier* Goncourt, dei salotti di Lecomte de Lisle, di Heredia e di Daudet, della principessa di Chimay (nelle cui sale gli verrà presentato Robert de Montesquiou), alle cosiddette *réunions désordonnées* presso l'editore Lemerre, mentre riuscirà a fare la sua comparsa, benché in un'occasione soltanto, addirittura al *salon-temple* di Victor Hugo. Tuttavia ci si occuperà, di volta in volta, di ciascuna di queste visite in relazione ai rapporti di Gualdo con i vari scrittori d'oltralpe analizzati nei prossimi capitoli. Allo stesso modo verranno trattate la maggior parte delle considerazioni del critico (per il loro acume sovente degne di un critico drammatico) relative al teatro francese, viste le molteplici presenze dell'italiano ad alcune delle più esclusive *premières*. In questa sede, invece, ci si limiterà comunque a ricordare almeno la grande attenzione prestata da questi ad una celebre *star*, vero *monstre sacré*[203] dei suoi tempi: l'attrice parigina Sarah Bernhardt.

L'*arcana creatura* – com'egli ebbe a definirla in un suo componimento e come reverenzialmente e cifratamente era solito nominarla all'interno dei suoi carteggi – era l'interprete drammatica più famosa della Francia tardottocentesca: per oltre trentacinque anni questa donna dominerà le scene dei teatri di Pa-

[202] Ibidem.

[203] R. SHATTUCK, *Gli anni del banchetto*, cit., p. 38.

rigi, il palcoscenico dell'Europa dell'epoca, vivendo tra scandali e pubblicità, da alcuni denunciata per faccende amorose e scandali, da altri esaltata come il più grande genio del teatro *fin de siècle*. Come tanti suoi contemporanei, neppure Luigi Gualdo era riuscito a restare immune al fascino di quella "bianca apparizïon dagli occhi immensi, / dal magro viso smorto, dove un fiore / sanguigno par la bocca che nei sensi / versa ignoto languore";[204] ammaliato dalla sua figura ed a maggior ragione dalla sua "voce musical"[205] (non a caso la 'divina' Sarah era soprannominata *la voix d'or*),[206] egli non perdeva mai occasione di andare a vederla all'opera, ovunque si svolgessero le sue esibizioni, compresa Milano, dove la sua presenza aveva letteralmente fatto impazzire la città e reso impossibile, nell'inverno 1889 (*tournée* in occasione della quale Gualdo farà da mediatore tra la diva e l'amico Giacosa),[207] l'acquisto di biglietti.[208]

L'ammirazione e l'adorazione dell'italiano nei confronti dell'attrice francese erano tali da non venire ostacolati neppure dalle sue precarie condizioni di salute: quando, infatti, riceverà l'invito a partecipare al fastoso *déjeuner* di seicento coperti pianificato per il 9 dicembre 1896 – sala Zodiaque del Grand Hôtel – per celebrare l'apoteosi della diva in conclusione della sua ultima *tournée* americana durata quasi sei mesi, egli non esiterà minimamente a dare conferma della propria adesione per la *Journée Sarah Bernhardt*.[209] Nonostante l'avanzare degli anni, agli occhi dell'uomo di lettere cresciuto all'ombra del Duomo, l'*arcana creatura* (nata, proprio come lui, nel 1844) resterà eternamente un efebico essere privo di età tanto che, quando nel marzo 1897 l'attrice sarà di nuovo in scena a Parigi, Gualdo preferirà di gran lunga assistere alla rappresentazione di un dramma già ben conosciuto, purché interpretato da Lei (nominata

[204] L. GUALDO, *Sarah Bernhardt*, in «L'Illustrazione Italiana», 28 dicembre 1879, rist. con qualche lieve modifica in *Le Nostalgie* e quindi in *Romanzi e Novelle*, cit., pp. 1213-1214.

[205] Ivi, p. 1213.

[206] J. STOKES, *Sarah Bernhardt*, in AA. VV., *Tre attrici e il loro tempo: Sarah Bernhardt, Elen Therry, Eleonora Duse*, Genova, Costa & Nolan, 1991, pp. 21-87.

[207] Si veda, *infra*, il paragrafo 5.2 *Dalle letture preventive alla propaganda critica: Gualdo amico e consigliere letterario di Giuseppe Giacosa.*

[208] Cfr. P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 111-112.

[209] Il nome di Luigi Gualdo figura sulla sontuosa *plaquette* della 'Journée Sarah Bernhardt'. Una copia di questo programma, con caratteri in oro, edita da Chamerot et Renouard, è conservata alla Bibliothèque Nationale Française, nel Fonds Montesquiou (Département des Manuscrits, site Richelieu), N.a.f., ms. 15241.

con la reverenziale lettera capitale), piuttosto che recarsi altrove ed andare a vedere la messinscena di nuovi spettacoli:

> Per riposarmi un poco dalle porcherie che fanno bella mostra di sé nei teatri torno talvolta a rivedermi la giovane S.B. Mi sono ben guardato di andare a *Spiritisme* di Sardou di cui già prevedevo il mezzo fiasco; ieri sera sono tornato alla *Tosca*, dove Lei – sapendo il teatro pieno di bernhardtiani – per protestare sempre più contro *Spiritisme* ha recitato come Lei sola potrà farlo *forse* un'altra volta ancora.[210]

Eppure, in generale, le novità (non solo strettamente artistiche) esercitavano un gran fascino sul milanese. Nella città dalla più alta concentrazione di teatri dell'intero continente e, ad un tempo, nella città dove l'approdo del *nuovo* era all'ordine del giorno, Luigi Gualdo aveva avuto la possibilità – esattamente un anno prima di inviare la lettera appena citata – di vedere una delle primissime proiezioni cinematografiche mai realizzate in Europa. Era il 23 marzo 1896. In questa data, egli scriveva con un entusiasmo smisurato alla Marchesa Litta Modignani di aver assistito ad uno spettacolo eccezionale ed inaudito, a quella cosa "meravigliosa, miracolosa, incredibile… che è la Cinematografia!".[211]

Quella gualdiana è senza dubbio una tra le più precoci testimonianze, non solo italiane, sull'argomento; l'episodio è raccontato con dovizia di particolari e, insieme, con incontenibile ardore. I pionieri di questa invenzione, i fratelli Lumière, avevano appena messo a punto un primo strumento di proiezione di immagini (il brevetto risale al 1895); nel corso dell'anno successivo all'ideazione, i perfezionamenti di misurazione del movimento per mezzo della tecnica fotografica avevano portato al miglioramento di un sorprendente oggetto, il cosiddetto "cinematografo", macchinario che – vista la sua portata rivoluzionaria, innovativa e stupefacente per l'epoca – iniziò ad essere messo in mostra dapprima a Parigi, poi a Londra (mentre in Italia sarebbe toccato a Milano, a partire dalla fine di aprile dello stesso 1896, l'onore di essere il luogo della prima, avveniristica presentazione). Meraviglia ed incredulità erano i sentimenti più diffusi tra gli astanti che accorrevano numerosi all'appuntamento cinematografico.[212] Naturalmente, anche la risposta di Luigi Gualdo può essere con facilità

[210] Fondo Luigi Gualdo, carteggio Z 80 suss., b.3(40). Lettera inedita a Giulietta Litta Modignani (timbro postale: "Parigi, 23 marzo 1897").

[211] Ivi, b.3(32). Lettera inedita del medesimo alla stessa inviata da Parigi il 23 marzo 1896.

[212] Si veda, ad esempio, il primissimo articolo italiano su *La Fotografia Animata ottenuta col Cinematografo* realizzato da Arnaldo de Mohr e pubblicato su «L'Avvenire» del 1 maggio

ascritta in questa tipologia di reazioni; le sue righe lasciano, difatti, trapelare di continuo l'emozione che sembra riaffiorare in lui, crescente, al solo e semplice atto di riportare sulla pagina bianca il ricordo delle immagini viste. Benché lamenti di aver "molto mal spiegato" l'evento,[213] la sua cronaca rappresenta, al contrario, un documento molto prezioso, proprio anche grazie all'andamento concitato della sua frase, esplicito segnale della sua eccitazione:

> Ho dimenticato nelle ultime mie di parlarti di una cosa meravigliosa, miracolosa, incredibile… che è la Cinematografia! È una esposizione di fotografie, come per lanterna magica, dapprima le figure appaiono al solito immobili, poi si muovono come fossero vive. Si vede una piazza pubblica, dove le carrozze, i trams rotolano, la folla si pigia, passanti passano, si fermano, s'incontrano; una stazione dove fra poco un treno arriva a tutto vapore e si ferma, e d'onde la gente scende di fretta, isolata o a frotte e si precipita per salire nelle carrozze, negli omnibus sui quali si gettano i bagagli… *È la vita vera*. Due bambini giocano, saltano, s'inseguono, si danno dei pugni… A un tavolo di caffè due soldati giocano alle carte; arriva il *garçon* che versa loro da bere, tracannano lentamente il liquido, si disputano, l'uno perde e l'altro vince.[214]

La cronaca della proiezione di questa sorta di antenato del moderno cortometraggio precede la parte forse più interessante del suo resoconto, un passo che conferma ancora una volta come il grande intuito gualdiano molto raramente, e non solo in materia di letteratura, abbia sbagliato ad andare a segno. Dopo aver insistito sul valore del filmato che è, a sua detta, "la *realtà assoluta* con tutti i movimenti immaginabili", egli si scusa per l'insufficienza della propria spiegazione poiché capisce, o meglio, immagina quanto potesse essere difficile poter farsi un'idea abbastanza veritiera degli effetti prodotti da una novità come la cinematografia non avendola mai vista di persona. Ad ogni modo, Gualdo informa la cugina che presto tutto il *baraccone* della dimostrazione messa in scena in Francia si sarebbe presto spostato a Londra (in una successiva lettera inviterà la sua destinataria ad andare il prima possibile a Parigi, così da potersi recare insieme oltremanica e assistere ancora una volta alle meraviglie del cinema-

1896, in cui si legge: "Da molte settimane al Teatro Milanese di Milano, accorre un pubblico numeroso ad ammirare il cinematografo, o per dirlo con una parola più facile, la fotografia animata; ed uscendo dalla sala la folla ha sulle labbra mille esclamazioni di meraviglia e di stupore. E meraviglia e stupore più giustificati non conosciamo, perché davvero la nuova scoperta è qualche cosa di incredibile, di straordinario".

[213] Fondo Gualdo, carteggio Z 80 suss., b.3(32), lettera inedita, a Giulia Litta Modignani.

[214] Ibidem.

tografo),[215] per poi guadagnare la Germania e, infine, l'Italia. La lungimiranza del critico, però, si dimostra effettivamente tale nella parte conclusiva del messaggio ovvero quando egli si cimenta a provare ad immaginare le sorti future di questa eccezionale *scoperta* che, a distanza di diversi giorni dalla prima visione, ancora continuava ad esercitare sulla sua persona un fascino potentissimo:

> Dicono che presto s'inventerà di fare la fotografia simile a colori. Dopo suppongo che aggiungendo un fonografo si farà che i personaggi oltre che muoversi, potranno anche parlare e cantare![216]

Nonostante solo poco tempo prima egli avesse manifestato le sue lamentele all'amico Verga ripensando alle sorti della sua patria d'elezione, quella Parigi detta "città delle rivoluzioni" dove, tuttavia, "nulla cambia mai" e nella quale "in realtà tutto rimane più immutabile che nell'Impero Chinese",[217] la capitale francese gli aveva donato, con l'avvento e le emozioni riconducibili a questa ennesima invenzione, un'ultima ventata delle sue novità.

Quando esalerà – appena un anno dopo, nel maggio del '98, a qualche metro di distanza dall'Arc de Triomphe – il suo ultimo sospiro, si potrà a buon diritto dire che Luigi Gualdo aveva respirato, fino all'ultimo istante della propria vita, un'estrema boccata di quella "bon air de Paris qui semble contenir des effluves amoureuses et des émanations intellectuelles".[218]

[215] Ivi, b.3(25). Lettera inedita e senza data (ma certamente successiva al 23 marzo 896) del medesimo alla stessa: "Se vieni qui, faremo una corsa a Londra, a vedere la *Cinematografia* che ora si trova colà, e molte cose che bisogno di vedere".

[216] Documento inedito. Ivi, b.3(32).

[217] Lettera 20 di Luigi Gualdo a Giovanni Verga del giugno 1888 pubblicata in G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., p. 140.

[218] G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale (1869)*, cit., p. 173.

*Capitolo Secondo*

# Poesia – Musica – Pittura
# Gualdo e le *Tre Arti* sorelle

*Poeti del pennello e poeti del verso.*
*Uno stesso amore vi agita, una stessa malinconia*
*vi rende pensosi, una stessa illusione vi possiede.*
(Giovanni Camerana, *Al pozzo*)

## 2.1 *Influenza scapigliata e tematica artistica: l'opera critico-letteraria*

Le antologie poetiche[219] che raccolgono i testi della gioventù *bohémien* lombardo-piemontese tra gli anni '60 e '70 dell'Ottocento permettono di constatare una peculiarità raramente rintracciabile in rapporto ad autori di altre generazioni e luoghi: pur trattandosi di "personalità dissimili e individuabili nel loro profilo singolare",[220] accomunate spesso sotto l'etichetta talvolta poco efficace di *scapigliati*, questi giovani autori manifestano la propria coesione di 'gruppo' attraverso un impressionante numero di dediche, testi di invio e scritti dialogici con cui è possibile ricostruire una serie di scambi e rimandi che consentono di delineare una sorta di reticolo invisibile che collega nomi come quelli di Praga, Tarchetti, Boito, Arrighi, Giacosa, Molineri, Camerana e Gualdo. A titolo esemplificativo, e coerentemente con gli interessi che muovono questo studio, si dirà che, volendo considerare la produzione in versi del solo Gualdo, che pure viene collocato da Ermanno Paccagnini "ai limiti e oltre i limiti dell'area scapigliata",[221] si ritroveranno nelle sue *Nostalgie* componimenti dedicati (e talvolta ispirati) rispettivamente ad Emilio Praga, Arrigo Boito, Giuseppe

[219] Cfr. la recente silloge a cura di R. Carnero, *La poesia scapigliata*, Milano, BUR, 2007.

[220] D. PICCINI, *Gli Scapigliati remoti e fraterni*, in «Poesia», febbraio 2008, p. 29.

[221] E. PACCAGNINI, *Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, vol. VIII, p. I, Roma, Salerno Ed., 1999, p. 321.

Giacosa e Giovanni Camerana. Accomunati non soltanto da simili intenti poetici, ideologici e culturali, ma legati anche da rapporti di amicizia (in alcuni casi anche piuttosto longevi) questi artisti – come si vedrà – spesso polivalenti, sono assimilabili per la presenza nella loro produzione, almeno in questa fase, di motivi comuni ed atteggiamenti che si configurano come frutto e probabile reazione al rapido cambiamento epocale, storico ed epistemologico che attraversa la seconda parte del secolo XIX, simile ad "un bradisismo che sta togliendo ogni certezza e linfa tradizionale all'operazione artistica, alla posizione sociale-conoscitiva, al ruolo ed al significato di scrittori drammaticamente di transizione".[222]

In queste pagine si cercherà di illustrare come Luigi Gualdo, dopo aver manifestato un'iniziale affinità, soprattutto nelle poesie delle *Nostalgie* e nelle prime *Novelle*, all'ideologia e con i *Leit-motive* (seppur con alcune riserve e la mediazione dell'influenza parnassiana) dominanti nella Scapigliatura, abbia poi corretto il proprio percorso intraprendendo una nuova direzione – che per il momento chiameremo fase della *rêverie* – maturata per vie personali, ma anche attraverso i sempre più frequenti contatti con la cultura d'oltralpe, ed evidente, a partire all'incirca dalla metà degli anni Settanta, nell'elaborazione dei suoi romanzi, della seconda edizione delle *Novelle* e dei racconti apparsi singolarmente su riviste italiane e francesi, oltre che nell'attività giornalistica e, dettagliatamente, nella scelta delle opere e degli autori da recensire.

Uno dei capisaldi del movimento scapigliato è il concetto della fratellanza tra le arti: non nuova alla cultura europea, che già l'aveva sperimentata con il romanticismo tedesco ed un certo simbolismo francese (da Baudelaire e Gautier a Verlaine e Rimbaud), quest'idea dell'affinità tra poesia, plastica e musica giungerà a dare in Italia, attraverso la Scapigliatura – dove mostra ancora qualche lacuna, mancando, a detta di Gioanola, della "scoperta del subconscio"[223] – e soprattutto per tramite di Lucini,[224] esiti novecenteschi nelle sperimentazioni delle avanguardie.[225] Prima ancora di soffermarci sulle postulazioni 'pratiche', si sottolineerà che, se da un lato autori come Dossi teorizzano la suddetta con-

[222] D. PICCINI, *Gli Scapigliati remoti e fraterni*, cit., p. 30.

[223] E. GIOANOLA, *La Scapigliatura*, Torino, Marietti, 1975, p. 13.

[224] Sono state più volte messe in luce le similarità compositive che accomunano i testi di Lucini ai versi di Luigi Gualdo. Cfr. G. P. LUCINI, *Il libro delle figurazioni ideali*, a cura di M. Manfredini, Roma, Salerno Editrice, 2005, p. 88, dove è esplicitato un chiaro richiamo ("Desii pazzi" *vs* "l'ire pazze") tra il testo de *La Chimera* luciniana e quello di un *Paesaggio* gualdiano.

[225] Cfr. G. SCARSI, *Il rapporto fra le arti nella Scapigliatura: poesia – pittura – musica ed esiti novecenteschi*, in «Otto/Novecento», gennaio 1981, pp. 145-176.

cezione adducendo prove persino di carattere storico per motivare l'interdipendenza tra arte letteraria, figurativa e musicale,[226] e dall'altro scrittori come Rovani sostengono che questo connubio abbia radici antiche soltanto in Italia, mentre in altri paesi come Germania, Inghilterra e Francia, esso è alquanto recente,[227] tutti risultano però concordi nell'affermare che le *Tre Arti* si muovono parallele, in comunione di ispirazioni, e che ciascuna disciplina trae origine dalla parola ed in essa alfine rifluisce:

> Le tre arti sono: la musica, la pittura e la poesia e sono sorelle, nel senso che procedono parallelamente, insieme confluendo alla caratterizzazione di un periodo artistico. […].
>
> Dappertutto dove la civiltà è penetrata e dove continua il suo corso, noi vediamo svolgersi le fasi del pensiero sotto alla triplice manifestazione. La poesia, alimentata dalle meditazioni dei filosofi e preparata dagli avvenimenti della storia, trova il concetto primo e […] non manterrebbe la fiamma che alla schiera più rara dell'umanità, se la tonica, per la via dei sensi, non recasse l'annuncio dei trovati della poesia a tutti i mortali […]. Ma l'onda musicale è troppo fuggitiva e le impressioni che ne derivano vengono cancellate le une dalle altre […]. Se non che la scultura e la pittura coi segni fissi danno corpo all'idea che sgorga dalla poesia e la trasmettono in forme visibili.[228]

Partendo dai risultati rovaniani, gli Scapigliati ne applicano i presupposti per denunciare l'"insufficienza della parola ad esprimere certe componenti della realtà".[229] Eppure Rovani – sostiene Antonio Saccone – "delegittima ogni ipotesi di scambio, di compenetrazione o di sconfinamento nell'uno e nell'altro linguaggio";[230] spetta, invece, ai nuovi e giovani artisti il merito di aver dato l'avvio a "ibridismi e miscelazioni",[231] e di aver tentato, facendo interferire i

---

[226] C. DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, t. II, Milano, Adelphi, 1964, p. 721 (nota n. 5178): "Fra le prove della fraternità delle tre arti (letteraria, figurativa, musicale) ce n'è una storica. La scrittura, espressione dell'arte letteraria, era in origine plastica e pittura (scrittura geroglifica o letteratura rebus). Più tardi, la scrittura rappresentò, invece del segno, il suono (scrittura fonetica) donde il legame colla musica. - La scrittura è la più antica delle arti plastiche".

[227] G. ROVANI, *Saggio su Bellini*, in *Le Tre Arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milano, Treves, 1874.

[228] ID., *Introduzione* a *Le Tre Arti*, cit.

[229] G. SCARSI, *Il dibattito sulle arti nella Scapigliatura: poesia – pittura in Camerana*, in «Italianistica», settembre-dicembre 1978, p. 548.

[230] A. SACCONE, *«Pinti romanzi» e «scritte pitture»*, in *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1995, p. 78.

[231] Ibidem.

linguaggi propri di ciascuna delle tre arti, di ampliare i limiti delle singole discipline; mediante il mutuo soccorso tra poesia-pittura-musica, essi ottengono accostamenti tali da rendere possibile un notevole allargamento delle tecniche espressive. Abbandonata l'ambizione propria delle poetiche tradizionali di concludere e definire, gli esponenti della Scapigliatura scoprono le potenzialità del *non finito*, "donde la tendenza alla dissoluzione della poesia in Musica, il linguaggio, tra le arti sorelle, il più indefinito ed evocativo, atto a porsi in rapporto di complementarietà con la poesia".[232] Conseguenza diretta di ciò sarà, da una parte, l'estrema sperimentazione metrica in direzione della versificazione libera e, dall'altra, il contemplare ed esercitare simultaneamente più discipline, sicché non di rado si avranno figure di artisti polivalenti di cui gli esempi più noti sono rappresentati dai poeti-pittori Praga e Camerana e dal poeta-musicista A. Boito.

Ma la modernità degli scapigliati consiste anche nell'essersi resi tra i maggiori portavoce di un intenso disagio, che essi esprimono tematizzandolo in una serie di dualismi – quali il Bene e il Male, reale e ideale, orrido e brutto contrapposti a Bello e perfezione artistica – e nell'insistenza sulle tematiche del macabro e del sentimento mortuario: così, tra i massimi interpreti del dualismo scapigliato, Boito affermerà di essere "luce ed ombra; angelica / farfalla o verme immondo" che sogna un'Arte eterea "franca dai rudi vincoli della forma / piena d'Ideale"; Camerana, dal canto suo, entrando nella polemica sul realismo, ammonirà più volte sui rischi di esso, invitando alla pura contemplazione estetica nell'osservazione del reale, considerato semplice punto di partenza al lancio verso l'ideale, mentre infine, ad esemplificare l'insistenza sulla tematica funeraria, Gualdo pubblicherà due componimenti significativamente intitolati *2 novembre* (*1866* e *1867*), scriverà un'ode mortuaria in memoria di Emilio Praga ed in onore di Camerana la poesia *Semper et ubique*.

Le creazioni di questi autori, ben lontane dal restare ancorate alla comune matrice 'scapigliata', ma proprio a partire da quest'ultima e dallo sperimentalismo – collegato alla teoria dell'interferenza artistica – ad essa riconducibile, segnano percorsi che, intraprendendo diverse direzioni, mostrano di essere intrisi di una forte carica di modernità protonovecentesca: l'impegno di Boito, infatti, tra versi e melodia, porterà "ad esiti futuristici" con la riforma del melodramma attuata nel *Mefistofele* e perpetrata nel *Falstaff*, opera in cui egli collabora con

[232] ID., *Il rapporto fra le arti nella Scapigliatura: poesia – pittura – musica ed esiti novecenteschi*, cit., p. 150.

Verdi come librettista, raggiungendo ardimenti imprevisti tali da risvegliare il suo Maestro dai sopori risorgimentali;[233] al tempo stesso Praga, attraverso la dimensione domestica della parola e l'uso del dialogato, aprirà la strada a Pascoli ed ai Crepuscolari (nonché alla gaddiana deformazione del segno); Gualdo e Lucini[234] si collocheranno, invece, al confine – almeno in questi anni – con il simbolismo. Sebbene per il secondo tale riconoscimento sia già da tempo avvenuto tanto che questi viene considerato il *trait d'union* con il Futurismo, il primo risulta, invece, ancora fortemente sottovalutato,[235] per quanto sia stato più volte ribadito che (accanto ai tratti scapigliati e alle raffinate presenze parnassiane, alle reminiscenze giovanili di Baudelaire, ma anche di Manzoni, Foscolo e Leopardi, alle anticipazioni crepuscolari, dannunziane e pascoliane)[236] l'insistenza gualdiana sui campi onomasiologici dell'arcano, del segreto e della sfinge permetterebbero di inserirlo a pieno titolo tra i primissimi rappresentanti italiani di un simbolismo che egli "tallona da presso".[237] Camerana, infine, ricorrendo ad un colorismo visivo in grado di dipingere atmosfere "in funzione delle quali si giustifica il recupero […] del paesaggio" (scarnificato),[238] ad una insistente trasfigurazione lirica e ad un uso dell'analogia ai limiti del correlativo oggettivo, anticiperà a sua volta molti tratti di tanta poetica del XX secolo.

Proprio la grande attenzione riservata da Camerana al paesaggio (al quale estrema cura viene dedicata nella produzione di quasi tutti gli esponenti di questa generazione poetica) che, da elemento puramente esornativo, inizia a configurarsi come fulcro ispirativo, trova certamente una ragion d'essere nell'in-

[233] ID., *Il dibattito sulle arti nella Scapigliatura: poesia-pittura in Camerana*, cit., p. 553.

[234] Sull'importanza di Lucini e Gualdo (non solo in quanto poeta, ma anche come portavoce delle novità d'Oltralpe, specie di ascendenza mallarméana) per la nascita del simbolismo poetico italiano cfr. E. FUMI, *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini, 1992.

[235] Tuttavia negli ultimi anni le indagini su Gualdo continuano assiduamente a mettere in luce l'estrema modernità di questo autore che è stato di recente definito da Enrico Cesaretti "il *trait d'union* […] tra Scapigliatura e Simbolismo" (*Castelli di carta. Retorica della dimora tra Scapigliatura e Surrealismo*, Ravenna, Longo, 2001, p. 11).

[236] Per un'analisi critica completa della poesia gualdiana, sorretta da un valido ed efficace apparato filologico-esegetico cfr. L. GUALDO, *Le poesie (1859-1893). Introduzione, notizia biografica e note filologiche* a cura di R. Lollo, cit., edizione che andrebbe, tuttavia, integrata con l'inserimento di ulteriori componimenti dell'autore extravaganti pubblicati su riviste non contemplate nell'analisi e tra i periodici ottocenteschi esaminati dalla studiosa milanese.

[237] E. PACCAGNINI, *Luigi Gualdo. Sotto il gilet l'epicureo*, in «La Nazione», 21 dicembre 1981.

[238] G. SCARSI, *Il dibattito sulle arti nella Scapigliatura…*, cit., p. 567.

fluenza e nella portata quasi palingenetica espressa dalla pittura di questi anni: secondo Giovanna Scarsi attraverso il paesaggismo scapigliato "si effettua nelle arti figurative la stessa rivoluzione che il verismo operava nelle lettere" mandando in frantumi il vieto accademismo tradizionalistico e raggiungendo "una cifra personale anche rispetto ai confratelli espressionisti perché, mentre la loro restò un'esperienza individuale che operò la transizione in arte Romanticismo-Verismo, […], quella francese ebbe carattere scolastico".[239]

Il paesaggio viene scomposto andando aldilà della pura resa mimetica della realtà; nel ricostruirlo gli scapigliati sembrano preferire determinate fasi del giorno alternando, chi nel favorire più la luce, chi più l'ombra, rappresentazioni notturne a raffigurazioni dei momenti di transizione, quali alba e vespro. A proposito della poesia di Gualdo intitolata non a caso *Tramonto*, Glauco Viazzi ha parlato della presenza di eleganze scaltre, squisite e sottili "al limite tra pittura impressionista e pittura divisionista";[240] nella stessa direzione di questo componimento, muovono, inoltre, un cospicuo numero di versi del medesimo autore che appaiono dettati da un'analoga ispirazione 'paesaggistica': escludendo le prove giovanili mai pubblicate in vita e di cui si è occupata Renata Lollo,[241] Gualdo ha inserito nelle sue *Nostalgie*[242] un insieme di testi i cui titoli sono già di per sé altamente rappresentativi: c'è, ad esempio, una *Storia di mare*, ci sono le poesie *Alla sera*, *Nel parco*, *La Cascata*, *Fra i monti*, *La Villa* e *La Barca*, unitamente ad un testo intitolato *Interno*, due *Marine* (*Par quasi nero il mare sconfinato* e *Di gente affaccendata è pieno il porto*) e tre *Paesaggi* (*Senza rumore immacolata e lieve*, *Circondata da rupi alte e scoscese* e *Tutto riposa al raggio della luna*), oltre alle liriche senza titolo ma il cui verso incipitario risulta altrettanto significativo: *Rose appassite cui non rise il sole*, *Fuggiva il giorno ed io pensai: l'estate*, *La terra è un punto in mezzo al firmamento*, *È un castello feudale in miniatura*, *Foglie staccate* e *In fondo ai chiari abissi preziosi*, in

[239] Ivi, p. 554.

[240] G. VIAZZI, *Gian Pietro Lucini al tempo di "Cronaca d'Arte"*, in «Il Verri», 33-34, 1970, p. 331.

[241] R. LOLLO, *I manoscritti giovanili di Luigi Gualdo nell'Archivio di Stato di Milano*, in «Otto/Novecento», gen.-feb. 1987, pp. 101-128.

[242] L. GUALDO, *Le Nostalgie*, Torino, Casanova, 1883, rist. in ID., *Romanzi e Novelle*, cit. e in copia anastatica della versione originaria: *Le Nostalgie*, Milano, Lampi di Stampa, 2003.

buona parte precedentemente apparse in rivista[243] (e ancora ripubblicate sulla stampa periodica anche in seguito all'uscita del volume del 1883),[244] così come i componimenti poi non confluiti in raccolta *In riva al lago*, stampato sulla «Gazzetta musicale» del 2 maggio 1869, *Senza rumore, immacolata e lieve* uscito sulla «Strenna Italiana per l'anno 1874», *Fra le figure rigide dei vetri*, in «Serate Italiane» dell'8 febbraio 1874, il già citato *Tramonto*, in «Cronaca d'Arte» del 28 dicembre 1890, *Tenebra*, in «Tavola rotonda» del 10 gennaio 1892 ed infine *Lo scherno dell'azzurro* su «Il Mattino» del 26 febbraio 1893 (poi col titolo *Da un album* ne «Il Mattino – Supplemento» del 5 maggio 1895).

Pienamente in linea con le direttive scapigliate, il grande quantitativo di paesaggi realizzati da Gualdo, si inserisce in una più ampia adesione di intenti con la poetica di questo movimento, prima fra tutte l'attitudine ad interiorizzare, talvolta esasperandola, la conflittualità arte-vita. Diversamente da Boito, Praga e Camerana, egli coltiva attivamente un'unica disciplina, quella della parola, ma dimostra di avere una notevole preparazione anche in altri ambiti, una competenza alimentata non solo dalla sete di conoscenza personale, ma anche dalla strettissima vicinanza con tutto un universo artistico: in particolar modo, come dimostrano i suoi carteggi – compresi i riferimenti interni ad essi laddove manca una documentazione diretta –, Gualdo è stato in strettissimo contatto con pittori e scultori del calibro di Emilio Gola, Pompeo Mariani e Adèle d'Affry e di musicisti della portata di Arrigo Boito e Giuseppe Verdi. Influenzato da tali frequentazioni, e insieme dalla vicinanza ai maggiori rappresentanti del *Parnasse* francese, egli inserisce nelle sue poesie continui riferimenti ad artisti antichi (come Fidia) e moderni (come Salvator Rosa),[245] benché sia soprattutto nelle

[243] In ordine cronologico: *Foglie staccate* era già apparsa sulla «Strenna Italiana per l'anno 1873», *La cascata* su «Rivista Minima» del 4 maggio 1873, *Il palazzo è di marmo* (poi rist. nelle *Nostalgie* con il titolo *Gioia passata*) su «Serate Italiane» dell'8 febbraio 1874, *Circondata da rupi alte e scoscese* sulla «Strenna Italiana per l'anno 1874», i *Paesaggi* I e II in «Serate Italiane» del 19 aprile 1874, *Storia di mare* sulla «Rivista Minima» del 19 luglio 1874, le due *Marine* su «Serate Italiane» del 5 settembre 1875, *Alla sera* ed una *Marina* sulla «Strenna Italiana per l'anno 1877», *Nel parco* sulla «Strenna Italiana per l'anno 1880», *Rose appassite* in «Penombre» del 14 gennaio 1883.

[244] Solo sui giornali napoetani si trovano due successive ripubblicazioni del *Paesaggio* definito da Carlo Bo (*Il romanzo di Gualdo*, in «Humanitas», febbraio 1947, p. 224) "il 'pezzo' di Gualdo poeta", ovvero *Tutto riposa al raggio della luna*, poesia stampata in prima pagina sul «Corriere di Napoli» del 20 gennaio 1888 e poi su «Il Mattino» del 12-13 ottobre 1893.

[245] L. GUALDO, *Paesaggio II*, in «Strenna Italiana per l'anno 1874», Milano, Ripamonti Carpano, 1874, p. 130.

novelle gualdiane che la presenza costante di pittori, scrittori e musicisti – e più in generale della tematica estetica – colpisce inevitabilmente il lettore.

Forse in quanto metafora liberatoria del vissuto stesso del narratore, ogni singolo racconto prodotto dalla penna di Gualdo – specialmente nella prima raccolta edita da Bona, nel 1868, a Torino[246] – ha tra i suoi protagonisti qualcuno che, confinato ai margini dell'utopia, è deciso a non sfiorare il collettivo, a realizzare le proprie aspirazioni ad una vita 'diversa' e a tentare, di conseguenza, il rifugio in una zona dell'avvertimento individualistico degli schemi imprigionanti della società, zona che però non di rado finisce per essere solo mera immaginazione di un'esistenza alternativa.[247] In piena sintonia con un dilagante fenomeno di portata europea, tipico soprattutto della *Bohème*, egli realizza un considerevole nucleo di novelle in cui non sia presente perlomeno un personaggio che non sia prima di tutto artista (quasi sempre squattrinato ed in contrasto con la società) o comunque intenzionato a vivere un'esistenza in qualche modo riconducibile al tema dell'Arte: si avrà così, come protagonista in *Allucinazione*, Guglielmo, compositore di musica poverissimo, in *Scommessa*, Arnaldo, aspirante scrittore in cerca di autonomia economica, ne *La canzone di Weber*, Paolo, umile maestro di pianoforte; in *Capriccio*, Armando, giovane e promettente pittore umiliato da una ricca donna, ne *La gran rivale*, Alberto, pittore in cerca di ispirazione e di fama, mentre, solo in apparenza fuori dallo schema, risultano essere esempi di vite ancora ugualmente attinenti al mondo artistico i protagonisti di due novelle che fanno da *pendant* l'una all'altra, *Narcisa* e *Il viaggio del duca Giorgio*, le quali hanno per soggetto il vivere inimitabile di due esteti, declinato in un dandismo rispettivamente al femminile e al maschile.[248]

Secondo Marilena Giammarco, la costante del motivo dell'arte nella narrativa di Gualdo come "espressione estrema della sensibilità umana, dotata di ca-

[246] ID., *Novelle*, Torino, Bona, 1868, rist. in edizione accresciuta *La Gran Rivale ed altri racconti*, Milano, Treves, 1877 (poi in 2ª edizione nel 1880); rist. moderna in *Romanzi e Novelle*, cit., e poi, in copia conforme all'edizione del 1877, per Lampi di Stampa, Milano, 2004.

[247] M GIAMMARCO, *L'evasione degli Scapigliati: percorsi tra reale e immaginario. Tarchetti, Dossi, Gualdo*, cit., p. 71.

[248] Esiste un terzo personaggio gualdiano che Roberto Bigazzi (*I colori del vero, vent'anni di narrativa, 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978², p. 295) ha annoverato come "uno dei primi personaggi «inimitabili» nel secondo Ottocento", precursore, ad esempio, del futuro Andrea Sperelli dannunziano: si tratta del marchese Massimo d'Astorre, protagonista maschile del successivo romanzo *Un mariage excentrique* (Paris, Lemerre, 1979).

pacità evocatorie e sovrannaturali"[249] sarebbe riconducibile, come già aveva affermato Mariani,[250] a suggestioni tratte dalle tarchettiane formulazioni di *Amore nell'arte*; non avendo, tuttavia, notizie certe relative ad una pur plausibile conoscenza (diretta o meno) con lo scapigliato Tarchetti,[251] l'ipotesi più certa resta quella di una più generale influenza ideologica – sul versante italiano – alimentata dal clima e dalle conversazioni che Rovani ed i suoi confratelli tenevano negli ambienti milanesi di cultura dell'epoca.

Di supporto a questa indagine è certamente l'attenta analisi del racconto gualdiano *La canzone di Weber*, interrogato "sotto il profilo tematico-musicale", realizzata da Renzo Bragantini, il quale ha illustrato le motivazioni che hanno condotto l'autore a fare della musica il centro indiscusso della narrazione, il significato della scelta di dare centralità ad un dato compositore e ad una precisa melodia e, infine, il ruolo rivestito dalle diverse esecuzioni di quello stesso brano musicale all'interno dell'economia della novella in questione.[252] Particolarmente interessanti le pagine in cui il critico ha messo in luce la profondità e la complessità della cultura musicale (specie in ambito melodrammatico "di livello affatto ordinario")[253] di Gualdo, la cui selezione per un'opera di Carl Maria von Weber – compositore per nulla scontato per il pubblico italiano, ma familiare ad un frequentatore abituale di Parigi nonché intimo di Boito – lascia evincere la dimensione europea e cosmopolita dell'autore che, nelle cinque occasioni in cui ripropone nel testo l'esecuzione del brano al cembalo (variata in sempre differenti modalità esecutive) riesce a "segnare momenti diversi, e volta per volta risolutivi, del racconto"[254] in un procedimento narrativo "che fa suoi alcuni temi musicali, e li dispone secondo nuclei riconoscibili".[255]

---

[249] M. GIAMMARCO, *Le forme della decadenza. Itinerari nella narrativa di Luigi Gualdo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1987, p. 40.

[250] G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1971, p. 604.

[251] Marilena Giammarco sostiene che il contatto tra i due scrittori sarebbe potuto avvenire a Varese, dove Tarchetti soggiornò e dove Gualdo si recava regolarmente fin dall'infanzia nella Villa Mirabello di proprietà della famiglia materna, ma anche potenzialmente nel salotto Maffei o in quello di Vittoria Cima, oltre che nelle redazioni di testate giornalistiche come «Rivista minima», «Gazzettino rosa» e «Il Pungolo» (*Le forme della decadenza*, cit., pp. 38-39).

[252] R. BRAGANTINI, *Momenti musicali di un racconto dell'Ottocento*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, vol. II, Firenze, Sismel, 2007, pp. 993-1005.

[253] Ivi, p. 996.

[254] Ivi, p. 1001.

[255] Ivi, p. 996.

È utile notare, tuttavia, che le *Novelle* gualdiane, e nella fattispecie la stessa *Canzone di Weber*, sono state più volte annoverate ed analizzate dagli studiosi non solo in relazione alla tematica artistica, ma pure all'interno di un filone, anch'esso di ascendenza scapigliata, la cui centralità viene attribuita all'elemento fantastico,[256] sebbene in Gualdo risulti maggiormente incisiva l'influenza esercitata da un lato dalla poetica parnassiana e dall'altro dall'apertura verso Hoffmann, Poe, Baudelaire – autori cari anche agli altri suoi confratelli – e Théophile Gautier, che Gualdo aveva conosciuto in Francia negli anni Sessanta.[257] Se per i rappresentanti della Scapigliatura "la realtà cessa di essere una monolitica certezza" e la duplicità stessa delle cose umane tra razionale e irrazionale "è il pronto assenso concesso alla parte di vita nascosta",[258] è anche vero che per il solo Gualdo l'arte si configura inoltre come un ponte fra reale e irreale, fra vita e non vita, sicché:

> Forse per avere l'intelligenza esatta della realtà interiore dello scrittore bisogna rovesciare i colori, le luci, gli abitati del suo teatro […]. E per contrario puntare sulle soluzioni psicologiche, sul controcanto tra fatti e meditazione, su quella che è la parte di diretta interrogazione dello scrittore.[259]

Da questo punto di vista il lettore moderno non dovrà stupirsi di trovare la ristampa di *Una scommessa* inserita nella raccolta dei *Racconti neri della scapigliatura*[260] o *La canzone di Weber* tra i *Fantasmi italiani*[261] e tra i *Romanzi e racconti neri*;[262] non dovrà troppo sorprendersi perché, al pari degli Scapigliati, il giovane Gualdo sembrerebbe voler in molti casi aggredire e deformare la realtà circostante: egli, però, opta in verità per un'altra decisione, quella cioè di ignorare il reale, "riparando nel proprio *hortus conclusus*" nel quale ha la possi-

[256] A. D'ELIA, *Contaminazione, morte e redenzione nella* Canzone di Weber *di Luigi Gualdo*, in *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di A. D'Elia – A. Guarnieri – M. Lanzillotta – G. Lo Castro, Cosenza, Pellegrini, 2007, pp. 45-71.

[257] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 16.

[258] G. FINZI, *Introduzione* a AA. VV., *Racconti neri della scapigliatura*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 6-7.

[259] C. BO, Nota introduttiva alle novelle di L. GUALDO, *Romanzi e Novelle*, cit., p. 4.

[260] L. GUALDO, *Una scommessa*, in AA. VV., *Racconti neri della scapigliatura*, cit., pp. 167-180.

[261] ID., *La canzone di Weber*, in AA. VV., *Fantasmi italiani*, a c. di G. Pilo e S. Fusco, Roma, Newton, 1994, pp. 27-49.

[262] ID., *La canzone di Weber*, in AA. VV., *Romanzi e racconti neri*, Milano, Sugar, 1962.

bilità di "coltivare la propria nevrosi, auscultare le proprie sensazioni, indagare il proprio inconscio".[263] In questo senso (e diversamente dai suoi confratelli scapigliati), Gualdo è autore di una letteratura che indaga i campi dell'estasi, del fantastico, del sogno – e proprio il tema del *rêve* avrà notevole peso nella 'seconda fase' della sua produzione, critica e narrativa – fino a raggiungere talvolta il limite della pazzia,[264] la cui anticamera è lambita da Ida nella *Canzone di Weber* e da Guglielmo in *Allucinazione*, mentre viene del tutto raggiunta da Arnaldo nella *Scommessa* e da Armando in *Capriccio*. Spiegata in tale prospettiva, la presenza del fantastico nella produzione gualdiana rientra in una nuova e più avanguardistica dimensione che Elisabetta de Troja ha definito del tutto *mentale*. Quello gualdiano è, infatti, un fantastico che nasce da una tendenza "capace di creare fantasmi dal profondo della coscienza, dallo stato psicologico eccezionale, dalla patologia psichica per cui la paura, la grande protagonista del fantastico del secondo Ottocento, rifiuta l'evento esterno per divenire una categoria dello spirito, l'eccezionale condizione di un modo dell'anima ancora più affascinante, la follia, appunto".[265] Si noterà dunque che Gualdo, pur assimilabile per molti aspetti, nella fase giovanile, agli autori (e quindi ai loro rispettivi temi) della Scapigliatura, ha da sempre fiancheggiato il movimento "su posizioni di indubbia originalità" in quanto, grazie alla sua indole e al tempo stesso alla formazione franco-anglofila, "a differenza di altri scapigliati, che vi possono attingere solo suggerimenti episodici, Gualdo vive *dall'interno* quella stagione decisiva, fino a presentarsi come autore bilingue".[266]

Il 1877 sancisce il compimento del fondamentale passo evolutivo nel pensiero e nell'opera gualdiana: è questo l'anno della ristampa della raccolta delle *Novelle*, nella quale viene aggiunto un nuovo brano, mentre i sette testi iniziali, seppur conservati, subiscono una profonda rielaborazione; in quest'occasione, inoltre, l'edizione cambia titolo, che viene mutato dall'autore, ispirandosi al testo eponimo, in *La Gran Rivale e altri racconti*. Sulle modifiche apportate nelle prime due narrazioni della raccolta ha dedicato un prezioso contributo Marziano Guglielminetti evidenziando come, rispetto alla pubblicazione del '68, vengano smorzati tutti gli eccessi di realismo, in direzione di una maggiore impercettibi-

[263] E. PACCAGNINI, *Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura*, cit., p. 330.

[264] Ivi, p. 266.

[265] E. DE TROJA CHECACCI, *L'amico di Robert. Luigi Gualdo e la sua opera narrativa (1844-1898)*, Pisa, Giardini, 1990, p. 25.

[266] G. ZACCARIA, *Poesie di Luigi Gualdo*, in «Poesia», n. 33, ottobre 1990, p. 64.

lità più consona all'atmosfera fantasiosa e sognante che domina questo *corpus* di testi. Gualdo avrebbe, dunque, lavorato sulla prima redazione al fine di attutire le esuberanze della scrittura giovanile: ma se i tagli recisi di intere frasi manifestano il desiderio di "cancellare ogni scoria o rimasuglio di un'apprensione ancor troppo acerba del reale […], segnale della presa di coscienza dello scrittore che la sua prosa non può rifiutarsi di rivestire sempre ed adeguatamente i contenuti aerei e quasi fantasiosi della sua invenzione di novelliere",[267] tuttavia egli non interviene mai in maniera troppo incisiva, forse perché dominato dalla volontà di "non staccarsi troppo da quello che era stato il suo passato di scrittore".[268] Così, ad esempio, nella nuova versione de *Il viaggio del duca Giorgio*, Gualdo tenta di offuscare le definizioni troppo circoscritte dell'ambiente e, contestualmente, elimina buona parte della nomenclatura specializzata in modo da irrobustire la sostanza narrativa, ma soprattutto da evitare ogni distonia con "il tono del racconto nella temperie sognante e fantasiosa"[269] che gli è propria.

Alleviato ogni eccesso di sapore realistico, le sette novelle dell'edizione Bona si accostano con maggiore armonia all'ottavo racconto aggiunto per la pubblicazione di Treves, *La villa d'Ostellio*,[270] con cui l'autore sancisce l'abbandono dei temi cari alla scapigliatura (significativamente non ci sono più né pittori, né musicisti, né scrittori – che ritorneranno in futuro, ma con altra funzione – o, più in generale, allusioni alla funzione eterizzante e salvifica dell'Arte), lasciando irrompere il tema, poi costante negli ultimi romanzi, ma già presente in *Une ressemblance* (1874), della *rêverie*. Densa di suggestioni, come subito notò all'uscita del volume Capuana,[271] di ascendenza zoliana – ma di un certo Zola non naturalista, come si avrà modo di vedere in seguito nelle pagine dedicate alle recensioni ed ai rapporti di Gualdo col romanziere francese – *La villa d'Ostellio* si contraddistingue fin dal principio per la presenza dominante di un'atmosfera di attesa e di mistero, con la comparsa (o meglio sarebbe dire l'apparizione) dei due giovani protagonisti, amanti bellissimi e privi di ogni i-

[267] M. GUGLIELMINETTI, *Luigi Gualdo: uno scrittore senza stile?*, in «Sigma», n. 6, giugno 1965, pp. 26, 29.

[268] Ivi, p. 27.

[269] Ivi, p. 31.

[270] Questa novella ha avuto ristampa moderna in AA. VV., *Racconti Lombardi dell'ultimo Ottocento*, a cura di G. Ferrata, Milano, Bompiani, 1949 e poi nuovamente nel 1965 ad opera di M. Guglielminetti (L. GUALDO, *La villa d'Ostellio*, in «Sigma», n. 6, giugno 1965, pp. 42-59).

[271] L. CAPUANA, *Luigi Gualdo*, in *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880, p. 177.

dentità (neppure il loro nome viene indicato, quasi si trattasse di esseri al di fuori del tempo), al cospetto di Pietro, il custode della dimora abbandonata, che da anni attende il ritorno dei padroni della villa. Come ha perfettamente messo in luce Valeria Donato Ramaciotti, "in questa novella non vi è ancora l'irruzione del *perturbante* in un contesto di realtà" poiché "per la vicenda dei due sconosciuti lo scrittore ha scelto fin dall'inizio l'*immaginario*, la dimensione contemplativa del sogno che i due non turbano, ma arricchiscono e completano". Il fascino della continua incertezza tra sogno e realtà domina tutta la prima parte della novella, fino a quando, esattamente a metà della narrazione, "Gualdo adotta un procedimento esattamente contrario"[272] che prevede l'irruzione della realtà nel sogno: l'anziano guardiano della tenuta si lancia nella spasmodica ricerca dei giovani innamorati, ma tutto quello che riese a trovare è soltanto una stanza vuota, sicché "l'uomo e la donna prolungano il mistero inizialmente come presenza, in finale come assenza: un'assenza allusiva e beffarda, quasi uno scherzo sapiente verso la ragione, la logica degli eventi e la legalità dei rapporti".[273]

Già poco prima dell'uscita de *La Gran Rivale e altri racconti*, Gualdo, con il primo romanzo francese, *Une ressemblance*, aveva palesato il mutamento (o meglio l'evoluzione) di gusto e la nuova direzione intrapresa dalla sua poetica in costante sviluppo. Nel saggio dedicato da Madrignani alle opere scritte nella lingua d'elezione dello scrittore,[274] il critico sottolinea l'importanza del tema del *rêve* ponendolo in relazione con i frequenti brani paesaggistici, che – diversamente da quelli precedentemente realizzati in versi – appaiono ora avvolti da un'atmosfera "onirica". Soprattutto nel testo in questione l'indugio sulle raffigurazioni dei luoghi non ha nulla di "geografico", dal momento che:

> Per quanto preciso nei dettagli e nei contorni, si tratta di un paesaggio evocativo, ma non nella maniera diretta e protagonistica tipica della maniera romantica. Dalla descrizione emana un'aura che esclude il romanzo realistico. Siamo agli antipodi del regime stilistico di Zola col suo disegno pienamente espressivo. […]. L'effetto complessivo è quello di certi quadri di piccole dimensioni in cui la prospettiva colloca gli elementi singoli in una lucente nebbiolina che fascia la visione dell'insieme senza diminuirne la visibilità.[275]

[272] V. DONATO RAMACIOTTI, *L'amico di Robert*, cit., p. 49-50.

[273] Ibidem.

[274] C. A. MADRIGNANI, *I romanzi francesi di Luigi Gualdo*, in AA. VV., *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 351-364.

[275] Ivi, p. 354.

Analogamente gli stessi personaggi, ed in particolare il protagonista del romanzo, Maurice d'Affrey, vivono costantemente in una dimensione sognante, immersi in questi paesaggi descritti con una tecnica simile a quella usata dai pittori impressionisti, in uno stato di ripiegamento, d'introspezione, di abbandono quasi vegetativo:[276] immediatamente, sfogliando l'*incipit* dell'opera, si troverà il personaggio principale mentre si abbandona in uno stato spleenitico che lo fa continuamente sprofondare nei suoi sogni del passato (assediato da un'immagine femminile unica e duplice al tempo stesso, in una medesima fisionomia)[277] e non a caso definito fin dal principio *déjà très-enclin à la rêverie*.[278] Vittorio Roda ha dimostrato come Gualdo, in questo romanzo, possa essere considerato un interprete dell'inconscio *ante litteram*; lo studioso ha, infatti, analizzato in chiave freudiana la tematica della *ressemblance* – relativa, in questo caso, alla somiglianza tra due donne, Anna e Annette, di cui Maurice si innamora proprio in virtù della loro similarità – che, letta in quest'ottica, risulta essere strettamente correlata alle dinamiche che governano il *rêve*. In effetti, in *Une ressemblance*, Gualdo si serve di meccanismi che saranno poi ricostruiti ed esaminati nella *Interpretazione dei sogni*, nella *Introduzione alla psicoanalisi* e sparsamente altrove, in opere cioè in cui:

> Freud annovera tra i meccanismi che strutturano il pensiero onirico la *Verdichtung* o condensazione; e tra i risultati della condensazione, fenomeno di compressione e di trascrizione abbreviata, nel «sogno manifesto», dei contenuti del «sogno latente», addita la formazione d'immagini miste o collettive che possono essere oggettuali o possono essere umane, e se sono umane concentrano in un'unica persona più persone distinte.[279]

Non è da escludersi che proprio nella forza poetica che guida i suoi fantasmi onirici consista lo scarto che permette di giudicare l'opera Gualdo un passo più avanti (e quindi già protesa sul versante simbolistico-decadente) rispetto alla coeva produzione italiana; la sua pagina, infatti, sembra obbedire perfettamente ad una forza che anima i sensi "rendendo polisensoriale la *rêverie*":[280]

---

[276] Ibidem.

[277] V. RODA, *«Ressemblance» e «déjà vu» nella narrativa di Luigi Gualdo*, in AA. VV., *Homo duplex*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 105.

[278] L. GUALDO, *Une ressemblance*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 233.

[279] V. RODA, *La donna «composta»: d'Annunzio, Gualdo, Maupassant*, in *Homo duplex*, cit. p. 161.

[280] G. BACHELARD, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972, p. 168.

nel sogno che si ripercuote sulla realtà è infatti possibile rinnovare la gioia del percepire, "contribuendo ad un affinamento dei sensi e favorendo una sorta di baudelaireiana corrispondenza tra sensi diversi".[281] Ma il narratore, consapevole del peso attribuito in romanzi come *Une ressemblance* alla questione onirica e al tempo stesso del disequilibrio generato talvolta dall'atmosfera di sospensione e straniamento in cui troppo spesso barcollano i suoi personaggi, espone nella conclusione della suddetta opera una sorta di teoria della *metriotes*, di cui rende suo portavoce Alfred Talvet, guida e mentore di Maurice, il quale sostiene che, per raggiungere una piena formazione psicologica, intellettuale ed umana, "le plus grand bonheur, le seul complet, qui nous soit accordé en cette vie, est celui de comprendre et d'entrevoir – la pensée et le rêve".[282]

Alfred Talvet è inoltre il personaggio attraverso cui, in questo testo, ritorna a fare capolino il tema estetico, poiché egli è descritto come deciso sostenitore (altro importante passo evolutivo) di quella teoria dell'*art pour l'art* della cui validità egli tenta di convincere anche il protagonista del romanzo. Questi, a sua volta, comprende e accetta il pensiero e l'ideologia di Talvet, ma, come afferma con insistenza la voce narrante e come evidenzia Marilena Giammarco nella prefazione alla versione italiana di *Une ressemblance* – di cui è traduttrice nonché curatrice – egli *non è un artista*: mediante la vicenda di Maurice, Gualdo "riformulando le idee parnassiane, prelude ad una cifra di iniziazione decadente […] già precisamente delineata attraverso la semplice inversione di una formula: è l'arte (preservabile solo nella *turris eburnea*, rifugio dell'immaginazione) a creare la vita"[283] e non più, come in precedenza, viceversa.

A dimostrazione di un ormai compiuto superamento della concezione e degli ideali giovanili di Gualdo, mentre appare ormai predominante un nuovo orientamento al limite tra lo psicologismo bourgettiano ed i primi sentori di un decadentismo e di un simbolismo presto imperanti, le ultime novelle realizzate dallo scrittore sono tutte ascrivibili ad una fase di assoluta centralità della tematica della *rêverie*: un'atmosfera asfitticamente sognante torna infatti, dopo *Une ressemblance*, nel racconto pubblicato sulla «Nouvelle Revue» *Une aventure vénitienne* (già *L'innamorato di Venezia*) che fin dall'apertura si configura all'insegna del desiderio di obliare "les choses réelles dans la puissante réalité du

[281] Ibidem.
[282] L. GUALDO, *Une ressemblance*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 394.
[283] M. GIAMMARCO, Introduzione a L. GUALDO, *Una rassomiglianza*, cit., p. 29.

rêve", [284] nella novella *Un rendez-vous*, apparsa qualche anno dopo sulla medesima rivista, in cui la realtà viene definita "plus horrible que le plus horrible rêve" [285] e, infine, in *Prima visita*, brevissima narrazione apparsa sulla «Cronaca d'Arte» in cui una terribile verità irrompe nell'ambiente ovattato di un modesto salottino di provincia attraverso un "olezzo evocatore", quello dei fiori di *opoponax*, che riportano il protagonista – in un processo inverso a quello della *madeleine* proustiana – dal passato al presente, giacché, afferma il narratore, "la sensazione rivelatrice ricondusse le sue idee dal sogno alla realtà".[286]

Nonostante sia parere quasi univoco della critica che tra Gualdo narratore e Gualdo poeta non esista una "saldatura completa",[287] è pur vero che sussiste in tutta evidenza una certa osmosi, soprattutto tematica, tra i suoi versi e la sua prosa almeno all'epoca di questa 'seconda fase'. Lo dimostra, più di ogni altro componimento, il sonetto intitolato significativamente *Sogno*, stampato sul periodico «Tavola rotonda» il 10 gennaio 1892:

La funerale teoria pagana
Di belle donne e snelli efebi, calma,
Andava sotto il sol la cara salma
D'Adon portando per via lunga e piana.

Immoto il corpo e già diffusa l'alma,
Ne l'amorosa luce meridiana…
Parea visione suggerita ad Alma
Tadema in una evocazione arcana.

[284] L. GUALDO, *L'innamorato di Venezia*, in «Il Corriere di Roma», 9 maggio 1886, ristampato e tradotto in francese con alcune modifiche con il titolo *Une aventure vénitienne*, in «Nouvelle Revue», 1 dicembre 1886, pp. 566-599.

[285] ID., *Un rendez-vous*, in «Nouvelle Revue», 1 septembre 1890, pp. 356-367. Questa novella è rimasta inedita per un certo lasso di tempo: pare che Gualdo l'avesse lasciata in custodia a Bourget, il quale aveva poi dimenticato di averla donata alla redazione del giornale di M.me Adam. La testimonianza relativa all'episodio in questione si trova in una lettera (XXII) del 1888 indirizzata a Coppée: "Vous rappelez-vous la visite que nous fîmes ensemble, aux bureaux de la *Nouvelle Revue*, à M. Peyrot? […], qui m'avait promis de faire les recherches nécessaires pour s'assurer si on avait le manuscrit d'une vieille nouvelle de moi, que Bourget ne sait plus au juste d'avoir (*sic*) donnée ou non? Eh bien, malgré toutes les aimables promesses du susdit Peyrot, il ne m'a encore transmis aucune réponse" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 265).

[286] L. GUALDO, *Prima visita*, in «Cronaca d'Arte», Torino, 21 dicembre 1890.

[287] Si veda il già citato saggio di Madrignani: *I romanzi francesi di Luigi Gualdo* (p. 356).

Piangean il corpo bello ed adorato
Ancor le donne al tramontar del sole,
Nel duol provando un'acre ebrezza estrema.

L'inno sorgea nel ciel già scolorato
Ed il ritmo scandeva le parole.
– Era un quadro divin d'Alma Tadema.[288]

La descrizione di una tela, che si potrebbe ipotizzare essere *A Dedication to Bacchus*[289] (opera coerente con la poesia gualdiana sia per il contenuto – dove sembrerebbe certa la corrispondenza tra i versi e l'immagine raffigurata – che per la cronologia, essendo la tela del 1889), del nostalgico Lawrence Alma-Tadema è oltremodo significativa, poiché Gualdo con questo componimento si rapporta ad un pittore che, al suo pari, si colloca all'interno di una temperie culturale dominata dal "fascino di reclusioni immaginative e spirituali", in cui era sorta quella *maison de rêve* descritta da Théophile Gautier in *Mademoiselle Maupin*.[290] Le luci, le suggestioni, i temi – dall'arte classica all'arcano –, la malinconia dell'antico e soprattutto il potere evocativo dei quadri nati nell'*atelier* dell'artista vittoriano sembrano, in effetti, confarsi perfettamente alla poetica onirica di Gualdo, che nelle opere del maestro olandese (inglese d'adozione) – opere che aveva avuto modo di osservare da vicino, come egli stesso racconta a Montesquiou, durante un soggiorno a Londra[291] – poteva vedere un'esatta trasposizione di tante sue pagine. Come si legge nel saggio di Carlo Sisi dedicato alla teoria e all'immaginazione dell'antico, gli artisti del filone in cui si inserisce a pieno titolo e a mo' di caposcuola Laurens Tadema[292] – da Flandrin a

[288] L. GUALDO, *Sogno*, in «Tavola rotonda», 10 gennaio 1892.

[289] Meno probabile sembra, invece, un'identificazione con *The Way to the Temple* (1882) in cui la processione in onore della divinità pagana appare d'interesse secondario, sullo sfondo della tela, la cui scena è focalizzata, piuttosto, su una fanciulla assisa in primo piano.

[290] C. SISI, *Fra Babilonia e Pompei. Teoria e immaginazione dell'antico*, in AA. VV., *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, a cura di E. Querci e S. De Caro, Milano, Mondadori Electa, 2007, p. 139.

[291] Narrando al suo corrispondente l'incontro con il pittore americano Whistler, Gualdo scrive: "Vous-ai-je dit que je lui ai parlé un soir, à Londres, au Grovensor Gallery Club?" (Lettera XXIX, in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou. Con lettere inedite*, cit., p. 351). All'epoca della stesura del messaggio tale galleria esponeva quadri di Burne-Jones, Watts, J. Millais e, per l'appunto, Whistler e Alma Tadema.

[292] È questo, difatti, il vero nome di Sir Lawrence Alma-Tadema, nato a Dronrijp, nei Paesi Bassi, l'8 gennaio del 1836 e morto a Wiesbaden, in Germania, il 25 giugno del 1912.

Bouguerau, da Curzon (autore, tra l'altro, di *Un rêve dans les ruines de Pompéi*) a Gérôme, da Mussini ad un certo Morelli neoclassico – "la favolosa bellezza pagana", per restare nell'eletto contesto dell'*art pour l'art* (di un'arte, cioè, svincolata da ogni pretesa d'insegnamento etico-morale) e delle sue conseguenze nella cultura figurativa europea della seconda metà del XIX secolo, "trascende […] l'ordinaria avvenenza del modello reale perché quei pittori vi seppero innestare fantasie letterarie alimentate dallo stesso bacino estetico nel quale sbocciarono gli *Emaux et camées* di Gautier"[293] ed in cui – si aggiungerà – anche lo stesso Gualdo si era alimentato negli anni della sua formazione. "Vivete sempre o care arti divine"[294] scriveva – per giunta in italiano – proprio Alma-Tadema in una lettera all'amico e collega napoletano Domenico Morelli: sul valore e sul significato da attribuire a tale affermazione Gualdo non avrebbe potuto maggiormente concordare con il pittore anglofiammingo.

Si noterà che, nel corso di questa breve analisi introduttiva al gusto e agli orientamenti poetici e artistici di Gualdo, con la quale si è tentato di offrire anche un rapido *excursus* sulla sua produzione letteraria, non sono state menzionate alcuni importanti testi dello scrittore italo-francese (quali *Costanza Gerardi*, *Un mariage excentrique* o il ben più complesso romanzo *Decadenza*) e questo perché se ne rimanda l'esame ai capitoli successivi, dove saranno di volta in volta opportunamente presi in considerazione in rapporto a scrittori (ed alle relative opere) entrati in contatto con Luigi Gualdo, sia al di qua che al di là delle Alpi, autori per i quali egli ha ricoperto il ruolo di amico, consigliere, recensore, mediatore e promotore in patria e all'estero, ma che hanno a loro volta contribuito alla sua maturazione artistica dall'iniziale estetismo fino alle prove della maturità, dove, naufragando nella noia, egli arriverà alla dissoluzione delle strutture oggettive del raccontare.[295] Nelle pagine immediatamente successive, invece, si continuerà a valutare il rapporto di questo critico con la poesia, con le

[293] C. SISI, *Fra Babilonia e Pompei. Teoria e immaginazione dell'antico*, cit., p. 143.

[294] Lettera in francese, datata "[Londra], 9 luglio 1886". Biblioteca Nazionale di Napoli, Sezione Manoscritti, Fondo Domenico Morelli (segnatura: Carte Morelli I/12).

[295] Secondo Gabriele Catalano il ruolo svolto da Gualdo nello sviluppo della narrativa romanzesca tra Otto e Novecento è fondamentale e segna un passo decisivo, specie se considerato in vista dei futuri sviluppi. Secondo il critico "una volta crollato il «personaggio», le emozioni posso solo rifugiarsi nello sviluppo estenuante dello psicologismo: una via, questa, che porterà a Svevo, ma con meno intensa drammaticità, con più evidenti sbavature psicologiche e con minore coscienza storica" (G. CATALANO, *I cancelli dell'Ermitage. Interferenze e letture critiche*, Napoli, Giannini, 1974, p. 184).

Arti e con i suoi rappresentanti nostrani, attraverso i pareri e le considerazioni espresse in alcuni suoi articoli e studi apparsi su rivista in Italia e Francia nell'arco di tempo che va dal 1875 al 1880.

## 2.2 *Sulla rinascita dei versi italiani: il caso Aleardi promosso in Francia*

La carriera giornalistica d'Oltralpe di Luigi Gualdo, fatta di efficacissimi benché saltuari interventi, ha inizio nel 1877 con una collaborazione per la rubrica di "littérature étrangère" di una nota rivista parigina diretta da uno dei suoi più intimi amici, il poeta parnassiano Catulle Mendès. Nell'aprile di quell'anno compare, infatti, su «La République des Lettres» (nella cui redazione sarebbero forse avvenuti i primi contatti tra Gualdo e Zola)[296] un suo lungo articolo dedicato ad Aleardo Aleardi,[297] uno studio certamente di grande importanza per comprendere il ruolo giocato da Gualdo nella promozione dei versi italiani in Francia, ma soprattutto utile a mettere in luce il grande sforzo compiuto dal nostro mediatore nel rilanciare sulla scena internazionale una lirica che, finalmente pronta a voltare pagina dopo la parentesi romantica, si accingeva (o almeno tentava) a rimettersi al passo con quei paesi stranieri dove già da tempo "la splendide révolution littéraire" aveva dato i suoi frutti. Questa sorta di corrispondenza estera desta, insomma, enorme interesse se si guarda alle pagine in cui Gualdo ha con accuratezza osservato lo stato della poesia nostrana all'altezza del 1880 circa – anticipandone, con una preveggenza davvero impressionante di cui darà spesso prova, i futuri sviluppi e sponsorizzandone gli esiti –, piuttosto che se ci si sofferma in maniera esclusiva sulla sua particolareggiata, e comunque non priva di stimoli, sintesi della produzione di Aleardi.

Instaurando una continuità con un brano giornalistico che incentrerà, un anno più tardi, sull'esame dei versi di Emilio Praga, il critico milanese avvia

[296] Secondo David Baguley questa rivista sarebbe alla base di molti decisivi incontri per il giovane Zola, *habitué* della sua redazione: "Curiously it was all probability throught the Parnassian journal, *La République des Lettres*, that the first encounters took place, among Hennique, Huysmans, Maupassant and Alexis. This alliance of younger writers with Zola was in fact both much looser and more extensive than has often been supposed" (D. BAGULEY, *Naturalist fiction: the entropic vision*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 20).

[297] L. GUALDO, *Littérature étrangère. Aleardo Aleardi*, in «La République des Lettres», 22 avril 1877, pp. 153-161.

l'analisi aleardiana insistendo sull'arretratezza culturale del belpaese e sulla sua quasi totale assenza (qualora non fosse avvenuta in modo distorto) di ricezione dei moduli della poesia prodotta a nord della cortina delle Alpi. Quella che Gualdo antepone al vero nucleo del suo studio non è una premessa superflua; l'aver intuito la sua necessità rende anzi merito al nostro *passeur* di aver dato il giusto peso a due fattori: da un lato, cioè, il bisogno di ragguagliare un bacino di pubblico, per lo più ignaro in materia, sulle condizioni culturali in cui versava l'Italia dell'epoca, e, dall'altro, l'esigenza – sullo sfondo di un simile quadro generale – di far comprendere a tutto tondo la portata innovativa dei testi di Aleardi. Pertanto, fin dalla sezione introduttiva, egli dichiara l'indispensabilità del suo dover talvolta indugiare sulla profonda differenza di condizioni esistenti tra l'Italia e la Francia, paese in cui non è neppure lontanamente pensabile che i lettori possano correre il rischio di confondere *les improvisateurs* con i poeti di professione e ciò perché – scrive Gualdo – chi si cimenta nella lirica francese deve far fronte a numerose difficoltà di fattura imposte dai vincoli linguistici.[298]

Il critico individua quindi, già dal principio, un problema sostanziale: nell'Italia del 1877 non esiste ancora un vero e proprio pubblico. Di conseguenza, anche quando qualche versificatore riesce ad imporsi all'attenzione dei lettori, la sua fama è destinata ad avere, tutt'al più, un carattere letterario, mentre al di fuori della cerchia degli esperti in materia il suo nome resterà inevitabilmente sconosciuto. Non sorprenderà allora, afferma l'articolista, che all'estero non c'è persona che si preoccupi di dare considerazione alla poesia italiana moderna, giacché, persino nella sua stessa patria, gli italiani non se ne occupano affatto.

La lucidità gualdiana, comunque, va ben oltre questa constatazione: egli prova a risalire a monte della questione, ricercando le cause primarie dell'indifferenza del pubblico nostrano, problema che a suo parere ha origine soprattutto nelle "malheureuses et terribiles conditions politique que l'Italie a dû subir jusq'à hier" e non solo perché la dominazione straniera, egli sostiene, ha soffocato la vita intellettuale del paese, ma in prevalenza perché "la soif d'affranchissement" che dominava tutti gli animi, forzava gli scrittori a trattare un unico argomento, focalizzandosi esclusivamente sul tema delle aspirazioni nazionali. Concentrati su questo obiettivo, i poeti italiani (e qui Gualdo dimostra di aver perfettamente compreso la principale tendenza del nostro Romanticismo)[299] a-

[298] Ivi, p. 153.

[299] Il giovane Gualdo era cresciuto e si era formato proprio in quel clima culturale. A testimonianza di ciò, tra i suoi appunti scolastici, nel quaderno di Diritto Amministrativo, sono

vrebbero fatto vibrare, sulle proprie cetre, la sola corda dell'argomento politico, dimenticando in tal modo quale fosse "le but immateriel de l'art".[300] Finalmente, dopo il lungo processo rivoluzionario che aveva dato luogo all'indipendenza del Regno, le nuove generazioni di poeti – tra le quali, senza dubbio, Gualdo doveva figurare anche se stesso – avevano stabilito nuove priorità quanto alle loro fonti d'ispirazione, rammentando, una volta per tutte (e si riporta qui l'affermazione gualdiana, preziosa per la comprensione anche dei suoi versi di lì a poco riuniti nel volume delle *Nostalgie*) che:

> […] la nature et les passions humaines, la beauté plastique et idéale, le désir et le tourment de l'infini sont le sujets impérissables et réels de toute poésie.[301]

Giustificata, così, la predominanza dei motivi patriottici nella produzione letteraria nostrana durante gli anni del romanticismo – quando oltralpe già si avviavano le prime grandi rivoluzioni culturali[302] – Gualdo introduce a questo punto il vero centro della sua indagine letteraria: *la belle figure de M. Aleardo Aleardi* (di cui traccia una breve profilo delineando i tratti essenziali del suo aspetto e della sua biografia, prima di accingersi a recensirne l'opera)[303] che egli significativamente definisce "le trait d'union entre le passé récent et l'avenir" dell'Italia, un autore per la cui miglior comprensione – avverte Gualdo – egli sarà ancora costretto a fare, di tanto in tanto, riferimento alle condizioni generali della storia e della letteratura della penisola attraverso alcune digressioni. L'attento studio gualdiano si articola in una lunga, minuziosa analisi dell'intero

---

annotati alcuni versi inediti di chiara ispirazione patriottica celebranti la "adorata d'Italia bandiera" quale *divin segnal di riscatto* e *segno d'un patto tanto odiato dal crudo stranier* (Archivio di Stato di Milano, Registri della famiglia Litta Modignani, Provenienza Gualdo Bolis, Tit. XXV, pt. 4, cart. 5, gr. 1, fasc. 1: "1844-1862, Manoscritti del Nobile Luigi Gualdo-Bolis").

[300] L. GUALDO, *Littérature étrangère. Aleardo Aleardi*, cit., p. 153.

[301] Ibidem.

[302] Ibidem: "La splendide révolution littéraire de 1830 n'a eu que un contre-coup à peine perceptible dans ce pays qui a autrefois vécu d'une vie trop intense et trop individuelle pour sentir vivement les influences extérieures".

[303] Ivi, pp. 153-154. Particolarmente interessante il ritratto fisico di Aleardi: "Sa tête, très carctéristique, aux traits accentués et un peu durs, à l'œil plein d'ardente lumière, aux cheveux bruns grisonnants, offre quelque analogie avec celle du Dante, malgré la moustache et la royale qui cachent la lèvre supérieure et le menton du poète moderne. Les sourcils contractés, une certaine rigidité de lignes, la courbe du nez aquilin, donnent à sa physionomie une expression de fière amère, qui corrigent à peine la régularité de l'ensemble et la douceur du regard".

*corpus* poetico aleardiano, dalle prime prove squisitamente liriche fino ai canti di ispirazione patriottica, dove, al contrario del Prati (che il critico rammenta come "un autre poète de premier ordre") che non mantiene alto il suo *standard* di autore "très raffiné" in maniera continuativa, egli si dimostra *sempre* ricercato ed elegante e "n'oublie jamais la recherche des effets les plus habiles de sonorité, il polit son vers et vise à la perfection de la forme".[304]

Una simile ammirazione per la cura della forma di Aleardi doveva certamente venire a Gualdo dall'assidua frequentazione degli ambienti parnassiani (non si dimentichi che la stessa rivista su cui scrive, «La République des Lettres» era diretta da Mendès) e soprattutto dalla – già all'epoca antica e duratura – amicizia con François Coppée, che di quella scuola era uno dei massimi, benché tra i più giovani, esponenti. Culto della forma e ricerca della perfezione nella struttura del verso (sebbene nella prefazione dei suoi canti si era palesato anche eccellente prosatore), tuttavia, non costituivano un impedimento per Aleardi, il quale non dimenticò mai che l'*art derive du sentiment* e che, anzi, con serena malinconia, riuscì sempre a far vibrare la corda elegiaca meglio di ogni altra. Colorista e paesista degno di esser paragonato a Léopold Robert, questo "malade de poèsie" aveva offerto, con *Le lettere a Maria* e *L'immortalità dell'anima* (opere di cui Gualdo realizza precisi ed esaustivi rendiconto), la prova che anche in Italia esistono scrittori in grado di padroneggiare l'uso del verso sciolto persino per comporre lunghissimi componimenti in cui, pur cantando eventi storici o leggendari, emergono con forza temi di grande attualità – dalla lassitudine alla noia dei tempi moderni.[305]

Eppure l'analisi condotta da Gualdo non esonera il poeta tanto ammirato dal ricevere anche alcune critiche, qualora ritenute giuste e degne di esser segnalate: in primo luogo il recensore sottolinea la tendenza aleardiana alle "dissertations didactiques" che generano "l'ennui de certes pages";[306] secondariamente, egli non può fare a meno di sorvolare su quell'accusa da cui prenderà le mosse la celebre stroncatura di Imbriani[307] (e che ripeterà, ma per ribatterla,

[304] Ivi, p. 154. L'eccessivo *labor limae* che Aleardi apportava alla sua poesia fu la causa per cui fu rivolto contro di lui il celebre verso del Foscolo: *Odio il verso che suona e che non crea*.

[305] Ivi, p. 156.

[306] Ivi, p. 155.

[307] V. IMBRIANI, *Il nostro quinto gran poeta*, in *Fame usurpate*, Napoli, Stabilimento tipografico A. Travi, 1877, pp. 32-33: "Non siamo, no, commossi da chi guaisce quasi femminetta, per quasi carcerazione o non lungo sbandeggiamento, consolato da stipendi malguadagnati

Corradini),[308] accusa secondo la quale la *douceur excessive* del poeta veronese degenerava talvolta verso un'affettazione che, a detta di molti studiosi, risultava gradita soltanto alle signore.[309] Si muove controcorrente, invece, Gualdo nel difendere Aleardi dalle critiche mosse contro le manifestazioni di erudizione, decisamente attardata, mostrata dall'autore in esame in testi come *Il monte Circello*:[310] nonostante ammetta che in questo componimento "dans le domanine de l'histoire et dans les astruse régions de la science […] il n'a pu éviter parfois une certaine confusion, une certaine lordeur", il giornalista milanese dichiara di ammirare la forza di una poesia in grado di conservare tutte le sue qualità anche quando è usata per affrontare temi disparatissimi, giacché Aleardi è fra i pochissimi capaci "d'en parler toujours en artiste".[311]

Accanto allo strenue sostegno dichiarato per l'intera produzione aleardiana, salvo pochissime eccezioni, Gualdo sostiene nella parte finale dell'articolo che esistono, però, alcune liriche del veronese che ha da sempre prediletto al di sopra di tutte le altre e che, indicativamente, si tratta di quelle meno conosciute in assoluto, composte negli anni dell'esordio, all'epoca in cui la vena poetica di

---

[...] Riguardo poi all'ostentarci di continuo quei pochi mesi di prigionia... cazzica! Io non sono tanto offeso esteticamente dal modo in cui se ne parla, quanto moralmente dall'udir tanto baccano per tanta parvità di materia".

[308] C. CORRADINI, *Poeti contemporanei. Prati – Aleardi – Carducci – Praga – Giacosa*, Torino, Casanova, 1879, p. 84-85: "il coro di voci lusinghiere che per tanto tempo avevano inneggiato alla gloria del poeta, s'era convertito in un accordo di rimproveri più o meno accertati, più o meno chiaramente formulati, ma tutti tendenti a un non so che di sarcastico e beffardo. Gli uomini impettitisi fieramente, dopo aver di nascosto asciugata l'ultima lagrima e frenato l'ultimo palpito amoroso destato in loro dalla poesia aleardiana, fecero un viso burbero e gridarono: – Puah! L'Aleardi! Il poeta delle signore! –. […]. Io stesso ho udito parecchi confessarmi a tu per tu che la poesia aleardiana destava in loro un cotal senso di dolcezza; che molti aspetti della natura rifulgono belli di luce evidentissima nei suoi versi, che la forma del suo canto è singolare per vaghezza di metro e inimitabile, che le immagini graziose e vere abbondano in quei quadri serenissimi, – e poi questi parecchi messi colle spalle al muro e costretti a rispondere se quella sia poesia n'escono pel rotto della cuffia sentenziando: poesia è, ma poesia di donne".

[309] L. GUALDO, *Littérature étrangère. Aleardo Aleardi*, cit., pp. 155-156.

[310] Si cita qui, a titolo esemplificativo, un passo dell'opera di Corradini che pure, in linea di massima, si dimostra sostenitore e critico indulgente della produzione aleardiana: "Come scienziato, ripeto, non so pigliarlo sul serio, e ho per certo che egli usò altrimenti la scienza che come mezzo efficacissimo di pittura. Leggetelo nelle *Prime storie*: la sua erudizione circa alle origini umane non esce fuor dei confini della tradizione biblica ed egli narra imperterrito come se la geologia e l'antropologia [..] non esistessero per lui" (C. CORRADINI, *Poeti contemporanei*, cit., p. 101).

[311] L. GUALDO, *Littérature étrangère. Aleardo Aleardi*, cit., pp. 158-159.

Aleardi si conservava limpida e pura, dedita soltanto all'espressione del più intimo lirismo. In quella fase, infatti, egli non cercava "des sujets en dehors de son inspiration" e si dedicava, invece, alla stesura di testi come quel *Triste dramma*, in cui aveva opposto l'amore per la patria sventurata a quello per la donna traditrice, oppure alla composizione di versi (*Amore e Luce*, *Epicedio per una bimba*) "où son âme véritable de poète et sa science de versificateur se montrent dans leur jeur particulier".[312] La lettura di queste poesie fa rimpiangere a Gualdo la scelta aleardiana di non essersi dedicato in maniera esclusiva al genere puramente lirico; nonostante ciò, l'ormai anziano versificatore[313] è riuscito a pubblicare – benché, a detta del critico, egli taccia ormai da troppo tempo – componimenti dotati di un carattere davvero speciale.

Il poeta vicentino, pur guardando agli antichi modelli, ha dimostrato ai suoi colleghi ed ai lettori "qu'en art le progres n'existe pas" (poiché in Italia – afferma Gualdo, dopo aver spiegato che la lirica nostrana è sillabica e non accentuativa come quella francese – l'autore della *Divina Commedia*[314] ha fatto raggiungere già da secoli ai versi nella nostra lingua un livello di perfezione inarrivabile), ma che è ugualmente possibile riallacciarsi alle antiche tradizioni[315] e al tempo stesso percorrere "la voie des théorie nouvelles",[316] una strada che le nuove generazioni di scrittori del belpaese sono ormai pronti a percorrere.

[312] Ivi, p. 160.

[313] Aleardi morirà appena un anno dopo l'uscita dell'articolo, il 17 luglio 1878, a Verona.

[314] Gualdo coltivò fin da ragazzo una grande passione per Dante, autore nel quale vedeva incarnato (oltre alla perfezione artistica) uno dei primi esempi di rivendicazione dell'autonomia del paese dal governo straniero. De Montera ha pubblicato, non senza errori di trascrizione (*Luigi Gualdo*, cit., p. 11), un giovanile sonetto gualdiano s.d. – ma dedicato a Gianfranco Litta Modignani, che sposerà sua cugina Giulietta Taccioli nell'aprile del 1871 – attualmente conservato all'Archivio di Stato di Milano (Registri Litta Modignani, Provenienza Gualdo Bolis, Tit. XXV, Pt. 4, Cart. 5, Gr. 1, Fasc. 1) all'interno di un quaderno di appunti di geometria, sonetto in cui viene celebrato Dante come cantore di un'Italia libera dal giogo dell'oppressore e dove si legge, nella prima quartina:"O Dante che sognasti Italia unita / E libera da signoria straniera, / Guarda! La tua vision quasi è compita, / Il sogno tuo al fin, guarda, s'avvera".

[315] Su Aleardi cultore della classicità e della teoria del Bello dei classici si veda C. CORRADINI, *Poeti contemporanei*, cit., p. 94: "L'Aleardi è secondo me il poeta moderno in cui più si riflette il sentimento della natura quale veramente lo possedevano quei Greci adoratori delle forme i quali ci han lasciato i più grandi capolavori in fatto di bellezza esteriore. […] Lo Aleardi non è pagano, non è cristiano, non è razionalista; è semplicemente un idolatra di quante cose belle gli cadon sott'occhio".

[316] L. GUALDO, *Littérature étrangère. Aleardo Aleardi*, cit., p. 160.

Partendo da questo spunto che collega le sorti di Aleardi a quelle dei giovani poeti e riallacciando, in tal modo, le fila del discorso ricongiungendo la conclusione dell'articolo agli argomenti esposti nel suo *incipit*, Gualdo spiega di aver voluto dedicare attraverso le sue righe un omaggio ad un *précurseur* che ha espresso nei suoi versi dolci e malinconici un culto del passato dal quale dovranno sgorgare, per gli italiani, tutte le speranze dell'avvenire, dato che:

> Tout ceux qui aiment l'Italie et qui se réjouissent de lui voir reprendre sa place parmi les nations, doivent désirer ardemment qu'une nouvelle renaissance littéraire accompagne la résurrection politique de ce pays.[317]

Il timore di Gualdo è che potrebbe trascorrere troppo tempo prima che "les étincelles qu'on voit parfois briller" riescano a fare fronte comune e riunirsi per formare "la lumière éclatante et durable" necessaria a mettere in pratica la tanto agognata *renaissance*, una rinascita nella quale egli dimostra di avere fede perché finalmente riesce ad intravvedere in lontananza il tramonto di quel "mauvais goût du public" che troppo spesso ha coronato gli effimeri successi di opere mediocri. La speranza viene quindi tutta riposta nei sempre più palesi sentori di una *fermentation souterraine* dalla quale, egli spera, "quelque chose doit naître" e che possa soprattutto mettere termine alla incurabile mania nostrana – cui il critico imputa il soffocamento dei talenti veri ed originali – "de mêler à tout la politique et la philosophie".[318]

Con questa aspettativa si chiude il primo saggio di analisi e promozione della letteratura italiana nel paese d'elezione di Gualdo, quella Francia che egli cercava di proporre come modello per lo svecchiamento della cultura della sua patria e nella quale si rifugiava anno dopo anno per periodi sempre più lunghi facendo di se stesso – figlio di un esiliato politico del '48,[319] al pari del protagonista del suo studio[320] – l'incarnazione del solo verso aleardiano citato in evi-

[317] Ibidem.

[318] Ibidem.

[319] Dai registri della famiglia Litta Modignani (Provenienza Gualdo Bolis, Tit. XXV, Pt. 4, Cart. 5, Gr. 1, Fasc. 4) si evince che il padre di Luigi Gualdo, don Alessandro Gualdo Bolis, era stato esiliato dagli Austriaci verosimilmente durante la prima insurrezione milanese contro il governo straniero ed era poi fuggito a rifugiarsi, nell'agosto 1848, in Svizzera.

[320] Aleardi aveva preso parte alle agitazioni patriottiche del 1848, anno in cui era stato inviato da Daniele Manin a Parigi per chiedere aiuti per la Repubblica veneta. A seguito di ciò fu imprigionato e rinchiuso per qualche mese nel 1852 nella fortezza austriaca di Mantova. A detta

denza al di fuori del corpo del testo dell'articolo, quel *Malinconicamente esuleremo* che Gualdo forse aveva letto e ricordato per la prima volta quando, appena diciottenne, aveva scritto a Ginevra nel settembre del 1863 la strofa che recita: "Che l'amo anch'io la terra ove fui nato / E l'amo di un amor che non ha pari. / Ma se io in essa fossi sempre stato / Ora i bei siti sarebbermi amari. / Oh sì! Soler assentarsi da quello / Nostro paese fa sembrar più bello / Or dunque, ah up! La strada ferrata / Fischia — Via dall'Italia amata!".[321]

## 2.3 *Tra poesie e dipinti: Gualdo recensore dell'opera di Emilio Praga*

Fino alla scoperta del saggio apparso in appendice al «Pungolo» del 16-17 febbraio 1879[322] si ignorava quali fossero stati i rapporti tra Emilio Praga e Luigi Gualdo: certo la composizione, da parte di quest'ultimo, di una poesia funebre[323] in onore dell'autore delle *Memorie del presbiterio* lasciava pensare ad un contatto tra i due scrittori – o quanto meno ad un sentimento di ammirazione che avrebbe spinto Gualdo alla stesura di quei versi commemorativi – ma nessuna notizia sicura intorno alle loro relazioni consentiva di ipotizzarne e ricostruirne genesi e fasi. Tutt'al più, in passato, il nome di Praga veniva occasionalmente avvicendato a quello di Gualdo quando era menzionato accanto a quelli di Faccio, Torelli-Viollier, Tarchetti e Farina, tra i frequentatori del salotto di Vittoria Cima o in virtù del legame di entrambi con il comune amico Arrigo Boito – anch'egli tra gli *habituées* di via Borgospesso. L'articolo gualdiano, pubblicato in occasione dell'uscita postuma della seconda edizione della raccolta di versi *Penombre*, non lascia più alcun dubbio a riguardo giacché, ripercorrendo a trecentosessanta gradi la vita e la carriera di Emilio Praga, il suo rapporto con il pubblico e con la critica, la scarsa fortuna delle sue opere lui vivo seguita dai numerosi riconoscimenti giunti dopo la morte, mette in luce molti

di Gualdo l'Aleardi avrebbe rischiato di condurre in carcere tutto il resto della sua vita se non fosse stato rilasciato per mancanza di prove grazie al pronto intervento di sua sorella che, "avec une présence d'esprit extraordinaire", aveva bruciato tutte le sue carte al momento dell'arresto.

[321] Strofa XX del componimento, inedito e senza titolo, di Luigi Gualdo custodito nel Fondo Litta Modignani, Provenienza Gualdo Bolis, Tit. XXV, Pt. 2, Cart. 4, Gr. 3, Fasc. 10. Le carte su cui è trascritta la lirica recano in in apertura l'indicazione: "Ginevra, 25 settembre 1863".

[322] L. GUALDO, *Emilio Praga*, in «Il Pungolo», 16-17 febbraio 1879.

[323] ID., *A Emilio Praga*, in *Le Nostalgie*, in ID., *Romanzi e Novelle*, cit., p. 1210.

aspetti che testimoniano una conoscenza diretta e personale palesata con evidenza, oltre che attraverso espliciti riferimenti, nelle particolareggiate descrizioni fisiche, psicologiche e comportamentali dell'uomo e dell'artista, in un'analisi che contempla nel dettaglio soprattutto la dimensione privata, demistificando alcuni luoghi comuni sorti intorno alla stereotipata idea di poeta satanico e *maudit* su cui si fondava la stigmatizzata figura del personaggio pubblico.

Nel suo intervento Gualdo esordisce con la narrazione delle origini della doppia formazione praghiana, pittore prima ancora che poeta,[324] all'epoca in cui "molti anni or sono il pittore Luigi Riccardi, […], dava lezioni ad un giovinetto pallido, dal viso sparuto e intelligente, il quale voleva essere artista";[325] il maestro, tuttavia, aveva sconsigliato al suo allievo di intraprendere la carriera da lui prescelta, sia perché temeva che egli potesse "accorarsi" ad una disciplina a parer suo già troppo ingombra di sfortunati e inetti, sia perché dubitava di discernere nel discepolo una vera vocazione. Un giorno Riccardi, trovando "frammezzo agli schizzi e agli abbozzi, alcuni versi scritti con la matita sovra un pezzo di carta da disegno",[326] da arguto osservatore qual era, aveva persuaso il giovane a percorrere un nuovo sentiero e a coltivare la poesia, arte in cui, a suo parere, avrebbe certamente eccelso. Era stato così che Emilio Praga, a malincuore, aveva abbandonato la pittura e si era dedicato a scrivere versi fino a quando, non molto tempo dopo le parole pronunciate dal maestro d'arte, con coraggio (e incoscienza) giovanile, aveva pubblicato un volume di versi in cui le Arti sorelle avevano continuato a convivere, tanto che egli, "credendosi ancora pittore, [lo] intitolò *Tavolozza*": la sua era stata un'operazione molto ardita, soprattutto se si pensa, osserva Gualdo, che l'uscita della raccolta era avvenuta in tempi in cui nessuno osava più stampare un libro di poesia; erano quelli tempi in cui

[324] Il biografo di Arrigo Boito parlando della tendenza di Emilio Praga a valicare, sul modello baudelairiano, i confini tra più discipline artistiche, afferma dopo aver citato alcuni suoi versi tratti da *Tavolozza*: "Poeta e pittore ho detto. Ma forse meglio sarebbe dire poeta pittore" perché alcuni suoi componimenti sono "un bell'esempio di colore che tende a spostare la linea" nel tentativo di dare "anche in poesia, la pura impressione coloristica, abolendo il disegno" (P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, p. 120).

[325] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.

[326] Ibidem. Questi frammenti – pittorici e cesellati – daranno vita ai versi degli *Schizzi a penna*, pubblicati sulla «Rivista minima» nel 1865, ora in ristampa moderna a cura di E. Paccagnini (Roma, Salerno Editrice, 1993).

quasi regnava il silenzio nel mondo della lirica, non fosse stato altro che per le rime del Prati e "la dolce e sapiente armonia degli endecasillabi di Aleardi".[327]

Tra i primi ad accorgersi della portata innovativa delle prove d'esordio di Praga era stato Antonio Ghislanzoni che, similmente alla maggior parte della critica coeva, aveva accolto con favore il volume, come dimostrano le numerose recensioni positive apparse sulle riviste milanesi, in cui vengono evidenziate le due più spiccate caratteristiche dei componimenti praghiani: da un lato si parla di un tipo di poesia "innamorata della luce" che ritrae con vigorose pennellate la realtà esterna, dall'altro viene sottolineata l'importanza dell'ottica dell'autore, che filtra – partecipando sentimentalmente – con sguardo *bello* e *nuovo* ciò che ritrae nei suoi versi. Difatti, come dimostra questo giudizio, e come racconta lo stesso Gualdo, quest'opera adolescenziale di Praga riscosse buon successo tra pubblico e critica e, prima ancora, al cospetto della "piccolissima adunanza" davanti alla quale il poeta aveva letto in anteprima il suo lavoro e grazie al quale era stato "acclamato un genio".[328]

Il nostro cronista, forse troppo giovane per poter prender parte a questo evento, avverte (narrando la reazione di quei pochi amici entusiasti e innamorati delle chimere che avevano composto il piccolo comitato di lettura) che l'episodio gli era stato a sua volta raccontato: in particolare, basandosi su quanto gli era stato riferito, egli riporta la notizia che, durante l'adunanza, Franco Faccio avesse lanciato un urlo e Arrigo Boito avesse dato un entusiastico pugno sul tavolo dopo aver ascoltato alcuni versi che sarebbero poi confluiti in *Tavolozza* (*Dalle ceneri nostre ancor frementi / Dal vasto incendio che abitò le salme / Evviva amici! nasceranno ai venti / Platani e palme*), benché declamati dal loro stesso autore in modo impacciato, confuso ed enfatico, quasi che tentasse "di far apparire brutte le strofe".[329] Con ogni probabilità doveva esser stato proprio Boito, conosciuto non molto tempo dopo questi accadimenti,[330] a riferire a Gualdo dello scroscio di frenetici applausi e complimenti che aveva interrotto quella pessima declamazione poetica; il poeta-musicista Boito ed il poeta-pittore Praga erano infatti già da tempo intimi amici, come dimostra il sodalizio del 1863, anno in cui avevano riunito attorno a sé a Torino un gruppetto di stu-

[327] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.
[328] Ibidem.
[329] Ibidem.
[330] Sull'epoca dei primi rapporti tra Boito e Gualdo, cfr., *infra*, il paragrafo 4.3c *Musica, poesia e teatro: la sintonia d'arte e vita con Arrigo Boito.*

denti con i quali decisero di formare la goliardica società letteraria «Dante Alighieri»,[331] e la decisione di arruolarsi volontari nel 1866, seguiti anche dal compositore Franco Faccio, tra le armate garibaldine per la Terza Guerra d'Indipendenza. Oltre alla cronaca degli avvenimenti che avevano accompagnato l'uscita di questa raccolta praghiana, l'articolo di Gualdo offre numerosi spunti di riflessione e di analisi a proposito degli stessi componimenti, indice del grande acume critico del recensore, che non si limita ad elogiare, ma che anzi coglie pure i difetti di un'opera dalla portata decisamente innovativa, che egli stesso reputa "il primo tentativo di poesia *moderna*" in Italia, poiché:

> L'autore descriveva ciò che vedeva, cantava ciò che sentiva; sincero e raffinato ad un tempo cercava delle forme nuove, delle sonorità speciali; si provava ad esprimere i sensi più reconditi, a dire ciò che non era stato ancor detto. Gli mancava spesso l'abilità necessaria, era talvolta scorretto – ma ne soffriva. *Sdegnava gli antichi viali comodi ed uniformi, preferiva inciampare* nei sentieri pieni di sterpi e sassi, peranco non ben segnati. In una parola aveva *molto letto i poeti francesi recenti e n'era stato turbato; aveva sentito che appunto per riuscire originale bisognava studiarli*.[332]

La modernità proveniva d'oltralpe e nessuno poteva saperlo più di Gualdo, che in Francia trascorreva alcuni mesi ogni anno, immerso in quella temperie di rinnovamento in cui orbitavano le sue amicizie, da Coppée a Mallarmé, da Gautier a Leconte de Lisle. L'avvicinamento di Praga alla poesia francese risaliva al biennio '57-'58, periodo in cui questi aveva svolto un lungo viaggio nel Nord Europa, quando, narra Piero Nardi, "con la valigia dei colori sulle spalle, […] era stato in Svizzera, in Francia, nei Paesi Bassi",[333] in un "vagabondaggio d'arte e studio", come lo definisce Paccagnini, verso il quale era stato spinto "da un duplice interesse, di pittore e scrittore".[334] E nella Parigi di metà Ottocento Praga aveva assorbito le novità delle correnti poetiche più all'avanguardia, facendosi forse influenzare eccessivamente, come si legge nelle pagine gualdiane, dove viene sottolineato che nei versi dell'italiano risultava spesso evidente quanto egli avesse letto troppo *Les Fleurs du Mal*, benché non somigliasse punto per carattere e ispirazione a Baudelaire, di cui non possedeva "né

[331] G. CONTINI, Introduzione a *Racconti della Scapigliatura piemontese*, con prefazione di D. Isella, Torino, Einaudi, 1992, p. 7.

[332] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.

[333] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 119.

[334] E. PACCAGNINI, *Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura*, cit., p. 294.

la sensualità depravata, né la credenza né la possanza del male ed una specie d'influenza satanica".[335]

Nell'interesse di Praga per la poesia che si producva al di là delle Alpi, in qualità di contatto e promotore presso i simbolisti e i parnassiani, Gualdo ha giocato senza dubbio un ruolo degno di interesse; nelle vesti di *passeur culturel* egli ha infatti segnato "un capitolo importante nella storia delle relazioni culturali tra Italia e Francia",[336] come dimostra in questo caso l'opera di mediazione compiuta in favore dell'amico milanese nei confronti di Catulle Mendès e François Coppée. Ma mentre con quest'ultimo è possibile soltanto ipotizzare l'influenza di Gualdo per la scelta di un nuovo traduttore per *Il Viandante* (dal momento che già per lo stesso aveva trasposto in italiano in prima persona il dramma *Due Dolori*,[337] tolto da *Deux Douleurs*, per l'editore Rechiedei nel 1872) come teorizza Pierre de Montera che si chiede se sia lecito supporre che, "pour faire honneur à son hôte" Coppée, Gualdo abbia potuto consigliare "à Emilio Praga, avec qui il était intime, de traduire de son côté, *Le Passant*" sicché "toujours est-il que la traduction de Praga et la sienne parurent au même moment et chez le même éditeur",[338] ben più certa, poiché comprovata dai riferimenti in alcuni suoi carteggi, è l'opera d'intermediario che egli svolse al cospetto dell'altro poeta del *Parnasse Contemprorain*, Mendès, che aveva deciso di creare nuove sezioni della *Société des Poetès* anche al di fuori della Francia.

Tre lettere indirizzate allo scrittore delle *Nostalgie*, ritrovate tra le carte Giacosa nell'archivio di Colleretto-Parella, testimoniano il coinvolgimento del milanese nella questione, incaricato da Catulle di scegliere un presidente e dei soci per la filiale italiana della suddetta società;[339] non essendo state trovate le risposte a tali lettere, è possibile, tuttavia, ricostruire alcuni passaggi attraverso i messaggi epistolari dello stesso Mendès a Gualdo e di quest'ultimo a Coppée. Nel primo caso si scoprirà che il nostro mediatore aveva proposto di "offrir la présidence à Aleardi", ma anche che il suo corrispondente aveva controbattuto sostenendo che "le président et les membres qui lui seront adjoints pour la

[335] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.

[336] M. GIAMMARCO, *Le forme della decadenza*, cit., p. 48.

[337] F. COPPÉE, *Due Dolori: dramma in un atto, in versi*, trad. a cura di L. Gualdo, Milano, Rechiedei, 1972.

[338] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 25. La versione italiana di *Le Passant* compare, infatti, anch'essa nel 1872 per i tipi di Rechiedei con il titolo *Il Viandante* e la specifica: "libera traduzione da François Copée".

[339] Lettera del 15 novembre 1879.

direction des affaires" avrebbero dovuto essere, di preferenza, "des jeunes, c'est à dire des sympathiques et des ardents";[340] nel secondo caso, da una lettera del 1875 di Gualdo a Coppée, si evince che l'italiano avrebbe potuto aver precedentemente proposto il nome di Praga di cui dice che, "bien que il […] n'ait jamais appartenu à la «Société Internationale des Poètes» il est cependant devenu sans le savoir le répresentant des catulliques en Italie".[341]

A questo punto risulterebbe verosimile l'ipotesi che il sopraggiungere improvviso della morte dell'autore di *Penombre*, nel corso di quello stesso anno, potrebbe forse esser stata la causa che avrebbe spinto Gualdo a premere per affidare la presidenza ad Aleardi, benché appaia piuttosto strano che la lettera poc'anzi citata di Mendès, contenente questo riferimento, riporti nell'intestazione la data 15 novembre 1879 e che a quell'epoca lo scrittore veronese era ormai scomparso da più di un anno.[342] Non è dunque da escludersi che il mittente abbia potuto commettere un errore nell'inserimento in intestazione della data[343] – ipotesi, questa, che trova conferma anche in un articolo di cronaca[344] – sebbene potrebbe essere lecito anche pensare che Mirandola, curatore della stampa delle tre lettere di Mendès a Gualdo, abbia letto in questo primo messaggio '1879' anziché '1874' – data la similarità con cui le cifre '4' e '9' venivano raffigurate nelle grafie tardottocentesche – e che egli non si sia poi accorto dell'errore poiché i due documenti epistolari successivi – evidentemente dello stesso periodo, vista la quasi coincidenza di contenuti – non possiedono indicazione autografa alcuna né di giorno, né di mese, né di anno.

Proposta di presidenza a parte, dopo aver trattato dell'intuizione di Praga secondo il quale la *modernità* poetica andava cercata nello studio delle più re-

[340] G. DE RIENZO – G. MIRANDOLA in *Inediti francesi nell'archivio di Giuseppe Giacosa*, in «Studi francesi», n. 36, settembre-dicembre 1968, p. 467.

[341] Lettera IV di Gualdo a Coppée, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 200.

[342] Si aggiungerà, infine, che Montera non prende affatto in considerazione l'ipotesi di una proposta – da parte di Gualdo – del nome di Praga, supponendo che Mendès avesse chiesto allo stesso Gualdo di assumere il ruolo di presidente della sezione milanese della *Société des Poètes*, ma che questi "ne montre pas beaucoup d'empressement et propose d'offrir cette présidence à Aleardi" (Ivi, p. 16).

[343] Questa ipotesi, tuttavia, parrebbe abbastanza inverosimile, giacché la lettera è stata redatta da un segretario di Mendès, mentre questi si sarebbe limitato apporre solo i saluti e la firma sul documento: un errore di data, con l'indicazione sbagliata dell'anno, sarebbe potuta sfuggire ad un solo scrivente, mentre risulta improbabile che non sia stato notato da due persone.

[344] Cfr., *infra*, il paragrafo 7.1 *Il coinvolgimento nello scenario internazionale: dal* Congrès Littéraire *del 1889 all'*Anthologie des Poètes Français du XIX$^{e}$ siècle.

centi opere francesi e dopo aver sottolineato che quest'influenza era già molto evidente nei componimenti di *Tavolozza*, Gualdo passa poi nel suo articolo ad esaminare la raccolta praghiana successiva, *Penombre* (1864), con cui l'autore "progrediva, camminando coraggioso per la strada intravista", poiché "questo secondo volume seguiva logicamente il primo": tuttavia, dinnanzi ad esso, con un rapido voltafaccia, "gli applauditori di ieri fischiarono".[345] Con questi nuovi versi, difatti, il giovane Praga si era tirato addosso le ire dei pedanti e se, fino ad allora, i critici più indulgenti avevano bonariamente incoraggiato e perfino sorriso alle sue stranezze, "ora ch'egli si credeva in diritto di continuare, di allargare il proprio orizzonte, essi protestavano".[346]

Gualdo descrive con estremo dettaglio le reazioni suscitate dalle poesie di *Penombre*, puntualizzando quali erano stati i testi ed i punti deboli rintracciati da chi le aveva all'epoca tanto stigmatizzate; dal canto proprio il recensore, elogiando la lirica dedicata a Victor Hugo – "nella quale la casta robustezza della forma contiene un'onda di riverente e intenso affetto" –, mette in luce ciò che una "critica vera" avrebbe dovuto subito notare, dato che, al momento della prima pubblicazione, "i difetti reali passarono quasi inosservati" mentre non si parlò affatto "di alcune troppo visibili imitazioni di Baudelaire"[347] (che noterà anche Carlo Dossi, pur non apprezzando né la poesia del francese né quella dell'italiano).[348] Così, se nel '64 alcuni tra i più bei componimenti avevano dato l'impressione di esser parsi quasi invisibili, altre strofe, "come se scritte in lettere di fuoco",[349] avevano attirato sguardi inorriditi da ogni dove. Di conseguenza, legata all'ostentazione di un maledettismo antiborghese che – a detta di Paccagnini – si era manifestata in questa raccolta nella "provocatoria programmaticità di una versificazione orgiastica e dai risvolti satanici",[350] la risposta del pubblico tutto era stata piuttosto superficiale, certo dovuta all'impreparazione dei lettori italiani, i quali (diversamente da quelli francesi) si erano dimostrati non ancora pronti ad accogliere un simile tipo di poesia. L'unanimità di giudi-

[345] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.

[346] Ibidem.

[347] Ibidem.

[348] Nella *Nota Azzurra* n. 4648, Dossi riporta la seguente osservazione: "Ho letto Baudelaire, il poeta dei profumi e delle puzze. Le poesie (*Fleurs du mal*) mi paiono brutte. […]. Nota però che il Praga ha evidentemente copiato da lui le sue bruttezze (Cf. anche le frasi, *azzurro*, *penombre*, ecc.), […]". (C. DOSSI, *Note azzurre*, cit., p. 576).

[349] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.

[350] E. PACCAGNINI, *Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura*, cit., p. 295.

zio – negativo – emerge con forza nella cronaca di Gualdo, quando descrive la reazione della fascia di pubblico più alto:

> Lo scandalo suscitato dal volumetto fu grande; se ne parlava assai. La critica ritirò la mano stesa poc'anzi, atteggiò il volto a serietà e crollò il capo. Davanti a certe crudità fu pronunciato l'inevitabile: «dove andiamo?!…». Molti che pur si credevano spregiudicati approvarono lo sdegnoso silenzio dei pedanti, le beffe degli avversi. I violenti elogi degli amici provocarono le ire degli oppositori; divenne ardimento l'approvare.[351]

Ma anche quella dei lettori (e delle lettrici) di livello medio-basso:

> Le signore ne parlavano ad occhi bassi, assicurando che «se avessero saputo» non avrebbero letto; alcune con reticenze malignamente pietose insinuavano che l'autore fosse pazzo.
>
> Nei crocchi femminili si crollava il capo, si abbassava la voce; mentre gli uomini gridavano. Altri, ammettendo l'ingegno del temerario, rimpiangevano di vederlo fuorviare e lo si ammoniva in prosa, in versi, in nome dell'arte, dell'amicizia, della morale, della lingua; gli fu detto ch'era corrotto, corrompitore, indecente, osceno, ignorante.[352]

In breve tempo *Penombre* era stato dimenticato: così come aveva creato grande scalpore, con la medesima rapidità era finito nell'oblio, almeno fino alla ristampa del 1879,[353] ovvero dell'occasione da cui muove il saggio gualdiano. In effetti, quando per la prima volta aveva parlato di Praga al proprio amico francese Coppée, Gualdo aveva riferito che questi si era visto costretto a vivere, sempre più triste, in estrema solitudine, in un paese "comme celui-ci où les «groupes» littéraires dans chaque ville sont composés de quatre individus lorsqu'ils [les idiots] sont nombreux, quelque fois d'un seul".[354]

Tuttavia, a quindici anni dalla prima edizione, mentre "lo stanco poeta dorme sottoterra", queste poesie, divenute ormai rare, avevano potuto finalmente ricevere il giusto apprezzamento: "il libro rinasce" e con lui la memoria dell'autore; i suoi versi vengono finalmente riletti, ammirati, apprezzati e scusati.[355] Sono forse queste le pagine più belle dell'articolo gualdiano, nelle quali lo spirito critico del giornalista si affianca a quello dell'uomo cosmopolita che in-

[351] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.
[352] Ibidem.
[353] E. PRAGA, *Penombre*, Torino, Casanova, 1877.
[354] Lettera IV a François Coppée in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 201.
[355] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.

daga, analizza e commenta con grandissima lucidità il cambiamento di gusto del pubblico italiano. Il successo della ristampa delle una volta tanto discusse liriche praghiane costituisce infatti per Gualdo uno spunto utilissimo per trattare il tema dell'avvento di un tempo nuovo, di un'epoca in cui gli sperimentatori (che affiancano i metri moderni alle severe cadenze delle strofe arcaiche, in nome di una poesia che, "infranti i vincoli […] vola libera nell'azzurro") non vengono più visti con troppi pregiudizi e la letteratura italiana si avvicenda finalmente, seppur con lentezza, a quella d'oltralpe, dove già da molto – ed è qui chiaro il riferimento ai *parnassiens* – classicismo e realismo convivono in un eclettismo da cui sgorga la modernità e dove persino "attraverso Victor Hugo" rivive il latino Lucrezio. Moderni e pagani, i poeti della nuova generazione non ricevono più rifiuti dai loro stampatori perché – difficile dire se Gualdo affermi ciò con ammirazione o se, piuttosto, spinto da un sentimento critico nei confronti di un'industria editoriale che, senza fare selezione, si avviava alla massificazione – "l'onore degli elzeviri attende tutti i versi", dei giovani e dei vecchi, dei morti e dei "finti morti risuscitati – e puranco quelli dei finti vivi".[356]

Alle soglie degli anni Ottanta, anche il pubblico femminile è diventato più spregiudicato; "le belle lettrici", scrive Gualdo, "e anche le brutte", sono divenute meno rigide e maggiormente disinvolte: "alcune che rifiutavano d'essere giovani per non applaudire Praga, cercano ora di ridiventarle recitando Stecchetti".[357] La lode dei successori dell'opera praghiana diventa, così, un mezzo per esaltarne il predecessore; gli elogi che toccano finalmente *Penombre* sono ormai talmente intensi che lo stesso Praga, se "nella sua tomba potesse sentire gli applausi rivolti agli altri, sorriderebbe lieto in nome dell'arte".[358] L'immagine del corpo del poeta defunto che resta ignaro della reazione del pubblico inesperto perché ignorante, in grado di riconoscere i meriti artistici soltanto dopo la morte, quasi che sugli scrittori più all'avanguardia gravi incondizionata la pena di un riconoscimento per necessità postumo, è un tema che ritorna (essendo sentito dal critico anche per ragioni autobiografiche) nuovamente in relazione a Emilio Praga nel componimento dedicatogli dallo stesso Gualdo. La poesia XXXIII delle sue *Nostalgie* è una sorta di *tombeau* commemorativo in onore dell'autore di *Penombre* dove l'ultima strofa, in particolare, sembra configurarsi come la volontà di ribadire quanto egli aveva già denunciato nell'ap-pendice

[356] Ibidem.
[357] Ibidem.
[358] Ibidem.

del «Pungolo». Nel suo studio, infatti, egli aveva parlato di Praga come un "eccentrico al quale si era negato l'ingegno e su cui si era scagliato l'anatema e l'ironia"[359] cui solo *post mortem* era stato attribuito il titolo di "Maestro". Tali parole sembrano perfettamente anticipare i versi conclusivi della litica *A Emilio Praga*, pubblicata a distanza di quattro anni dall'intervento giornalistico:

> Ma nella tomba o in nuovi dì raggianti
> Hai scordato, non vedi e non ascolti,
> Ed ignori i pigmei a te rivolti,
> Ora inneggianti!![360]

In maniera analoga quando, nella medesima poesia, Gualdo parla di "giustizia tarda" ripropone il concetto già espresso nel suo precedente saggio critico a proposito della fortuna toccata *post mortem* ad opere come *Penombre* che, tanto bistrattate all'epoca della prima pubblicazione, hanno finalmente ricevuto il giusto riconoscimento unitamente agli ultimi lavori di Praga; questo tema, la cui insistenza sembrerebbe davvero richiamare anche un'esperienza di tipo personale, viene espresso nella quarta strofa del componimento poetico in cui l'autore, rivolgendosi in prima persona all'amico defunto parla de "il rimpianto e la lode dei tuoi poemi" che hanno infine trovato approdo nel porto in cui, alfine, "rivivono i primi con li estremi"(vv. 14-15).

Nella conclusione del suo studio apparso sul «Pungolo» Gualdo avverte inoltre che l'editore Casanova, "il Lemerre dell'Italia",[361] oltre a ripubblicare *Penombre* (la cui ristampa è stata immediatamente preceduta da quella delle *Trasparenze* – versi inediti ed ultimi del poeta "in cui vibrano le corde dei più miti affetti in una smorta luce di serenità crepuscolare, poiché nella sua vita, fatta più triste egli trova una malinconica pace in cui passano sommesse le armonie")[362] aveva nuovamente edito, all'indomani della morte del poeta, anche

[359] Ibidem.

[360] ID., *A Emilio Praga*, cit. *Le Nostalgie* vennero pubblicate (dopo tre anni di indecisione) nel 1883, ma è da escludere che il componimento venne scritto nello stesso periodo del saggio apparso nel 1879, come lascerebbe pensare l'identità di temi comuni all'articolo e alla poesia.

[361] Questo editore era "il più elzeviriano" tra gli stampatori francesi, come afferma Cameroni nel saggio dedicato al secondo romanzo francese di Gualdo pubblicato proprio da Lemerre (F. CAMERONI, *Un mariage excentrique*, in «L'Illustrazione Italiana», 15 giugno 1879).

[362] ID., *Emilio Praga*, cit. Sul tono rassicurante di questi testi, intrisi, tuttavia, di "lucida amarezza", si veda P. ZAMBON, *Emilio Praga,* Due destini, *un romanzo in appendice a «Il Pungolo»*, in *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento,* Alessandria, Dell'Orso, 1993, p. 15.

tutte le altre poesie di Praga, compresi i *Paesaggi*, che il recensore scrive di apprezzare in maniera particolare, ed il romanzo postumo *Memorie del Presbiterio*, mentre per i tipi di Treves sarebbero a breve usciti in ristampa i rimanenti scritti di carattere narrativo. E, ritornando ai punti chiave dell'articolo del 1877 ripresi nell'ode *A Emilio Praga*, si noterà, inoltre, un'analogia avvertibile anche nella ripresa di alcune espressioni: difatti, se nella commemorazione in appendice a «Il Pungolo» Gualdo giornalista aveva definito i versi praghiani a cui era spettato un tardo riconoscimento "indorati da un raggio postumo", nel componimento delle *Nostalgie* è addirittura il nome stesso del poeta che "incoronato da pòstumi rai / risorge bello".[363] Un'ultima simmetria sussiste, infine, tra il saggio e l'elegia funebre, nel parallelo attraverso il quale l'autore pone in evidenza l'inconsapevole incapacità di Praga di comprendere la propria grandezza poetica e la sua mancanza del senso di critica ed autostima; così, da un lato, leggeremo, nella seconda strofa della lirica, che "l'alma fuggì pari ai fulgenti versi / che uscian da te quasi *incosciente* e *ignaro*"[364] e, dall'altro, più distesamente in prosa che:

> V'era nell'indole del povero Praga una certa *incoscienza* che non è mai stata abbastanza avvertita. Nato poeta lo sarebbe stato sempre, ovunque, […]. Ma egli *non intendeva* il suo proprio ingegno. Qualcuno dettava entro di lui ed egli scriveva. Era assai *ingenuo*. Aveva non solo ingegno vivissimo, ma anche lampi di genio. Pure mancava affatto di *istinto critico*. Non sospettava nemmeno quel supremo *giudizio che lo scrittore deve portare sovra sé medesimo*. Giudicando le proprie opere aveva cattivo gusto; i versi che teneva nascosti erano talvolta i migliori.[365]

L'ingenuità dell'uomo Praga, insieme all'innocenza di fondo del poeta, persino "nelle «orgie» da lui descritte", ritorna nel paragrafo gualdiano dedicato "all'intimo rapporto tra l'esterno e l'interno, tra lo spirito e l'involucro"[366] di questo straordinario personaggio. Smentendo in questo modo alcuni luoghi comuni legati all'immagine del *poète maudit*, Gualdo afferma che soltanto un profondo osservatore sarebbe stato in grado di indovinarne la fisionomia e "l'intimo essere suo" dall'esame dei suoi versi, ma ancor meno questi avrebbe potuto intuire la sua natura guardandolo con attenzione per la prima volta in viso.

[363] L. GUALDO, *A Emilio Praga*, cit., vv. 11-12.
[364] Ibidem, vv. 5-6 (corsivi miei).
[365] ID., *Emilio Praga*, cit. (corsivi miei).
[366] Ibidem.

Come quasi sempre nei suoi articoli, il giornalista – certamente influenzato dall'attitudine del romanziere, incline ad analizzare la psicologia dei propri personaggi anche attraverso le loro descrizioni esteriori – non si lascia sfuggire l'occasione di ritrarre fisicamente l'artista di cui sta trattando.

Come nella sua produzione narrativa, anche in questo caso la descrizione gualdiana non risulta fine a se stessa perché rivela particolari dell'interiorità al tempo stesso in cui vengono delineati i tratti dell'aspetto fisico; parlando del fragile corpo dell'amico, Gualdo riesce infatti a lasciar trapelare quale e quanta innocenza fosse racchiusa nel suo esile petto, in un cuore "che le amarezze della vita non riuscirono ad indurire", in un'anima "cui un solo colpo bastava a ferire".[367] E poiché troppo si era parlato in vita (e spesso anche più dell'opera sua) delle vicende private di Praga, il testo gualdiano mira a riscattare la figura di un uomo assolutamente buono, che "non era nato per combattere" e che non di rado poteva esser visto, dopo aver ricevuto qualche feroce attacco, "accovacciato, triste, in un angolo" mentre "tentava di sorridere ironicamente".[368] Il suo animo ingenuo, "sempre giovane, infantile talora",[369] emerge allora nel ritratto che affettuosamente Gualdo gli destina nel proprio saggio, un ritratto nel quale non si dovrà leggere una frattura tra immagine pubblica e privata (così come nelle sue due 'fasi' poetiche di *Tavolozza* e *Penombre* non andrà letta una dicotomia tra idillico e maledetto)[370] quanto piuttosto una loro sintesi perfetta:

> Sovra un corpo sottile, strano, che aveva conservato delle agilità di *rapin*, posava una testa un po' grossa a capelli folti, dalla fronte non alta ma prominente, dalle ciglia celanti due occhi piccoli, sonnolenti, che a un tratto s'accendevano per un gesto o una parola. I lineamenti non fini, mobilissimi; la bocca buona con impreso il marchio delle sofferenze, il mento ispido, la luce che d'improvviso veniva a togliere la letargia di quella fisionomia tanto individuale, facevano dire anche di lui:
>
> *Il genio avea del fauno*
> *E la barba caprina*.[371]

Questi versi conclusivi, che a primo impatto farebbero pensare ad un componimento di ascendenza mallarméana, sono in realtà tratti dal componimento

[367] Ibidem.
[368] Ibidem.
[369] Ibidem.
[370] E. PACCAGNINI, *Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura*, cit., p. 295.
[371] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.

che Boito aveva dedicato nel suo *Libro dei versi* ad Emilio Praga,[372] conosciuto per tramite di un amico comune[373] e con il quale aveva scritto a quattro mani la sua prima commedia (*Le madri galanti*, 1863), quando, animati entrambi, oltre che da una congeniale affinità artistica – sostenendo i due la già citata teoria dell'interferenza tra le arti al fine di valicarne e ampliarne i limiti espressivi, l'uno in direzione della pittura, l'altro in quello della musica –, dalla comune "tendenza ad agire con vivace ingegno contro le stereotipie intellettuali".[374]

Probabilmente era stato proprio mediante Boito che Gualdo aveva conosciuto Praga, all'epoca in cui tutti loro, tra gli anni '60 e gli inizi del decennio successivo, avevano frequentato gli stessi ambienti, condiviso le stesse amicizie, ma soprattutto aderito ai medesimi ideali poetici e artistici. In particolare, Gualdo aveva ammirato la capacità di alcuni esponenti della Scapigliatura di rappresentare pittoricamente i paesaggi, servendosi – come già Baudelaire – delle impressioni coloristiche per raffigurare il mondo esterno; non sarà un caso, quindi, che egli dica nel suo saggio di apprezzare il Praga "poeta eminentemente paesista, la cui penna aveva delle sfumature di pennello", perché la sua natura *primitiva* e *malinconica* si allietava nel descrivere quanto egli amasse "sognare dinanzi ai tramonti dorati, perdersi per gli ignoti sentieri, dormire durante la caldura sotto la pace ombrosa delle piante".[375]

Malgrado le infelicità e le sofferenze che la vita gli aveva riservato, a cominciare dal dissesto dell'industria paterna che lo aveva condotto a cedere all'alcool fino a giungere agli scarsi apprezzamenti da parte della critica coeva, l'autore di *Paesaggi* (raccolta poetica dedicata al pittore Carlo Mancini, a detta di Gualdo "una delle più fantastiche e originali opere sue")[376] era riuscito sempre a risollevarsi e andare avanti, senza mai abbandonare l'attività di scrittore:

[372] A. BOITO, *Il libro dei versi*, in *Tutti gli scritti di Arrigo Boito*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. 17. Su questa raccolta (ed in particolare su questa poesia), stampata per la prima volta nel 1877 e poi ripubblicata nel 1902, si è soffermato Benedetto Croce nel suo saggio dedicato a Boito (cfr. B. CROCE – M. SANSONE, *La letteratura italiana: per saggi storicamente disposti*, vol. 4, Bari, Laterza, 1967, p. 23).

[373] Piero Nardi cita come fonte di questa notizia un'intervista rilasciata da Boito a Domenico Oliva e riportata nell'articolo di quest'ultimo, *Recenti versi italiani*, comparso sulla «Nuova Antologia» del 1 marzo 1902.

[374] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 123.

[375] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.

[376] Ibidem.

Per lui la parola *domani* non giunse giammai a perdere la sua magia. Sempre aveva trovato un nuovo editore, un nuovo congegno per giungere alla fortuna, per forzare i critici a dir bene di lui, la folla ad applaudirlo. Chi lo conobbe da vicino ricorda l'infelice conato dei versi francesi ed i sogni basati su tale illusione. Ma la più duratura fu quella del teatro.[377]

Dopo il fallimentare primo esperimento delle *Madri galanti*, che, come si è detto era stato composto in collaborazione con Boito all'epoca degli esordi, egli aveva infatti tenacemente voluto continuare a lavorare per il teatro, persino come librettista, accumulando, tuttavia, soltanto clamorosi insuccessi; ma se "non si convinse mai di essere un autore drammatico" (o piuttosto che *bisognasse* esserlo "per riuscire davanti ad una platea"),[378] era destino che noto commediografo sarebbe diventato, invece, il figlio Marco, quel bimbo che fa capolino in tanti suoi versi.[379] Nei drammi di Praga padre, afferma Gualdo, "non scorgevasi altro che il poeta spostato" che, nonostante tutto, perdurava a mettersi alla prova: "gli insuccessi non lo guarivano punto", per cui, una volta riacquisita fiducia, di volta in volta, grazie "alla stretta di mano del capocomico, al sorriso della prima attrice, alle parole di incoraggiamento di un collega",[380] Praga era tornato a cimentarsi in nuovi esperimenti drammaturgici. Tuttavia quando morì, a soli trentasei anni, ancora nessuna soddisfazione gli era stata regalata dal mondo del teatro; al contrario, come dimostra l'intero articolo gualdiano, era la sua lezione di poeta destinata a non restare inascoltata, soprattutto tra gli autori della stessa sua generazione e di quella immediatamente successiva, ai quali egli aveva programmaticamente lasciato in eredità "il meglio che mi resta ancora / il pio desir di una celeste aurora / dei pedanti il disprezzo".[381] Certo Gualdo, da questo punto di vista, si configura come uno dei suoi migliori eredi (e, forse, proprio in virtù di una forma di immedesimazione, egli ha cercato di riscattare la figura e l'opera dell'amico, tentando di restituirne con il suo articolo, un'immagine sincera e finalmente apprezzata) se si considerano le sorti a lui toccate quando, ad esempio, a causa delle sue lunghe permanenze in Francia, delle tante amicizie d'oltralpe e della sua produzione bilingue, era stato spesso infonda-

[377] Ibidem.

[378] Ibidem.

[379] Cfr. AA. VV., *Le più belle pagine di Emilio Praga*, Milano, Garzanti, 1940, p. 243.

[380] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.

[381] E. PRAGA, *Al mio erede*, in *Poesie*, a cura di M. Petrucciani, Bari, Laterza, 1969, p. 341.

tamente "accusato un po' troppo alla lesta" – come scrive in sua difesa un critico attento come Capuana – di avere uno stile "inculto e infranciosato".[382]

In effetti, pubblicando due romanzi in francese, Gualdo aveva rischiato "di esser più letto"[383] al di là delle Alpi piuttosto che in Italia, cosa di cui egli non poté non risentirsi ma che acutamente motivò, forse cercando di difendere anche se stesso, nell'analisi condotta in conclusione del saggio praghiano sulla differenza – intesa in chiave di superiorità, maggior competenza, raffinatezza di gusto e comprensione – del pubblico e della critica parigini rispetto a quelli milanesi. La commemorazione, infatti, si chiude nella speranza che, "qualunque sia l'altezza di Emilio Praga, che fra i primi tentò la nuova poesia", verrà il giorno in cui egli riceverà la corretta considerazione; ciò accadrà solo quando in Italia ci sarà "il sorgere di una seria critica", quando "i giudizi si faranno più giusti, più convinti, più esatti", quando gli studiosi ed i veri appassionati saranno in grado di "far tacere i vaniloqui" e "le idee false, i pregiudizi saranno messi da parte" gettando luce "sulle riputazioni eccessive od usurpate",[384] quando

> si farà ciò che è stato compito in Francia, dove Ronsard rivive mentre altri sono posti in oblio, dove a poco a poco si dà ad ognuno nel passato e nel presente, ai vecchi e ai nuovi, il vero posto. Lo stesso accadrà qui, speriamolo, per i grandi e pei minori.[385]

Da questa intenzione muovono, dunque, le pagine di Gualdo dedicate ad Emilio Praga, dalla speranza che anche nel belpaese si possano mettere a tacere le voci dei puristi e dei pedanti e che, anche attraverso il suo stesso compito di critico e mediatore culturale, una maggiore equità possa farsi largo anche nel proprio paese, in quella culla della civiltà dove anche "negli ultimi / stanchi poeti d'una smorta gente / della lira d'Orfeo l'eco non muore".[386]

---

[382] L. CAPUANA, *Luigi Gualdo*, in *Studi sulla letteratura contemporanea*, cit., p. 177.

[383] BIBLIOFILO, *Une ressemblance* (rec.), in «L'Illustrazione Italiana», 12 luglio 1874, pp. 57-58.

[384] L. GUALDO, *Emilio Praga*, cit.

[385] Ibidem.

[386] ID., *Le Nostalgie*, in *Le Nostalgie*, cit., p. 12, rist. in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 1140.

## 2.4 *La commemorazione di Adèle d'Affry, scultrice e pittrice*

La crudele malattia che spense il celebre scultore Carpeaux pochi anni or sono a Cannes, fu pure inesorabile con la sua scolara la duchessa di Castiglione Colonna, la quale sotto il pseudonimo di "Marcello" si era resa degna del maestro. Essa morì il 16 luglio scorso a Castellammare. Fu scultrice e pittrice; visse poco ed operò assai. La sua morte prematura terminò un'esistenza piena.[387]

Così Luigi Gualdo nell'apertura dell'articolo apparso sulla «Illustrazione Italiana» del 4 gennaio 1880 dedicato a Marcello, nome fittizio della famosa artista attiva a Parigi nel pieno Ottocento Adèle d'Affry,[388] nata a Friburgo nel 1836 e nipote – come si evince dal testo – del noto conte d'Affry che aveva comandato l'eroica guardia svizzera di Luigi XVI, "di cui si ricorda il superbo rifiuto di cessare il fuoco, alla difesa del palazzo, se non dopo un comando del Re".[389] Dopo una breve ma intensa vita che le aveva destinato molti dolori (come l'aver conosciuto il nobile napoletano don Carlo Colonna "qu'elle épousa le 6 avril 1856, mais qu'elle eut le malheur de perdre le 18 décembre de la même année"),[390] nonché numerose onorificenze e indiscussa stima nel campo artistico, la duchessa si era lentamente consumata, appena quarantenne, colpita da tisi[391] – la *crudele malattia* cui si fa riferimento nell'*incipit* della commemorazione gualdiana – che l'aveva condotta alla morte seguendo le sorti, anche nell'epilogo della sua esistenza, del maestro e mentore Jean-Baptiste Carpeaux.

È questo l'unico esempio di saggio giornalistico dedicato da Gualdo ad una donna, donne che sono presenti in molti suoi componimenti delle sue *Nostalgie*,

[387] ID., *La duchessa di Castiglione Colonna*, in «L'Illustrazione Italiana», 4 gennaio 1880, p. 14.

[388] Per una biografia esaustiva della donna e dell'artista cfr. F. LOLIÉE, *Les femmes du Second Empire: la fête impériale*, Paris, Javin, 1905, pp. 341-347 e O. D'ALCANTARA, *Marcello. Adèle D'Affry, Duchesse Castiglione Colonna 1836 - 1879. Sa vie, son œuvre, sa pensée et ses amis*, Genève, Éditions Générales, 1961.

[389] Ibidem.

[390] G. PRINET, *Duchess Colonna*, in «L'Intermédiaire des chercheurs et curieux. Correspondance littéraire, notes et quéries français», a. 68, vol. 95, n. 1761, 15-30 juillet 1932, p. 593.

[391] Nel necrologio apparso all'indomani della sua scomparsa, infatti, si legge: "E non aveva che quarant'anni una donna che amò la vita, che la godette in tutti i suoi piaceri e le sue gioie più nobili. […]. Pochi giorni fa, tutti i sogni di gloria erano spenti: Marcello, la celebre scultrice, la bella duchessa, moriva di tisi a Castellammare di Stabia". CICCO E COLA [TREVES, E.], *Gli eccetera della settimana*, in «L'Illustrazione Italiana», 27 luglio 1879, p. 51.

dove si trovano però fatta eccezione per l'ode dedicata a Sarah Bernhardt,[392] vengono ritratti personaggi femminili (fra le quali figura persino una 'Venere Nera') anonimi e sempre privi di caratteristiche concrete ed individuabili. Eppure le figure femminili avevano costituito una presenza importante nella vita di Gualdo, a partire dalla madre, Bianca Taccioli, alla quale era legatissimo,[393] perché gli aveva trasmesso la passione per i viaggi e per la vita cosmopolita per giungere alla cugina, la marchesa Giulietta Litta Modignani, divenuta sua eletta confidente spirituale dopo la perdita della figura materna (e con maggiore intensità negli anni in cui il progredire della malattia lo aveva reso paralitico) [394] e come dimostrano, ancora, ma al di fuori dell'ambito familiare, i solidi rapporti di amicizia con la scrittrice e giornalista Matilde Serao e con la celebre attrice Eleonora Duse. Dal punto di vista affettivo, benché Piero Nardi lo abbia definito "budda tetragono del celibato",[395] sono inoltre da evidenziare, venuti alla luce da un lato attraverso i diari ed i carteggi di alcuni scrittori suoi intimi, quali

[392] L. GUALDO, *A Sarah Bernhardt*, in «L'Illustrazione Italiana», 28 dicembre 1879, p. 410, rist. con titolo lievemente modificato e qualche variante in ID., *Le Nostalgie*, cit., p. 199.

[393] Mentre ci è pervenuta una sola lettera, piuttosto formale, rivolta al padre del 22 agosto 1865, tuttora custodita nel Fondo Luigi Gualdo, sono conservati ben sei messaggi epistolari, ricchi di slanci d'affetto, indirizzati alla madre (Z 80 suss., b.1, già parzialmente in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 294-295, poi in R. LOLLO, *Lettere inedite di Luigi Gualdo e Atto Vannucci a Bianca Gualdo Taccioli*, in *L'enigma, la confessione, il volo: «Lettere» sommerse fra Sei e Novecento*, a cura di G. Baroni, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1992, pp. 179-196). A testimonianza, ancora, dell'intenso legame con Bianca Taccioli si veda anche il necrologio, ad essa dedicato, comparso senza firma, ma certamente opera di un amico di famiglia, sul «Corriere della sera» del 12-13 aprile 1893: "Uno degli amici nostri più cari, uno degli uomini più amati e stimati di Milano, uno dei più squisiti artisti d'Italia fu colpito da una gravissima sventura. A Luigi Gualdo è morta stamane la madre. È morta dopo lunghe infermità, in grave età, serena, confortata e giocondata sempre e fino all'ultimo dall'amore impareggiabile di suo figlio. Donna Bianca Gualdo fu donna di grande e sincera e modesta bontà e di vivace e nobile ingegno. […]. Non si può dire […] quanto fu immenso il suo amore materno. Certo nessuna madre fu più ripagata di tenerezze e di cure indefesse. E certo in pochi uomini l'angoscia per la morte della madre fu ed è più intensa che nell'amico nostro. Al quale toccherà di pensare che per opera sua, e nonostante le alternate sofferenze, a sua madre toccò una vecchiaia bella, serena e gioconda, quale a pochissimi è dato di conseguire".

[394]Sono 47 le lettere indirizzate da Luigi Gualdo alla cugina Giulia Litta Modignani, nata Taccioli. Questi documenti sono conservati nel Fondo Gualdo con segnatura Z 80 suss., b. 2-3-4(1-48) e coprono un arco di tempo che va dal 1884 circa al 22 settembre 1897.

[395] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 360.

Bourget, Boito e Placci,[396] e dall'altro mediante il ritrovamento nell'Archivio di Stato di Milano di una sua diretta corrispondenza,[397] le relazioni di Gualdo con una non meglio nota dama veneziana di cui si conosce solo il cognome, M.me Pisone (che sarebbe stata portata via dalle braccia di Pompeo Molmenti)[398] e con una signora francese di origini russe, tale Anna Stolpowskoy, cui per volontà testamentaria Gualdo avrebbe lasciato una rendita vitalizia pari ad un totale di quattrocentomila franchi in oro.[399] Si aggiunga, poi, senza soffermarci per il momento sull'attenzione posta nelle descrizioni e negli sviluppi dei personaggi femminili nei suoi romanzi, che un altro dato relativo al rapporto col sesso opposto emerge dal necrologio di Luigi Gualdo pubblicato su «L'Echo de Paris» a firma La Cagoule, dove il defunto viene definito, forse un po' sacrilegamente, "un demi-dieu, […] qui couche dans le lit des reines!".[400]

Un legame d'affetto intenso, infine, alimentato soprattutto da sentimenti di profonda stima e rispetto, legava lo scrittore alla duchessa di Castiglione Colonna, l'unica donna – come si diceva – cui egli abbia dedicato un lungo articolo celebrativo: rinomata per le sue opere in tutta Europa, Marcello, al pari di Gualdo, aveva scelto come patria elettiva la Francia, trascorrendo gran parte dell'anno nella sua capitale, dove "respirava l'aria satura di vita e di operosità

[396] Montera riporta, ad esempio, alcuni brani del *Journal Intime* di Paul Bourget in cui è narrata una conversazione avuta con Boito il 14 gennaio 1900 a proposito del testamento di Gualdo e dei vitalizi lasciati a M.me Pisone (dodicimila franchi annui) e all'altra sua donna di Parigi (cui spettavano, invece, circa trentamila franchi all'anno), di cui non menziona il nome, "une vérité d'estimation bien singulière" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 174).

[397] Il carteggio Luigi Gualdo – Anna Stolpowskoy è riportato da Renata Lollo nella *Notizia biografica* di L. GUALDO, *Poesie (1859-1893)*, cit., pp. 47-51, poi rist. parzialmente in R. LOLLO, *Luigi Gualdo: l'europeo in via Bagutta*, in «Ca' de Sass», marzo 1991, pp. 50-51.

[398] Il biografo gualdiano Montera cita, oltre al diario di Bourget, una lettera a Carlo Placci, sempre del romanziere francese, in cui si parla di Pompeo Molmenti in qualità di contendente in affari di cuore di Gualdo "dont l'unique férocité était d'appeller Molmenti, par rancoeur d'une rivalité de femme à Venise, Molmeo Polpenti" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 175). In realtà non si tratta di un soprannome d'invenzione gualdiana, dato che Rovetta segnala la firma "N. O. P. Q. Molmeo Polpenti", evidente anagramma di Pompeo Molmenti, tra gli pseudonimi giornalistici apparsi sulle pagine della testata satirica milanese «Guerin Meschino» (cfr. G. ROVETTA, *Vita e gloria del "Guerin Meschino"*, in *Cinque minuti di riposo! Scritti vari raccolti da Paolo Arcari*, Milano, Baldini & Castoldi, 1929, pp. 315-316).

[399] –, *Testamento di Gualdo*, in «Don Chisciotte di Roma», 19 maggio 1898. A tal proposito si vedano anche le lettere di Anna Skolpowskoy a Francesco Ponti, esecutore testamentario di Gualdo, pubblicate in R. LOLLO, *Luigi Gualdo: l'europeo in via Bagutta*, cit., pp. 50-51.

[400] LA CAGOULE, *Luigi Gualdo*, in «L'Echo de Paris», 27 maggio 1898.

che le conveniva".[401] Da quanto si evince dalle parole del cronista sembrerebbe plausibile una conoscenza diretta tra i due, dal momento che nella commemorazione vengono descritti con dovizia di particolari sia l'*atelier* in rue de Bayard che il successivo studio in rue St. Petersbourg, nel quale l'artista trascorreva gran parte del suo tempo lavorando indefessamente e con passione, "non interrompendosi all'entrata d'un amico, che salutava con un sorriso senza muoversi, ricevendo tutti i più umili, ministri e *bohémes*, signore e modelle".[402] A confermare l'ipotesi di un rapporto personale con la duchessa contribuiscono, inoltre, non solo le parole di chiusura dell'articolo in cui Gualdo afferma di averla vista per l'ultima volta a Milano, dove si era fermata per pochi giorni, già vittima del male che la stava lentamente consumando (e dove, però, "piena ancora di speranze, d'illusioni, di progetti, sognando nuovi tentativi, discorreva con anima d'arte e di letteratura"),[403] ma soprattutto una sua lettera senza data (che però Pierre de Montera fa risalire al 1875) indirizzata a François Coppée: al suo interno il mittente annuncia di aver inviato il suo romanzo appena edito, *Une ressemblance*, alla "Duchesse", di cui indica l'indirizzo e suggerisce, poco oltre, all'amico francese di recarsi insieme a far visita all'artista, manifestando l'intenzione di presentare al suo corrispondente la grande scultrice Marcello affinché egli possa elogiarla sulle pagine della sua nuova rivista:

> Je chercherai le *Moniteur* pour lire votre salon, qui doit certainement être un modèle de critique gautieriste bien entendue. Je vous recommande très sérieusement Marcello. – Quand irons-nous la voir ensemble cette excellente Duchesse? – *Jamais*; mais allez donc la voir tout seul, après l'avoir bien… dans votre article.[404]

L'articolo di Coppée uscirà, in effetti, il 3 giugno dello stesso anno e il milanese, nel successivo messaggio epistolare, lo ringrazierà per il giudizio favorevole espresso in quel suo intervento, sebbene rimproveri l'amico per non aver ancora visto di persona la *dame artiste*,[405] che dopo essere rimasta vedova aveva deciso di dedicarsi interamente alla sua passione per l'arte, guidata, come si è accennato, dallo scultore Carpeaux. Secondo Gualdo, nelle sue prime prove,

[401] L. GUALDO, *La duchessa di Castiglione Colonna*, cit., p. 15.

[402] Ibidem.

[403] Ibidem.

[404] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit, p. 193. Lettera III, da Milano.

[405] "Vous-avez très bien fait d'être aimable pour Colonna – mais faites vous donc présenter ou allez la voir tout simplement" scrive, infatti, Gualdo a Coppée (Ivi, p. 202. Lettera IV).

Marcello aveva seguito molto da vicino le orme del suo maestro che, tuttavia, "imitò come sanno solo coloro che potrebbero creare";[406] difatti, soprattutto al principio della sua carriera, benché vedesse il bello nelle medesime forme del suo mentore, e pur somigliando *stranamente* alle sue creazioni, Adèle d'Affry "rimaneva […] originale copiandolo", tanto da fare in modo che alcune statue realizzate da Carpeaux prima ancora che questi la conoscesse "parevano avessero avuto lei a modello".[407] Lontana dalla perfezione del suo insegnante, la duchessa Castiglione Colonna si scostava da questi soprattutto per la scelta dei modelli e per l'intendimento, non però nell'esecuzione, in tutto assimilabile a quella del noto artista. Analizzando lo stile di entrambi, Gualdo mostra di possedere buone competenze anche nel campo della di critica d'arte, poiché di entrambi egli mette in luce pregi e difetti, soffermandosi in special modo sulla loro modernità nel cogliere quei sentori di decadenza avvertiti solo da coloro che sono in grado di apprezzare anche il cambiamento di gusto nella percezione del concetto – mutevole nel tempo e nello spazio – di bellezza:

> S'incontrava con lui nel tentativo d'inventare una scultura moderna avente *il carattere speciale, un po' morboso dell'epoca nostra*, eppure non indegna dei grandi modelli, delle tradizioni; come lui s'inspirava al Rinascimento, aggiungendovi la nota dell'oggi. Nel genere da lui trovato, Carpeaux fu sommo, inimitabile persino ne' suoi presunti difetti – in quel realismo un po' manierato e lezioso, *in quel sapore di decadenza che dispiace solo a chi non ammette le trasformazioni eclettiche del bello*, la infinità varietà dell'arte.[408]

Cosmopolita quasi quanto Gualdo,[409] Marcello era solita tornare spesso in Italia, anche se durante la bella stagione preferiva abitualmente recarsi nella nativa Friburgo, tranne che durante l'estate del 1868, anno in cui aveva sacrificato la pace del suo studio in nome di una più nobile causa: la cura dei feriti della ri-

[406] L. GUALDO, *La duchessa di Castiglione Colonna*, cit., p. 14.

[407] Ivi, p. 15.

[408] Ibidem (corsivo mio).

[409] Il suo amore per i viaggi, che tanto influì sulla sua passione e formazione artistica è confermato anche dalle parole del trafiletto dedicatole da Gaston Prinet sul periodico «L'Intermédiaire des chercheurs et curieux»: "Grâce à l'humeur voyageuse de ses parents, elle fit en Italie, à Florence, à Venise et à Rome, de fréquents séjours qui provoquèrent chez elle le sentiment de la vocation artistique, qu'elle devait illustrer plus tard sous le pseudonyme de *Marcello*" (*Duchess Colonna*, cit., p. 593).

voluzione in Spagna.[410] Malgrado la "solida salute apparente",[411] il lavoro eccessivo, l'esuberanza della sua vita febbrile e gli sforzi continui avevano drasticamente ridotto il suo vigore, tanto da costringerla ad abbandonare la pratica scultorea, senza permetterle neppure di incominciare un monumento dedicato all'imperatore Massimiliano che doveva venire eretto a Miramar. Di conseguenza, era stata obbligata a ripiegare sulla pittura, che le avrebbe dovuto comportare un minore affaticamento fisico, ma a lungo andare anche questa pratica le era stata negata, come racconta Gualdo commentando le predilezioni artistiche ed i risultati ottenuti da Marcello nelle sue nuove, ultime prove artistiche:

> Si diede allora a dipingere, e sebbene i suoi quadri non valgano le sue statue, vi si rinvengono però grandi pregi di colorista – quelli che mancano di solito alla pittura degli scultori. Essa ammirava la scuola spagnola e adorava Rembrandt. Spesso la si vedeva al Louvre, estasiata davanti alle tele del maestro olandese.
>
> Più tardi le si proibì di lavorare, e faceva solo qualche schizzo, con una sicurezza maravigliosa.[412]

Nelle vesti di scultrice Adèle d'Affry aveva realizzato alcune opere passate poi alla storia, come i due busti di Maria Antonietta che l'articolista dice aver fatto tanto rumore all'Esposizione Universale del 1867 (passati poi in possesso del duca di Mouchy), "l'uno rappresentante la Regina giovane e altera, in tutto lo splendore e la bellezza della dominazione, l'altro terribile e mesta immagine della *veuve Capet* con la testa avvolta nelle bende, caduta ma grande nella sua sventura, sorda all'insulto e pronta per il patibolo", una statua di Bianca Cappello e, infine, una *Pitonessa* poi collocata nelle sale dell'*Opéra* di Parigi.[413] Famosa per i suoi lavori, la duchessa era conosciuta anche per le sue doti di brillante *causeuse*: molte fonti, infatti, oltre a quella gualdiana, esaltano il suo saper conversare, ricco di cultura e spirito, con interlocutori di altissimo livello,

---

[410] Si tratta della Rivoluzione spagnola detta anche la "Gloriosa" (ma meglio conosciuta come la "Settembrina"): questa agitazione, che avvenne nel settembre 1868, comportò la detronizzazione della regina Isabella II e l'inizio del periodo denominato *sestennio democratico.*

[411] L. GUALDO, *La duchessa di Castiglione Colonna*, cit., p. 15. In effetti molte descrizioni ritraggono la duchessa come una donna "di statura giunonica, molto bionda e piacente", come afferma R. DE CESARE in *Roma e lo stato del Papa*, Milano, Longanesi, 1970, p. 197.

[412] L. GUALDO, *La duchessa di Castiglione Colonna*, cit., p. 15.

[413] Ibidem. Probabilmente anche la 'Pitonessa' venne successivamente posta all'interno dell'*Opéra*, giacché Cicco e Cola (*Gli eccetera della settimana*, cit., p. 51) parlano di "due statue sue [che] ornano il gran teatro".

al punto tale che era solita parlare "di storia con Gregorovius, di musica con Liszt, di scultura con Tenerani".[414] Quando si allontanava dal suo *atelier*, nonostante ciò avvenisse piuttosto raramente, Marcello amava andare a pranzare, in incognito, nel giardinetto di una piccola trattoria dei *boulevards extérieurs*, ritrovo molto amato dai pittori, con i quali la duchessa, sotto mentite spoglie, si fermava sovente a chiacchierare e dove "certo la padrona del luogo non supponeva che il nome di quella frequentatrice fosse iscritto nell'almanac-co di Gotha".[415] Era stato in questo posto che Adèle d'Affry aveva stretto amicizia con il giovane e già celebre Henry Regnault, spesso ospite del suo laboratorio artistico insieme alle personalità più illustri d'Europa, "non solo artisti, ma scienziati, uomini di Stato […]; tra questi Thiers, Gounod, Claude Bernard…". Elegante a suo modo, benché "un po' bizzarra" quando partecipava ai balli degli ambasciatori o alle feste della principessa Matilde, Marcello mostrava, invece, una *mise* decisamente meno ricercata nel ricevere i suoi ospiti all'interno del proprio *atelier*, dove sfoggiava di norma acconciature quasi virili: "sulla veste disadorna, pendente, si disfacevano i suoi biondi capelli attorcigliati appena sulla testa, – e della gran dama non restavale che la innata distinzione".[416]

Borghese per nascita, la futura duchessa aveva acquisito il proprio titolo grazie al matrimonio con Carlo Colonna (duca di Castiglione Altibrandi), ma neppure queste nozze erano valse a renderla agiata in vita e, a detta di Gualdo – forse non senza un riecheggiamento, o anche un rimpianto, autobiografico – "ciò fu forse una fortuna per l'artista"[417] che, quando si spense innanzi tempo, *à l'age de 42 ans, sans postérité*,[418] "nella gran luce di Castellammare, davanti al sereno azzurro",[419] aveva deciso di lasciare alla sua città natale, la svizzera Friburgo, i preziosi oggetti raccolti in varie parti del mondo e molte delle sue migliori creazioni, destinate ad essere riunite in una sala tappezzata di arazzi che avrebbe dovuto portare il suo nome. In realtà l'agognata sala è divenuta addirittura il *Musée Marcello*, noto per esser stato il primo museo pubblico in Europa

[414] R. DE CESARE, *Roma e lo stato del Papa*, cit., p. 197.
[415] L. GUALDO, *La duchessa di Castiglione Colonna*, cit., p. 15.
[416] Ibidem.
[417] Ibidem.
[418] G. PRINET, *Duchess Colonna*, cit., p. 593.
[419] L. GUALDO, *La duchessa di Castiglione Colonna*, cit., p. 15.

fondato e pianificato da una donna-scultrice, dove ancora oggi è custodita un'ampia selezione delle opere di Adèle d'Affry.[420]

[420] Cfr. il catalogo della mostra personale a cura di M. TERRAPON – M. VON WISTINGHAUSEN – H. BESSIS, *Marcello (1836-1879), Adèle d'Affry, duchesse de Castiglione Colonna*, Fribourg, Musée d'art et d'histoire, 1980.

*Capitolo Terzo*

# Tra carteggi e recensioni: Gualdo e i romanzieri italiani

*Il y a des hommes n'ayant pour mission*
*parmi les autres que de servir*
*d'intermédiaires; on les franchit*
*comme des ponts, et l'on va plus loin.*
(Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*)

.

## 3.1 *Giovanni Verga e Luigi Gualdo: storia di un'amicizia fraterna e letteraria*

Quando Giovanni Verga giunge a Milano,[1] sul finire del novembre 1872,[2] è un giovane scrittore di belle promesse il cui nome e il cui talento, dopo la pubblicazione di *Una peccatrice* (1866) e *Storia di una capinera* (1871), cominciavano ad esser noti al grande pubblico. Si era recato a Firenze, all'epoca capitale del Regno, nel 1865 e vi si era poi trasferito pochi anni più tardi, quando, nel '72 appunto, viene attratto dal richiamo dell'intensa vita letteraria e soprattutto dalle possibilità editoriali della città ambrosiana – dove aveva già stampato il romanzo *Storia di una capinera*, accolto da un coro unanime di consensi –, cen-

[1] Sugli anni milanesi di Verga si vedano i saggi di R. BARBIERA, *Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, in «La lettura», a. XXII, n. 2, febbraio 1922, pp. 168-172; –, *Verga a Milano*, in «Omnibus», 16 luglio 1938; S. ROSSI, *Il soggiorno milanese di Giovanni Verga*, in «Siculorum Gymnasium», a. XIV, n. 2, 1961, pp. 157-174; M. DILLON WANKE, *Cameroni, Verga, «I Malavoglia»*, in I *Malavoglia, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981)*, Catania, Fondazione Verga, 1982, vol. I, pp. 103-121.

[2] Verga aveva scritto a Luigi Capuana, il 13 novembre di quell'anno, chiedendogli qualche riga di raccomandazione: "Lunedì prossimo, probabilmente partirò per Milano […]. Se sei nel caso di presentarmi per lettera a qualche editore o direttore di giornale, l'avrei assai caro e se per mezzo tuo potessi ottenere un'occupazione modestissima in qualche giornale te ne sarei assai grato". La lettera è in S. ROSSI, *Il soggiorno milanese di Giovanni Verga*, cit., p. 157.

tro promotore della cultura nazionale e vera capitale economica e morale del paese. Nonostante si senta travolto dall'esuberanza di Milano, il centro più vivo e ricco dell'Italia da poco unificata, dove l'arte gli appare "un lusso da sciocerati",[3] Verga non esita a richiamare al proprio fianco Luigi Capuana, che aveva lasciato a Firenze, affinché possa anch'egli constatare (*vieni, vedi e prova anche te*), di quella nuova realtà, la "febbre violenta di vita in tutte le sue più ardenti manifestazioni, l'amore, l'arte, le misteriose ebbrezze del lavoro".[4] E forse è proprio attraverso l'*involontario* intervento di Capuana – il quale, accogliendo la richiesta di Verga di presentarlo a qualche editore o redattore di giornale, lo aveva introdotto all'allora direttore Salvatore Farina[5] per una collaborazione alla «Rivista minima» – che lo scrittore siciliano conosce Luigi Gualdo. Nella redazione della testata, su cui quest'ultimo pubblicava almeno dal maggio 1873,[6] potrebbe dunque essere avvenuto il primo incontro tra due personalità dalle sorti per molti aspetti affini: quasi coetanei (Verga era più anziano di appena 4 anni), i due giovani scrittori avevano entrambi lasciato incompleti gli studi di giurisprudenza (l'uno a Catania, l'altro a Pavia) per dedicarsi *en plein* alla letteratura e raccogliere i primi significativi successi, sul finire degli anni '60, grazie alla fiducia di due editori torinesi attraverso i quali diedero alle stampe l'uno, il romanzo *Una peccatrice* nel 1866 (per i tipi di A. F. Negro) e l'altro, la raccolta di *Novelle* nel 1868 (pubblicato da Bona).

Se pure non dovesse aver avuto luogo nella sede del periodico milanese, la conoscenza diretta tra Gualdo e Verga è testimoniata con certezza[7] a partire dal

[3] G.. VERGA, *Prefazione* a *Eva*, Milano, Treves, 1973, pp. 3-4.

[4] A. RESTUCCI, *L'immagine della città*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III (*L'età contemporanea*), Torino, Einaudi, 1989, p. 184.

[5] L'incontro con lo scrittore sardo avvenne agli inizi del 1873 poiché, nella prima lettera milanese di Verga indirizzata a Capuana, egli scrive: "Ho conosciuto il sig. Farina e ti sono gratissimo di codesta simpatica relazione che mi hai procurata" (il testo è riportato quasi integralmente da S. ROSSI, *Il soggiorno milanese di Giovanni Verga*, cit., p. 159). "L'opera del Farina si svolse parallela all'opera del Verga", avverte R. Barbiera (*Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, cit., p. 169) che, dopo aver riportato un riflessioni verghiane sull'opera del direttore della «Rivista minima», avverte che, pur trattandosi di tempre affatto diverse di artisti segnati da differenti fortune, furono "ambedue scrittori di coscienza, aborrenti dalla volgarità". Al Farina, com'è noto, Verga indirizzerà nel 1880 la prefazione, in veste di lettera, all'*Amante di Gramigna*, tesa a persuadere il destinatario della validità delle tesi veriste.

[6] La prima collaborazione di Gualdo con la «Rivista minima» avvenne il 4 maggio 1873.

[7] In una lettera indirizzata a Giovanni Verga, scritta in occasione della morte di Gualdo e del trasporto della sua salma da Parigi a Milano, Arrigo Boito scriverà: "Pensa da quanti anni lo

1874, anno in cui il giovane siciliano viene introdotto in casa Maffei nel più noto salotto di cultura della città, proprio ad opera di Gualdo e del comune amico Tullo Massarani.[8] In "rapporto di reciproco spalleggiamento, di mutuo aiuto e di incoraggiamento all'attività letteraria"[9] Arrigo Boito, Giacosa, Gualdo e Verga cominciano fin dal principio a fare gruppo fisso nel noto e ambito appartamento di via Bigli. Rigorosamente insieme, e con qualche altro intimo loro, i quattro frequentano anche i caffè letterari, come testimoniano alcune biografie dello scrittore catanese ("Verga frequenta i caffè, ma rifugge dalle compagnie rumorose. Va al Biffi o al Cova, locali tranquilli, dove s'incontra col Boito, col Gualdo, col Massarani, […] col Giacosa"),[10] dove discutono di letteratura e si danno reciproci suggerimenti: sono tutti validissimi artisti, che accolgono con benevolenza le parole dettate dall'esperienza di ciascuno di loro, anche se spesso in questo quartetto l'ultima parola spetta a Luigi Gualdo, forse il meno valido come scrittore, ma di certo il più noto fra essi, negli ambienti lombardi, come amico degli artisti, loro consigliere e critico preventivo:

> Poeti, romanzieri, commediografi, tutti noi insomma andiamo in cerca del Gualdo, come nostro giudice di prima istanza. Quando abbiamo finito il lavoro, quando l'opera nostra, passata dal calore della mente alla fredda realtà della carta ci sconforta come una disillusione […] ci viene in mente come un grande sollievo: "Lo leggerò a Gualdo. Chissà che Gualdo non trovi che dopo tutto c'è del buono!" […].
>
> Così dinanzi ad uno scoglio, ad un intoppo grave si pensa: "Mi consiglierò con Gualdo". E Gualdo, sempre amabile anche quando non trova da ammirare né da approvare, sempre misurato, sincero, ha un tatto suo... per farvi capire che bisogna tornare da capo. Il verdetto negativo di Gualdo vi convince, non vi sconforta. La sua critica è giu-

conoscevamo! fin da quando tu venisti a Milano la prima volta; io ancor prima di te. Non ritroveremo mai più quel sorriso col quale lo accoglievamo incontrandolo; e quel sorriso faceva parte della nostra gioventù" (in appendice a G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, in «Otto/Novecento», a. VIII, n. 3/4, maggio-agosto 1984, p. 145).

[8] Massarani è ricordato nelle biografie verghiane come il primo "cospicuo" amico milanese di Giovanni Verga. I due si erano conosciuti attraverso la mediazione di Francesco dall'Ongaro, uno dei più precoci padrini letterari dello scrittore siciliano, com'è testimoniato da una lettera del novembre 1871 alla contessa, scrittrice anch'essa, Caterina Percoto a proposito della commozione avuta nel leggere *Storia di una capinera*.

[9] Si veda la voce "Luigi Gualdo" nel *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 60, Roma, Treccani, 2003, p. 160.

[10] S. ROSSI, *Il soggiorno milanese di Giovanni Verga*, cit., p. 161.

sta, precisa: egli *sa* quello che vuole, *sa* quello che gli piace, *sa* dove, artisticamente, si deve andare a finire…[11]

Fiducioso nel giudizio di Gualdo, Giovanni Verga se ne serve spesso e, a ragione, vi ripone fiducia fin dalle prime fasi del loro rapporto di amicizia. Prima di trattare delle entusiastiche parole (all'epoca le sole, insieme a quelle espresse da Luigi Capuana) toccate ai *Malavoglia* alla vigilia della loro uscita, basterà sfogliare le ventisei lettere di Luigi Gualdo all'amico siciliano per comprendere quanta parte avessero, già a metà degli anni '70, le valutazioni letterarie in questa corrispondenza, il cui *corpus* copre circa un quindicennio che va dal 1875 al 1890. Portato alla luce nel 1984 da Gino Raya,[12] grande studioso e profondo conoscitore di Verga e del Verismo, questo epistolario è certamente indice del loro profondo legame di amicizia: da esso si evince la grande stima e ammirazione che legava i due anche dal punto di vista professionale. Purtroppo, però, la completezza di questi giudizi è minata, malauguratamente per i lettori, dall'assoluta mancanza (o, nella migliore delle ipotesi, di un ritrovamento non ancora avvenuto) delle risposte di Verga al suo corrispondente milanese. Le lettere superstiti, con le indicazioni della loro provenienza – Varese, Roma, Firenze, Venezia, Berna e, naturalmente, Parigi e Milano –, contribuiscono comunque, oltre che a fornire nuovi tasselli utili per ricostruire la storia dei rapporti tra Verga e Gualdo, anche a far acquisire nuovi dati biografici relativi a quest'ultimo. La prima di esse, datata "Milano, 4 luglio" [1875] e indirizzata a Catania, si apre, significativamente, con un parere artistico:

> Caro Verga,
>
> Trovai vivo interesse dalla prima all'ultima pagina di *Tigre reale* ed ammirai sovente. Preferisco quest'ultimo libro a tutti gli altri vostri. A voce vi esprimerei assai meglio tutto il bene che ne penso, e mi permetterei di aggiungere qualche parola di critica, toccando i particolari, per accertarvi della sincerità con la quale vi lodo.
>
> Ciò, del resto, è inutile in bocca ad un pessimista come me. In generale poi mi pare che il bel romanzo non giustifica completamente il bellissimo titolo: quella donna, quasi sempre *reale*, non è abbastanza tigre. Fa soffrire gli altri, ma soffre più di loro – e muore, mentr'essi vivono e si consolano. Splendido l'episodio del bimbo malato; bella e nuova l'idea della riconciliazione di La Ferlita con sua moglie, basata sul sacrificio di due amori *extra-coniugali*, l'uno morto, l'altro nascente…[13]

[11] G. ROVETTA, *Vita letteraria. Luigi Gualdo*, cit., pp. 1225-1233.

[12] G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., pp. 127-145.

[13] Ivi, p. 128. Lettera I.

*Tigre reale* è dunque, all'altezza cronologica del 1874, il testo di Verga che Gualdo preferisce, "la *Nedda* sempre eccettuata",[14] come scriverà appena una settimana dopo temendo che la precedente lettera fosse andata smarrita: si noterà che, in quest'opera, egli avverte l'avanzamento del dato realista, ma si sofferma soprattutto – considerazione questa molto interessante e su cui torneremo nella conclusione – sulla impietosa analisi delle sofferenze psicologiche della protagonista, una *femme fatale* che travia un giovane innamorato di lei, il quale però, alla fine, sceglierà di tornare alle serene gioie della famiglia. Tuttavia la riflessione gualdiana che maggiormente colpisce è la segnalazione, come migliore episodio, della scena del bambino malato. Questa parte del romanzo verghiano è stata più volte ritenuta la prova dell'influsso del modello di Flaubert su Verga. Se si considera che Luigi Gualdo riteneva Flaubert il suo autore prediletto tanto da dedicargli in occasione della morte un brillante e commosso saggio su «Il Pungolo»[15] e da riferirsi, come si legge in una lettera indirizzata al conte Robert de Montesquiou,[16] all'*Éducation sentimentale* chiamandolo "le Livre" e che quest'opera, infine, a detta di Carlo Alberto Madrignani, molto più di *Bouvard e Pecuchet* e di *Madame Bovary*, rappresenta nella sua memoria poetica l'inse-gnamento che più frequentemente si riattiva,[17] risulta allora fondamentale la rilevanza data nel giudizio di *Tigre reale* all'episodio in questione, dal momento che "la sequenza della malattia del bambino è imparentabile molto palesemente con quella della notte in cui Madame Arnoux, nell'*Éducation*, resta bloccata in casa appunto dalla malattia del figlio, mancando così all'appuntamento con Frédéric".[18] L'influenza che ebbe Gustave Flaubert sulla narrativa – tanto sui temi quanto sullo stile – di Verga è stata non di rado motivata dalla critica alla luce della forte presenza dell'opera dello scrittore normanno nel-

[14] Ivi, p. 129. Lettera II, datata Milano, 10 luglio [1875].

[15] L. GUALDO, *Gustave Flaubert*, in «Il Pungolo», 30-31 maggio 1880.

[16] Lettera s.d. [1882] pubblicata in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 318.

[17] C. A. MADRIGNANI, Introduzione a L. GUALDO, *Decadenza*, cit., pp. 9-10.

[18] L. FAVA GUZZETTA, *Flaubert e Verga*, in *Flaubert e il pensiero del suo secolo. Atti del Convegno Internazionale (Messina 17-19 febbraio 1984)*, Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di lingue e letterature straniere moderne, 1985, p 380. L'idea, come avverte la stessa Guzzetta, era già stata in parte avanzata da R. RAMAT, *Etica e poesia nei romanzi giovanili del Verga*, in *Ragionamenti morali e letterari*, Città di Castello, Macrì, 1945. Sul medsimo argomento si veda anche A. DI BENEDETTO, *Flaubert in Verga*, in *I* Malavoglia. *Atti del Congresso Internazionale di Studi*, cit., pp. 85-101.

l'ambiente milanese della Scapigliatura e nelle riviste letterarie che gravavano intorno all'orbita di questo movimento letterario: periodici come la «Rivista minima», «Serate Italiane», «Il Sole», «Il Pungolo» e «L'Illustrazione Italiana» rappresentavano infatti "il luogo privilegiato di discussioni teoriche e prove sperimentali, nonché il punto d'incontro (e di scontro) di idee provenienti d'oltre Alpe con la cultura italiana post-unitaria, attraverso la mediazione dei vari Gualdo, Cameroni, Capuana, ecc.".[19] Che dunque Gualdo abbia contribuito a diffondere e a far conoscere a Milano (e probabilmente a far conoscere a Verga) un'opera come l'*Éducation sentimentale* non è un'ipotesi del tutto inverosimile, soprattutto se si considera che la stessa critica verghiana, ritenendo "il nome di Luigi Gualdo […] un altro anello nella catena di rapporti col mondo letterario francese e milanese",[20] ne parla definendolo:

> […] un letterato «cosmopolita», che soleva soggiornare lungamente a Parigi, dove vantava l'amicizia dei Goncourt e di Zola. Il Gualdo era un utile «portatore» di notizie e di libri, che aveva avuto modo di affinare la sua sensibilità critica proprio in virtù dei suoi contatti con le letterature europee, e fu tra i primi a vedere la grandezza del capolavoro verghiano.[21]

Si aggiunga poi, informazione questa non meno utile della precedente, che:

> Verga teneva moltissimo conto dei suoi giudizi, e l'esperienza di quello scrittore […] aggiornato ed intelligente, esercitò forse su di lui un forte influsso, e soprattutto giovò ad avvicinarlo alla letteratura francese, chiarendogli i motivi della corrente verista.[22]

Fin dalle prime lettere del carteggio Gualdo-Verga emerge un'altra notizia significativa e cioè che anche lo scrittore catanese, dal canto proprio, aveva in

[19] Ivi, pp. 376-377.

[20] R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga, 1990, p. 51.

[21] S. ROSSI, *Il soggiorno milanese di Giovanni Verga*, cit., p. 173. Anche Lia Fava Guzzetta, passando in rassegna le amicizie milanesi di Verga, ritiene che "Tullo Massarani e Luigi Gualdo potrebbero essere stati i più diretti mediatori di un contatto del Verga con la letteratura d'oltr'alpe. Tullo Massarani era, infatti, un conoscitore ed un divulgatore in Italia della letteratura europea ed il Gualdo stesso, che trascorreva frequenti soggiorni a Parigi, recava sovente agli amici italiani libri, notizie, idee, dalla capitale francese" (in *Flaubert e Verga*, cit., p. 376).

[22] Ivi, p. 174.

gran cura e considerazione la produzione letteraria di Gualdo, il quale mette costantemente al corrente l'amico dei progressi nella stesura dei propri lavori: ad esempio, nel febbraio del 1876 lo informa che – lentamente, penosamente ed incontrando difficoltà insormontabili ad ogni pagina – sta scrivendo un nuovo romanzo, che allo stesso Verga, forse durante una precedente conversazione avvenuta tra i due, era parso "pericoloso assai".[23] Il testo in questione è il *Mariage excentrique*: il suo autore lo dirà terminato nel maggio del '77 (ma, aggiungerà poco dopo da Firenze rivolgendosi sempre a lui, "è tanto come se fosse da cominciare, perché non mi piace punto")[24] e andrà in stampa soltanto due anni dopo. L'interessamento del catanese per le prove letterarie del suo corrispondente era stato piuttosto precoce. Già dall'agosto del 1875, difatti, Verga si confrontava con più voci della critica napoletana e aveva scritto a Ruggero Mascari, allievo di De Sanctis, perché "voleva che anche l'amicissimo Gualdo fosse oggetto della sua attenzione".[25] Come emerge dal loro carteggio, Mascari, in effetti, avendo ricevuto da Verga le opere dello scrittore milanese, promette di scriverne, non senza qualche riserva,[26] un articolo nel «Giornale Napoletano».

Un mese più tardi, però, questi comunicherà, chiamando in causa anche il collega Francesco Giunta, al quale era stato ancora una volta Verga a parlare dell'autore milanese suo amico, che: "In quanto al Gualdo ho pensato di fare nella seguente maniera: io ne traccerò un cenno abbastanza lungo nel *Parini*, smussando per quanto sia possibile il mio linguaggio; Giunta invece ne parlerà sul *Giornale Napoletano*".[27] Tuttavia, dopo aver letto le pagine di Gualdo, Mascari mostra di aver cambiato opinione sul valore letterario delle sue opere ("ho bisogno di dirle che le mie impressioni sono rettificate",[28] scriverà poche settimane dopo, così come Giunta che, dopo aver terminato *Costanza Gerardi* dirà che non per cortesia, ma per sincerità ne scriverà bene)[29] e nel dicembre dello

[23] Lettera III dell'8 febbraio [1876], in G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 130.

[24] Lettera V, ivi, p. 132.

[25] R. MELIS, *La bella stagione del Verga*, cit., p. 47.

[26] "La ringrazio delle opere di Gualdo: mi aspettavo dippiù. Sa quanto è lontano Gualdo da Lei? Quanto in fatto di critica lo sono io dal De Sanctis: ne scriverò qualche cosa nel *Giornale Napoletano*" scrive Mascari a Verga in una lettera datata Napoli, 16 agosto 1875 (ivi, p. 268).

[27] "In compenso se non ne canteremo il *Te Deum*, non ne diremo gran male", continua Mascari nella lettera del 24 settembre 1875. E poi: "Or s'Ella crede più giovevoli al Sig.r Gualdo, che gli articoli vedano la luce nei giornali di Napoli, noi possiamo contentarlo" (ivi, p. 269).

[28] Lettera di Ruggero Mascari a Giovanni Verga del 15 ottobre 1875 (ivi, p. 270).

[29] Lettera di Francesco Giunta a Giovanni Verga del 6 dicembre 1875 (ivi, p. 277).

stesso anno annuncia di aver già pronto un articolo che cercherà di pubblicare nella «Rivista Europea» o nel «Giornale Napoletano».[30] Però, non essendoci traccia di recensioni né ad opera di Giunta né di Mascari nelle annate 1875 e 1876 del «Giornale Napoletano» e della «Rivista Europea», è possibile che Verga abbia poi chiesto (nuovamente incalzato da Mascari)[31] di far pubblicare altrove l'articolo, che fu in tutta evidenza stampato dal momento che Gualdo, scrivendogli a sua volta da Milano l'8 gennaio 1877, lo ringrazia per i giornali che gli ha inviato e gli manifesta grande riconoscenza dicendogli di sapere che deve soltanto a lui il fatto che Mascari abbia voluto occuparsi delle sue opere; vorrebbe ringraziarlo di persona per il lungo e benevolo articolo, sebbene ritenga che il loro intermediatore lo abbia già preceduto.[32] All'interno della stessa lettera, oltre a chiedere a Verga se ha avuto modo di leggere il racconto da lui pubblicato sul «Fanfulla» (e che, aggiunge, verrà presto seguito da un'altra novella),[33] Gualdo lo informa inoltre che Treves ha voluto ripubblicare il suo "*primissimo* lavoro" (si tratta delle *Novelle*, riedite con il titolo *La Gran Rivale ed altri racconti*[34]), che sta revisionando il suo ultimo romanzo (ancora una volta pare trattarsi del *Mariage excentrique*) ed anche un volume di versi (le future *Nostalgie*, unica e sola sua raccolta poetica guardiana, che sarà edita da Casanova nel 1883).

Uno strano vuoto intercorre nella corrispondenza tra Gualdo e Verga – probabilmente colmata da incontri diretti avutisi a Milano – tra il maggio 1877 ed il gennaio 1882, ma altri carteggi contribuiscono a supplire a questa mancanza di informazioni nel loro rapporto. Innanzitutto una "Lettera da Milano", un po' *sui generis*, apparsa nel quinto numero della rivista genovese «La Fronda» nel febbraio 1880: al suo interno Diego Ruffo (pseudonimo del giornalista

[30] Lettera di Ruggero Mascari a Giovanni Verga del 6 dicembre 1875 (ivi, p. 271).

[31] Lettera da Aidone del 1 ottobre 1876: "Desideravo sapere il vostro indirizzo perché avevo già bello e pronto il saggio da voi chiestomi su Gualdo, per farlo stampare in quel giornale che più vi piacerà" (ivi, p. 273).

[32] Lettera IV, in G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 130.

[33] Si tratta di *Tre impressioni* pubblicato in quattro puntate sul quotidiano «Il Fanfulla» tra il 5 e l'8 dicembre 1876 e di *Una creazione* uscito su sei numeri della medesima rivista dal 27 agosto al 2 settembre 1877. Queste novelle non sono poi confluite nelle raccolte curate dallo stesso Luigi Gualdo né nell'edizione delle sue opere complete a cura di Carlo Bo.

[34] Una ulteriore stampa uscirà, sempre presso Treves, nel 1880.

Emmanuele Navarro della Miraglia)[35] fotografa alcune scene e figure di vita letteraria nella città meneghina e, scrivendo di un incontro svoltosi in casa Maffei, salotto signorile in cui s'incontrano "artisti e letterati veri", egli dice di aver visto chiacchierare insieme Capuana, Arrigo Boito, Verga e Gualdo. Di questi ultimi due, annoverati come i più eleganti, l'autore dell'articolo realizza una efficace istantanea: da un lato c'è Luigi Gualdo "l'uomo più caro e simpatico di questo mondo", che (vestendo sempre all'ultima moda e "con la sua figura delicata e un po' pallida, con la sua barba quasi bionda e intiera […] arieggia un Cristo") è detto autore di scritti "troppo raffinati perché il grosso pubblico possa gustarli"; dall'altro lato c'è invece Giovanni Verga (bell'uomo dal corpo svelto, il viso ovale, gli occhi "neri e pensosi" ed i capelli brizzolati "sempre disposti con arte") i cui libri hanno sul pubblico quasi l'effetto che produce la bottega di un profumiere perché – forse qui Navarro intuisce e tenta di descrivere la carica innovativa di queste opere sul panorama letterario italiano dell'epoca – possono turbare lo spirito e far girare un poco il capo: tuttavia, nel suo negozio, "le boccette di buona essenza abbondano e non si ha che l'imbarazzo della scelta".[36]

Ben più preziose per ricostruire le relazioni, soprattutto sul piano artistico, intercorse tra Gualdo e Verga, sono le lettere che quest'ultimo indirizzò a Luigi Capuana. Come si è già accennato, alla vigilia dell'uscita de *I Malavoglia*, sul finire del febbraio 1881, il loro autore – preoccupato non solo per il valore che il pubblico avrebbe potuto accordare alle sue innovazioni ed intenzioni artistiche,[37] ma anche per il risultato che avrebbe saputo cavarne "nell'ottenere dal lettore l'impressione che volev[a]" – era stato in parte tranquillizzato dal giudizio di alcuni amici/critici. Tuttavia Verga non si era sentito affatto incoraggiato dalle parole del primo di essi, Tullo Massarani, ritenendolo di indole tropo indulgente; il vero sollievo era giunto solo ascoltando il parere di Luigi Gualdo e quello del tutto simile dello stesso Capuana al quale scrive:

[35] Navarro della Miraglia figura tra le conoscenze dirette di Gualdo e Verga almeno dal 1877; la prova è offerta da una testimonianza epistolare, del gennaio dell'anno indicato, in cui Gualdo, scrivendo da Milano all'amico in Sicilia, lo mette al corrente degli spostamenti di alcune conoscenze comuni: "Capuana è qui e pare si decida a rimanere. Navarro invece minaccia di lasciarci". Lettera IV, in G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 130.

[36] D. RUFFO, *Lettera da Milano*, in «La Fronda», 15 febbraio 1880.

[37] In questa lettera, considerata dai critici alla stregua di un manifesto della poetica verista, Verga espone le scelte narrative che ha seguito nello scrivere *I Malavoglia* allo scopo di dare *l'illusione completa della realtà* evitando ogni artificio letterario che potesse dare al pubblico l'impressione di una *messa in scena*.

Lo stesso giorno[38] poi venne a trovarmi Gualdo, *a dirmi un mondo di bene dei Malavoglia*, dell'impressione che gli avevano lasciata, e non ti dirò tutto quello che mi disse, e che mi fece un gran piacere pel momento in cui mi giungeva il suo giudizio, *perché lo so franco e schietto, e perché tengo in molto pregio il suo parere*, ma ripeterlo qui non potrei senza sembrare ridicolmente vano. La sera poi mi giunse la tua cartolina, che aspettavo, ti confesso, con impazienza maggiore, e *mi dice precisamente le cose che mi disse Gualdo, quasi colle tue medesime parole, compresa l'impressione complessiva del libro, una impressione di melanconia soffocante, mi diceva lui, quasi voi vedeste la vita come una gran tristezza*. Ed è vero.

Caro Luigi, […] due parole tue m'hanno levato un peso dal petto, e ne sono tanto più contento perché […] mi sei abbastanza amico per dirmi nuda e cruda la verità […], *e quelle tue parole*, per mia fortuna, *sono precisamente identiche a quelle dettemi da Gualdo*.[39]

Malauguratamente, però, alla loro uscita *I Malavoglia* non riscontrano il minimo successo; Verga, tuttavia, crede ancora con fermezza nel valore del suo romanzo e si rinfranca pensando alle parole di Gualdo e Capuana, al quale si rivolge dicendo: "il peggio è che io non son convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto".[40] Nonostante ciò, non mancheranno ancora, in futuro, momenti di disillusione e sconforto, sentimenti accresciuti entrambi anche dal giudizio negativo dell'editore Treves e dall'assoluta indifferenza palesata, all'epoca, da quasi tutti i fogli periodici (cosa che diede molto da pensare allo sconfortato Verga, il quale scrisse al suo corrispondente di Mineo che ciò poteva solo voler "dire chiaro che non vogliono spiattellarmi il *deprofundis*).[41]

Un nuovo spiraglio di speranza giungeva però intanto a Verga dalla Francia: da Parigi infatti Eduard Rod, suo futuro traduttore, gli fa sapere che dedicherà un lungo e benevolo articolo ai *Malavoglia* su «Le Parlement» o su «Le National» ("e sarebbe un bel caso", sostiene il catanese, "per un libro italiano, di dover aspettare quel che se ne dice dal di là del Fréjus")[42], articolo che dovrà essere corredato da una notizia biografica relativa all'autore del romanzo, che,

[38] S'intenda qui lo stesso giorno in cui Verga ricevette la su citata lettera di Tullo Massarani, che reca in intestazione la data Milano, 22 febbraio 1881.

[39] G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a c. di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 164-166 (corsivi miei). La lettera è datata Milano, 25 febbraio 1881.

[40] Lettera di Giovanni Verga a Luigi Capuana dell'11 aprile 1881 (ivi, p. 168).

[41] Ibidem.

[42] Ivi, p. 170.

un po' imbarazzato dalla richiesta, prontamente incarica Capuana di "fargli il ritratto". Il sig. Rod, al momento, ha già tradotto – scelta infelice, a detta dello stesso Verga – la novella *X* nella «Revue littéraire»; sulla stessa rivista, si legge nel già citato documento indirizzato a Capuana, "sarà pure inserita una bella traduzione della *Lupa* che mi ha fatto Gualdo e che è riescita abbastanza buona tenuto conto della difficoltà massima del genere". Alla versione francese della novella *La Lupa*, autore e traduttore avevano lavorato insieme nei mesi precedenti cercando di conservare il più possibile la fisionomia originaria del testo ("il mio amico Gualdo […] si è trovato assai bene della mia collaborazione in questo senso"[43] scriverà Verga a Rod inviandogli il manoscritto in francese e chiedendogli inoltre, appena uscirà, una copia della rivista su cui sarà pubblicata *La Louve*). In effetti *La Lupa* andò in stampa sulla «Revue littéraire et artistique» il successivo 15 maggio:[44] benché non vi sia esplicita menzione del nome del traduttore, parrebbe trattarsi della versione realizzata da Gualdo (come si mostra incline a credere anche Giorgio Longo).[45] Nel Fondo dei manoscritti verghiani a Catania, in cui sono custodite le lettere di Gualdo a Verga, è conservato un biglietto senza data listato a lutto[46] che attesta questa pratica di traduzione a quattro mani, biglietto certamente anteriore all'aprile 1881, poiché a quest'epoca lo scrittore siciliano avrà già inviato il testo francese al Rod come prova e modello ben riuscito, nonostante si tratti della *più accentuata* delle novelle di *Vita dei campi*, da seguire per la sua traduzione de *I Malavoglia*:[47]

> Caro Verga,
>
> Approvo i vari piccoli mutamenti. A *ridosso del muro* tradurrei *contre le mur*. Vi rimando il manoscritto con le correzioni e una buona stretta di mano.[48]

[43] Lettera del 4 dicembre 1881 pubblicata per la prima volta da R. CIAMPINI, *Lettere di Giovanni Verga al suo traduttore Eduard Rod*, in «Il Ponte», a. IV, n. 5, maggio 1948, p. 442.

[44] G. VERGA, *La Lupa*, in «Revue littéraire et artistique», 15 mai 1881, pp. 223-224. In nota si legge solo «Traduit de l'italien», senza specifica del nome del traduttore, ma i riferimenti contenuti nelle lettere verghiane ed il combaciare tra testo pubblicato e proposte gualdiane sulla versione francese sembrerebbero confermare l'ipotesi che si tratti della sua traduzione.

[45] G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga, 2004, p. 92(n).

[46] Potrebbe pertanto risalire al 1880, anno della morte di don Alessandro Gualdo Bolis, padre di Luigi Gualdo.

[47] R. CIAMPINI, *Lettere di Giovanni Verga al suo traduttore Eduard Rod*, cit., p. 442.

[48] Il biglietto è integralmente riportato in nota da G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 132. A conferma della paternità gualdiana della traduzione gualdiana apparsa sulla «Revue Littéraire», si dirà che al suo interno vi si trova l'espressione *contre le mur* suggerita nel biglietto.

La "bella traduzione del racconto fatta dall'italo-francese Luigi Gualdo"[49] verrà, in effetti, utilizzata da Rod su suggerimento di Verga ("essa non Le sarà forse inutile per avere un'idea di quel che riuscirebbe il tentativo che Le propongo, lasciando più che è possibile allo scritto nella traduzione francese la sua fisionomia caratteristica siciliana, come io ho cercato di renderla nell'italiano")[50] per cercare di interpretare quanto più *nettamente* e *fedelmente* le idee artistiche dell'autore italiano.[51] Ma Rod, poco incline a seguire con fedeltà e intento d'arte lo scrittore che traduce – come faceva invece in quegli anni Hérelle[52] – non riesce sempre a preservare la veste linguistica originaria de *I Malavoglia*: la traduzione, comunque, parve accontentare tanto Capuana quanto Verga, che incaricò Gualdo – per quanto egli ritenesse che quel romanzo era da considerarsi intraducibile[53] – di fargli da intermediario a Parigi[54] e di incontrare il suo traduttore, cui diede notizia dell'incontro con queste parole:

Caro Rod,

vi recherà questa mia il sig. Luigi Gualdo, carissimo amico mio, che conoscerete forse pei suoi romanzi pubblicati dal Lemerre, e che son lieto di farvi conoscere personalmente. Egli vi dirà meglio di come non potrei farlo in una lunga lettera, tutto ciò di cui abbiamo tanto parlato insieme, circa una possibile pubblicazione della traduzione francese dei *Malavoglia*, e vedrà con Voi, se non sarebbe preferibile di tentare la prova

[49] U. RAPALLO, *La traduzione come viaggio e le barriere della traducibilità*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», Pacini Editore, 1992, p. 18.

[50] R. CIAMPINI, *Lettere di Giovanni Verga al suo traduttore Eduard Rod*, cit., p. 442.

[51] Si veda la lettera di Verga a Rod del 4 dicembre 1881: "Io proporrei a Lei, ove occorre quell'interpretazione e quel giro della frase, che crederei rendesse meglio il carattere dello stile; Ella, più competente di me, l'adotterebbe se trovasse che anche in francese risponderebbe nettamente al mio pensiero" (ivi, p. 444).

[52] Georges Hérelle sarà il traduttore ufficiale di Gabriele d'Annunzio. A proposito della sua bravura Gualdo scriverà a Verga (cfr., *infra*, il capitolo intitolato: *Nella Roma bizantina*).

[53] Comunica, in effetti, Verga al suo traduttore francese: "Son certo che […] Ella riuscirebbe a fare una vera opera d'arte e a superare difficoltà immense, giacché lo stesso Gualdo, che pur conosce perfettamente il francese, dicevami che i *Malavoglia* sono intraducibili" (R. CIAMPINI, *Lettere di Giovanni Verga al suo traduttore Eduard Rod*, cit., p. 444).

[54] Non si trattò, in questo caso, della prima occasione in cui Gualdo si trovò a svolgere un compito in vece/per Verga. In una lettera da Parigi del 19 luglio [1876] si legge: "Sono stato per trovar Verga, pel quale ho una commissione, ma non l'ho trovato. Del resto il peggior difetto di Parigi è proprio la difficoltà di trovar la gente". Fondo Gualdo, b.1(5). Il documento citato è parzialmente edito in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 294.

addirittura in volume, coll'Ollendorf e col Charpentier, od anche col Lévy. Insomma fate insieme quello che credete e potete fare di meglio.[55]

Una settimana dopo questa riunione parigina, Gualdo dirà a Verga che, avendo parlato con Rod, si è ancor più convinto dell'ardua impresa di tradurre *I Malavoglia* in francese: insieme, comunque, sono giunti alla conclusione che il romanzo, troppo lungo per esser stampato in rivista, potrebbe venir proposto a editori quali Hachette o Hetzel, dal momento che né Ollendorf né Charpentier pubblicano traduzioni. Nella stessa lettera Gualdo si esula dal fornire ulteriori spiegazioni a Verga dacché ritiene che Rod gli abbia già lungamente scritto illustrandogli nel dettaglio la situazione.[56] Questi tuttavia, incontrato l'intermediario ("J'ai reçu la visite di M. Gualdo",[57] fa sapere all'autore del romanzo da tradurre il 14 aprile 1882) scrive affermando l'esatto contrario e cioè che propende per una pubblicazione de *I Malavoglia* a puntate su «Le Parlement» (in effetti l'edizione in volume uscirà a Parigi solo nel 1887, per i tipi Savine). Questo disguido non dovette contribuire a migliorare l'idea che Gualdo andava costruendosi del Rod, di cui, da quanto emerge dai vari suoi carteggi, non doveva avere un'altissima opinione. Benché questi, che pur figura tra i corrispondenti dello scrittore milanese, firmerà "un charmant article", come viene definito in una lettera indirizzata a François Coppée,[58] su *Le Nostalgie* gualdiane nelle pagine del «Parlement» del 22 aprile 1883, il nostro autore parlerà anche in seguito di lui in toni ben poco entusiastici: "non sono andato alla ricerca di Rod a Parigi perché […] lo trovo troppo nojoso e ginevrino" affermerà, ad esempio, rivolgendosi proprio a Verga nell'agosto 1886, "lo è anzi tanto che fu nominato professore alla Università di Ginevra, al posto del povero Marc Monnier"[59]. Ad ogni modo risale a poco meno di un mese dopo l'incontro Gualdo-Rod la prima

[55] Lettera dell'8 aprile 1882, in R. CIAMPINI, *Lettere di Giovanni Verga al suo traduttore Eduard Rod*, cit., p. 445.

[56] Lettera VIII, s.d. [17 aprile 1882], da Parigi (G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 135).

[57] G. RAYA, *112 inediti per il Carteggio Verga-Rod*, in «Otto/Novecento», anno V, n. 1, gennaio/febbraio 1981, p. 267. Sfortunatamente però Raya, che non riporta in questo articolo i testi delle lettere in maniera integrale, ha omesso la trascrizione della cronaca dell'incontro tra Luigi Gualdo e Eduard Rod fatta da quest'ultimo.

[58] Lettera s.d. [ma post 22 aprile 1883] di Luigi Gualdo a Francois Coppée pubblicata da P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 226-229.

[59] Lettera XII, s.d. [agosto 1886], da Varese (G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 135).

e sola visita a Parigi di Verga, "l'unico viaggio della sua vita"[60] (che avrebbe poi proseguito in direzione Londra) compiuto insieme al fratello Mario: dal 10 al 14 maggio i due siciliani alloggiarono nella capitale francese presso l'Hôtel Canterbury; pare che in quest'occasione lo scrittore, oltre che per farsi fotografare da Nadar, ne approfittò per incontrare gli amici Gualdo, Rod e Del Balzo.[61]

Un anno più tardi, sul finire dell'estate del 1883, Verga ebbe l'idea di adattare la novella della *Cavalleria rusticana* per il teatro ed affrontare finalmente, "come già aveva fatto in Francia lo Zola",[62] le scene: il pubblico e la critica attribuivano grandissima importanza all'esperienza teatrale come conferma della validità di uno scrittore, ma pare che egli volle accettare la prova soltanto "per un presunto dovere di scrittore o per seguire una moda".[63] In effetti, anche in seguito, Verga continuò sempre ad anteporre la novella al dramma: il teatro – come si evince dall'intervista rilasciata a Ugo Ojetti a Milano nell'agosto del '94 – era da lui considerato una forma d'arte inferiore e primitiva, soprattutto per alcune ragioni *meccaniche*, quali l'obbligo di ricorrere agli attori, mediatori tra autore e pubblico, e la necessità di scrivere non per un lettore ideale ma per una folla media (un *average reader*, dice Verga) per intelligenza e gusto, variabilissima per tempo e luogo.[64] La trasposizione della *Cavalleria* in dramma avvenne in Sicilia nell'arco di soli due giorni ("tanto esso era già nella novella")[65] a detta di De Roberto, il quale informa anche che il suo soggiorno in famiglia venne abbreviato allo scopo di recarsi nuovamente a Milano, dove Verga era impaziente di sentire ciò che gli amici avrebbero pensato dell'opera sua:

> Una specie di comitato di lettura fu da lui raccolto nel suo quartiere del Corso Venezia, numero 82: lo composero Arrigo Boito, Emilio Treves, Eugenio Torelli-Viollier e Luigi Gualdo.
>
> Amici tutti egualmente intimi e sinceri, incapaci di dir cosa che non pensassero, e tra i più capaci di dare buoni consigli, i quattro uditori non furono concordi.[66]

[60] G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990, p. 156.

[61] G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 117(n).

[62] A. GANDOLFO, *Le singolari vicende di "Cavalleria Rusticana"*, in «L'Osservatore politico-letterario», marzo 1971, p. 45.

[63] C. MUSUMARRA, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 16.

[64] U. OJETTI, *Giovanni Verga*, in *Alla scoperta dei letterati*, a c. di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 123.

[65] F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., p. 191.

[66] Ibidem.

Boito lodò l'opera dell'amico, racconta sempre De Roberto, ma la giudicò senza mezzi termini inadatta alle scene; Treves, nonostante la massima che governava la sua vita umana e lavorativa – *je prends mon bien où je le trouve* – era piuttosto tradizionalista quanto a gusti teatrali e pertanto diede anch'egli un parere del tutto contrario; Eugenio Torelli-Viollier rappresentò invece il buon profeta dalla vista acuta, dal momento che fu l'unico tra i presenti a sentenziare che l'opera *doveva* esser portata in teatro perché vi avrebbe immancabilmente trionfato. Restava infine Luigi Gualdo, il quale – cosa affatto insolita data la sua natura ed il suo frequente ruolo di critico – decise di non esprimersi sull'argomento giudicandosi troppo incerto.[67] Non è da escludersi che, in questa specifica occasione, la sua valutazione poté essere influenzata dal parere di Boito che, esperto più di tutti i presenti in questioni di ambito teatrale e fra di essi certamente l'amico più stretto (e più rispettato) di Gualdo, mai sarebbe riuscito ad apprezzare un lavoro in cui era assente il melodramma ed in cui la realtà aveva un peso troppo ingombrante per poter essere in sintonia con il suo temperamento romantico, "anelante di spaziare nelle superne regioni della fantasia".[68]

Analogamente a Boito, ma per altre vie, Luigi Gualdo non apprezzava gli eccessi del realismo contemporaneo: forse in virtù dei frequenti contatti a Parigi con il circolo di Mendès ed Heredia, egli aveva sviluppato e si era fatto portavoce di un concetto di Bellezza parnassianamente inteso sicché, per sua indole più incline ad una trascrizione poetica della realtà, potrebbe non esser stato del tutto persuaso dalla cruda rappresentazione di alcune scene della *Cavalleria rusticana*. Perfettamente calzante, a proposito di questa divergenza di ideali narrativi (e, in parte, anche esistenziali), il parallelo proposto da Gaetano Mariani tra la Narcisa di Gualdo, protagonista dell'omonima novella, e Narcisa Valdieri, personaggio di *Una peccatrice* di Verga. Nella sua *Storia della Scapigliatura*, infatti, il critico sottolinea come queste due donne, entrambe innamorate della propria immagine, vengano descritte dai rispettivi autori secondo un ideale di bellezza che, soltanto in apparenza simile, presuppone un'intensa differenza di fondo: mentre la Narcisa gualdiana, possedendo la calma imperturbabile del marmo, rappresenta un ideale di perfezione assoluto, la Narcisa verghiana è invece descritta con tutte le sue imperfezioni che, proprio in quanto tali, coprono

[67] Ivi, pp. 190-195.

[68] C. MUSUMARRA, Introduzione a F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., p. 16.

ma al tempo stesso fanno ammirare ancor di più la sua bellezza.[69] Di conseguenza, nella sua novella, Gualdo ostenta la volontà di realizzare la Bellezza in ogni atto dell'esistenza, "nel vivere quotidiano al di fuori di ogni riferimento all'antico"[70] (distaccandosi, così, in parte anche dagli stessi parnassiani) e lo fa attraverso una donna che, atarassicamente, vive – imperturbabile agli sguardi, alle vite e alle passioni altrui – soltanto in funzione e nel culto del proprio aspetto. La protagonista di *Una peccatrice*, al contrario, "è venata di ombre e segreti che la rendono più profonda e sicura"[71] (e quindi anche più reale, visto che Narcisa Valdieri, diversamente da quel che avviene nelle pagine di Gualdo, vibra di passione e muore di passione). Sempre secondo Mariani, che amplia il discorso includendo, sul versante di Verga, anche i personaggi femminili di *Eva* e *Tigre reale*, "la disumana bellezza della Narcisa gualdiana si umanizza dunque nell'umanissima anche se eccezionale bellezza delle protagoniste verghiane, creature di passione che […] vivono drammaticamente – anche se con impassibile, esteriore freddezza – la breve avventura della loro beltà".[72] Alla luce di questo confronto che, seppur parzialmente, contribuisce ad illustrare la differenza di intenti poetici, quale emerge dalle pagine prese in esame di Verga e Gualdo, può forse risultare meglio comprensibile l'indecisione dello scrittore milanese dinnanzi ad una potenziale messa in scena, di "un passaggio al genere medio-borghese del melodramma"[73] della novella rusticana.

Nei mesi successivi al *meeting* con gli amici milanesi, Verga mostra di essere ancora per certi aspetti titubante circa la questione discussa con essi a quell'epoca e, scrivendo nel novembre 1883 a Gégé Primoli, gli confessa le sue paure per l'imminente prima assoluta dell'opera al Teatro Carignano di Torino; egli teme soprattutto le ipotetiche reazioni che potrebbero avere critica e pubblico, forse ancor memore della disparità di giudizi riscontrata nel comitato di lettura Boito-Treves-Torelli-Gualdo, e riconosce che il suo potrebbe risultare "un tentativo troppo ardito al giorno d'oggi".[74] Ad ogni modo tutti i timori ven-

[69] G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta, Sciascia, 1967, pp. 585-588.

[70] Ivi, p. 586.

[71] Ivi, p. 587.

[72] Ivi, p. 591. Sulle differenze e analogie della narrativa di Verga e Gualdo si vedano inoltre R. BIGAZZI, *I colori del vero*, cit., pp. 293-297 e V. RODA, *Il fantasma della pluralità:* Tigre reale, in *Verga e le patologie della casa*, Bologna, CLUEB, 2002, pp. 203-205.

[73] C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici*, vol. II, Torino, Einaudi, 1993, p. 723.

[74] La lettera, datata Milano 3 novembre 1883, è consultabile in M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, pp. 219-220.

gono placati e smentiti il 14 gennaio 1884: *Cavalleria rusticana* ottiene infatti a Torino un successo inaudito. Gualdo, che si trovava a Parigi, telegrafa il giorno seguente all'amico Verga per congratularsi,[75] cosa che farà poi personalmente in occasione della prima milanese, l'11 maggio dello stesso anno. Di questa serata e del verdetto del pubblico di Milano, egli scrive in tono entusiastico, all'indomani del trionfo, a François Coppée:

> Verga – que vous avez connu – vient d'avoir, hier soir, un succès colossal au théâtre Manzoni, avec un drame en un acte *Cavalleria rusticana*.
>
> C'est très puissant, d'un gran effect tragique, d'une concision et d'une rapidité effrayantes. Zola et Becque seraient on ne peut plus contents.[76]

Nuovamente a Coppée Gualdo si rivolge, a distanza di pochi mesi, per parlare sempre di *Cavalleria* e dirgli che la Duse sta rappresentando, con la compagnia di Cesare Rossi, la *petite pièce* anche fuori d'Italia in una *nouvelle tournée triomphale*: il testo recitato nella messa in scena del dramma è ancora quello nella lingua d'origine di Verga perché "pour le moment, ni lui ni Solanges ne m'ont plus parlé de la traduction française".[77] La versione tradotta dell'opera sarà pronta in via definitiva soltanto nel 1888: opera di Solanges,[78] essa avrà come revisori – una volta di più non è inverosimile pensare che anche in quest'occasione ci sia stata una mediazione diretta di Gualdo – Emile Zola e lo stesso François Coppée. La notizia dell'approvazione del testo da parte dei due illustri francesi emerge, quasi fra le righe, da una lettera di Gualdo a Verga: Alberto Barbavara di Gravellona,[79] medico ufficiale degli italiani in Francia e fu-

[75] "Lietissimo per trionfo furente non esser stato avvisato Duse Verga, Teatro nuovo, for ever. Gualdo" (G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 133).

[76] Lettera s.d. [post 11 maggio 1884]. P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 231-233.

[77] Lettera s.d., ma probabilmente del novembre-dicembre 1884 (ivi, cit., pp. 238-239).

[78] Il parigino Paul Solanges fu poeta e traduttore che visse la maggior parte della propria vita a Milano, città in cui raggiunse una certa notorietà. Tra gli ospiti fissi del salotto di Vittoria Cima, e per questo in buoni e frequenti rapporti con Luigi Gualdo, fu autore delle traduzioni in francese di gran parte del nostro Ottocento, dal *Daniele Cortis* di Fogazzaro al *Mefistofele* e al *Falstaff* di Boito, dalla *Dama di Challant* di Giacosa alla, come si è visto, *Cavalleria rusticana* di Verga. Solanges fu inoltre paroliere di numerosissimi testi musicali per Giulio Ricordi.

[79] Alberto Barbavara di Gravellona, di origini novaresi, esercitava la professione di medico a Parigi, dove aveva sposato una donna francese, Juliette Legrand. Fu tra gli amici più stretti di Gualdo e lo assistè fino in punto di morte. Fu forse per mediazione di quest'ultimo che, con i tipi di Treves uscirono a suo nome le edizioni italiane de *Le disciple* (*Il discepolo*) e di *André*

turo traduttore ufficiale di Bourget aveva domandato l'intervento di Gualdo affinché convincesse Verga a fare di lui l'autore ed il supervisore della versione francese della *Cavalleria* da rappresentare al *Théâtre Libre*; Gualdo, allegando il *post scriptum* di Barbavara al suo messaggio diretto a Catania,[80] appare quasi divertito della dimenticanza dell'amico medico relativa alla precedente traduzione realizzata da Solanges.

In effetti fin dal 1885 Verga aveva valutato la possibilità di rappresentare la sua opera in francese, ritenendo che sarebbe potuta piacere "anche a Parigi se non altro pel *colore*":[81] Gualdo e Primoli avevano caldeggiato l'idea[82] invitandolo a mandare il testo tradotto pochi mesi prima da Solanges a Zola[83] (e, alla luce della lettera di Gualdo citata poc'anzi, aggiungeremo, anche a Coppée). Eduard Rod, che all'epoca era in cattivi rapporti con Solanges, aveva acconsentito a collaborare con quest'ultimo,[84] pur di vedere *Chevalerie rustique* messa in

*Cornelis* (*Andrea Cornelis*) di Paul Bourget, le uniche traduzioni in commercio, come si legge sui rispettivi frontespizi del 1891 e 1905, autorizzate dall'autore.

[80] In realtà il testo di Barbavara, per una distrazione di Gualdo, verrà allegato alla lettera successiva, scritta due giorni più tardi: "Mercredi. Proscritto. Sai dove sia il Verga. Se a Milano, domandagli s'egli acconsentirebbe a dare tradotta il suo atto *Cavalleria rusticana* per il famoso *Théâtre Libre* di cui devi aver inteso parlare. Digli cos'è questa fiorente e interessantissima istituzione, l'eco grande che avrebbe un successo riportato davanti a un pubblico relativamente intelligente, eco che si trasformerebbe in lucro se un direttore o l'altro dei teatri prosaici parigini approfitterà del successo e della reclame che si usa fare a una produzione del *Th. Libre*. Antoine […] e Jullien […] mi hanno pregato di consigliare un lavoro teatrale un po' degno di nota del repert. italiano e non credo di sbagliarmi, del poco che ne so, a *lancer* il bozzetto siciliano del V. O tu dammi un consiglio tuo. Di' al Verga che la cosa urge. Mandi qui il volume e lo tradurremo col Jullien o col Caraguel. Soprattutto assicuralo che sarà in buone mani. Se non è a Milano vuoi tu scrivergli a nome mio? Ciò mi farebbe guadagnar del tempo. Sai che il *Th. Libre* dà una rappresentazione gratuita una volta al mese. […] Rispondimi appena hai una risposta. Tuo Barba" (G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 139n-140n).

[81] Lettera di Giovanni Verga a Gégé Primoli dell'8 marzo 1885 pubblicata in M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, cit., pp. 224.

[82] Desumo questa informazione da S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Verga invisibile burattinaio-artista, fra teatro, melodramma e cinema*, in *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare*, Roma, De Luca, 1999, p. 60.

[83] Émile Zola conosceva le opere di Verga fin dai tempi della pubblicazione in lingua originale dei *Malavoglia*. Non comprendendo bene l'italiano, egli aveva lamentato le sue difficoltà in una lettera a Felice Cameroni pubblicata da E. MESSA VISMARA, *De Zola à Cameroni, une lettre retrouvée*, in «Cahièrs Naturalistes», v. 45, n. 73, 1999, pp. 67-76.

[84] Lettera a Giovanni Verga del 5 settembre [1885]. Cfr. G. RAYA, *112 inediti per il Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 272: "per avere il piacere di fare rappresentare la vostra «pièce», io

scena al *Théâtre Libre*. Come si evince da una precedente lettera indirizzata al Rod da Verga, quest'ultimo era legato da riguardi personali con Solanges: variare questi accordi preventivi era per lui impossibile, a meno che, a sua stessa detta, non fosse intervenuto a fare da mediatore il solito Gualdo che, con il tatto e la diplomazia che lo contraddistinguevano, avrebbe potuto parlare con il traduttore francese risolvendo ogni incomprensione[85] (secondo Giorgio Longo il contenuto di questo documento verghiano "avvalora la tesi […] secondo cui fu in primo luogo Gualdo che promosse l'idea della rappresentazione parigina di *Cavalleria*, ponendosi come tramite tra Verga e Solanges, per far presentare la traduzione di quest'ultimo a Zola").[86] Sfortunatamente però, in quel periodo, egli non si trovava a Parigi. Sarà lì, comunque, pochi mesi dopo per un breve soggiorno: intento a far da *ponte* per mettere in contatto Verga e gli impresari teatrali francesi, Gualdo, appena giunto nella capitale francese – che ha trovato particolarmente animata, *ed indifferente più che mai, in fondo, a tutto fuorché alla propria vita intensa* – si affretta a mettersi all'opera e quindi ad aggiornare l'amico in quei giorni a Roma:

> Subito mi sono occupato di te, poiché Barbavara mi ha detto, per prima cosa, che si parlava sul serio di rappresentare *Cavalleria rusticana* al *Théâtre Libre*, e forse prima che questa stagione finisca. Ho voluto sapere qualcosa di più sicuro prima di scriverti, ed infatti ora sembra che non si possa metterla in scena prima dell'inverno (e sarebbe forse anche meglio). In ogni modo se sento qualcosa di nuovo prima di ripartire, te ne terrò informato. Intanto ti posso dire che M. Antoine, il direttore del suddetto teatro, è entusiasta del tuo lavoro, e prima o poi lo vuol dare certamente.[87]

Difatti, nel settembre 1888, hanno inizio le prove della *Cavalleria rusticana*: Verga informa Primoli che da Parigi richiedono la sua presenza o, quantomeno, necessitano ricevere "schiarimenti sulla scena".[88] A scrivergli a Vizzini era stato proprio Gualdo che, per quanto avesse cercato di soddisfare personalmente con sue spiegazioni le curiosità di tecnici e artisti, si era visto infine co-

---

rinunciavo alla mia antipatia contro la collaborazione […] e mi riserverò solamente di non fare «mettre mon nom sur l'affiche»".

[85] Lettera di Giovanni Verga a Eduard Rod del 3 settembre 1884 contenuta in R. CIAMPINI, *Lettere di Giovanni Verga al suo traduttore Eduard Rod*, cit., pp. 449-450.

[86] G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 183(n).

[87] G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 140. Lettera XX del 3 giugno [1888].

[88] M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, cit., pp. 228-229. La lettera è datata Vizzini, 28 settembre 1888.

stretto a richiedere un intervento diretto di Verga, soprattutto allo scopo di soccorrere Barbavara, del quale illustra, nella stessa lettera, l'imbarazzo nel dirigere un *cast* di attori desiderosi di informazioni e di particolari sulla messa in scena, sulle interpretazioni e sui costumi.[89] Ben sapendo quanto il suo genere sia in precedenza risultato *ostico* al pubblico italiano, Verga non nasconde a vari suoi corrispondenti la possibilità di recarsi davvero a Parigi, temendo altrimenti che, senza la sua supervisione, *Cavalleria*, già per sua natura di difficile trasposizione, riadattamento e riformulazione nel contesto e nella lingua francese a causa della presenza di situazioni ed ambienti squisitamente siciliani ("Figurati!", scrive ad esempio a Primoli, "figurati un Coquelin a dire *Hanno ammazzato compare Turiddu*! Ed io lì, dinanzi al pubblico inferocito")[90] possa risultare del tutto incomprensibile agli spettatori. Nonostante gli sforzi, tuttavia, il 19 ottobre 1888 "la pièce tombe sous les huées".[91]

Al di fuori dei messaggi relativi alle singolari vicende di *Cavalleria rusticana*, nelle lettere sue destinate a Verga di questi anni, Gualdo non si astiene dal trattare i più svariati argomenti, come dimostrano, ad esempio, le frequenti esortazioni quando, venuto a conoscenza di alcune pause di inattività e pigrizia letteraria dell'amico di stanza in Sicilia, lo incita "a non fare il Gualdo" e "a ritornare il Verga di prima", a rimettere al più presto piede sul continente perché, a suo parere, c'è il rischio che la Trinacria possa avergli, in via definitiva, "allacciate le sue tre gambe intorno al corpo".[92] Ben più seri sono poi, sempre in questo periodo, per la predilezione che manifesta di avere per una determinata tipologia di testi, i messaggi di apprezzamento di Gualdo relativi alle opere verghiane che ha avuto modo di leggere sui periodici nazionali o che gli sono stati inviati in dono dall'amico: essi rivestono grande importanza perché aiutano a meglio comprendere i suoi gusti letterari. Colpisce innanzitutto che egli continui a ritenere *Nedda* la sua opera preferita pure a distanza di tempo, ma anche che valuti tra i testi migliori mai scritti da Verga il racconto intitolato *Certi argomenti*,[93] confluito poi in *Primavera*, e la raccolta *Vagabondaggio*, con parti-

[89] G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 140. Lettera XXI s.d., forse del settembre 1888.

[90] M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, cit., p. 229 (lettera CXXIX).

[91] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit. p. 238. Una nuova *tournée* della *Cavalleria rusticana* partirà nel 1909: nel corso di un solo anno il dramma avrà in Francia ben ventidue applauditissime repliche: il testo di Solanges, intanto, era stato ritoccato, mentre come interpreti erano stati scelti esclusivamente attori di compagnie italiane.

[92] G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 136. Lettera XIII del [16 agosto 1886].

[93] Ivi, p. 129. Lettera III.

colare interesse ed ammirazione per la novella *Quelli del colèra*.[94] Provando ad immaginare una gualdiana biblioteca ideale di testi verghiani, costituita – per quanto ci è dato sapere attraverso le segnalazioni presenti nelle lettere – da *Nedda*, *Tigre reale*, *Primavera*, *Malavoglia* e *Vagabondaggio*, si noterà che si tratta di un insieme di testi piuttosto eterogenei, ma in fondo accomunabili tra loro sotto alcuni aspetti.

Significativamente questo *corpus* è costituito, quasi esattamente, da quell'insieme di opere verghiane che Felice Cameroni aveva con determinazione stigmatizzato. Milanese e filofrancese al pari di Gualdo, e appartenente alla medesima generazione, Cameroni è ricordato come il critico che attraverso i suoi articoli si batté per la diffusione in Italia del realismo, e più ancora della figura e della produzione letteraria di Zola. Ma mentre Gualdo, che fu parimenti amico e ammiratore dello scrittore francese, dedicò alcune recensioni e mostrò di apprezzare soprattutto il Zola della *rêverie* e dei romanzi meno fedeli al metodo naturalista e già volti ad un *nuovo tipo di ricerca* (ovvero quelle opere che a sua detta "occupano un posto a sé nella serie")[95], Cameroni, di orientamento democratico-radicale, si fece portavoce e sostenitore del metodo zoliano più puro, della teoria naturalista dello scrittore-scienziato. Amico anch'egli di Verga, con cui intrattenne una fitta corrispondenza e al quale fece conoscere Rod, Cameroni aveva rintracciato nelle prime pubblicazioni del siciliano, e soprattutto in *Nedda*, *Tigre reale* ("non abbastanza realista") e *Primavera* (ma poi anche in *Vagabondaggio*), la presenza troppo ingombrante di nuclei di sentimentalismo, idealismo e romanticismo avvertiti in aperta distonia con il naturalismo, pure presente, di ascendenza d'oltralpe (naturalismo di cui, invece, il critico riscontrava un influsso più decisivo nel "realismo intenso di *Eros*" e poi dei *Malavoglia*).[96] Come nel caso di Zola, anche in relazione a Verga, Gualdo e Cameroni dimostrano di avere predilezioni diverse, quasi antipodiche. Sebbene in apparente concordanza nel giudizio positivo sui *Malavoglia*, i due recensori elogeranno il romanzo per ragioni differenti: da un lato Cameroni dirà di aver apprezzato soprattutto la "maggiore oggettività nello svolgimento",[97] mentre dal-

[94] Ivi, p. 138. Lettera XVII.

[95] Ibidem.

[96] Si vedano a tal proposito le sue recensioni alle opere verghiane in F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1974. Su Zola cfr., invece, ID., *Interventi critici sulla letteratura francese*, a c. di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1975.

[97] G. VERGA, *Lettere sparse*, a c. di G. F. Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 106-109.

l'altro Gualdo rivelerà all'amico di esser stato colpito piuttosto dalla "impressione di *melanconia* soffocante" che attanaglia l'opera perché ha percepito nel leggerla, pagina dopo pagina, quanto il suo autore veda e senta "la vita come una gran *tristezza*".[98] Sembrerebbe dunque che Gualdo – al pari di come agirà con Zola manifestando per lo scrittore francese un vivo interesse specialmente per i testi "les moins réalistes ou, si l'on préfefère, les seuls idéalistes"[99] riservando la sua preferenza alle pagine in cui egli "rivela quale *anima* si accoppi in lui alla mente dello scienziato dell'osservazione"[100] – abbia operato una attenta selezione tra gli scritti di Verga, approvando soprattutto quelli additati da Cameroni di essere "di transazione", monotone variazioni di uno stesso soggetto, troppo ricche "di passioni e di *mestizia*".[101]

Si segnala, infine, che sull'esaltante giudizio di Gualdo, carico di approvazione, relativo alla novella *Certi argomenti* potrebbero aver influito, oltre a quelli già delineati, anche altri motivi di natura più personale. Nel testo, che Gualdo scrive di aver letto sulla «Strenna italiana»[102] e che verrà poi pubblicato nella raccolta *Primavera*, sono narrate le vicende di due nemici/amanti che "scorrazz[ano] pel mondo onde fuggire la noia".[103] Quello della noia esistenziale e della frenetica vita cosmopolita in opposizione (e come cura) ad essa, è un tema particolarmente caro a Luigi Gualdo, una vera e propria costante tanto della sua biografia quanto della sua produzione letteraria, come si è avrà modo di illustrare nelle pagine dedicate a Paul Bourget il quale, per l'appunto, in più occasioni parlò dell'amico come di un uomo fine ed incantevole sempre in giro per il mondo *con la sua vita da dilettante annoiato*.[104] A motivare poi la speciale ammirazione che lo scrittore milanese dichiarò per questa novella – e che espresse invitando Verga, suo corrispondente, a prender cappello! – potrebbe aver contribuito anche un'altra causa. *Certi argomenti* ha inizio con la narrazione

[98] Si tratta della già parzialmente riportata lettera di Giovanni Verga del 25 febbraio 1881 consultabile in ID., *Lettere a Luigi Capuana*, cit., pp. 164-166 (corsivi miei).

[99] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 90.

[100] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Zola*, Le Rêve *(I)*, in «L'Illustrazione Italiana», 27 gennaio 1889, p. 63.

[101] F. CAMERONI, *Cronaca letteraria*, in «Arte drammatica», 2 dicembre 1876, p. 2.

[102] G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 129. Lettera III dell'8 febbraio [1876].

[103] G. VERGA, *Certi argomenti*, in *Primavera e altri racconti*, Milano, Brigola, 1887, rist. in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979, p. 74.

[104] P. BOURGET, *Memorandum* del 3 marzo 1887, riportato in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 43.

di un 31 dicembre all'interno di un albergo napoletano, dove "tre o quattro ospiti", nell'attesa della mezzanotte del Capodanno, "rimanevano faccia a faccia, col sigaro in bocca e i gomiti sulla tovaglia".[105]

Una situazione molto simile, ma realmente accaduta, viene ricordata da Verga in una lettera del dicembre 1888 a Gégé Primoli al quale chiede se rammenta la volta in cui, insieme ad altri, "aspettammo la mezzanotte guardandoci in faccia, coi gomiti su un tavolino del caffè Colonna, per *annoiarci insieme*".[106] A conferma di questa teoria di una ripresa, nella novella, di un momento della vita di Verga, si dirà che Carla Ricciardi, nella prefazione all'edizione Le Monnier di *Vita dei Campi* del 1987, parla di un'effettiva liquidazione indiretta dell'esperienza autobiografica di Verga proprio a proposito della novella *Certi Argomenti*.[107] Ora, premettendo che si tratta soltanto di una mera ipotesi, non è del tutto da escludere che nel circolo di amici seduti al tavolino del caffè Colonna di Milano fosse presente anche Luigi Gualdo (e significativamente in uno dei suoi caffè preferiti) il giorno di quella vigilia di Capodanno cui fa riferimento Verga senza però fornire nel messaggio epistolare, nostro malgrado, ulteriori indicazioni circa i presenti e l'anno al quale risale il ricordo citato. Se così fosse, gli elogi un po' cifrati e particolarmente intensi, che Gualdo riserva a questa novella nella lettera diretta allo scrittore siciliano, risulterebbero rafforzati dalla proiezione di chi scrive in un episodio di vita vissuta. Ma, si ribadisce, questa non è che una congettura.

Per concludere il discorso sui giudizi letterari di Gualdo rivolti a Verga, resterebbe ancora da esaminare la sua reazione all'uscita del *Mastro-don Gesualdo*. Malauguratamente, però, non ci è dato sapere cosa egli poté pensare del secondo capolavoro verghiano: benché in due occasioni[108] affermi di attendere con impazienza l'apparizione in volume del testo – non avendo voluto leggerlo a brani sulla «Nuova Antologia» – e dica di farne già "anticipatamente una festa", l'ultima sua lettera (in termini cronologici, e non di ritrovamento)[109] risale

[105] G. VERGA, *Certi argomenti*, cit., p. 68. Corsivo autoriale.

[106] M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, cit., p. 229. Lettera CXXX.

[107] C. RICCIARDI, Prefazione a G. VERGA, *Vita dei Campi*, Firenze, Le Monnier, 1987, p. XVIII.

[108] G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., pp. 142-143. Lettere XXIII e XXIV.

[109] Si conoscevano, ad esempio, solo otto dei ventisei documenti epistolari all'epoca della composizione del già citato saggio di Matilde Dillon Wanke, scritto in occasione del Congresso Internazionale di Studi sui Malavoglia, tenutosi a Catania nel novembre 1981. Nel testo, unita-

al 1890, senza recare altra indicazione di giorno e mese. Nonostante il romanzo fosse stato pubblicato da Treves sul finire dell'anno precedente, quest'ultima missiva, inviata da Parigi, non contiene alcun riferimento all'opera e tratta piuttosto degli incalzanti problemi di salute che cominciavano a colpire Gualdo e che di lì a breve lo avrebbero condotto prima alla paralisi, poi alla morte. In compenso, esiste una testimonianza indiretta fornita dallo stesso Verga che, scrivendo a proposito del *Mastro-don Gesualdo* al già citato Felice Cameroni, ed in risposta *a certi puristi della forma* che tanto avevano criticato il suo ultimo lavoro, afferma: "Quanto poco ci vorrebbe a contentare i *Ciolla*, come li chiama Gualdo, della critica e del pubblico! E sono tanti! E il solito merito che voglio avere perché so quel che m'è costato, è di tapparmi le orecchie, e tirare innanzi per la mia via".[110] Tuttavia non risulta chiaro, neppure dal resto della lettera, se l'espressione gualdiana, di derivazione dialettale, fosse stata usata in relazione alle vicende di *quel* romanzo. Verosimilmente, nell'ultimo periodo della sua vita, Gualdo ebbe forse modo di apprezzare il *D. Candeloro*, siccome da una lettera che il dottor Barbavara scrisse in vece di Gualdo a Verga, per ringraziarlo dell'invio del volume,[111] si evince che il malato "lo leggerà appena glie lo permetteranno quei manigoldi di medici" dato che, per il momento, "egli è costretto a credere sulla parola a quanto gli scrivono del […] libro gli amici che l'han letto e soprattutto al Boito che glie ne scrive con molta e preziosa ammirazione".[112]

Con il manifestarsi dei primi sintomi della malattia, Gualdo si trasferirà in maniera quasi stabile in Francia e dunque non dovette aver più modo di vedere spesso Verga, pendolare in quegli anni tra Roma e la Sicilia. L'assenza di lettere successive al 1890 nel Fondo catanese, non deve comunque far ritenere che i rapporti tra i due fossero cessati, perché Verga continuò a serbare, anche nel periodo successivo alla morte dell'amico, un vivo ricordo di lui e dei loro anni migliori. Efficace più di ogni altra è una testimonianza, piuttosto tarda, di De Roberto che, narrando le ultime ore di vita di Giovanni Verga, ricorda come nella

mente all'appello a far figurare queste lettere tra quelle degli epistolari più significativi di Verga, si legge che l'ultimo documento allora conosciuto era un telegramma del gennaio 1884.

[110] E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 99-100. Lettera del 4 gennaio 1890.

[111] Non c'è traccia di questo testo tra i libri superstiti della biblioteca di Luigi Gualdo, conservati attualmente all'Ambrosiana di Milano. È invece ancora custodita in Casa Verga una copia con dedica autografa del volume di L. GUALDO, *Une ressemblance*, Paris, Lemerre, 1874.

[112] Lettera datata "Parigi 1 gennaio 1894" (G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 145).

memoria dell'anziano scrittore ormai avvolto dalle nebbie della sclerosi, un improvviso miglioramento si affiancò al riemergere di antichi e piacevoli ricordi, che lo accompagnarono, felice, al momento della fine:

> Spirito e fibra erano investiti da una nuova onda di vita. D'ordinario, giunto dinanzi al suo Circolo, egli vi si fermava già stanco, per tirare il fiato: quella sera volle proseguire fino al negozio degli apparecchi elettrici; poi, sebbene non frequentasse più i caffè, volle prendere qualche cosa: – «Non importa che cosa!» – pur di ricordare altri tempi, i tempi di Milano, i convegni con Boito, con Capuana, con Giacosa, con Luigi Gualdo, con Giovanni Pozza, con tutti gli amici perduti.[113]

Morirà a Catania il 27 gennaio 1922, ultimo supersite di questa indimenticabile cerchia di amici, confratelli d'arte e di vita.

## 3.2 *Il critico del critico: le parole di Gualdo sull'opera di Capuana e viceversa*

I rapporti tra i due Luigi della narrativa italiana tardottocentesca, l'uno lombardo, l'altro siciliano, hanno sicuramente un denominatore comune nella persona di Giovanni Verga, amico intimo di entrambi. È in nome di quest'ultimo, infatti, che Gualdo si rivolge per la prima volta a Capuana in una lettera dell'agosto 1875,[114] che testimonia una conoscenza epistolare, antecedente a quella diretta e personale, tra i due scrittori; il sindaco di Mineo, infatti, non si trasferirà a Milano (incalzato dalle continue sollecitazioni proprio di Verga)[115] che due anni dopo l'invio del messaggio in questione, e cioè nel 1877. Questo documento, redatto in stile e tono piuttosto formale, costituisce in realtà la risposta ad una precedente lettera di Capuana a Gualdo, andata purtroppo perduta, come la maggior parte delle carte appartenute al milanese, ma di cui è possibile ipotizzare almeno in parte il contenuto attraverso le parole di rimando del messaggio superstite:

---

[113] F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., pp. 251-252.

[114] La lettera, datata "Parigi, 24 agosto 1875", pur essendo stata pubblicata da ormai alcuni decenni da C. DI BLASI (*Una lettera di L. Gualdo al Capuana*, in «Biologia culturale», a. VI, n.1, marzo 1971, p. 14), non figura citata in nessuna bibliografia gualdiana.

[115] Sulla biografia ed i contatti del siciliano cfr. ID., *Luigi Capuana. Vita-Amicizie-Relazioni letterarie*, Mineo, Biblioteca Capuana, 1954.

Egregio Signore,

La cortesissima e troppo lusinghiera sua lettera mi ha arrecato vivo piacere. Essa mi viene spedita qui [a Parigi], ma senza il libro ch'ella chiama un «mero pretesto», ma che io invece leggerò col massimo interesse fra pochi giorni – appena tornato in Italia – come ho già letto il suo *Teatro Italiano*. La ringrazio mille volte d'aver pensato a mandarmelo, ma non so davvero come farle comprendere quanto le sono grato per le espressioni di benevolenza di cui Ella mi colma.[116]

Difficile dire a quale libro si riferisca l'allusione di Gualdo, considerato che, oltre a *Il teatro italiano contemporaneo* del 1872 che egli afferma di aver letto, non è nota opera alcuna di Capuana anteriore alla data della lettera, fatta eccezione per una pubblicazione relativa a *Il Comune di Mineo*, che altro non è se non, come avverte il curatore Di Blasi, "una *relazione* amministrativa dello stesso sindaco".[117] Nel testo, comunque, appare subito evidente il precoce interessamento del critico alla narrativa gualdiana (considerando che, all'altezza cronologica in cui si colloca il documento, erano apparsi soltanto la prima versione delle *Novelle*, nel 1868, e il romanzo *Costanza Gerardi*, nel 1871, poi ristampato in terza edizione da Treves proprio nel 1875)[118] e allo stesso tempo il ruolo ricoperto da Giovanni Verga in qualità di amico comune:

Mi rincresce di non essere stato il primo a scriverle, come avevo desiderio di farlo, sapendo ch'ella aveva avuto la bontà di occuparsi di me, e avendo spesso parlato di Lei e dei suoi lavori con l'amico Verga. Me lo saluti tanto, se lo vede.[119]

Anche in questo caso i riferimenti gualdiani non sono del tutto comprensibili, visto che non si è a conoscenza di interventi di Capuana sui suoi lavori anteriori all'anno 1877; si potrebbe, tuttavia, congetturare un'identificazione del critico siciliano con il 'bibliofilo' che firma la recensione a *Une ressemblance*, precedentemente apparsa sulle pagine de «L'Illustrazione Italiana»: essa si conclude, difatti, con un appello all'autore dell'opera a "tornare all'italiano: perché

[116] ID., *Una lettera di L. Gualdo al Capuana*, cit., p. 14.

[117] Ibidem.

[118] Si deve a Renata Lollo (*Ipotesi su una presenza manzoniana nelle prime opere di Luigi Gualdo*, in «Otto/Novecento», n.3, 1977, pp. 79-91) il ritrovamento di una copia del 1871 di *Costanza Gerardi* attraverso cui è stato possibile retrodatare (e dare maggiore coerenza nell'alternanza tra la produzione italiana e francese) di quattro anni la prima edizione del romanzo.

[119] C. DI BLASI, *Una lettera di L. Gualdo al Capuana*, cit., p. 14.

al di qua delle Alpi manchiamo di romanzieri, mentre abbondano al di là",[120] espressione che sembra richiamare abbastanza da vicino la chiusura del saggio, datato 7 luglio 1877, con il quale Capuana, dopo aver elogiato le novelle di Gualdo, lo rimprovera per essersi messo a scrivere i suoi romanzi in francese affermando, a proposito dei lavori che questi ha realizzato per il pubblico d'oltralpe, che: "*Une ressemblance* è già pubblicato da un anno, un altro ne sarà pubblicato fra non molto. Voglio crederla una bizza passeggera. Non siamo in Italia tanto ricchi di romanzieri da non doverci accorare che uno d'essi preferisca alla propria una lingua straniera".[121]

Benché non sia noto con precisione a quando risalga la conoscenza personale tra i due autori, si può ad ogni modo supporre che essi fossero ormai entrati in contatto diretto nel corso del 1877, come dimostrerebbe una lettera dell'8 gennaio di quell'anno con cui Gualdo, scrivendo da Milano a Verga, che si trovava a Catania, lo informa che "Capuana è qui e pare si decida a rimanere".[122] A tale epoca, infatti, risale la decisione di quest'ultimo – come si è anticipato – di trasferirsi nel capoluogo lombardo, dove aveva ottenuto l'incarico di critico letterario e drammatico del «Corriere della sera»,[123] quotidiano da poco fondato da Torelli-Viollier su cui compare, alla fine del mese di giugno, la sua recensione al volume gualdiano *La Gran Rivale e altri racconti*,[124] poi riproposta con alcune modifiche, unitamente ad altre opinioni riguardanti il medesimo autore, nel saggio pubblicato all'interno della prima serie della raccolta dei suoi *Studi sulla letteratura contemporanea*.[125]

In questo articolo Capuana esordisce sottolineando che "il Gualdo è un romanziere che meriterebbe uno studio a parte" e che, servendosi come occasione

[120] BIBLIOFILO, *Une ressemblance*, in «L'Illustrazione Italiana», 12 luglio 1874, p. 58.

[121] L. CAPUANA, *Luigi Gualdo*, in *Studi sulla letteratura contemporanea. Prima serie*, Milano, Brigola, 1880, pp. 179-180.

[122] Lettera IV del carteggio Gualdo-Verga, dell'8 gennaio [1887], in G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., p 130.

[123] Secondo Madrignani, negli anni antecedenti all'uscita del volume *Per l'arte* (1885), Capuana, mostrandosi "interessato a qualsiasi «novità» potesse rappresentare il giovane romanzo italiano, scrisse in questa fase i suoi migliori giudizi: nelle vesti di critico militante espresse pareri spesso controcorrente, ma rivelatisi poi "profetici", come quelli "su Gualdo o su Dossi", oppure "la scoperta di Verga verista" (C. A. MADRIGNANI, *Regionalismo, verismo e naturalismo in Toscana e nel sud*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. VIII, t. I, Bari, Laterza, 1975, p. 535).

[124] L. CAPUANA, *La Gran Rivale*, in «Corriere della sera», 25-26 giugno 1877.

[125] ID., *Luigi Gualdo*, cit., pp. 175-186.

della ristampa delle sue novelle, intende rivalutare "questo nome degno d'essere conosciuto ed amato per le sue belle qualità d'artista", un artista che, a causa di svariate circostanze (ivi compresa la sua eccessiva modestia), è stato "lasciato finora un po' nell'ombra".[126] Gli spunti più interessanti riguardano l'esaltazione della "potenza descrittiva di Gualdo" ed un confronto realizzato, "non per ravvicinare due nomi con una sconvenienza di cui il Gualdo sarebbe il primo ad offendersi, ma per dare meglio la misura del colorito ch'egli sa, non di rado adoperare",[127] tra il giardino che compare in apertura de *La villa d'Ostellio* ed il *Paradou* della *Faute de l'Abbé Moret* di Zola, messi in efficace parallelo. Accanto a ciò si pone la decisa difesa dello stile gualdiano contro le accuse di quei pedanti che avevano additato l'autore di servirsi di troppi termini – e più in generale di un tono – eccessivamente *infranciosati*; forse, però, l'intuizione più brillante del Capuana sta nell'aver individuato l'inclinazione di Gualdo per l'analisi introspettiva ("egli […] si compiace dell'analisi delicata, minuta che ricostruisce, criticandolo, il vivo processo di una passione e di un sentimento") di personaggi che, a differenza dei protagonisti dei coevi romanzi psicologici italiani di ascendenza bourgettiana, si muovono nei confini "d'una realtà che diventa sogno o d'un sogno che non si risolve pienamente in una realtà".[128]

Proprio parlando di un'opera che, parimenti ad un sogno, resta impressa nella memoria per lungo tempo, Capuana avvia la sua seconda recensione ad un altro volume dello scrittore milanese: risalente al giugno 1879, questo articolo tratta di *Un mariage excentrique*, pubblicato a Parigi per l'editore Lemerre, il cui testo, riferisce il critico, desta nel lettore un'impressione, che "per un'opera d'arte non è poco", così viva e profonda perché "ci lascia per tutta la giornata un sentimento di tristezza, una strana compiacenza d'aver sognato e un acuto desiderio di tornar a sognare".[129] Anche in questo caso il suo giudizio è in grado di cogliere particolari davvero importanti, come l'insistenza su alcuni temi spiccatamente autobiografici (soprattutto nell'idea che il protagonista Massimo d'Astorre sia un soggetto che vive la sua esistenza quasi fosse un'opera "non da scrivere […] ma da fare giorno per giorno")[130] e l'intuizione che – ancora una

[126] Ivi, p. 175.

[127] Ivi, p. 176.

[128] Ivi, pp. 178-179.

[129] ID., *Un mariage excentrique*, in «Corriere della sera», 3-4 giugno 1879, recensione anch'essa poi apparsa negli *Studi sulla letteratura contemporanea*, cit., pp. 180-186.

[130] Ivi, p. 183.

volta – "nell'intiero romanzo c'è il *rêve* che si mescola, che s'innesta alla realtà con un'arte squisita".[131] In seguito, Capuana evidenzia nuovamente la potenza dell'analisi e la bellezza della forma del romanzo gualdiano, anche se ritiene che il francese in cui è scritto abbia il difetto di essere "troppo perfetto"; esso possiede, difatti, una fluidità e un tono così elegante e sostenuto da apparire quasi fuori moda in quanto troppo classico; tuttavia, poco oltre, il critico smussa il proprio giudizio sulla lingua di Gualdo dicendo che:

> Non già che qua e là non ci siano echi e riflessi di una forma più moderna, più tormentata, sovraccarica di un colorito che ricorda i De Goncourt e Zola; ma sono così ben organizzati nell'intonazione generale che non istonano affatto. Certamente la forma straniera aggiunge all'intonazione un incanto in più, un piacere dell'orecchio carezzato voluttuosamente da impressioni fuor del comune. Giacché […] tutto in questo romanzo è perfettamente italiano: e la lingua francese vi tiene le veci dello specchio che gli artisti sogliono mettere rimpetto a un quadro per farne meglio scorgere le proporzioni e gli effetti di prospettiva e di rilievo. [132]

Ma per quanto Capuana abbia potuto essere tra i più validi sostenitori delle opere gualdiane, il critico del verismo – benché già all'altezza dl 1886 il milanese lo definisca "uno spiritista"[133] – non può mancare di rimproverare Gualdo (così come Cameroni)[134] per l'eccesso di azzurro – ma forse meglio sarebbe dire di atmosfere oniriche – e quindi per l'assenza nei suoi scritti di temi più 'veri'. Lodando i pregi del romanziere ormai maturo, egli lo esorta – di nuovo – a lasciare il francese e a raccontare in italiano "qualche pagina meno ideale della nostra vita contemporanea", cercando di fare in modo che la modernità delle sue analisi psicologiche possa così finalmente accompagnarsi alla modernità anche della sostanza, perché, a sua detta, potrebbe apparire assurdo cercare l'ideale al di fuori del reale, dal momento che "la realtà non è altro che l'ideale che si attua".[135] Probabilmente all'epoca Capuana non disponeva ancora dei

[131] Ivi, p. 184.

[132] Ivi, p. 185.

[133] Lettera XIII a Giovanni Verga, in G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., p. 136. Appena due settimane prima lo stesso Gualdo, sempre rivolgendosi a Verga, aveva espresso il suo affetto per l'autore di *Giacinta* in termini che dimostrano un livello di confidenza ormai molto alto: "Mi accorgo che tu vedi Capuana quanto io vedo qui i miei amici. Ma se per eccezione lo incontri digli che lo amo" (Lettera XII. Ivi, p. 135).

[134] Cfr., *infra*, il paragrafo 6.4b sulle posizioni di Gualdo e Cameroni rispetto a Zola.

[135] L. CAPUANA, *Luigi Gualdo*, in *Studi sulla letteratura contemporanea*, cit., p. 186.

mezzi necessari a comprendere che in quello scarto da lui individuato consisteva il passo decisivo che ci permette di collocare l'opera di Gualdo ben oltre il verismo, e già in una direzione simbolistico-decadente.

Comunque, all'infuori delle divergenze di vedute in ambito narrativo (e ideologico), Capuana si batte strenuamente, nelle sue vesti di giornalista, per rendere giustizia al nome e all'opera degli scrittori suoi amici, difendendoli contro gli imparziali pareri di molti articolisti;[136] davvero interessante, in tal senso, è la pagina che porta il titolo *Una domanda*: scritto per il giornale diretto da De Roberto, il «Don Chisciotte», questo intervento vuole essere una denuncia contro coloro che, pur avendo le medesime origini geografiche e culturali (si legga qui: i giornalisti del «Corriere di Catania»), avevano mostrato una totale indifferenza al momento dell'uscita del volume verghiano delle novelle di *Vita dei Campi*. Di fronte al silenzio manifestato dai suoi conterranei, Capuana paragona la sorte toccata a Verga "a quella del milanese, suo confratello in arte ed amico";[137] naturalmente egli si sta riferendo a Luigi Gualdo, portando il cui esempio lo scrittore dà l'avvio alla propria polemica:

> Una domanda. Ho conosciuto in Milano un giovane che ha parecchie buone fortune: è giovane, è simpatico, ha un bell'ingegno. Ha scritto delle novelle, dei romanzi, in italiano e in francese; ha scritto dei versi e ne prepara un volume che forse non farà cattiva figura in mezzo agli invadenti elzeviri. Lavora a un nuovo romanzo,[138] questa volta in italiano, dove la sua arte fina, elegante, aristocratica tenterà un soggetto ardito, scabroso, da metter in maggior rilievo la vigorosa muscolatura del suo ingegno.[139]

[136] Gualdo doveva essere molto grato a Capuana per le sue recensioni, come dimostra un messaggio (segnale, questo, che altra corrispondenza gualdiana esiste, ma ancora dispersa tra vari archivi) riportato da C. A. Madrignani a p. 25 della *Nota bio-bibliografica* anteposta a L. GUALDO, *Decadenza*, Milano, Mondadori, 1981: "Il vostro articolo – col quale avete alzato la voce in mezzo al silenzio generale – è una nuova prova di quanto sentite come amico e come artista", in riferimento, sembrerebbe, proprio all'articolo dedicato al suo *Mariage excentrique*.

[137] L. CAPUANA, *Una domanda*, in «Don Chisciotte», 13 febbraio 1880.

[138] Dovrebbe trattarsi dello stesso romanzo a cui Gualdo aveva già fatto allusione qualche anno prima nelle già citata lettera a Verga dell'8 febbraio [1876], abbandonato per portare a termine *Un mariage excentrique*: "Maleditemi! Invece di scrivere il romanzo che vi piaceva scrivo *l'altro*, che a voi pure pareva pericoloso assai" (G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., p. 130). Tanto Capuana quanto Gualdo potrebbero riferirsi a *Decadenza*, l'unico altro volume di prosa pubblicato dal milanese dopo il 1879, anche se nessun dato certo sussiste a riguardo, considerando, inoltre, che tale romanzo (preceduto solo dalla traduzione di *Un matrimonio eccentrico*, del 1894) gualdiano verrà dato alle stampe solo nel 1892.

[139] L. CAPUANA, *Una domanda*, cit.

E dopo aver introdotto, senza ancora farne il nome, l'autore di cui intende parlare, Capuana presenta finalmente il tema che più gli preme, ovvero quello dell'ingiustizia della critica italiana (argomento che premeva moltissimo anche allo stesso Gualdo, il quale, insistendo sulla disparità della stampa periodica nostrana rispetto alla francese, sarebbe forse stato spinto ad introdurlo nei suoi studi dedicati a Praga e Aleardi – lo confermerebbe questo intervento di Capuana – anche da ragioni schiettamente autobiografiche) nei confronti di un letterato che egli reputa, a differenza di altri, di tutto rispetto:

> Credete che i suoi concittadini, specialmente i suoi amici, lo stimino per quel che vale? Niente affatto. La sua condizione sociale gli nuoce. Voi parlate del romanziere, e vi si risponde che è un *bravo* giovane, un giovane *distinto*. Voi insistete sui pregi dell'artista, e, sì, sì, non si sconviene che ha pubblicato delle cose *graziosine*; ma, via, vi si fa capire dal tono della voce, che lo si ritiene un dilettante più che un artista serio. Ultimamente, quando un suo romanzo scritto in un francese che molti francesi potrebbero invidiargli, richiamò, in Italia e fuori, l'attenzione del pubblico sul nome di Luigi Gualdo (si tratta di lui e del suo *Mariage excentrique*) parecchia gente si sorprendeva del buon successo.[140]

L'articolo prosegue poi con fervore prima di esplicitare la simmetria con il caso di Giovanni Verga: il critico si sofferma addirittura a narrare un episodio svoltosi a Milano[141] per denunciare la sorpresa con cui il successo d'oltralpe di Gualdo era stato accolto nella sua stessa città natale. Leggendo quest'accorata difesa viene naturale pensare che, a partire dalla considerazione letteraria, ma giungendo ben al di là di questo tipo di valutazione, tra Capuana e Gualdo si fosse ormai creato anche un solido rapporto umano. Lo dimostra la lettera con cui il milanese, scrivendo a Marc Monnier il 12 luglio 1879, aveva pubblicizzato l'opera dello scrittore di Mineo, affermando, inoltre di aver già dato "votre adresse à Capuana pour qu'il vous envoie son noveau roman, *Giacinta*, dont on parle beaucoup ici",[142] romanzo che Gualdo aveva molto apprezzato, sebbene

[140] Ibidem.

[141] L'articolo di Capuana prosegue, infatti, in questi termini: "Eh? Diavolo dunque sul serio? Alla mia presenza, un tale che non so chi fosse, certamente un amico dello scrittore, gli stringeva la mano congratulandosi, manifestandogli con estrema schiettezza la propria sorpresa. Eh? Diavolo! Diceva dunque sul serio? Pensavo a questo giorni fa, cercando il soggetto di un articolino da inviare al vostro giornale" (ibidem).

[142] Lettera 2 indirizzata da Milano a Marc Monnier, a Ginevra. Il testo integrale del messaggio epistolare è pubblicato in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 318-319.

dimostrerà di non aver affatto confidato in un suo possibile successo nella trasposizione teatrale, come si evince da un suo messaggio indirizzato a Giovanni Verga, dove, a trionfo ormai avvenuto, accanto alle congratulazioni da riferire allo scrittore di Mineo, egli afferma di essere "assai lieto del successo di *Giacinta* di Capuana, al quale, nel mio pessimismo, non osavo credere".[143] D'altro canto quest'ultimo, rivolgendosi nel 1884 a Eduard Rod (che del suddetto Marc Monnier aveva preso il posto, dopo la sua morte, come docente universitario a Ginevra) proporrà al traduttore francese di Verga di inserire un riferimento a Gualdo nel saggio dedicato ai romanzieri italiani che questi era in procinto di pubblicare sulla «Nouvelle Revue».[144]

Ad ogni modo, è solo sul finire del 1891 che Gualdo realizza la sua prima recensione ad un'opera di Capuana: questo 'ritardo' è soltanto in apparenza ingiustificato; la scelta di questa specifica opera del siciliano, difatti, costituisce un ulteriore indizio per la ricostruzione dei gusti letterari del critico milanese, il quale, svincolato da qualsiasi tipo di collaborazione che lo obbligasse a realizzare articoli con scadenze periodiche, scriveva in maniera saltuaria per la pubblicistica del suo tempo; i suoi contributi sono sempre inerenti ad opere che lo hanno attratto, colpito, affascinato o anche soltanto incuriosito in maniera particolare. Nel caso dello scrittore di Mineo sarebbe potuto intervenire un duplice interesse: da un lato il testo su cui si focalizza lo studio di Gualdo, *Profumo* – romanzo con il quale "Capuana ha preso progressivamente le distanze dalla poetica naturalista"[145] – prospetta un caso di psicopatologia familiare che, diversamente dai suoi precedenti lavori veristi, poteva maggiormente accostarsi al-

[143] Lettera XX datata: "Parigi, 11 de la Paix, 3 giugno" [1888], in G. RAYA, *Inediti verghiani*, cit., p. 140.

[144] Lettera 17 di Luigi Capuana a Eduard Rod, datata "Mineo 30 ottobre 1884" dove si legge, all'interno di un elenco di proposte: "Luigi Gualdo, milanese; lo conoscerete meglio di me. Ha scritto due romanzi anche in francese. *Un mariage excentrique* ha delle belle pagine di osservazione e di analisi". Il documento è edito in J. J. MARCHAND, *Eduard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro e G. Verga*, Genève, Droz, 1980, pp. 144-147. Il saggio di Rod uscirà con il titolo *Romanciers italiens* sulla «Nouvelle Revue» (a. VIII, t. 39) soltanto nel 1886: incentrato sulle figure di Capuana, Verga, Tronconi e Dossi, vi si troverà, in effetti, anche un'allusione a Gualdo, inserito – accanto a Ciampoli, De Amicis e Capranica – tra i "romanciers idéalistes", in opposizione a quelli "véristes" (p. 136).

[145] E. GHIDETTI – E. TESTA, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, vol. VIII, parte I, cit., p. 413.

l'inclinazione per l'indagine psicologica di Gualdo; dall'altro, la narrazione delle manifestazioni cliniche dell'isteria di Eugenia, protagonista dell'opera in questione, "fino alla fase epilettoide che prelude il «grande attacco»",[146] avrebbe potuto favorire una certa immedesimazione da parte del critico, che di attacchi epilettici, tenuti il più possibile celati,[147] soffriva fin dall'infanzia (era stato per questo motivo, sostiene Montera,[148] che egli era stato respinto all'epoca dell'arruolamento volontario per la Guerra d'Indipendenza del '66), insieme a nevrosi di varia natura che saranno la causa primaria dei due principali "grandi attacchi" che lo condurranno alla paralisi, prima, e alla morte, poi. La studiosa Marilena Giammarco ha addirittura ipotizzato un'influenza dei sintomi di questi mali sull'opera narrativa gualdiana, affermando che le vicende di Maurice d'Affrey, il protagonista di *Une ressemblance*, sono il frutto di un fenomeno caratteristico del temperamento epilettico, cioè della "*ipermnesia*, ovvero l'impressione avvertita dal malato di riconoscere improvvisamente un luogo che invece vede per la prima volta o di rivivere un avvenimento o una situazione nuovi come se li avesse già vissuti in passato".[149]

La recensione a *Il profumo* di Capuana compare sulle pagine della rivista torinese «Cronaca d'Arte» a pochi giorni dall'uscita in volume del romanzo:[150] il parere espresso da Gualdo è fondamentalmente positivo, anche se egli non manca di suggerire, in misura maggiore rispetto al suo *standard*, qualche ipotesi

[146] Ibidem.

[147] Nella lettera XXXII indirizzata a Coppée, del luglio 1893, Gualdo racconta che "pour la première fois depuis l'âge de sept ans, (à Paris) je suis retombé malade"; egli parla di un "évanouissement" causato dal caldo intenso, dalle sofferenze morali e da un'indigestione di ciliege, motivi ai quali si è unito "un certain désordre nerveux". Preoccupato che la notizia si possa diffondere, egli raccomanda al suo corrispondente la massima discrezione, di "n'en parlez pas, car cela ne vaut pas la peine, et surtout au G.O. [Méry Laurent], auquel je passerai la chose sous silence, ainsi qu'à tout le monde" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 284-285).

[148] Ivi, p. 14 e p. 124, dov'è riportata una confidenza di Arrigo Boito annotata nel *Journal Intime* di Paul Bourget.

[149] M. GIAMMARCO, *Le forme della decadenza. Itinerari nella narrativa di Luigi Gualdo*, cit., p. 32. Segue poi, in nota, l'ipotesi che nel caso di Gualdo "la costituzionale, irreversibile malattia della volontà, oltre a favorire l'incontro con i referenti culturali più prossimi ad una precisa condizione di vita […], contribuisce non poco a segnare un destino letterario, ad acuire una sensibilità già di per sé rivolta verso nuove forme di scandaglio interiore" (ivi, p. 33).

[150] L. GUALDO, *Cronache letterarie.* Il profumo, in «Cronaca d'Arte», 20-27 dicembre 1891. L'opera di Capuana, uscita a puntate sulla «Nuova Antologia» nel corso dell'anno precedente, sarà pubblicata in volume a Palermo dall'editore Pedone Lauriel al principio del 1892 (come si legge in calce alla stessa recensione gualdiana).

correttiva che avrebbe potuto giovare alla fluidità e alla coerenza del testo; la sua, comunque, è una critica giusta, o più opportuno sarebbe dire, un tipo di critica che palesa – nella messa in evidenza di alcune distonie, sempre però portate alla luce con il massimo tatto – la diversa poetica e la differente concezione artistica che sottostanno a *Profumo* e ai romanzi gualdiani, questi ultimi collocabili all'interno di un filone letterario che trova solo di rado punti d'incontro con le intenzioni che governano, al contrario, la produzione di Capuana.

Una volta esposto l'argomento, motivando anche il titolo, dell'opera – la storia ambientata in un piccolo paese di Sicilia di una donna sposata ad un modesto agente delle tasse (da cui è amata e che a sua volta riama profondamente, non foss'altro che per la forte antipatia nei confronti della suocera cui il marito è legatissimo) e "ammalata di una curiosa forma di isterismo, di cui è sintomo esterno principale un profumo di zàgara"[151] – Gualdo si sofferma sui tratti lodevoli dell'opera, a partire dalla bontà di stile e forma – "com'era da aspettarsi dal Capuana"[152] –, fino alla sottolineatura di quegli elementi che sono maggiormente in sintonia con il proprio *modus scribendi*:

> Questo libro […] ha grandi pregi […] di esattezza d'*analisi psicologica*, di verità profonda. Poi l'*ambiente* è descritto con sostanza; nello stesso tempo che i principali personaggi, i due sposi e la madre, sono studiati in ogni loro più intima fibra, tutto quanto li circonda, la natura e le persone, l'antico convento abbandonato che serve loro di troppo vasta dimora, la selva piena d'ombra e di rose, di frescura, di pace e di *mistero*; […] tutti vivono della *vita dell'arte*, più vera della stessa realtà.[153]

Come si evince dai termini messi in rilievo, il critico ha puntato, per elogiare il lavoro dell'amico, su quelle caratteristiche che costituiscono il nucleo tematico della sua stessa produzione letteraria: l'analisi introspettiva (derivata da quel Bourget che lo stesso Gualdo aveva introdotto in Italia), l'attenzione all'ambiente (e al suo influsso sulla psiche dei personaggi), la presenza del mistero (che negli scritti del milanese si declina, però, anche in *arcano*) e, infine, la superiorità della vita nell'arte su quella reale (tesi, questa, di ascendenza parnassiana). Si aggiunga inoltre che, in seguito, Gualdo si sofferma ad elogiare altri due aspetti, anch'essi significativi, di *Profumo*: da una parte sostiene che "il romanziere ha saputo saggiamente conservare all'amore di Eugenia per

[151] Ibidem.
[152] Ibidem.
[153] Ibidem (corsivi miei).

Ruggiero un carattere un po' morboso, di contagione",[154] ovvero quella stessa tipologia di sentimento che investe la maggior parte dei personaggi gualdiani (specie in *Costanza Gerardi*); dall'altra, egli afferma che "nella prima parte del racconto […] vi è una parte di analisi che ne sembra bellissima, ed è quella in cui si mostra l'affetto quasi pure un poco morboso di Patrizio per sua madre"[155] fino a quando si ammalerà gravemente, cosa che potrebbe aver ricordato all'autore del saggio la vicenda autobiografica del suo intenso rapporto con la madre, donna Bianca Taccioli, figura per lui quasi esclusiva di genitore[156] che, all'epoca dell'uscita della recensione, era in assai precario stato di salute e sarebbe morta di lì a poco più di un anno. Da notare che anche la critica moderna ha espresso pareri concordi a quello gualdiano quando, ad esempio, ha giudicato positivamente – è il caso di Enrico Ghidetti – i risultati di sorprendente modernità dell'analisi psicologica di questo romanzo di Capuana, risultati raggiunti attraverso (giudizio che sarebbe applicabile in pieno allo stesso autore di *Decadenza*) attraverso "la compromissione con lo psicologismo senza psicologia di fine secolo, venuto […] di moda con l'antinaturalista Bourget".[157]

Si è detto poc'anzi che cospicua, almeno in rapporto alle altre recensioni di Gualdo di cui questa costituisce uno degli ultimi esempi, è la *pars destruens* dell'articolo – sempre addolcita e mai diretta – che coinvolge addirittura lo stesso fenomeno che dà il titolo all'opera, ritenuto probabilmente ancora un retaggio di obbedienza a quegli schemi positivisti cui allude Madrignani quando parla della "doppia natura" di *Profumo*, opera che pure si lega "per molti aspetti" a questo tipo di cultura, ma che al tempo stesso si allontana da "ogni gusto «scientifico»",[158] essendo Capuana uno scrittore in grado di cogliere "nuove idee e nuovi gusti" e di avvalersi di ogni sorta di cambiamento in ambito letterario in proprio favore. Il critico mostra, in ogni caso, di aver apprezzato nel suo insieme il romanzo preso in esame soprattutto perché, ormai lontano, come si è visto, nel complesso, da quei moduli eccessivamente realisti che in Francia già

[154] Ibidem.

[155] Ibidem.

[156] Sui rapporti di Gualdo con sua madre si veda, *supra*, il paragrafo *La commemorazione di Adèle d'Affry, scultrice e pittrice*, dov'è anche riportato il necrologio a donna Bianca apparso sul «Corriere della sera», nel quale si insiste sul legame, talvolta un po' morboso, tra i due.

[157] E. GHIDETTI – E. TESTA, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto*, cit., p. 414.

[158] C. A. MADRIGNANI, *Regionalismo, verismo e naturalismo in Toscana e nel sud*, cit., p. 539.

volgevano al declino, affianca alla *verità* la mediazione della *poesia*, ma sente di non potersi esimere dal notare che:

> […] il romanzo nulla perderebbe dal fascino che da esso emana, della verità e a un tempo della poesia che contiene, dell'interesse che suscita lo studio coscienzioso e abile delle passioni, e neppure nella parte patologica di esso – poiché Eugenia è un'isterica e Ruggero soffre di una malattia morale eccezionale, dovuta alla sua natura, al suo passato e alle vicende della sua giovinezza[159] – se fosse omesso quel fenomeno (non sappiamo quanto scientificamente esatto) del profumo che emana dal corpo di lei e al quale sembra sia dato una grande importanza dall'autore, tanto che lo scelse per titolo del libro.[160]

Concorda con molti aspetti del giudizio di Gualdo su questo volume (e potenzialmente le sue parole potrebbero essere frutto di uno scambio di opinioni) il suo contemporaneo, nonché caro amico, Girolamo Rovetta, il quale, commentando brevemente il libro di Capuana, sostiene che in questo romanzo "il *Profumo* […] è l'incidente, l'accessorio… come dire? è il mero pretesto di un'analisi psicologica e di una pittura d'ambiente che nessun scienziato sarebbe in grado neppure di immaginare, a meno di non essere al pari tempo un artista".[161] Certamente Gualdo non riteneva essere degno di un buon lavoro d'artista il maggiore difetto riscontrato nel testo, ossia il "fatto che tutto sembra detto a mezzo". Egli arriva a chiedersi se tale oscurità sia voluta, ma ritenendo che l'intero equilibrio del testo risulti compromesso da questo *deficit* di informazioni, conclude che "il romanzo ne acquisterebbe con l'essere più chiaro".[162]

Del resto, un'altra mancanza che il recensore indica nell'opera del siciliano consiste nel fatto che egli troppo spesso – e ancora una volta Gualdo potrebbe aver letto in ciò un retaggio del metodo naturalista – valuti insufficienti a motivare alcuni comportamenti le cause addotte dal narratore per spiegarne gli effetti: così, ad esempio, analizzando la irrimediabile impotenza di Patrizio, il protagonista maschile del romanzo, "a confidarsi nella moglie che pure ama, ad amarla com'ella legittimamente agogna di essere amata", viene detto che non bastano, necessariamente, a spiegarla (e giustificarla) il suo "carattere malinconi-

[159] Anche in questa descrizione del protagonista maschile del romanzo, così come nel già citato rapporto di questi con la madre, sembrerebbe che Gualdo abbia potuto autoproiettarsi.

[160] L. GUALDO, *Cronache letterarie*. Il profumo, cit.

[161] G. ROVETTA, *Luigi Capuana*, in *Cinque minuti di riposo!*, cit., p. 65.

[162] L. GUALDO, *Cronache letterarie*. Il profumo, cit.

co", il suo "passato tetro e sconfortante", il suo "affetto esclusivo per la madre gelosa" o, ancora, "l'educazione esclusiva ricevuta da questa sola" e la "continua convivenza con lei nella povertà in mezzo alle sventure e li ostacoli".[163] Per un profondo, acuto conoscitore e analista della psiche umana, quale Gualdo dimostra di essere in quasi tutti suoi lavori, non è sufficiente suggerire le cause esterne che possono aver condizionato il comportamento di Patrizio, ma occorre scandagliare l'animo stesso di quel giovane uomo; solo in questo modo

> […] lo studio tanto interessante sempre di quel fenomeno crudele, ma purtroppo frequente di due esseri che si amano, ma tra cui qualcosa di arcano si frappone che vieta loro d'intendersi, avrebbe avuto maggior valore se fosse stato meglio esplicato – pur lasciando quella parte di mistero ch'è inerente a tali fatti.[164]

Nonostante le critiche addotte al romanzo di Capuana, si è detto che, comunque, la recensione è da considerarsi positiva, come dimostra la sua conclusione, dove, ancora una volta, viene posto l'accento sulla *poesia latente* e sull'*incanto* ("che misterioso proclama il tutto") che soggiacciono ad esso, due eccellenti aspetti che rendono il volume "prezioso lo stesso".[165]

Tassello conclusivo per ricostruire l'insieme dei giudizi che i due critici letterari esposero sulle rispettive opere è il parere del siciliano sull'ultimo romanzo di Gualdo, che compare in un articolo apparso sulla «Tavola rotonda» nell'agosto 1892, saggio nel quale Capuana costruisce un parallelo tra il concetto portante – o meglio, sullo stesso fenomeno psicologico che conduce con mezzi diversissimi ad un'identica conclusione – che governa tre testi: *L'automa* dell'esordiente Butti, *Senio* e *Decadenza*, rispettivamente dei "due provetti nell'arte" Neera e Luigi Gualdo.[166] Per dirla con le parole dello stesso critico (ormai lontano in quest'opera, come sostiene Luti, da qualsiasi ascendenza positivista)[167] egli vuole dimostrare (manifestando, così, di non aver compreso a pie-

[163] Ibidem.

[164] Ibidem.

[165] Ibidem.

[166] L. CAPUANA, *Tre romanzi. E. A. Butti*, L'automa*; Neera*, Senio*; Gualdo*, Decadenza, in «Tavola rotonda», 7 agosto 1892, poi rist. con il titolo *E. A. Butti – Neera – L. Gualdo*, in ID., *Gli "ismi" contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898, pp. 113-129.

[167] G. LUTI, *Per gli "ismi" contemporanei*, in *Sul filo della corrente. Fatti e figure della letteratura italiana del '900*, Milano, Longanesi, 1975, pp. 83-114. Lo studioso afferma che, a quest'epoca, la critica di Capuana risente in larga parte "dell'angolatura desanctisiana o demeisiana" mentre "si rifiuta decisamente […] la componente zoliana" (p. 92).

no le intenzioni dell'autore) come, nei tre testi, il cardine del discorso sia costituito dalla "influenza deleteria della donna su la volontà e sul carattere dell'uomo nella società contemporanea", conclusione alla quale il libro di Gualdo conduce "con maggiore intensità di impressioni" rispetto agli altri due.[168]

Nonostante tale presupposto di fondo, espresso nell'avvio del saggio, lasci perplessi quanto ad un'effettiva comprensione a trecentosessanta gradi della dinamica che muove soprattutto il romanzo *Decadenza*, Capuana, nel corso della sua analisi, dimostra di avere intuizioni estremamente lungimiranti, come quando sostiene che dalle tre opere in esame emerge con forza, da parte dei loro autori, un "grido d'allarme" che tenta di non morire inascoltato quasi fosse una *vox clamantis in deserto*,[169] anticipando così di oltre sessant'anni un'opinione che Eugenio Montale esprimerà proprio a proposito del piccolo capolavoro gualdiano paragonandolo a *Una vita* di Svevo.[170] Le tre storie narrate in *Senio*, *L'automa* e *Decadenza*, infatti, sono portatrici di una carica altamente novecentesca ed i loro protagonisti si configurano a pieno titolo come i padri spirituali di tanti personaggi pirandelliani e sveviani: l'Attilio Valda di Butti, il Senio di Neera e il Paolo Renaldi di Gualdo vestono rispettivamente i panni di un fiacco pittore-scrittore-musicista che "intravede la concezione, ma non arriva mai a concretarla",[171] di un uomo di origini contadine al quale "basta un incidente insignificantissimo perché egli si lasci avvolgere",[172] di un parlamentare ambizioso, infine, che "precipita verso la catastrofe della più profonda abiezione".[173]

Dalle espressioni usate da Capuana è evidente che egli abbia intuito che si tratti di tre *inetti* che si lasciano consumare dalle vicende della vita senza prendere alcuna iniziativa; nei loro destini si manifesta, per usare le stesse parole di cui si serve il critico, "l'*esaurimento umano* contemporaneo e la nostra *immensa miseria spirituale*".[174] Con questa trilogia di romanzi siamo già, dunque, in pieno Novecento, secolo al cui effettivo raggiungimento si frappone ancora un solo ostacolo che accomuna tutti e tre i romanzieri in esame, vincolandoli ancora a quell'Ottocento cui pur sempre appartengono: la dignità di artisti che spe-

[168] L. CAPUANA, *Tre romanzi…*, cit., p. 114.
[169] Ivi, p. 129.
[170] E. MONTALE, *Luigi Gualdo*, in «Il Corriere della Sera», 27 aprile 1960, p. 3.
[171] L. CAPUANA, *Tre romanzi…*, cit., p. 115.
[172] Ivi, p. 116.
[173] Ivi, p. 119.
[174] Ivi, p. 123.

rano ancora di poter intervenire (e magari correggere) su quel mondo che va frantumandosi intorno a loro, nel tentativo, come afferma Dante Isella, di "narrare senza nessuna o scarsa concessione alla pura affabulazione" ed in tal modo, scavando nella propria esperienza di vita, di "estrarre dalle viscere del reale la luce di un'immagine vittoriosa, di una certezza strappata all'ignoto".[175]

### 3.3 *De Roberto, "scrittore di grande ingegno" di "romanzi di prim'ordine"*

Terzo membro della triade dei romanzieri naturalisti in Italia, Federico de Roberto viene tradizionalmente inserito accanto ai nomi di Verga e di Capuana nell'ambito della nostrana corrente verista, benché egli – più giovane quasi di una generazione rispetto agli altri due[176] – risulti essere il meno fedele all'integrità del metodo narrativo di questo filone o, se si preferisce, l'autore nella cui produzione si riscontra la presenza di un numero maggiore di elementi che la critica ha definito "perturbatori".[177] Spesso accusato di aver eccessivamente subito l'influsso del romanzo francese moderno e, nella fattispecie, della poetica dell'ex discepolo zoliano Paul Bourget, de Roberto manifesta in gran parte delle sue opere una notevole apertura verso il genere psicologico ed introspettivo, inclinazione, questa, che lo ha reso – fra i tre esponenti del verismo – il narratore senza dubbio più vicino alle corde ed al gusto gualdiano.

L'incontro e la conseguente amicizia tra lo scrittore meridionale e Gualdo possono essere datati sul finire degli anni '80 dell'Ottocento, all'epoca in cui il narratore esordiente aveva cominciato ad allontanarsi con crescente frequenza da Catania (dove risiedeva quel che restava della sua famiglia dopo la precoce scomparsa del padre) per guadagnare, sempre più spesso e a lungo, la meta maggiormente ambita dai letterati del tempo, la capitale culturale d'Italia: Milano. La patria di Luigi Gualdo è, infatti, il luogo in cui è lecito supporre sia av-

[175] D. ISELLA, *La cultura letteraria lombarda*, in ID., *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984, p. 24.

[176] Federico de Roberto era nato circa un ventennio dopo i colleghi Verga e Capuana, il 16 gennaio 1861, a Napoli. Per un'accurata ed esaustiva biografia dell'autore si veda la recente – ed ampliata – edizione della monografia di A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico de Roberto, gentiluomo*, Roma, Bonanno, 2007.

[177] G. BORRI, *Invito alla lettura di De Roberto*, Milano, Mursia, 1987, p. 13.

venuta la prima conoscenza tra i due, complice – verosimilmente – il comune amico Giovanni Verga, cui si deve l'aver introdotto almeno in fase iniziale il giovane conterraneo all'interno della cerchia delle sue più intime, ed a quel punto ormai longeve, relazioni umane e professionali nella città ambrosiana: Arrigo Boito, Giacosa, Rovetta, Marco Praga, Cameroni e, per l'appunto, Luigi Gualdo. La prima testimonianza relativa ai contatti tra quest'ultimo e de Roberto sembrerebbe piuttosto precoce, per quanto non sia possibile fissarne con estrema esattezza la data: si tratta di una fotografia – custodita all'Arhivio Statale di Milano, nei registri Litta Modignani, tra le carte Gualdo – in cui il futuro autore dei *Viceré* è immortalato in quelli che appaiono essere il suo aspetto ed il suo abbigliamento tipici intorno all'anno 1887. L'immagine reca in calce una cordiale e al tempo stesso deferente dedica autografa indirizzata a Luigi Gualdo: "Al maestro ed all'amico. Ricordo di Federico de Roberto".[178]

Molto più interessanti e, certamente, utili alla ricostruzione dei rapporti intercorsi tra i due romanzieri potrebbero essere le lettere gualdiane che Antonio di Grado segnala esser presenti "nella vasta riserva di carteggi inediti" derobertiani, dove pare che figurino "riscontri imbarazzati e poi sempre più affettuosi" di Giacosa, Boito e Gualdo, ovvero di quegli intellettuali che, dapprima corteggiati da lontano, diventeranno presto confidenti e consiglieri di de Roberto, una volta stabilitosi in maniera quasi permanente nella città meneghina.[179] In mancanza di una presa visione di tali manoscritti, la prima conferma documentata di un effettivo incontro tra gli autori in questione è ad opera di Piero Nardi che, nel suo volume dedicato a *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, attesta la simultanea presenza di Verga, Gualdo e de Roberto alla prima rappresentazione torinese della *Signora di Challant*, al Teatro Alfieri, il 13 aprile del 1890.[180]

Addirittura successiva è, inoltre, la prima menzione del nome di Gualdo all'interno degli epistolari del siciliano, presente nelle lettere indirizzate a Ferdinando di Giorgi a cominciare dal 16 luglio 1891, data in cui de Roberto racconta, da Milano, di aver trascorso gran parte delle proprie serate al caffè Biffi

[178] La fotografia ritrae un giovanissimo de Roberto, la figura distinta, un po' sofisticata, i lunghi baffi ricci, gli abiti di taglio inglese, il falso colletto alto e duro ornato di cravatta *papillon*, i guanti che fuoriescono dalla tasca della giacca.

[179] A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico de Roberto…*, cit., p. 199.

[180] P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, 1949, p. 646: "Al Teatro alfieri di Torino, il 13 aprile, altro pienone, presenti pure critici e letterati venuti espressamente anche da altre città – Verga, Gualdo, Federico de Roberto –".

in compagnia di Boito e Gualdo e che quest'ultimo, da poco rientrato da Parigi, è ancora in attesa di ricevere le copie dell'ultimo lavoro del suo corrispondente, *Anomalie*, essendosi offerto – congiuntamente a Felice Cameroni – di provvedere alla distribuzione del volume, malgrado il ritardo nelle consegne da parte dell'editore Galli.[181] Due giorni più tardi, una nuova lettera del medesimo allo stesso offre qualche spiegazione più dettagliata circa il coinvolgimento gualdiano nella vicenda editoriale: de Roberto, avendo in gran stima il giudizio del critico milanese, si è a lui rivolto per conoscerne il parere a proposito del suo nuovo romanzo, *L'Illusione*, appena uscito per i tipi di Treves e, al contempo, aveva pensato di approfittare della sua disponibilità per domandargli assistenza nella faccenda di *Anomalie*, avendogli a lungo parlato del suo autore, Ferdinando di Giorgi. Riferendosi, quindi, alla propria *Illusione* il mittente afferma:

> Gualdo mi ha fatto due o tre osservazioni, giuste, profonde, da levarsi il cappello. E la critica esercitata a questo modo ti procura un piacere più elevato della lode per la lode![182]

Mentre riferisce a proposito del suo corrispondente e delle sue *Anomalie*:

> Iersera Gualdo mi domandò di te e del tuo libro: non l'ha ancora ricevuto! Carlino dice che è colpa del legatore: stasera glielo rammenterò da capo.
> Gualdo ti trova un *bel* giovane: insuperbisci, cazzaccio![183]

Una volta ricevuti e letti in città i volumi del di Giorgi, de Roberto può infine comunicare all'autore il parere del giudice lombardo: "Si parlò delle *Anomalie* con Gualdo, il quale mi disse che gli piacevano, che c'erano delle vere anomalie, che vi trovava delle cose molto ben fatte"; ma, forse, ritenendo troppo sintetica la critica riportata in relazione alle aspettative create, egli – quasi a voler giustificare l'amico – trascrive anche una battuta di Gualdo pronunciata, forse per scusarsi, circa gli eccessivi impegni mondani: "Scherzando diceva che c'erano 99 posti dove era costretto ad andare per passarvi qualche giorno: capirai che con questa vita è difficile rammentarsi d'un libro"[184].

[181] A. NAVARRIA, *Lettere inedite di Federico de Roberto a Ferdinando di Giorgi*, cit., pp. 73-74: "Sono quindici giorni che raccomando di consegnare le copie a Gualdo (ritornato da Parigi) e a Cameroni. Ci sono però sempre Boito e Gualdo, coi quali passo tutte le sere al Biffi".

[182] Ivi, p. 75. Lettera del 18 luglio 1891.

[183] Ibidem.

[184] Ivi, p, 78.

Eppure, qualche anno dopo, questo stesso autore sarà ben più fortunato: Pierre de Montera ha, infatti, pubblicato una lunga lettera del milanese indirizzata a di Giorgi del 1895, una sorta di sintetica recensione (evidentemente l'immobilità coatta gli aveva consentito maggiore concentrazione) al libro da poco pubblicato dal narratore siciliano. Appena pochi giorni dopo aver ricevuto il voulme, Gualdo non esita ad affermare quanto piacere ne abbia ricavato dalla lettura: "*La prima donna* mi piace in tutta sincerità […]; è uno studio esatto, fine, profondo di una parte del mondo teatrale, che conoscete perfettamente e che avete saputo delinare da maestro".[185] Ma se un vero giudizio, per essere considerato tale, non può contenere soltanto elogi e se, per citare de Roberto, la critica esercitata da Gualdo va ritenuta costruttiva proprio perché in grado di procurare un piacere più elevato della lode per la lode, ecco allora che accanto all'impressione generale e positiva sul romanzo il mittente/recensore avanza, con la solita cortesia, anche un gentile rimprovero: "Permettetemi una piccola osservazione? A mio avviso eviterei quella vaga minaccia di suicidio espressa in tre righe dell'ultima pagina, […], e che a me pare inutile".[186] Dopodiché, citato il passo in questione, Gualdo torna nuovamente al giudizio complessivo sull'opera ("Tutto il volume ha per me un grande incanto"), specificando, però, questa volta, ciò che più ha apprezzato ("le novelle hanno un sapore particolare e tutte della qualità di primo ordine") e soffermandosi, infine, sulla porzione di testo che maggiormente lo ha colpito ("*Tempesta stornata* specialmente").[187]

Ma torniamo adesso nuovamente ai nostri Gualdo e de Roberto che avevamo lasciato a Milano, nel corso dell'estate 1891; in quel periodo, sul finire del mese di luglio, un ennesimo, improrogabile impegno coinvolge i due scrittori: l'arrivo in città dei coniugi Bourget. Il ricordo di questa visita è affidato ad una breve cronaca derobertiana, ancora una volta all'interno di una lettera destinata a Ferdinando di Giorgi. Il resoconto, posteriore di circa due mesi rispetto agli eventi narrati, è incentrato sull'illustrazione di una mezza giornata trascorsa insieme dalla coppia francese e dai due scrittori italiani, cominciata con una fa-

[185] Lettera da Aix-les-Bains del 1895, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 125.

[186] Ibidem.

[187] Ibidem. La lettera si conclude con un resoconto di Gualdo sul proprio stato fisico (interessante è che egli affermi che la sopraggiunta malattia gli sia letteralmente "capitata tra capo e collo, dopo una ferrea salute avuta per tutta la vita, durante la quale non ebbi mai, fino al '93, una indisposizione di un'ora!") e con varie lamentele per la lentissima guarigione prospettata alla gamba rimasta ancora paralitica, ma sempre nella speranza che "il *motus in fine velocior* non mentisca in questo caso".

stosa cena e conclusasi con una fallimentare visita digestiva all'Esposizione (inaugurata il precedente marzo). Durante il pasto consumato al Rebecchino – nota osteria del centro – ed offerto da Gualdo, agli ospiti viene data la possibilità di scegliere il vino; de Roberto (che aveva conosciuto i Bourget l'estate precedente in Sicilia)[188] con prontezza registra l'indelicatezza degli ospiti che "Discretamente scelsero lo champagne a tutto pasto".[189] Dopo cena, a Brera, M.me Minnie manifesta il desiderio di voler salire sulle montagne russe; il risultato, com'è facile intuire, sarà un immediato malore e l'istantaneo rientro dei coniugi in albergo: "Troppa psicologia, esclamava Gualdo, ed aveva ragione", annota de Roberto nel suo messaggio, sempre meno ammaliato dal fascino un tempo attribuito al romanziere d'oltralpe e, anzi, ognora più convinto della sua cattiva fama (originata da alcune considerazioni verghiane) di portasfortuna.[190]

Al di là delle frequentazioni e delle simpatie personali, è indubbio che Luigi Gualdo dovesse apprezzare altamente la produzione dell'amico italiano: il riscontro entusiasta riportato dallo stesso de Roberto in relazione al primo romanzo del cosiddetto ciclo degli Uzeda non rappresenta il solo commento positivo del critico lombardo a proposito dei testi del collega. Pur non possedendo recensioni o studi specifici sulle opere derobertiane, sappiamo dalle parole dello stesso Gualdo come questi fosse impaziente di leggere *I Viceré* e, ancor di più, quanto attendesse il ritorno dell'autore in città una volta terminata la stesura di quello che sarebbe poi divenuto il più noto dei lavori del narratore siciliano:

> Spero che *I Viceré* saranno presto terminati, e che vi si potrà vedere in galleria, dove tante donne passeggiano invano, cercandovi. M'interrogano con lo sguardo per sapere di Voi.[191]

[188] Si vedano, a tal proposito, i volumi di J. – P. DE NOLA, *Federico de Roberto et la Franc*e, Paris, Didier, 1975 e ID., *Paul Bourget à Palerme*, Paris, Nizet, 1979.

[189] Lettera del 15 settembre 1891, in A. NAVARRIA, *Lettere inedite di Federico de Roberto a Ferdinando di Giorgi*, cit., p. 79.

[190] Ivi, p. 80. L'iniziativa di rivolgersi a Paul Bourget etichettandolo *l'innominabile* era partita da Verga, ma de Roberto – altrettanto superstizioso – aveva subito appreso la lezione del maestro e cominciato anch'egli ad appellare apotropaicamente in tal modo, nelle sue lettere, il romanziere francese.

[191] Lettera di Luigi Gualdo a Federico de Roberto erroneamente datata dal curatore "11-X-'94", giacché a quest'epoca il milanese era ormai immobile (a causa della sopraggiunta paralisi alle gambe) a Parigi da quasi dieci mesi. Il testo del documento è parzialmente pubblicato in A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico de Roberto, gentiluomo*, cit., p. 199. Sulla nomea di "Don Giovanni" assegnata a de Roberto, Gualdo tornerà a scherzare in una lette-

Il buon giudizio riservato all'*Illusione* viene riproposto all'indomani dell'uscita del nuovo romanzo. Ancora, non disponendo di altre fonti, bisognerà appellarsi ai carteggi di Gualdo per conoscere – anche se in maniera stringata – il suo punto di vista sul libro; lo spassionato invito alla lettura destinato a Giulia Litta Modignani sembrerebbe, comunque, non lasciar spazio a dubbi sulla sincera ammirazione rivolta a romanzo e romanziere:

> De Roberto è uno scrittore *di grande ingegno*. Dovresti leggere di lui *I Viceré*, romanzo *di prim'ordine*, sebbene troppo lungo (600 e più pagine!). È anche simpatico, talvolta un poco ingenuo.[192]

Sembrerebbe che la marchesa abbia accolto volentieri il consiglio di suo cugino e di aver molto apprezzato il testo suggeritole se, in una successiva missiva del settembre '95, Gualdo si rivolge ancora a lei con un nuovo avvertimento editoriale in cui afferma: "Hai letto il nuovo, grosso libro di psicologia intitolato *Amore* del tuo amico de Roberto? L'ho cominciato e lo finirò; mi dirai se tu hai potuto farne altrettanto".[193] Pur non conoscendo il giudizio espresso a lettura ultimata, non c'è da esitare circa l'apprezzamento gualdiano del volume dedicato alla fisiologia, alla psicologia ed alla morale dell'amore (si pensi soltanto all'entusiastico parere espresso in merito alla *Physiologie de l'Amour moderne* di Bourget quttro anni prima sulle pagine di «Cronaca d'Arte»),[194] dove il procedere analitico, per approfondimenti, del poderoso compendio articolato in sei racconti-apologo e la sanzione conclusiva del sentimento in esame come "massima illusione" umana devono avere siuramente stuzzicato l'interesse di questo lettore d'eccezione, raffinato studioso egli stesso dei moti dell'animo umano (si ricordi la sua tendenza all'introspezione capillare ed individuale, il suo gusto della scoperta interiore palesate sin dai testi d'esordio), nonché altrettanto disincantato pensatore in materia d'amore.

Il titolo di "opera di prim'ordine" spetta, però, come si è visto, a giudizio di Gualdo, al più noto (almeno al giorno d'oggi, contrariamente alla fredda acco-

---

ra inviata a Giovanni Verga, dve si legge: "Se non vedi De Roberto, vuol dire che fòrnica molto. I miei complimenti e tanti saluti affettuosi" (Documento 26, databile tra il gennaio e il marzo 1895 e pubblicato da G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., p. 144).

[192] Lettera 19, inedita, di Luigi Gualdo alla cugina Giulia Litta Modignani s.d., ma recante timbro postale: "Aix-les-Bains, 3 agosto 1895". Fondo Gualdo, carteggio Z 80 suss., b.2(19).

[193] Ivi, c.3(26). Lettera inedita s.d., ma con timbro postale: "Parigi, 27 settembre 1895".

[194] Cfr., *infra*, il paragrafo 6.5 *Un autoritratto allo specchio: Paul Bourget*.

glienza riservatagli nel 1894, all'epoca della pubblicazione) dei lavori dell'amico, quei *Viceré* che con estrema difficoltà e fin dal principio si è tentato di incasellare all'interno di un genere letterario specifico, vista la sua estrema complessità e – ad un tempo – la presenza di quelli che, in apertura, sono stati definiti gli "elementi disturbatori" propri della scrittura narrativa derobertiana. Per quanto la critica, coeva e moderna, abbia spesso inserito tale volume nel grande calderone del romanzo *storico* (definizione riduttiva se si considera la "prospettiva" dell'autore, la negazione del concetto di storia come progresso ed il conseguente "antistoricismo come rifiuto della società industriale")[195] o, talvolta, gli abbia attribuito specificità caratteristiche del romanzo *politico* (dato il ricorso ad uno spaccato analitico e "temporalmente consequenziale circa i rapporti causa-effetto degli avvenimenti"),[196] questo libro rientra in maniera "un po' stretta" nei suddetti formulari, in maniera analoga – per dirla con Giancarlo Borri – ad un testo pressoché contemporaneo "abbastanza vicino alle tematiche derobertiane"[197] che è, non a caso, *Decadenza* di Luigi Gualdo, edito appena due anni prima (1892). Entrambe le opere, difatti, più che per l'essere state ricondotte alle riduttive etichette di romanzo *storico*, *politico* o *parlamentare* che dir si voglia, sono accomunate da una medesima celebrazione dell'apoteosi in negativo dell'abiezione individuale, poiché – secondo Madrignani – "si potrebbe dire che fra *I Viceré* e *Decadenza* esista una sotterranea affinità proprio in questa sottolineatura del degrado dell'uomo moderno, della sua irrefrenabile discesa verso il subumano".[198]

È interessante notare come, quasi sincronicamente, questi due scrittori (provenienti da realtà geografiche così diverse e con alle spalle una formazione ed uno stile di vita così antipodici) siano giunti nei rispettivi romanzi a conclusioni molto affini, al punto tale da rappresentare in maniera davvero simile – tenuto conto delle dovute differenze – quello stesso mondo ormai, sul volgere del secolo, in via di dissoluzione e presago della propria fine. Altrettanto stimolante è, poi, anche l'idea che nel mettere in moto un tale, analogo processo di riflessione possa aver influito non solo il contatto diretto tra due indoli spontaneamente in sintonia, ma soprattutto la conformità, sotto alcuni aspetti, delle loro

[195] A. BRIGANTI, *Il Parlamento nel romanzo italiano del Secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 118.

[196] G. BORRI, *Invito alla lettura di de Roberto*, cit., p. 48.

[197] Ivi, p. 49.

[198] C. A. MADRIGNANI, *I romanzi francesi di Luigi Gualdo*, cit., p. 362.

nature: basti pensare, ad esempio, che, tanto in de Roberto quanto in Gualdo, la straordinaria potenza di osservazione risulta essere una componente inscindibile dal rispettivo livello di eccezionale sensibilità e, quindi, inseparabile dalle specifiche e private nevrosi (acuitesi, tra l'altro, in entrambi nello stesso periodo)[199] di carettere psicologico ed esistenziale.

Una discendenza diretta tra l'opera gualdiana e quella derobertiana è stata, in effetti, accennata da alcuni studiosi, primo fra tutti Spinazzola, il quale ha ipotizzato una vera e propria "ripresa" della materia di *Decadenza* all'interno, però, non de *I Viceré*, bensì dell'ultimo romanzo del siciliano, *L'Imperio*, pubblicato postumo ed incompleto nel 1929, ma la cui prima traccia di lavorazione sembrerebbe risalire anch'essa al biennio 1893-94.[200] A cominciare dal nome di uno dei due personaggi principali del testo, Federico Ranaldi (che fa da contraltare al principe Consalvo Uzeda di Francalanza, già protagonista de *I Viceré*), che distintamente richiama alla memoria quello del parlamentare gualdiano Paolo Renaldi, l'intero volume contiene continue eco del libro del milanese, sebbene la "moralità della narrazione" appaia in fin dei conti del tutto rovesciata.[201] Federico, difatti, al contrario di Paolo (e di Consalvo), non è uomo di grandi ambizioni politiche; è, invece, un puro di cuore che solo dopo essersi sentito tradito da una società opportunista e vuota diviene cinico e si disinnamora della vita. Egli è, insomma, un illuso, poiché "la dolorosa crisi da cui sarà colpito avrà il benefico effetto di fargli riconoscere la validità di quei modesti e semplici ideali di vita che egli aveva, a lungo, giovanilmente, negato".[202] Secondo Giorgio Pannunzio, inoltre, soltanto in apparenza il *percorso spirituale* di Renaldi e Ranaldi sembra essere il medesimo, giacché nel romanzo gualdiano "il personaggio è posto in una cornice negativa" (dal connubio tra il suo carattere e le

[199] Data cruciale nella vita di entrambi gli scrittori è il 1894, anno a partire dal quale si aggravano le rispettive condizioni di salute: nel caso di Gualdo è la morte della madre a minare un equilibrio psico-fisico già instabile; per de Roberto saranno decisive, invece, le pressanti richieste di Marianna degli Asmundo affinché egli, suo figlio, ritorni a vivere in famiglia, a Catania. È evidente, comunque, tanto per l'uno quanto per l'altro, che l'eccessivo attaccamento (al limite della dipendenza) alla figura materna – motivabile, forse, nelle sorti di tutt'e due, attraverso la prematura scomparsa delle figure paterne – può essere ritenuto alla base delle delicate condizioni psicologiche dell'età adulta e dei loro conseguenti disordini di natura nervosa.

[200] Si veda, ad esempio, l'affermazione derobertiana rilasciata durante l'intervista di Ojetti, nell'agosto 1894: "Ho passato parecchi mesi a Roma in bella posta. Ho in mente un romanzo di vita parlamentare" (U. OJETTI, *Federico de Roberto*, in *Alla ricerca dei letterati*, cit., p. 133).

[201] V. SPINAZZOLA, *Gli Scapigliati tra Manzoni e Verga*, cit., p. 17.

[202] Ibidem.

sue vicende ne scaturirà, alfine, la trasformazione in uomo inetto e dissoluto), mentre ne *L'Imperio* "il cammino di Ranaldi è quasi sempre positivo".[203] Ciò non significa – sostiene ancora lo studioso – che de Roberto abbia sopravvalutato o idealizzato la propria creatura, quanto piuttosto che egli non abbia mai assegnato al personaggio quei connotati di "reiezione morale" che invece contraddistinguono la personalità di Paolo Renaldi.[204]

Diversamente dal progetto narrativo di Gualdo, nel quale il protagonista di *Decadenza* – sempre guardato con distacco dall'autore – risultava vincente nella carriera benché sconfitto nella vita, all'interno del suo disegno de Roberto aveva assegnato alla esperienza politica un ruolo determinante nella sconfitta dei due eroi e – soprattutto mediante il personaggio autobiografico di Federico Ranaldi – aveva coinvolto, spesso in modo diretto, i cardini ideologici della nuova società.[205] In entrambi i casi, comunque, i romanzieri avevano ripreso lo schema dell'itinerario e della sconfitta dell'eroe moderno nel mondo borghese, facendo riapparire il "motivo del Parlamento" come viaggio alla metropoli e come simbolo di successo e di promozione sociale.[206] E, benché con risultati discordi (palesando il testo gualdiano una maggiore intrinseca ambiguità che ne amplifica sensibilmente le potenzialità simboliche), sia *Decadenza* che *L'Imperio* sono stati letti – da critici differenti ed in studi distinti – in rapporto alla *Éducation sentimentale* di quel Flaubert che tutt'e due gli autori avevano sempre riverito ed ammirato. Secondo Alessandra Briganti, infatti, il volume derobertiano può essere considerato una sorta di romanzo di formazione in stile flaubertiano ambientato nella capitale italiana dominata dal trasformismo, "dall'opportunismo dei deputati e dalle artificiose alchimie politiche";[207] sul versante opposto, invece, l'opera gualdiana andrebbe considerata – in accordo con Elisabetta de Troja – un rovescio del romanzo francese tardottocentesco, ovvero "un'eco postuma e tutta italiana dell'*Éducation sentimentale*" dal momento che, nella Roma post-risorgimentale così come nella Parigi del '48, le idee politiche

[203] G. PANNUNZIO, *Gualdo vs. De Roberto, ossia delle pregresse ispirazioni*, in *"L'Imperio" di Federico De Roberto: ideologia e letteratura negli ultimi capitoli*, in «Otto/Novecento», a. XIX, n. 3-4, maggio-agosto, 1995, p. 168.

[204] Ibidem.

[205] A. BRIGANTI, *Il Parlamento nel romanzo italiano del Secondo Ottocento*, cit., p. 126.

[206] Ivi, p. 80.

[207] Ivi, p. 124.

si mostrano dissolte in una generalizzata indifferenza e l'ideale soccombe sotto l'increscioso peso dell'io, della sfera privata.[208]

All'infuori delle singole analogie, si rileva, quindi, una filiazione – più o meno diretta – dei lavori di Gualdo e de Roberto dal grande romanzo d'oltralpe della seconda metà di fine XIX secolo: seppure attraverso canali diversi, entrambi i narratori italiani hanno (volutamente?) subito l'influsso della corrente naturalista, conservandone, tuttavia, soltanto l'impalcatura; impalcatura che viene, però, riempita ed arricchita attraverso soluzioni tutte personali orientate in parte verso lo psicologismo e, d'altra parte, anche verso il filone decadente (soprattutto Gualdo). I risultati ottenuti dai due scrittori saranno, allora, certamente dissimili, ma conserveranno alla base un fondamento comune: nell'uno come nell'altro, ancora una volta secondo l'insegnamento flaubertiano, la *vita* risulterà essere più forte dell'*ideologia*.

## 3.4 *Tra reale e ideale: gli "esseri eccezionali" nel* Daniele Cortis *di Fogazzaro*

Nel gennaio 1885 usciva nelle librerie italiane, edito da Casanova, una nuova opera di Antonio Fogazzaro che, dopo il grande successo del poemetto *Miranda* (1874) e lo straordinario consenso di pubblico ottenuto con *Malombra* (1881) – opere tra le quali si colloca la raccolta di versi *Valsolda*, pubblicata nel 1876 –, si presentava ai lettori nostrani con *Daniele Cortis*, il suo secondo romanzo, alla cui stesura aveva lavorato tra il maggio 1881 e il marzo 1884. A pochi giorni dalla messa in vendita del nuovo volume, Giovanni Verga scriveva all'autore vicentino per congratularsi con lui e metterlo al corrente di quanto quel lavoro stesse ottenendo consensi negli ambienti letterari milanesi, persino tra coloro che appartenevano a scuole di pensiero ben diverse da quella del Fogazzaro e che non condividevano (Verga *in primis*) i suoi ideali poetici:

> Abbiamo parlato molto di voi e del vostro lavoro con Gualdo e Giacosa e molti, tutti entusiasti, anche quelli, come me, che non credono alla possibilità reale di tali creature superiori, anche i siciliani che trovano da ridire sul vostro Santa Giulia. Ma a voi

[208] E. DE TROJA, *La corsa verso il nulla. Su «Decadenza» e altri romanzi parlamentari*, in *Il filo della ragione. Studi e testimonianze per Sergio Romagnoli*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 384.

cosa ve ne importa? […]. Chi diavolo siete voi, caro Fogazzaro, e come mi turbate tutte le mie idee.[209]

Il romanzo era uscito nel corso dell'ultima decade di gennaio, la lettera verghiana risale a pochissimo tempo dopo, al 13 febbraio '85, anche se, va aggiunto, non è da escludersi una lettura del testo in un momento anteriore alla pubblicazione a stampa da parte della cerchia di amici milanesi di cui sopra, poiché, a tal proposito, Piero Nardi documenta che il manoscritto fogazzariano fosse già nelle mani di Giacosa, intimo tanto di Verga quanto di Gualdo, fin dall'estate precedente.[210] Proprio ad opera di Gualdo apparirà, appena due settimane dopo l'invio del messaggio epistolare poc'anzi citato, un'acuta e lunga recensione sulle pagine del «Corriere della sera» intitolata *"Daniele Cortis". Il nuovo romanzo di A. Fogazzaro*,[211] nella quale veniva espresso un giudizio che sanciva "l'accoglienza dichiaratamente favorevole"[212] destinata dal pubblico e dalla critica italiana al testo in questione.

L'interesse gualdiano nei confronti di Fogazzaro – e, nella fattispecie, di questo romanzo – potrebbe, in realtà, aver lasciato anche altre tracce sulla carta stampata, con ogni probabilità attraverso qualche articolo pubblicato in Francia. Si può infatti leggere, in una lettera di Gualdo indirizzata a Eduard Rod (il già menzionato traduttore d'oltralpe di Verga), evidentemente in risposta ad una sua richiesta di mandargli qualcosa da far uscire sull'appena fondata «Revue Contemporaine», la proposta di inviare un possibile saggio sul *Daniele Cortis*:

J'applaudis à la *Revue Contemporaine*, dont le plan me paraît excellent. Croyez-vous qu'un article de moi sur le nouveau roman de Fogazzaro, *Daniel Cortis*, qui est un livre superbe, pourrai intéresser vos lecteurs? Si oui, veuillez me le dire bien vite.[213]

Il curatore della lettera, Pierre de Montera, si chiede se in effetti la recensione sia mai stata scritta, dal momento che egli non era al corrente del brano di

[209] P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, Milano, Mondadori, 1938, pp. 219-220.

[210] Ivi, p. 218.

[211] L. GUALDO, *"Daniele Cortis". Il nuovo romanzo di A. Fogazzaro*, in «Corriere della sera», 2-3 marzo 1885.

[212] G. CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi*, Napoli, Loffredo, 2000, p. 16.

[213] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 322-323. Lettera 1 a Eduard Rod inviata da Gualdo dalla cittadina di Nervi: l'indicazione di questa località non fornisce alcuna notizia utile per datare il documento, giacché lo scrittore milanese era solito recarsi ogni anno in questa località della Riviera sia d'estate che d'inverno.

critica apparso sul «Corriere della sera» e soprattutto visto che non figurano articolo firmati da Luigi Gualdo nei numeri usciti durante la breve vita della rivista diretta da Rod. Non è da escludersi che, terminato il saggio in italiano, o durante la sua stesura (le date non possono essere d'aiuto poiché il messaggio destinato al docente ginevrino non reca alcuna indicazione in tal senso), il critico avesse pensato di tradurlo, come già aveva fatto e farà in altre occasioni, per *sponsorizzare* all'estero un nuovo autore italiano, contribuendo così, ancora una volta, alla promozione e diffusione della nostra cultura letteraria in Francia.

Ad ogni modo, l'unico suo articolo dedicato al *Cortis* di cui siamo attualmente a conoscenza è quello apparso sulle pagine del quotidiano di Torelli-Viollier: questo intervento si configura come un attento e puntuale studio dell'opera e dello scrittore Fogazzaro, del quale viene messa in evidenza l'originalità che lo contraddistingue dagli altri scrittori italiani coevi perché, differentemente da essi, il suo lavoro non deriva in maniera diretta "dai francesi più moderni";[214] nelle pagine gualdiane, inoltre, sono contenuti interessanti spunti di riflessione relativi alla critica letteraria tardottocentesca, capace di stigmatizzare allo stesso tempo tanto la narrativa naturalista quanto quella idealista, senza però essere in grado di riconoscere ciò che più avrebbe contato sottolineare, ovvero l'esistenza dell'"artisticamente vero".[215] Partendo da questo presupposto Gualdo fonda la prima parte del suo studio sull'analisi dell'assoluta umana verità dei personaggi del *Cortis* ponendo, in particolare, la sua attenzione sui due protagonisti dell'opera, Daniele ed Elena.

Nel nuovo lavoro di Fogazzaro, un autore "così alto e così speciale tra gli scrittori italiani", il recensore rintraccia tutti i pregi e tutto il fascino dei suoi scritti precedenti (dalla recensione si evince che egli avesse letto quantomeno *Miranda* e *Malombra*), così come il suo personalissimo accento poetico, mentre trova che siano quasi spariti, o se non altro smussati, gli antichi difetti di forma quali la prolissità, lo scioglimento "un po' debole in confronto al resto" e l'accostamento dell'elemento fantastico a quello reale "in modo che stuona talvolta"[216] che avevano caratterizzato in maniera negativa un'opera come *Malombra*, giudicata comunque, nel suo complesso, in maniera favorevole. Nel *Cortis*, al contrario, uno degli aspetti migliori è rappresentato dalla perfetta sintesi tra studio *reale* e *ideale*, sicché "la parte poetica è vera quanto la pittura della esisten-

[214] L. GUALDO, *"Daniele Cortis". Il nuovo romanzo di A. Fogazzaro*, cit.
[215] Ibidem.
[216] Ibidem.

za ordinaria di tutti i giorni".[217] Questa caratteristica del romanzo è stata efficacemente messa in luce anche nel recente studio di Enzo Siciliano, che nella prefazione all'edizione Fazi (1995) dell'opera in esame ha illustrato come i dualismi della scrittura e dell'ideologia fogazzariana risultino in tutta evidenza nel *Daniele Cortis*, se non sanati, quanto meno orchestrati in maniera magistrale e tali da apparire ristabiliti:[218] un simile progetto di sintesi risulta particolarmente netto proprio nel disegno dei due protagonisti, "indirizzato a verificare il contrasto [tra corpo e anima] posto a indizio della vita intesa nella sua completa interezza".[219]

Dati i caratteri di Elena e Daniele, due nature non comuni, non è pensabile, secondo Gualdo, un finale diverso da quello che Fogazzaro ha scelto per il proprio romanzo: "se il loro sacrificio è rarissimo, improbabile, impossibile anzi per altri, è ineluttabile per loro"[220] tanto che, al termine dell'opera, la donna deciderà di seguire il marito in Giappone, mentre il protagonista maschile sceglierà di tornare alla vita parlamentare. Una simile soluzione conclusiva risulta dettata tanto da motivi interni al romanzo, poiché la storia d'amore tra Elena e Cortis, essendo tra l'altro cugini, era destinata all'impossibilità sia per lui, impegnato politicamente nella missione del miglioramento, in senso cattolico, della società, che per lei, sposata – per quanto malmaritata – al dissipato barone siciliano Santa Giulia, quanto da cause esterne, connaturate allo stesso conflitto spirituale dell'autore (sulla cui formazione religiosa e ideale aveva molto influito la figura dello zio prete don Giuseppe Fogazzaro, sua prima guida morale e culturale),[221] secondo il quale la redenzione di ciascun essere umano deve necessariamente passare per la via del sacrificio.

In questo romanzo, dunque, sembrano concentrarsi tutti quei motivi che Toni Iermano ha identificato come le "sostanze tipiche" della produzione fogazzariana, quali il superamento dell'amore per un ideale più alto (che può incarnarsi nella religione, nella politica o nell'arte), l'assenza terrena della pacificazione, la presenza di ostacoli che vietano l'appagamento delle passioni, il ri-

[217] Ibidem.

[218] E. SICILIANO, Prefazione ad A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, Roma, Fazi, 1995, pp. 1-13.

[219] Ivi, p. 6.

[220] L. GUALDO, *"Daniele Cortis". Il nuovo romanzo di A. Fogazzaro*, cit.

[221] T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro. Dalle memorie e dai carteggi inediti*, Milano, Mondadori, 1934, pp. 5-20.

corso ad effetti melodrammatici, derivati dalle profonde conoscenze musicali dello scrittore, ed infine l'espiazione dei sensi di colpa mediante quello che potrebbe quasi definirsi un atto di immolazione da parte dei protagonisti.[222]

Nel suo studio, si diceva, Gualdo ribadisce a più riprese che l'*eccezionalità* dei personaggi del *Daniele Cortis*, ed in particolare di quelli principali, non ha nulla che non possa considerarsi *vero*: essi giungono infatti "logicamente" ad un ideale di altezza sublime attraverso l'inesorabile coerenza del loro sentire e della loro fede in un modo che "sarebbero riconosciuti da Victor Hugo come consanguinei ai suoi più ideali personaggi – ma Zola non li potrebbe trovare falsi".[223] Il parallelo con i rappresentanti francesi di due poetiche che si possono considerare quasi agli antipodi viene sottolineato con insistenza dal critico, che giunge addirittura a sfidare i suoi lettori a controbattere le proprie affermazioni:

> Ed a chi di ciò dubitasse chiederemo se la *Pauline* della *Joie de Vivre*, sembra loro, nel suo genere, meno eccezionale di questa Elena. Vere sono invece ambedue, e se lo sono, lo sono nello stesso modo – eccezionalmente.[224]

Su questo caratteristico aspetto dei personaggi del romanzo ha molto insistito anche la critica moderna: ancora una volta appaiono illuminanti le pagine di Enzo Siciliano, che parla di Fogazzaro come di un autore che "offriva ai suoi lettori casi eccezionali", una scelta, a detta dello studioso, funzionale anche ad assicurarsi ampi consensi da parte del pubblico. Nella già citata prefazione al *Cortis*, ad esempio, egli evidenzia questo aspetto in relazione alla protagonista femminile, a proposito della quale afferma:

> […] era di sicuro eccezionale e di eccezionale incontro con i lettori, questa figura di donna, Elena, che sacrifica se stessa e la purezza d'un amore al dovere di seguire su una improbabile via di redenzione un uomo tanto diverso da lei da provocarle palesi repugnanze fisiche.[225]

Parimenti ad Elena, anche Daniele si contraddistingue per la propria *straordinarietà* nel suo essere comunque *reale*, in quanto, a detta di Gualdo, questi

---

[222] T. IERMANO – A. PALERMO, *La letteratura della Nuova Italia: tra naturalismo, classicismo e decadentismo*, in *Storia della Letteratura Italiana*, cit., vol. VIII, parte I, p. 573.

[223] L. GUALDO, *"Daniele Cortis". Il nuovo romanzo di A. Fogazzaro*, cit.

[224] Ibidem.

[225] E. SICILIANO, Prefazione ad A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, cit., p. 10.

è ad un tempo un uomo d'azione ed un mistico: pensatore fornito di alta ambizione, egli "intravede un suo ideale lontano cui ha la fortuna di credere" con assolta fermezza; è un vero atleta, "fisicamente e moralmente", che lotta contro gli altri, ma soprattutto contro se stesso.[226] Se Fogazzaro narra di destini piegati alla sofferenza e sembra procurare alla giovane coppia dolori "anche quando sembrerebbe inutile farlo",[227] ciò accade perché, probabilmente, già nell'esperienza biografica dello stesso autore i sentimenti e le passioni violente erano state vissute sempre in netto contrasto con quel credo che gli era stato imposto fin da bambino, ovvero con quelle convenzioni sociali e religiose di cui il paese era all'epoca ancora fortemente intriso e che, sottoforma di una "religiosità diffusa e anodina", ha continuato ad investire a lungo i costumi italiani.[228] Nella sua recensione Gualdo afferma di temere che "la più parte dei critici daranno assai importanza a codeste tendenze religiose" e, come spesso accade, finiranno per discutere di questioni secondarie senza riuscire a riconoscere l'*opera d'arte*. Questa riflessione offre lo spunto all'articolista per fare un breve *excursus* su quello che egli definisce un "fatto curioso", ma che in realtà costituisce una tematica – si ricordi quanto aveva affermato negli interventi da lui dedicati a Emilio Praga e Aleardo Aleardi – molto sentita da Gualdo, vale a dire quella della fallibilità e della tendenza all'errore di giudizio proprie della critica letteraria italiana di quegli anni, troppo spesso incline a mettere in luce e stigmatizzare aspetti di un testo che ben poco hanno a che vedere con il reale riconoscimento del suo valore artistico.

Come già si è anticipato, per difendere il romanzo di Fogazzaro da eventuali insinuazioni, il recensore mette in guardia i suoi lettori da quei critici che gridano alla calunnia di fronte agli scrittori naturalisti che "scendono in certi bassifondi della società o […] del cuore umano e ne mostrano il vizio com'è […] ed il mondo quale lo vedono",[229] perché essi sono poi gli stessi critici che gettano accuse di inverosimiglianza dinnanzi ad un autore che mette in un suo lavoro "personaggi eccezionali, ma vivi, ideali […] e poeticamente reali".[230] La conclusione di Gualdo è che essi non sono in grado di riconoscere l'elemento che più conta, perché non viene loro neppure il dubbio di riconoscere in lettera-

[226] L. GUALDO, *"Daniele Cortis". Il nuovo romanzo di A. Fogazzaro*, cit.
[227] E. SICILIANO, *Prefazione* ad A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, cit., p. 6.
[228] Ivi, p. 5.
[229] L. GUALDO, *"Daniele Cortis"*…, cit.
[230] Ibidem.

tura soltanto "ciò che è artisticamente vero".[231] Eppure esiste uno scrittore esemplare (chiaramente francese) che tutti coloro i quali si accingono a fare critica dovrebbero tenere presente perché ha illustrato a chiare lettere nelle sue opere quale dovrebbe essere il paradigma da seguire in simili circostanze:

> […] il sommo Balzac ha creato, mezzo secolo fa, *Eugénie Grandet* e *Madame Marneffe*, – per non citare che un solo esempio fra tanti! – ambedue egualmente, stupendamente vere – ed ha troncato la questione – fin d'allora.[232]

Prima ancora delle parole dei critici da cui Gualdo mette in guardia, le iniziali avversarie di Fogazzaro erano state, all'indomani della pubblicazione del *Cortis*, "grammatica, retorica e filologia": a raccontare l'episodio qui alluso è Giuseppe Giacosa che, incaricato dall'autore vicentino di seguire le sorti del proprio romanzo in casa editrice, aveva dovuto affrontare in più occasioni il primo commesso di Casanova, intento a censurare ed emendare il testo fogazzariano in ogni suo punto. Disperato, Giacosa aveva scritto a Fogazzaro per raccontargli di essere stato "insaccato" talmente tante volte da essersi convinto di essere egli stesso un "ignorante".[233] In realtà la lingua in cui è scritto il *Cortis*, per quanto risenta dell'influsso del dialetto veneto, non rappresentava un caso così disperato come il commesso della casa editrice torinese voleva far credere: armato dei suoi grossi volumi e dizionari, questi aveva accusato Giacosa di aver trovato nel testo dell'amico "perfino dei *Lui* in luogo di *Ella*".[234] Era, insomma, un pedante che, tuttavia, non doveva essere completamente in errore perché se c'è un unico difetto che anche Gualdo ammette di aver rintracciato nel romanzo fogazzariano, esso è relativo proprio alla veste linguistica, sebbene il critico riesca a leggere in chiave positiva anche tale imperfezione, riconducendola alla fedeltà espressiva dei personaggi rappresentati. Lo stile del vicentino gli rammenta alla lontana quello degli autori tedeschi e anche un po' quello di George Sand, benché a sua detta Fogazzaro sia "soprattutto italiano – italiano ed originale", in quanto:

> Fa parlare i personaggi delle varie provincie nel loro idioma, e lo fa benissimo, e ciò aggiunge al dialogo una grande efficacia. Lo si accusa di scrivere, di solito, un ita-

[231] Ibidem.
[232] Ibidem.
[233] Lettera di Giacosa a Fogazzaro (3/1/1885). P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, cit., p. 212.
[234] Ibidem.

liano leggermente veneto – e non del tutto a torto – ma che forza e che eleganza di forma![235]

Altra importante considerazione gualdiana è l'esame dell'attenzione posta dall'autore nelle descrizioni, specie paesaggistiche, e nelle rappresentazioni di ambiente, aspetto, questo, che rappresenta un punto d'analisi costante in tutte le recensioni del critico milanese: anche in questo caso egli ritrova una sintonia tra il proprio modo di vedere e scrivere, sempre alla ricerca di un indizio di poesia latente, e quello realizzato da Fogazzaro, che dal principio al termine – ma soprattutto nella sezione conclusiva – del *Daniele Cortis* riesce a rendere il suo romanzo "un poema".[236] La grandezza dello scrittore, afferma il pubblicista, consiste soprattutto nell'esser riuscito a realizzare senza ricerca d'effetto scene di una bellezza meravigliosa senza mai ricorrere a "istrumentazioni".[237] Per questo motivo le sue descrizioni godono simultaneamente di sobrietà ed efficacia; esse sono essenziali, concise, ma permettono, attraverso le poche e rapide pennellate utilizzate, di immaginare tanto gli incantevoli scenari della Valsolda quanto i raffinati interni delle dimore signorili in cui la vicenda è ambientata:

> Con poche righe, Fogazzaro fa rivivere il lettore in quel paesaggio incantevole di Passo di Rovese, nell'ombrosa frescura di Villa Cortis, nelle sale di Villascura, d'onde, dalle finestre aperte, attraverso le rose cadenti, si scorgono il verde vicino ed il bruno lontano dei monti severi – ed il paesaggio vive coi personaggi, ed esso pure la passione riempie![238]

Analogamente le scene che si svolgono a Roma, dove Daniele svolge la sua attività di parlamentare, colpiscono particolarmente il critico Gualdo, che insiste su come – ancora una volta "con poche righe qua e là"[239] – Fogazzaro sia riuscito a delineare un'immagine, un'impressione efficace ed esaustiva della grande città, "a mostrare quel cielo più largo di ogni altro, caldo e calmo", quel-

[235] L. GUALDO, *"Daniele Cortis"*…, cit.. Tuttavia, proprio nel divario che intercorre tra la voce del narratore e quella dei personaggi più popolari consiste, secondo Coletti, il maggiore difetto di Fogazzaro, nel non essere cioè riuscito ad evitare "la polarizzazione degli estremi" e nell'aver troppo divaricato il suo linguaggio "tra i riporti della scrittura tradizionale e le macchie vernacolari" (V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, p. 294).

[236] L. GUALDO, *"Daniele Cortis"*…, cit.

[237] Ibidem.

[238] Ibidem.

[239] Ibidem.

lo stesso cielo che pochi anni più tardi, nelle pagine di *Decadenza*, lascerà a bocca aperta Carlo e Isabella (fratello e moglie dell'aspirante politico, questa volta gualdiano, Paolo Renaldi, che, invece, nella sua pochezza di spirito a quel cielo non presterà alcuna attenzione) e verrà anche qui nuovamente definito "più largo di tutti li altri cieli", sebbene questa volta non sarà più *caldo* e *calmo*, bensì "basso e pesante sulla terra",[240] quasi a sottolineare la diversa atmosfera che domina i due romanzi.

Con la dovuta eccezione della capitale, ogni altro paesaggio descritto da Fogazzaro (non solo in quest'opera) appare sempre collocabile all'interno di una sorta di *hortus conclusus*, di un mondo limitato, legato, come afferma Giorgio De Rienzo, "alla propria personale esperienza"[241] e pertanto ben lontano dai sempre mutevoli orizzonti e panorami della vita, ma anche della narrativa dell'autore milanese, che spazia da Roma a Venezia, da Milano a Parigi, da Nizza ad Aix, da Roma a Madrid e giunge persino in Inghilterra (quando non si addentra in luoghi onirici, veri e propri labirinti ideati dalla mente dei suoi personaggi). Tuttavia ciò che maggiormente pare colpire Gualdo dei paesaggi fogazzariani non sono i luoghi in sé, quanto piuttosto la modalità descrittiva, la concisione con cui il narratore del *Daniele Cortis* è in grado di imprimere nel lettore l'*impressione* indelebile di quei posti, come se la sua penna tracciasse sulla pagina rapide pennellate che delineano ambientazioni non reali, ma neppure ideali; forse il nostro critico li avrebbe definiti paesaggi a metà strada tra l'uno e l'altro mondo, come le immagini che percepiscono molti suoi personaggi quando, con una certa consuetudine, precipitano in uno stato di *rêverie* senza fine. In effetti c'è stato chi ha parlato, a proposito delle descrizioni realizzate da Fogazzaro, di un colorismo pittorico che per leggerezza di frase sembra in molte occasioni riecheggiare le settecentesche (e altrettanto venete) tele del Tiepolo,[242] forse proprio perché questo artista sofisticato e iperbolico è stato autore di scene che evocano un mondo dilatato all'infinito e fittizio, reso da una tavolozza cromaticamente squillante e da una luce fredda e irreale, creata usando un tono argenteo che si riflette dagli oggetti come dalle figure, le quali, in tal modo, sembrano perdere ogni consistenza plastica.

Nella seconda parte dell'analisi gualdiana l'attenzione del critico si focalizza nuovamente sull'epilogo del *Daniele Cortis*: è questo un romanzo, a sua det-

[240] ID., *Decadenza*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 1015.
[241] G. DE RIENZO, *Fogazzaro e l'esperienza della realtà*, Parma, Silva, 1967, p. 15.
[242] E. SICILIANO, Prefazione ad A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, cit., p. 8.

ta, "che soggioga, commuove, apre degli spiragli verso un orizzonte lontano, dove albeggiano le verità supreme",[243]perché rappresenta un lavoro magistrale in cui l'autore conduce con mano potente i lettori verso una "inesorabile meta".[244] Secondo Gualdo se "i due protagonisti innamorano",[245] anche tutti gli altri personaggi sono in grado si suscitare nel pubblico un forte interesse: egli pare colpito soprattutto dalla figura del Conte Lao che, somigliante un po' al Conte Cesare di *Malombra*, è "un egoista che si dedica a chi ama";[246] dotato di senso pratico della vita, questi è al tempo stesso intriso di una *poesia latente* nel suo essere malato vero e immaginario, artista *sui generis* che discorre con Elena di opere e personaggi ideati da Metastasio (contro il quale egli si scaglia) e con la quale "borbotta perfino contro Swinburne"[247] (ma, sia ben chiaro, il poeta inglese non viene mai esplicitamente menzionato nel testo di Fogazzaro, eppure Gualdo, profondo conoscitore di letteratura inglese e grande ammiratore, in particolare, proprio dell'autore di *Poems and ballads*, riesce comunque a cogliere ogni allusione fatta ai suoi componimenti). Nella parte conclusiva dell'opera, quella in cui il recensore sostiene che l'autore vicentino abbia raggiunto un'altezza a cui raramente si è giunti in letteratura, i due personaggi principali vengono posti di fronte all'ardua scelta di decidere se cedere al loro amore oppure continuare a rispettare il patto sociale. Chiaramente – come si è anticipato – essi optano, o meglio, sono costretti ad optare dalla loro stessa natura a sottomettere i propri desideri alla morale convenzionale: la conclusione del romanzo non potrà che essere tragica. Quella stessa Elena che al principio dell'opera voleva "nobilmente staccarsi dal Cortis", e che poi aveva tentato con la fuga in Sicilia, sente che non può chiedere tanto al cugino poiché sa di non potergli "rovinare

[243] L. GUALDO, *"Daniele Cortis"*…, cit.

[244] Ibidem.

[245] Ibidem.

[246] Ibidem.

[247] Ibidem. Algernon Swinburne (Londra, 1837- Putney, 1909), poeta inglese di epoca vittoriana, è stato considerato fin da giovane il legittimo successore di Tennyson e Browning: ai suoi tempi la sua poesia fu molto controversa, a causa di alcuni tremi come sadomasochismo, pulsione di morte, lesbismo e irreligiosità. Durante gli studi ad Oxford, Swinburne conobbe Dante Gabriel Rossetti, William Morris ed Edward Burne-Jones, rimanendo così influenzato dall'arte preraffaellita. Dopo i primi *Poems and Ballads*, la sua poesia fu sempre più interessata da temi filosofici e politici (anche in merito all'Unità d'Italia, specie nel volume *Songs before Sunrise*). Sull'influenza di Swinburne sui versi gualdiani cfr. M. GUGLIELMINETTI, *«Le Nostalgie» di Luigi Gualdo*, cit., pp. 279-295.

la vita"[248] e così, con lettere freddissime, tenta di allontanarlo da sé. Ma, continuando a tentennare, essa alterna passi in avanti a continui ripensamenti, ricorre a numerosi mezzi per perseguire il suo scopo (per quanto tutti si infrangano "davanti alla loro ardente e pura passione")[249] ed infine, consapevole che da sola non potrebbe lasciarlo, affida all'amato la scelta finale:

> Elena *deve* partire, raggiungere il marito, come ha promesso. La situazione non è più possibile. Ma essa, fino allora tanto sicura di sé, non ha più forza. Ha troppo lottato, è stanca, cederà. Non può dare un tale dolore a Cortis, il quale non sospetta nulla. Aveva giurato a se stessa di fuggire senza dirglielo; questo non lo può più. Gli confessa tutto, ed aggiunge: «Non vado, non posso. Sto qui vicino a te». Ma, all'indomani, è Daniele, cui ella ha rimesso la suprema decisione, che le consiglia di partire.[250]

Nell'epilogo della vicenda narrata nel *Cortis*, quando Daniele, seppur col cuore infranto, deve far forza ad Elena affinché compia l'estremo sacrificio, Gualdo fa notare come l'autore del romanzo riesca a mettere in luce tutte le sue qualità di "grande artista" perché – anticipando molte pagine che verranno scritte nel secolo successivo – in questa conclusione Fogazzaro

> […] sa far risaltare il contrasto muto e straziante tra la vita consueta che continua fino all'ultimo momento della partenza da Villa Carré, con le frasi banali, gli scherzi soliti, le lungaggini, i complimenti di commiato, l'andirivieni della gente, mentre la tragica poesia di quell'ora agita quei due, cui la passione lacera e sublima.[251]

Dopo la partenza della donna Daniele resta solo, in preda ad un'indescrivibile dolore: ogni cosa gli rammenta l'amata; la consapevolezza di quanto ha perduto si materializza nel foglietto in cui Elena ha ricopiato l'iscrizione incisa su una colonna romana del giardino della villa, che "pare fatta per loro": *Hyeme et aestate, et prope et procul, dum vivam et ultra*. Ma l'animo di Cortis vacilla solo per brevi istanti: egli sa di aver fatto la scelta giusta, sa di aver obbedito alle leggi morali che governano la propria coscienza; resosi conto di ciò, "virilmente padrone di sé", capisce di esser pronto a "gettarsi nella lotta per le sue idee"[252] e torna a Roma, per combattere.

[248] L. GUALDO, *"Daniele Cortis"*…, cit.
[249] Ibidem.
[250] Ibidem.
[251] Ibidem.
[252] Ibidem.

In questo romanzo di Fogazzaro, così come avverrà nella gualdiana *Decadenza*, il tema politico, che pur sembrerebbe al principio dominante – Daniele crede di avere il rimedio politico per salvare dall'abisso il suo paese – non resta che secondario. Lo stesso Gualdo, che analizza l'ideologia del protagonista difendendolo dalle accuse degli altri parlamentari che lo giudicano un utopista, sottolinea come egli alla fine riesca ad imporsi, ma al tempo stesso mette in guardia da chi si limiterà a considerare nel *Cortis* la sola parte dedicata all'espressione delle idee politiche e – ad esse strettamente connesse – di quelle religiose del personaggio principale (e, naturalmente, anche dell'autore), un "cattolico convinto, ma cattolico che crede la sua unica fede non solo più alta, ma più larga di tutte, e immagina perciò che possa […] dirigere il violento spingersi avanti dell'umanità sitibonda di cose nuove".[253] Ma, sostiene Paolo Giudici, la parte politica resta quasi del tutto estranea all'azione del *Daniele Cortis* perché quest'opera "ha la pretesa di essere un romanzo politico e non è che un romanzo d'amore",[254] sebbene in tale volume Fogazzaro sembri aver voluto vagheggiare, sostiene lo stesso, "l'uomo politico dell'avvenire e fare di esso il protagonista d'un suo romanzo".[255] Però, alla fine, il progetto approda ad altro e benché l'autore si mostri desideroso di novità e aggiornamenti culturali e preoccupato di accentuare la sua funzione di interprete della crisi,[256] il suo protagonista (e qui è ancora Gualdo a mettere in evidenza questo aspetto), una volta tornato a Roma e reimmersosi nella febbrile vita politica della capitale, non può fare a meno di continuare a pensare alla sua Elena ormai lontana, anche se sa che non si rivedranno mai più, conscio che la donna è ormai partita (e perduta) per sempre e che non resta più nulla da sperare.[257]

Nella sezione finale della recensione il critico si serve di una lunga citazione tratta dal romanzo per sottolineare una volta di più l'*umanità* di Daniele: il suo straordinario sacrificio non è, infatti, il vero tema con cui si chiude l'opera perché essa termina, invece, con il protagonista intento ad immaginare quale potrà essere, fra molti anni, l'aspetto del volto della cugina, la forma della sua

[253] Ibidem.

[254] P. GIUDICI, *I romanzi di Antonio Fogazzaro e altri saggi*, con prefazione di C. Pellegrini, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, p. 15.

[255] Ivi, p. 77.

[256] B. PORCELLI, *Momenti dell'antinaturalismo: Fogazzaro, Svevo, Corazzini*, Ravenna, Longo, 1975, p. 15 (il giudizio riportato è relativo a *Malombra*, ma mi pare efficace anche per delineare il caso del *Daniele Cortis*).

[257] L. GUALDO, *"Daniele Cortis"*…, cit.

mano, il timbro della sua voce, ma – ed è questo l'elemento decisivo su cui Gualdo intende far luce – senza sperare che questo sogno si realizzi, dato che egli non dubita mai, neanche minimamente, della giustezza della scelta presa con tanta decisione di allontanare Elena da sé. Riportando un simile brano, parrebbe, quindi, che lo studioso abbia voluto ribadire la tesi espressa al principio del suo articolo, dove aveva a lungo insistito sugli aspetti *reali* di quegli esseri *eccezionali* descritti dalla penna dello scrittore vicentino nell'ultimo suo romanzo, il *Daniele Cortis*, quel Fogazzaro con cui, per sua stessa – conclusiva – ammissione, scopriamo che egli non aveva (o non ancora, forse) contatti diretti:

> Mi si perdoni la breve citazione e la troppo lunga chiacchierata. Non ho saputo resistere al desiderio di mandare ad Antonio Fogazzaro, che non ho l'onore di conoscere personalmente, il mio piccolo tributo di calda ammirazione.[258]

Non ci sono dati che possano condurre ad affermare con certezza che, in seguito, i due scrittori abbiano avuto modo di incontrarsi: entrambi, talvolta si nominano reciprocamente nelle lettere indirizzate ad amici comuni, come Boito, e soprattutto Giacosa. Ma è, al contrario, in un messaggio del drammaturgo piemontese indirizzato a Fogazzaro che è riportata una notizia che farebbe pensare ad un eventuale conoscenza diretta; il 19 settembre '86, infatti, così scriveva Giuseppe Giacosa al vicentino (di cui era corrispondente fin dai tempi della pubblicazione di *Malombra*)[259] da Villa d'Este, a Cernobbio, residenza estiva della dama salottiera Vittoria Cima:

> Non sono nell'Olimpo che tu credi. […]. Sono invece in un olimpo più confacente all'indole mia. La mia ospite, donna Vittoria Cima, è una musicista, una pianista di primissimo ordine. Qui vengono Boito e Gualdo: qui verrà il mio amico Antonio Fogazzaro.[260]

Piero Nardi, biografo dell'uno e dell'altro scrittore, riferisce che, incantato dalle prospettive, Fogazzaro avrebbe poi ceduto agli insistenti inviti, ma, in

[258] Ibidem.

[259] P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, 1949, p. 431. Giacosa aveva scritto per la prima volta a Fogazzaro per domandargli di un personaggio di *Malombra* che lo aveva particolarmente incuriosito per la spiccata fisionomia piemontese, chiedendogli se si trattasse di un ritratto o fosse frutto della sua inventiva.

[260] ID., *Antonio Fogazzaro*, cit., pp. 309-310.

fondo nulla ci dà la sicurezza che questi si sia poi imbattuto in Gualdo che, comunque, del salotto Cima era all'epoca e continuerà ad essere in futuro un assiduo frequentatore, tanto d'estate sul lago di Como quanto d'inverno nel palazzo di via Borgospesso, a Milano. Ad ogni modo, indipendentemente dall'avvenuta o meno conoscenza diretta tra i due autori, ciò che più conta è che, ancora una volta, nella scelta dei testi da recensire operata da Gualdo, egli abbia rivolto la propria attenzione, ancora una volta, ad un autore e ad un opera che si collocano in un'ottica antinaturalista, proprio negli anni in cui la letteratura italiana vedeva nel verismo la corrente imperante.

Per quanto lontano dallo stile, dalla poetica e dall'ideologia proprie, lo scrittore e critico milanese aveva trovato nel primo Fogazzaro, come si è evinto dalla sua analisi del *Cortis*, alcuni elementi di particolare interesse: innanzitutto egli aveva attribuito all'autore un'indubbia originalità e aveva riconosciuto al suo romanzo lo *status* di opera d'arte, in secondo luogo aveva lodato le descrizioni paesaggistiche e d'ambiente e aveva sottolineato con forza la grandezza dei suoi protagonisti eccezionali, ma veri al tempo stesso. Con questi ultimi due fattori (paesaggi e personaggi), in particolare, finiva per essere messa in evidenza quella componente ideale che, affiancandosi a quella reale poneva la narrativa del *Cortis* al di là del metodo e degli schemi naturalisti. Non a caso i nomi di entrambi gli scrittori verranno accostati da Giuseppe Farinelli nel delineare quel percorso compiuto da alcuni autori dell'Ottocento letterario italiano che, pur restando pienamente figli del proprio tempo, già sembravano volgere un occhio al secolo successivo; per questo, dopo aver esaminato *Decadenza* e *Una vita* (opere uscite entrambe nel 1892), lo studioso afferma:

> So benissimo che non sono soltanto Gualdo e Svevo ad aprire la nostra narrativa al decadentismo e che la questione è assai più complessa. Intanto sarebbe opportuno rivolgere […] l'attenzione ai romanzi di Antonio Fogazzaro a cominciare da *Malombra* del 1881 che già prende le distanze dal verismo […].[261]

Il nuovo passo sarebbe stato compiuto con l'avvento del decadentismo: Fogazzaro e Gualdo, ciascuno a modo suo, avevano contribuito a preparare il terreno ai suoi esponenti, primo fra tutti quel Gabriele d'Annunzio, con cui entrambi avevano collaborato negli anni '80 scrivendo sulla «Cronaca bizantina».

[261] G. FARINELLI, *Dal Manzoni alla Scapigliatura*, Milano, Istituto Propaganda libraria, 1991, p. 240.

## 3.5 *Una lettera che vale una recensione:* Il furto *di Carlo Placci*

Nel corso dell'anno 1892 la casa editrice milanese Treves pubblicava a distanza di pochi mesi i romanzi di due tra gli autori più cosmopoliti dell'epoca: a maggio usciva, infatti, *Decadenza*, l'ultimo volume stampato da Luigi Gualdo, "il più parigino della società milanese",[262] mentre ad ottobre vedeva la luce *Il furto*, opera d'esordio dell'"half english half italian"[263] Carlo Placci. Appare significativo che i due scrittori, considerati troppo spesso e forse un po' superficialmente dei dilettanti in campo artistico a causa della loro condizione di ricchi aristocratici, avranno modo di esprimere l'un l'altro pareri molto positivi a proposito dei rispettivi romanzi: entrambi profondi conoscitori delle letterature inglesi e francesi, Gualdo e Placci si erano conosciuti intorno al 1890 attraverso la comune frequentazione dei conti Cavazza della Somaglia, presso i quali (a Gernetto Lesmo, sul lago di Como) avevano legato fin dal primo incontro sia per similarità di gusti e stile di vita che in virtù della strettissima amicizia, che avevano scoperto di condividere, con il poeta francese Robert de Montesquiou Frezensac (a sua volta legato ai Somaglia per aver chiesto in sposa una delle loro figlie), il quale costituisce il principale argomento di conversazione, almeno nella prima fase del loro legame.[264] A quest'ultimo, infatti, Gualdo scrive da casa Somaglia il 2 novembre 1891 riferendo di non aver mai pensato così tanto spesso a lui quanto negli ultimi tempi, soprattutto dopo aver fatto lunghe chiacchierate "avec le charmant Placci, qui est ici maintenant et que j'ai aussi rencontré un peu partout au lac de Como".[265]

Attraverso le lettere sia di Placci che di Gualdo indirizzate al conte Robert è possibile conoscere il soggetto di alcuni loro colloqui, durante i quali, ad esempio, i due avevano commentato la notizia dell'imminente uscita della raccolta di versi *Les Chauves Souris* del comune amico francese[266] e si erano prestati soccorso reciproco per interpretare le lettere che ciascuno riceveva da Montesquiou, la cui grafia aveva soprattutto per Placci un grado di difficoltà

[262] R. BARBIERA, *Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano,* cit., p. 172.

[263] M. CAMBIERI TOSI, *Carlo Placci: maestro di cosmopoli nella Firenze fra otto e novecento*, Firenze, Vallecchi, 1984, p. 120.

[264] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 86.

[265] V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo et Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 342. Lettera XXXII.

[266] R. DE MONTESQUIOU, *Les Chauves Souris*, Paris, Richard, 1892.

pari soltanto a quella "d'un manuscrit antique du Coran".[267] E se il coltissimo e al tempo stesso *assai* snob poeta francese Montesquiou intratteneva con entrambi gli scrittori italiani una fitta corrispondenza, ciò era dovuto non solo alla profonda amicizia con cui era legato ad entrambi, ma anche alla grande ed indiscussa stima che nutriva nei loro confronti, una stima che certamente ha il suo simbolo più evidente nelle dediche di due suoi componimenti all'uno e all'altro: a Gualdo è infatti intitolata la poesia *Vacua Vidua* del volume *Les hortensias bleus*,[268] mentre destinati a Placci sono i versi della lirica LXXII della raccolta *Les paroles diaprées*.[269]

Carlo Placci era più giovane di Gualdo di quasi vent'anni: era nato a Londra nel novembre 1861 da padre emiliano e madre messicana, si era formato in Inghilterra ed aveva scelto questo paese come sua patria elettiva, sebbene fosse solito trascorrere alcuni mesi all'anno anche a Firenze. Definito "nomade poliglotta" da Papini[270] per la sua eccellente padronanza di molte lingue, questo cittadino del mondo svolgerà un importante ruolo di "cultural mediator among the litterary circles of his time",[271] contribuendo a far conoscere fin dagli anni '80 dell'Ottocento, attraverso i suoi numerosi interventi sulle riviste dell'epoca, la letteratura britannica in Italia (da Shakespeare a Byron, da Scott a Swinburne), paese in cui, a quei tempi, essa era ancora ben poco diffusa. Placci era, insomma, l'*alter ego* di Gualdo sul versante inglese e non solo perché entrambi erano degli eccellenti *passeurs culturels*, ma anche perché – ulteriore analogia altrettanto significativa – non sempre erano stati attribuiti a tutt'e due i giusti riconoscimenti dai propri contemporanei. In effetti, l'unico studioso ad aver esplicitamente accomunato gli autori è stato Spagnoletti, che, sulla base delle testimonianze del tardo XIX secolo, ne ha sottolineato le simili personalità: descrivendo Gualdo, egli si rifà alle parole dei suoi contemporanei, i quali – afferma – "ce lo dicono 'dotato di un particolare fascino, conversatore caldo, abbondante, raffinato, intellettuale e mondano'; al tempo di cui parliamo era già l'uomo di gusti e tendenze cosmopolite, tipo Carlo Placci, il Carlino di *Piccolo mondo*

[267] P. DE MONTERA, in *Luigi Gualdo*, cit., p. 86, riporta la notizia estrapolandola da un documento custodito nel Fondo Montesquiou della BNF (N.A.Fr. 15113, ff. 83-84).

[268] R. DE MONTESQUIOU, *Les Hortensias bleus*, Paris, Charpentier, 1896, p. 287.

[269] ID., *Les perles rouges; Les paroles diaprées*, Paris, Richard, 1910, p. 181.

[270] G. PAPINI, *Passato remoto (1885-1956)*, in *Autoritratti e ritratti*, Milano, Mondadori, 1962, p. 885.

[271] M. STROWEL, *Carlo Placci between Italy and Britain in the 1880s: his friends, his essays and the role of Enrico Nencioni*, in «Modern Language Review», gennaio 1994, p. 72.

*moderno* di Fogazzaro".[272] Così, se il milanese era stato etichettato, in maniera molto riduttiva, come *bohémien doré*, similmente al fiorentino era toccata l'altrettanto superficiale definizione di *professor of enjoyment*, come ricorda Mario Praz in un ritratto realizzato in occasione della sua morte.[273]

Antecedente al periodo in cui Placci e Gualdo cominceranno a frequentarsi con una certa assiduità a Parigi (e cioè dal 1893 in poi) è la lettera con cui il critico milanese ringrazia l'amico per l'invio del suo primo romanzo, il già menzionato *Furto*:[274] dopo essersi scusato per non aver risposto alla lettera inviatagli dal suo corrispondente durante l'estate da Liverpool, Gualdo si complimenta con l'amico Placci per l'eccellente risultato ottenuto con l'opera appena pubblicata, riferendo di aver incominciato a leggerne il testo ancor prima di ricevere una copia da parte sua: "ti ringrazio di cuore per avermi spedito il tuo libro. Era tale l'impazienza mia di leggerlo che già lo possedevo quando me lo mandasti (sebbene assai prontamente) di modo che l'ho principiato sopra una copia di Dumolard[275] e l'ho finito sulla tua assai più preziosa".[276]

L'impatto iniziale dello scrittore milanese a fronte della lettura del *Furto* è nettamente positivo: "a me è piaciuto moltissimo", scrive infatti a Placci prima ancora di entrare nel dettaglio.[277] Per un critico come Gualdo un simile giudizio è cosa davvero rara: certamente tra le ragioni che influirono sulla sua preferenza è da annoverarsi il configurarsi di quest'opera come "bel caso psicologico svolto in istudio d'ambiente";[278] l'ottima prima impressione, inoltre, potrebbe essere motivata anche attraverso il consenso che egli manifesta per la scelta della stessa trama del romanzo, un'approvazione, questa, che può essere utile anche per ribadire l'affinità di gusto tra i due autori: personaggio principale del testo è Piero Tavolini, studioso di storia dell'arte, laureatosi a pieni voti all'Istituto Superiore di Firenze ("né più né meno di un Gaetano Salvemini qualunque", dirà

[272] G. SPAGNOLETTI, *Gilet bianco. Ritratto di Luigi Gualdo,* cit., p. 14.

[273] M. PRAZ, *Un cortegiano moderno,* in *Fiori freschi*, Firenze, Sansoni, 1943, rist. in AA. VV., *Carlo Placci e l'arte francese del primo Novecento*, a cura di C. Pizzorusso, Firenze, SPES, 1977, pp. 5-9.

[274] C. PLACCI, *Il furto*, Milano, Treves, 1892.

[275] Casa editrice e libreria milanese.

[276] Lettera del 2 novembre [1892], in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo,* cit., pp. 323-326.

[277] Ibidem.

[278] A. ALBERTAZZI, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1902, p. 322.

quest'ultimo a Placci),[279] entusiasta ammiratore del critico russo Lermolieff (nome sotto cui si celava il vero critico Giovanni Morelli).

La vicenda si svolge, sono le parole del romanzo, nella "Firenze bella, cortese e piena di risorse",[280] città in cui si muove una "gioventù aristocratica e provvista di mezzi che viaggia, che vive, e che si diverte": protagonista dell'opera è dunque quella classe della società cui appartenevano gli stessi Gualdo e Placci, quell'aristocrazia che, come si legge sempre nel *Furto*, "ha su per giù le identiche abitudini in tutta Europa, da Bruxelles a Pietrourgo, da Vienna a Madrid, in tutta l'Italia, da Napoli a Torino, da Milano a Palermo".[281] Proprio la descrizione di questo mondo cosmopolita costituisce un elemento su cui si sofferma Gualdo nella propria analisi del romanzo portata avanti nel documento epistolare destinato a Placci, lettera che, escludendo le parti destinate a comunicazioni di carattere personale, si configura come una vera e propria recensione:

> Mi aspettavo tanto da codesto tuo primo lavoro, che per me il dire che non sono stato per nulla disilluso è un grande e meritato elogio! Principale qualità del tuo romanzo è lo spirito di osservazione, acutissimo, fine, in certi punti affatto speciale. La società cosmopolita fiorentina vi è stupendamente descritta…[282]

Si tratta di quella stessa *high life* della Firenze di fine Ottocento che Gualdo non solo aveva personalmente vissuto, ma che aveva anche superbamente descritto nella seconda parte del suo ultimo romanzo francese, quel *Mariage excentrique*[283] su cui deciderà di ritornare per toglierne una versione in lingua italiana[284] proprio subito dopo la lettura de *Il furto*, influenzato, forse, proprio dal fascino esercitato su di sé dall'opera di Placci, sebbene, a differenza dell'opera dell'amico, il testo gualdiano testimonia la consapevolezza autoriale del tramonto di quel mondo aristocratico ormai relegato in un angolo dall'ascesa della nuova classe di *self-made men*, classe nei confronti della quale il nobile

[279] Lettera da Palermo del 10 dicembre 1895 in E. ARTIFONI, *Salvemini e il Medioevo. Storici italiani tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1990, p. 54.

[280] C. PLACCI, *Il furto*, cit., p. 143.

[281] Ivi, p. 76.

[282] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 324.

[283] L. GUALDO, *Un mariage excentrique*, Paris, Lemerre, 1879, poi in II edizione per lo stesso stampatore nel 1884. Rist. moderna in ID., *Romanzi e Novelle*, cit.

[284] Gualdo lavora alla traduzione del suo romanzo a partire dal 1893 e, sebbene il testo sarà completo già nel corso dell'anno successivo, esso apparirà in volume soltanto nel 1895 (ID, *Un matrimonio eccentrico*, Milano, Treves, 1895).

Gualdo non nasconde la propria ammirazione per il suo vigore morale e per l'essersi resa portatrice di buoni sentimenti quali lealtà, senso del dovere e spirito di sacrificio.[285]

Decadenza o meno di quel signorile e raffinato universo, nel *Mariage* e poi, naturalmente, anche nel *Matrimonio eccentrico*, il lettore assiste alla rapida trasformazione della protagonista che, dopo la celebrazione delle sue strane nozze (strane perché sono nozze *bianche*, che solo alla fine diverranno reali), sente finalmente di potersi immergere in quella nuova realtà al punto tale che – come sottolinea Elisabetta de Troja – la borghese Elisa Valenti assume pian piano una diversa immagine "progressivamente mondanizzata da un ambiente fiorentino cosmopolita, salottiero, ironicamente eccentrico",[286] un ambiente che incuriosisce la neo-marchesa d'Astorre la quale però, alla fine preferirà passeggiare "solitaria, bella ed elegante, […] a cavallo di primo mattino, nella leggera nebbia delle Cascine".[287] Solo una volta stabilitasi a Firenze la donna sembra finalmente soddisfatta del luogo di residenza, ormai stanca, così come suo marito, dei tanti spostamenti da un capo all'altro d'Europa in cerca di un benessere economico (Elisa) da un lato, e di un appagamento spirituale (Massimo) dall'altro.

Proprio la passione per i viaggi costituisce un ulteriore punto di contatto tra Gualdo e Placci, analogamente alla loro assidua frequentazione sia del bel mondo tanto parigino quanto inglese; ma se è certamente comprovata ed appare quasi naturale, data la sua formazione, la presenza negli aristocratici ambienti inglesi da parte del fiorentino, essa sembrerebbe invece meno scontata per Gualdo, che, tuttavia, risulta perfettamente inserito anche nell'alta società britannica, come dimostra un articolo apparso sulla «Gazzetta musicale di Milano» in cui viene descritta la vita musicale londinese durante l'estate 1887: accanto alla principessa Maria d'Inghilterra, al duca di Teck e al principe di d'Anhalt, all'ambasciatrice di Francia, ai granduchi di Mecklembourg e all'avvenente lady De Grey, viene annoverato anche Luigi Gualdo tra i presenti degni di nota di un concerto tenuto dal musicista Tosti nel corso di "un *afternoon* musicale, che resterà celebre nella cronaca della scolorita stagione or ora dileguata".[288] Lo

[285] M. GIAMMARCO, *Le forme della decadenza…*, cit., p. 91.

[286] E. DE TROJA, *Quello strano matrimonio di Luigi Gualdo*, in «Rassegna della letteratura italiana», settembre-dicembre 1986, pp. 552-553, rist. in ID., *L'amico di Robert. Luigi Gualdo e la sua opera narrativa (1844-1898)*, Pisa, Giardini, 1990, pp. 91-107.

[287] Ivi, p. 553.

[288] L. C., *Cronaca londinese*, in «Gazzetta musicale di Milano», 7 agosto 1887, p. 245.

stesso Placci era, d'altronde, un ottimo intenditore nonché esecutore di musica: a lui si devono alcuni tra i primi studi apparsi in Italia su Wagner,[289] che egli conosceva di persona e che definì la sua tecnica così perfetta "che lo chiamava spesso a suonare per lui".[290]

Placci aveva infatti studiato musica fin da bambino e si era poi perfezionato, all'età di 22 anni, completando la sua formazione al Conservatorio di Monaco di Baviera, dove aveva avuto come maestri Hans von Bülow al pianoforte e Rheisenberger per la composizione.[291] Anche Gualdo, benché il suo parere sia molto più modesto di quello del celebre compositore tedesco, avrà modo di apprezzare le doti dell'amico fiorentino dopo averlo ascoltato eseguire musica al pianoforte, come si evince da una sua cronaca, in una lettera alla cugina Giulietta, di una riunione molto intima, in cui Placci si era per l'appunto esibito, in casa della Principessa di Chimay, dove, insieme a pochi eletti intimi amici, erano stati invitati soltanto i conti Montebello.[292] Oltre alla passione per la musica e per la vita cosmopolita – che verrà ricostruita anche in una successiva opera del fiorentino, la raccolta di novelle *Mondo mondano* –,[293] i due nobili amici erano accomunati da un altro grande interesse, vale a dire quello per l'arte, di cui Placci era stato (e sarà, anche in pieno Novecento) valente critico[294] e che rappresenta un altro tema principale del romanzo *Il furto*, titolo che allude proprio alla illecita sottrazione di una tela di Murillo (al fine di compierne un restauro) compiuta da Piero Tavolini, personaggio di cui Gualdo elogia tanto il modo in

[289] Cfr., ad esempio, C. PLACCI, *Riccardo Wagner in Italia*, in «La lettura», a. XIII, n. 4, aprile 1913, pp. 297-306 o anche ID., *Cosima Wagner*, ivi, a. XIII, 1913, pp. 793-802.

[290] M. CAMBIERI TOSI, *Carlo Placci: maestro di cosmopoli nella Firenze fra otto e novecento*, cit., p. 211.

[291] A. R. PUPINO, *D'Annunzio a Napoli*, Napoli, Liguori, 2005, p. 340, in cui l'abilità al pianoforte di Placci viene illustrata in relazione a d'Annunzio, il quale avrebbe probabilmente avuto modo di conoscere ed ascoltare per la prima volta il *Parsifal* wagneriano proprio attraverso una esecuzione di Placci sul finire degli anni '80.

[292] Fondo Gualdo, "Z80suss., 2.8". Lettera del 5 novembre 1893.

[293] C. PLACCI, *Mondo mondano*, Milano, Treves, 1897.

[294] Si veda, a dimostrazione della precocità dell'interesse di Placci per il mondo dell'arte, la giovanile monografia redatta a soli 21 anni, *Dante Gabriele Rossetti*, Firenze, Rassegna Nazionale, 1882. Sui rapporti con il pittore Boldini cfr., invece, il recente articolo di L. RIGHI GUERZONI, *Boldini, Maestro della "Belle Epoque"*, in «Incontri», n. 83, gennaio-marzo 2005, pp. 39-42 e, infine, il saggio di C. PIZZORUSSO, *Carlo Placci e l'arte francese del primo Novecento*, in AA. VV., *Carlo Placci e l'arte francese del primo Novecento*, cit., pp. 27-72 in cui sono riportati i titoli degli interventi del critico fiorentino relativi agli artisti d'Oltralpe.

cui egli viene delineato nell'opera, quanto la maniera in cui Placci conduce l'analisi e la descrizione delle sue azioni:

> […] il tuo protagonista, il Tavolini (di cui approvo anche il nome) vi appare *vivo*. La minuta esplicazione di come è attratto al furto artistico, la esecuzione, e lo stato d'animo che ne deriva in lui dopo compiuto il fatto, la pazienza e la gioia della scoperta e del restauro e finalmente il ritorno del quadro in un cassone della Galleria di Giacomino Tornabuoni sono delineate da mano maestra e interessano potentemente.[295]

L'impressione di Gualdo è squisitamente genuina dato che, come egli stesso afferma, all'epoca in cui risale la lettera non aveva ancora avuto la possibilità di leggere alcuna recensione 'ufficiale', né articoli relativi al romanzo in questione sulle riviste periodiche.[296] A distanza di molti anni, in un documento epistolare del 1910, Placci farà ancora riferimento all'entusiastico giudizio espresso da Gualdo – testimonianza questa di grande stima del suo parere e al tempo stesso della gratitudine conservata per l'amico scomparso ormai dal 1898 – a proposito di quest'opera quando, inviando su richiesta della stessa destinataria una copia del *Il furto* a Giulia Dombowska, egli ricorderà le parole del milanese e dirà, riferendosi al suo libro, "Gualdo che l'amava e al quale lo resi".[297]

Oltre ai già citati temi della vita cosmopolita e dell'arte, il critico milanese aveva spiegato il favore destinato a questo testo anche alla luce di un terzo motivo determinante, ovvero la non centralità della tematica amorosa: nel romanzo, difatti, la splendida protagonista femminile, l'americana Miss Roberts, viene descritta soprattutto evidenziando le sue attitudini personali (donna scaltrissima, la signorina Roberts decide di abbandonare la salda posizione di proprietaria terriera nel suo paese d'origine per recarsi a Firenze ed inserirsi nei più elitari circoli dell'alta società italiana)[298] piuttosto che in relazione al personaggio di Piero Tavolini. E Gualdo, concordando con lo stratagemma narrativo adoperato da Placci di non rendere di primaria importanza la relazione tra i due protagonisti, afferma di prediligere ancor di più l'opera proprio in virtù di ciò, ma

[295] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 324.

[296] Si segnala, tra i primissimi interventi critici relativi a *Il furto* di Placci, la recensione anonima apparsa sulla «Nuova Antologia» (v. 42, 1892, p. 627).

[297] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 239.

[298] Su questo aspetto insiste uno studio apparso sulla rivista americana «Scribner's Magazine», vol. XII, gennaio-giugno 1893 (di particolare interesse, anche in relazione al parere espresso da Gualdo, a proposito della signorina Roberts, è la p. 822).

teme, tuttavia, che qualche critico potrà esprimere il proprio dissenso nei confronti dell'anticonvenzionale scelta dell'autore fiorentino, per cui aggiunge:

> Per mia parte sono ben lieto di aver letto un romanzo dove *l'amore* non entra direttamente, ben lieto! Ma forse a molti sembrerà che la nascente passione del Tavolini per Miss Roberts avrebbe dovuto occupare maggior posto e svilupparsi di più, soprattutto per il matrimonio con Dina Cerettani.[299]

Benché narrato collocandolo su un piano di secondaria importanza, il corteggiamento del giovane studioso d'arte per l'avvenente signorina americana riveste, comunque, un rilievo significativo nella sezione centrale del romanzo, parte in cui, non a caso, Gualdo afferma di esser stato piacevolmente colpito dalla "conversazione fra Tavolini e Miss Roberts alla pagina 271 e seguenti".[300] Un po' alla rinfusa vengono infine elencati, come il critico stesso ammette (ma ricordiamo che si tratta pur sempre di una lettera privata e non di una recensione destinata alla pubblicazione), gli altri episodi de *Il furto* che hanno "particolarmente dilettato"[301] il milanese, che conclude il suo giudizio sul romanzo promettendo all'amico di illustrargli a voce e in dettaglio tutti gli accenni, espressi *malamente* nel messaggio scritto, non appena avrà la fortuna di incontrarlo di persona. Prima di passare, però, alla narrazione di vicende private che occupa la porzione finale della lettera, Gualdo decide di inserire ancora un ultimo commento a proposito dell'opera di Placci:

> Bella poi ed esatta la descrizione della festicciola alla pensione Vood-Civitelli – e la macchietta delli ufficiali dei bersaglieri, molto apprezzati e mal compresi inglesamente in quell'ambiente britannico – come pure la stizza latente di tutte le Mrs. Brown contro il mutamento olimpico di Miss Roberts.[302]

Il resto della lettera contiene soprattutto notizie ed aggiornamenti vari riguardanti il comune amico Montesquiou, anche se, prima del suo termine, Gualdo fornisce un'altra importante notizia relativa al parere a sua volta favorevole mostrato da Placci a proposito del suo romanzo *Decadenza*: il mittente

[299] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 324.
[300] Ibidem.
[301] Ibidem.
[302] Ibidem.

domanda, infatti, se Enrico Nencioni[303] – noto giornalista e critico letterario, nonché intimo dello stesso Placci – avesse già ricevuto una copia del proprio volume "spedito a Firenze, senz'altra indicazione",[304] forse per far sì che questi potesse recensirlo. Ebbene il fiorentino dovette immediatamente interessarsi della questione dal momento che Nencioni lo informava, il 10 novembre 1892 (appena una settimana dopo rispetto alla data indicata nell'intestazione della lettera gualdiana), di essere in procinto di scrivere al direttore della «Nuova Antologia» per illustrargli l'argomento che intendeva affrontare nel suo intervento per il prossimo numero della rivista, saggio nel quale avrebbe voluto trattare delle ultime pubblicazioni di d'Annunzio, Butti, Gualdo e del medesimo Placci:

> Scrivo a Protonotari annunziandogli articolo Dicembre, *Nuovi Romanzi Italiani*. Vorrei parlare dell'*Innocente*, *Furto*, *Automa* e *Decadenza*. Non è questo il titolo del romanzo del Gualdo che tu mi raccomandasti? – Ma vorrei *averlo* e non stare a comprarlo. Mandamelo tu, o fammelo dare dai tuoi di casa, se l'hai giù.[305]

Non sappiamo se Nencioni abbia o meno ricevuto il volume da parte di Gualdo (o piuttosto su interessamento di Placci), fatto sta che il suo studio dedicato ai romanzieri italiani contemporanei apparso il mese seguente, come annunciato, sulla rivista di Protonotari, non contempla affatto le opere dei quattro autori inizialmente indicati, ma si limita a prendere in esame il solo romanzo dannunziano.[306] Ad ogni modo risulta chiaro dal passo della lettera appena riportato che era stato Carlo Placci ad indicare (e raccomandare) all'amico critico il testo gualdiano che, evidentemente, doveva essergli piaciuto: certo il fiorentino, descritto spesso come uno *snob* – epiteto che, a detta di Praz,[307] possiede una nota di riprovazione che non converrebbe al Placci – doveva aver avvertito i tanti punti d'incontro con l'opera e col mondo descritto e vissuto da Gualdo, come l'aver conosciuto un solo mondo possibile, quello dell'alta società mila-

[303] Su questo personaggio e sul suo importante ruolo di critico e mediatore culturale, tra i primi *sponsor* (accanto allo stesso Placci) della letteratura inglese in Italia, si veda il volume di I. NARDI, *Un critico Vittoriano: Enrico Nencioni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.

[304] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 326.

[305] In appendice a M. STROWEL, *Carlo Placci between Italy and Britain in the 1880s: his friends, his essays and the role of Enrico Nencioni*, cit., p. 86.

[306] E. NENCIONI, *L'innocente*, in «Nuova Antologia», 16 dicembre 1892, rist. in ID., *Nuovi saggi di letterature stranieri e altri scritti*, Firenze, Le Monnier, 1909, p. 410 e segg.

[307] M. PRAZ, *Un cortegiano moderno*, cit., p. 7.

nese e parigina (quella stessa *high life* che tanto aveva influito nella costruzione del romanzo anche dello scrittore toscano),[308] quel mondo la cui frequentazione, secondo Baldacci (in un articolo dedicato a *Decadenza*, definito "il primo romanzo esistenziale della nostra letteratura"),[309] costerà a Gualdo – ma la medesima cosa si potrebbe dire per Placci – l'attribuzione di un'immagine di *dandy* della letteratura (che pure egli rifiutò apertamente) che questi pagò a caro prezzo e che gli costò l'etichetta di dilettante e annoiato autore, solo per passatempo, di testi narrativi.[310]

Provengono proprio dall'interno di questo mondo elitario le ultime testimonianze gualdiane relative agli incontri con Placci – questa volta in Francia – che sono narrati nelle sue missive indirizzate alla cugina marchesa Giulietta e a Giuseppe Giacosa: alla prima, difatti, egli comunica di aver incontrato il fiorentino nuovamente dai Montebello appena rientrato "da un lunghissimo viaggio in Spagna – invece che dalla Russia dove prima contava andare",[311] al secondo riferisce, invece, di una visita ricevuta da Placci proprio nel mentre era in procinto di concludere la lettera per l'amico drammaturgo, lettera che non potrà continuare a scrivere oltre a causa del "tanto rumore toscano"[312] fatto da Placci al suo ingresso nella sua dimora parigina in rue de l'Arcade. Nella medesima lettera, inoltre, Gualdo informa Giacosa che il fiorentino era stato finalmente "presentato con successo" alla Principessa Matilde Bonaparte, ragion per cui egli sarà d'ora innanzi autorizzato a frequentare il suo selezionatissimo *salon*.[313]

Non sappiamo quanti altri incontri siano avvenuti tra i due scrittori negli anni successivi – che sono, poi, quelli in cui il milanese, ormai invalido, risiedeva in maniera quasi stabile a Parigi – ma è possibile affermare che Placci non dimenticò per lungo tempo l'autore di *Decadenza*, soprattutto perché egli continuerà ad essere oggetto di numerose conversazioni avute con molti amici condivisi con lo stesso Gualdo negli anni più felici, quali Barrès, il già citato Montesquiou e specialmente Bourget. Proprio in una lettera di quest'ultimo indirizzata a Placci e pubblicata da Montera, è conservato un ricordo postumo atto ad

[308] Ivi, p. 8.

[309] L. BALDACCI, *Paolo si distrugge inseguendo Silvia che fugge*, in «Tuttolibri» (supplemento letterario de «La Stampa»), 5 dicembre 1981, p. 6.

[310] Ibidem.

[311] Biblioteca Ambrosiana, Fondo Gualdo, Z80suss., 2.8. Lettera alla marchesa Giulietta Litta Modignani del 5 novembre 1893.

[312] Lettera 6 a Giuseppe Giacosa in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p 317.

[313] Ivi, p. 316.

omaggiare l'amico. L'occasione era stata offerta da un mancato incontro tra Placci e Bourget dopo la prima rappresentazione parigina della *pièce* dello scrittore francese, *L'Emigré*; il toscano aveva scritto a Bourget per congratularsi per il successo ottenuto e, dopo essersi scusato di non avergli espresso personalmente le proprie felicitazioni una volta concluso lo spettacolo, aveva siglato in chiusura il suo messaggio con un *ciao* alla maniera in cui "disait toujours lo sciccoso poeta dell'aristocrazia milanese, notre pauvre Gualdo".[314] L'autore del dramma aveva a sua volta ricordato il comune amico nella risposta a tale lettera facendo allusione alle numerose ipotetiche trame teatrali che Gualdo era solito suggerire loro nel corso di molti incontri. Il divertente messaggio, quasi paradossale, ironizza sull'attitudine cosmopolita del caro amico scomparso e sul suo sogno (mai realizzato) di redigere il copione di un'opera drammatica:

> La fable du cher Gualdo dramaturge n'est pas faisable. Peut être une féerie en un acte, intitulée «Le Paralume», aurait-elle pu être composée par lui et jouée par la Duse en français et Guitry en italien sur un théâtre d'un château anglais. Je vous soumets ce programme. La plaquette eût été imprimée à Petersbourg, sur papier japonais et illustrée par un scripteur. Mais lequel? Gualdo eût cherché longtemps et chercherait encore. Il est, hélas, au pays ou Adrien disait: *ubi jocos jocaberis tuos*.[315]

Un estremo ricordo, questo, che dimostra quanto Gualdo, a distanza di molti anni dalla propria scomparsa, avesse lasciato un segno indelebile nella memoria dei propri amici, di quelli di antica data come il confratello Paul Bourget e persino in quelli che, come Carlo Placci, lo avevano conosciuto molto tardi, ma appena in tempo per poter saggiare l'acutezza del suo ingegno e la bontà del suo animo, per ascoltare gli elogi ma anche le costruttive critiche di una persona che di lì a poco un terribile male avrebbe pian piano consumato, pur lasciando, in tutti loro – che gli fossero stati più o meno lungamente accanto poco importa – incancellabili tracce del suo essere stato persona non comune, uomo amato da molti prima ancora che valente autore e giudice letterario.

[314] Ivi, p. 175.

[315] Lettera del 19 novembre 1908 (ivi, pp. 175-176).

*Capitolo Quarto*

# Gualdo e il teatro Ottocentesco: attori, drammaturghi, librettisti e plagiari

*Luigi Gualdo ha, fra gli altri, un merito singolare:*
*è stato fra i pochissimi che hanno contribuito*
*a far conoscere alla Parigi intellettuale*
*la produzione letteraria moderna del nostro paese*
*e a far toccare con mano, a chi forse non ci voleva credere,*
*che anche da noi si pensa, si lavora, si crea.*

(Girolamo Rovetta, *Vita letteraria*)

.

## 4.1 *Ernesto Rossi, l'*Hamlet méridional

Un "grand vulgarisateur":[1] così Gualdo definisce dinnanzi al pubblico francese Ernesto Rossi,[2] uno dei maggiori interpreti shakespeariani dell'Ottocento italiano, nell'intenzione di porre immediatamente l'accento, avvalendosi di una stringata quanto efficacissima definizione, sulla caratteristica che più di ogni altra differenziava all'epoca il teatro nostrano da quello del resto d'Europa, ovvero su quella tradizione del "grande attore" la cui principale bravura e massima priorità consistevano nell'affinamento di quei meccanismi recitativi atti innanzitutto ad affascinare le vaste platee. La drammaturgia italiana del tardo XIX secolo, infatti, manifestava "macroscopici ritardi"[3] rispetto al contemporaneo panorama d'oltralpe, dove innovative tendenze avevano accelerato lo sviluppo strutturale della regia, dello stile, dell'interpretazione; nel nostro paese, al

[1] L. GUALDO, *Correspondance étrangères, Représentations de M. Ernesto Rossi*, in «Le Théâtre», n. 4, 15 janvier 1875, p. 152.

[2] Le notizie relative alla biografia di Rossi sono state attinte da L. RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, vol. II (L-Z), Firenze, Lumachi, 1905, p. 110 e segg.

[3] S. FERRONE – F. SIMONCINI, *Il teatro*, in *Storia della Letteratura Italiana*, cit., vol. VIII, parte II, p. 911.

contrario, le messinscena si fondavano sulla ingombrante presenza del protagonista, "a scapito di tutte le altre componenti dello spettacolo",[4] ragion per cui i primi attori (che nella maggior parte dei casi erano anche impresari di se stessi, come si vedrà nel caso della Duse, ma anche dello stesso Rossi) puntavano primariamente a far presa sul pubblico pagante, coinvolgendolo soprattutto dal punto di vista emotivo-sentimentale.

L'interesse di Gualdo per Ernesto Rossi non pare essere affatto occasionale: benché prima della fine del 1874 l'attore non si fosse esibito a Milano per alcuni anni, egli aveva avuto modo di assistere ad una sua *performance* passeggera l'estate precedente a Venezia, dove aveva vestito i panni del *Luigi XI* di Casimir Delavigne; in tale occasione il critico non aveva avuto modo di apprezzarne a pieno le capacità, come lo stesso narra nel primo articolo a questi dedicato, comparso all'indomani degli strepitosi successi ottenuti al Dal Verme. Questo iniziale, ma già cospicuo intervento figura, nel gennaio 1875, sulle pagine della rivista parigina «Le Théâtre»[5] e sarà seguito a breve da un secondo saggio contenutisticamente molto simile (sebbene non si tratti di una traduzione, eccetto che per la sezione conclusiva) uscito sul periodico lombardo «L'Illustrazione Universale».[6] Oltre ai due brani giornalistici, Gualdo realizza anche un componimento poetico dedicato *A Ernesto Rossi* confluito nella raccolta *Le Nostalgie*[7] (1883), ma apparso per la prima volta, con lievi varianti rispetto alla pubblicazione definitiva, su «L'Illustrazione Italiana», nel dicembre 1878.[8]

Il primo articolo, si diceva, viene stampato subito dopo i trionfi della *tournée* al Dal Verme: in quel periodo Gualdo curava la corrispondenza straniera del foglio quindicinale «Le Théâtre», di cui era direttore Jules Bonnaisses, pubblicista e scrittore francese al quale il nome del giornalista italiano era stato suggerito poco più di un mese prima da François Coppée, come afferma il bio-

[4] Ibidem.

[5] L. GUALDO, *Correspondance étrangères, Représentations de M. Ernesto Rossi*, cit., pp. 152-154. Si è deciso di collocare cronologicamente come primo questo intervento piuttosto che quello apparso in Italia, benché le date affermino il contrario, dato che l'articolo gualdiano sulle *Représentations de M. Ernesto Rossi* del 15 gennaio era stato già in precedenza annunciato sul numero del 1 gennaio, per poie essere stampato in seguito giacché, avverte il direttore della rivista, "l'abondance des matières nous force à ajourner au prochaine numero l'intéressante lettre que M. Luigi Gualdo nous addresse de Milan" («Le Théâtre», 1 janvier 1875, p. 112).

[6] ID., *Ernesto Rossi*, in «L'Illustrazione Universale», 3 gennaio 1875, pp. 91-93.

[7] ID., *A Ernesto Rossi*, in *Le Nostalgie*, in *Romanzi e Novelle*, cit., pp. 1215-1217.

[8] ID., *A Ernesto Rossi*, in «L'Illustrazione Italiana», 22 dicembre 1878, p. 395.

grafo Montera[9] e come testimonia una lettera inviata dallo stesso Gualdo al poeta parnassiano il 30 novembre 1874 da Milano, messaggio in cui egli mostra la solita modestia e scherza sulla propria inaffidabilità di corrispondente estero, annunciando allo stesso tempo l'idea di redigere un intervento su Rossi:

> J'ai reçu une lettre de M. Jules Bonnaisses, qui, autorisé par vous, me demande des correspondances d'Italie pour «Le Théâtre» & en même temps un prospectus où mon nom brille dèjà parmi les collaborateurs. Ce qui m'a rendu furieux contre vous d'abord & contre lui ensuite, c'est le titre de *chevalier* [10]dont mon nom est précédé. Je viens de lui répondre en lui disant que je veux bien lui envoyer quelque article quand j'aurai quelque chose à racconter / comme maintenant par exemple où le grand Rossi donne une série de représentations – bien que j'aie peur d'être un très mauvais correspendant – & en le priant, avant tout, de supprimer le «chevalier». Qu'écrivez vous dans cette Revue? […]. Renseignez-moi, je vous en prie.[11]

Difatti, Gualdo tratterà su «Le Théâtre» proprio di questa *tournée* di Rossi, anteponendo, tuttavia, all'analisi delle singole interpretazioni shakespeariane, una pagina introduttiva sulle caratteristiche dell'attore e sui suoi precedenti successi parigini. L'articolo, benché risulti apparentemente completo, manca di una seconda parte la cui pubblicazione era stata rimandata "au prochaine numéro"; sfortunatamente, però, con l'uscita del fascicolo del 15 gennaio 1875 la rivista di Bonnaisses cessò esistere e, a causa di ciò, non è possibile conoscere la conclusione del saggio. Neppure leggendo l'intervento apparso in Italia si potrà sapere in che modo Gualdo avrebbe proseguito il suo studio, poiché le pagine uscite sull'«Illustrazione» – aperte da un'epigrafe di versi di Banville[12] – se hanno un avvio profondamente differente da quelle redatte in francese, terminano però allo stesso modo e quasi all'unisono con esse.

Le differenze tra un articolo e l'altro sono cospicue, e spesso funzionali agli interessi e alle competenze delle due varietà di lettori. Al cospetto del pubblico

[9] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 31. Risulta in questo caso esatta l'allusione, mentre altrove sussiste confusione tra l'attore Ernesto Rossi ed il capocomico Cesare Rossi.

[10] In effetti, sul primo numero della rivista del 1 dicembre 1894, il nome di Luigi Gualdo compare tra quelli dei membri della *Rédaction* preceduto dal titolo di cavaliere.

[11] Ivi, pp. 185-186. Lettera II di Gualdo a Coppée.

[12] "Il l'amait aussi, lui, ce peuple dont la bouche / Hait les vins frelatés que nous lui mélangeons, / Et, traînant devant lui le chef-d'œuvre farouche, / Il lui disiait: « Voilà Shakspeare, Partageons »" (*Les exilés*, 1868) in *Poésies complètes*, vol. II, Paris, Charpentier, 1878, p. 113. Rist. in T. DE BANVILLE, *Œuvres poétiques completes*, Paris, Champion, 1994, p. 154.

d'Oltralpe, ad esempio, il critico sente la necessità di dare informazioni riguardanti il teatro in cui hanno avuto luogo le rappresentazioni, il Dal Verme di Milano: costruito per ospitare in origine spettacoli equestri e, tutt'al più idoneo ad accogliere concerti musicali, questa struttura, a causa delle sue vastissime dimensioni (tanto che, si legge nell'articolo, veniva addirittura permesso agli astanti di fumare al suo interno senza creare disagi), risulta inadatto "pour le drame"; tuttavia, essendo ogni altro teatro della città occupato, Ernesto Rossi era stato costretto ad esibirsi proprio lì, proponendo un repertorio che prevedeva opere di Dumas (il *Kaen*), di Cossa (il *Nerone*) e di Salmini (il *Cetego*), per concludersi infine, con alcuni drammi shakespeariani, veri cavalli di battaglia dell'attore. Altra differenza che distingue l'intervento francese di Gualdo da quello apparso in Italia sono le righe, come si diceva, che egli premette al saggio per facilitare la comprensione del pubblico francese e riguardanti le precedenti apparizioni di Rossi a Parigi,[13] quando "la critique d'alors, Théophile Gautier en tête",[14] lo aveva salutato come un grandissimo artista; attraverso questa sorta di prefazione, il critico introduce uno degli argomenti portanti della sua valutazione sull'attore italiano, vale a dire l'importanza della sua potenza comunicativa, al di là del codice linguistico adoperato:

> Ceux mêmes qui ne comprenaient qu'imperfaitement la langue, furent frappés par sa beautè plastique, par la sobre puissance et par l'expression de son geste, charmés par la musique de sa voix et la clarté de sa diction, enthousiasmés par la façon magistrale dont il tradusait en action les oeuvres les plus difficiles des poëtes.[15]

Come sostiene Siro Ferrone, i tre principali rappresentanti della categoria del "grande attore" all'italiana, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Adelaide Ristori (quest'ultima, tra l'altro, ottima amica di Gualdo, insieme a sua figlia Bianca del Grillo),[16] "consapevoli dell'universalità del proprio linguaggio sce-

[13] Gualdo sembra riferirsi alla *tournée* parigina del 1855 che Rossi compì con Adelaide Ristori, dove venne sancita la definitiva affermazione di lei sulla scena internazionale ("M.me Ristori y régnait", scrive Gualdo) e l'inizio dei contrasti tra i due attori. Questi dissidi impediranno loro di recitare ancora l'uno accanto all'altro, tranne che in due occasioni: nel 1865 a Firenze per le celebrazioni dantesche e nel 1887 all'Apollo di Roma in favore dei terremotati.

[14] L. GUALDO, *Représentations de M. Ernesto Rossi*, cit., p. 152.

[15] Ivi, pp. 185-186. Lettera II di Gualdo a Coppée.

[16] Si vedano le lettere del Fondo Luigi Gualdo Z 80 suss. b.2(10) e b.3(36), entrambe scritte a Parigi rispettivamente il 22 novembre 1893 e nel 1896) a Giulia Litta Modignani in cui lo scrittore allude a incontri e conversazioni avute con le due donne.

nico […] compirono […] numerose *tournées* all'estero, riportandone fama e successi sia artistici che economici".[17] Andrà notato che proprio nell'abilità comunicativa di questi interpreti stava il *paradosso* del teatro italiano tardottocentesco, perché, da un lato, il *modus* recitativo degli artisti nostrani era attardato rispetto agli importanti passi evolutivi compiuti dagli attori nel resto d'Europa, ma, al tempo stesso, la formula rappresentativa da essi adoperata "li rendeva moderni e portatori di una carica comunicativa cosmopolita",[18] fino renderli modelli esportabili anche al di fuori dalla penisola. Difatti, tanto nell'articolo comparso su «Le Théâtre», quanto su quello edito su «L'Illustrazione Universale», Gualdo mette in luce la popolarità di Ernesto Rossi nei paesi esteri – dove "più che qui il pubblico si appassiona per gli artisti" – venendo favorito alle celebrità del posto: così "à Vienna, à Pétersbourg on l'a comblé d'honneurs et des richesses, on l'a adoré",[19] ma anche in America, luogo in cui, aggiunge il giornalista, "conosciamo degli Americani che lo preferiscono a Booth, come alcuni Inglesi lo trovano superiore ai più grandi loro attori,[20] sebbene sia certo meno corretto".[21]

La correttezza dell'interpretazione così come dei copioni, è un altro punto focale dell'analisi di Gualdo che – questa volta solo nell'articolo in francese –, evidenzia l'insufficienza delle traduzioni di Shakespeare realizzate da Rusconi per le serate di Rossi al Dal Verme di Milano e che lo stesso attore in una sua lettera autobiografica pubblicata da Angelo De Gubernatis definirà "zibaldoni in cui non vi era che il nome di Shakespeare".[22] Quello delle riduzioni dei testi poetici da portare in scena era un di un problema connaturato anch'esso al sistema italiano del "grande attore", dato che gli originali venivano drasticamente tagliati, o comunque modificati, allo scopo di essere resi funzionali alle messinscene degli artisti mattatori e adattati alle loro corde interpretative. Ancora una volta sono le parole di Ferrone, che perfettamente sottolinea il fenomeno, a spiegarci come "l'epurazione del testo da valenze che potessero appesantire o complicare la rappresentazione" e "la sua riduzione a una semplice

[17] S. FERRONE – F. SIMONCINI, *Il teatro,* cit., p. 928.

[18] Ibidem.

[19] L. GUALDO, *Correspondance étrangères…*, cit., p. 152.

[20] Quali Fechter e Irving, come Gualdo specifica nella versione francese del suo articolo.

[21] L. GUALDO, *Ernesto Rossi*, cit., p. 93.

[22] E. ROSSI, *Studii drammatici e lettere autobiografiche*, con prefazione di A. De Gubernatis, Firenze, Le Monnier, 1885, p. 88 (Lettera Sedicesima).

trama di appoggio su cui innestare una personale interpretazione" davano unità allo spettacolo e permettevano la ricerca dell'effetto e della sorpresa "puntando sulla costruzione psicologica del personaggio".[23] In tale direzione agirà, ad esempio, Boito nel montare *pièces* teatrali (come farà a partire dal 1887 traducendo *Antonio e Cleopatra*, *Romeo e Giulietta* e *Macbeth*), forgiando testi cuciti su misura per l'allora sua compagna Eleonora Duse; analogamente, racconta Gualdo, i testi shakespeariani erano stati mutilati per meglio accordarsi alle caratteristiche di Rossi dal suddetto Rusconi, al quale era stato consentito di applicare "dans les tragedies de Shakspeare, des changement de texte, des transpositions de scènes. Dans *Hamlet*, par exemple, le discours aux comédiens suivait immédiatement leur présentation au prince; dans *Othello*, le personage de Bianca était supprimé, ainsi que plusieurs scènes du *Roi Lear*".[24]

Questa breve, ma attenta analisi delle modifiche apportate ai drammi di Shakespeare sembrerebbe confermare le parole di De Roberto che volevano Gualdo esperto anche del patrimonio culturale britannico, "della letteratura francese e della inglese possessore come della propria";[25] d'altro canto la critica gualdiana avvalora le parole di Eugenio Torelli-Viollier che, nel suo *Corriere*, prima di illustrare e commentare una lettera inviatagli dallo stesso Ernesto Rossi, si esprime sulla troppo esigua diffusione dei testi del drammaturgo britannico in Italia, motivando la cattiva conoscenza delle sue opere soprattutto attraverso la mancanza di una buona traduzione nella nostra lingua; "sarebbe tempo che qualche poeta di voglia", scrive il futuro fondatore del «Corriere della Sera» – rivelando la sua indole di grande imprenditore della carta stampata –, "ci donasse Shakespeare e, che un qualche editore ne facesse un'edizione economica. Siamo nel secolo delle edizioni economiche: si dà Dante per una lira".[26]

In questo medesimo intervento il giornalista cita l'articolo di Gualdo su Rossi e riferisce, inoltre, che *qualcuno*, durante una delle rappresentazioni al Dal Verme, gli aveva detto che quello dell'attore livornese era stato un bellissimo Amleto "molto meridionale".[27] Ebbene, alla luce della lettura degli interventi gualdiani, si potrebbe ipotizzare che, ad esprimere questo parere, fosse stato proprio Gualdo (caro amico di Torelli-Viollier) visto che, in effetti, sulla

[23] S. FERRONE – F. SIMONCINI, *Il teatro*, cit., p. 928.
[24] L. GUALDO, *Représentations de M. Ernesto Rossi*, cit., pp. 152-153.
[25] F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, cit., p. 194.
[26] E. TORELLI-VIOLLIER, *Corriere*, in «L'Illustrazione Universale», 3 gennaio 1875.
[27] Ibidem.

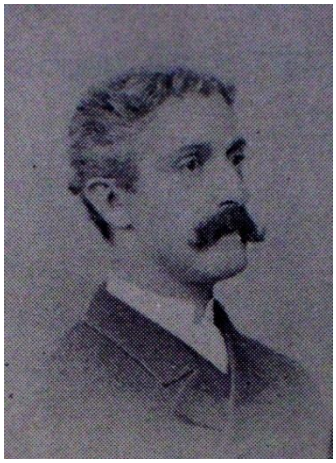
«Illustrazione universale» (così come su «Le Théâtre»), egli aveva esaminato la possente fisicità ed i tratti mediterranei della *star* italiana sostenendo che queste peculiarità di Rossi, grazie alla sua bravura interpretativa, non costituivano per lui un ostacolo, ma anzi apparivano quasi inosservate nel momento in cui egli indossava le vesti del principe danese Amleto, pur essendo ben lungi dal possedere (nonostante, afferma il giornalista, ci sia stato uno scrittore tedesco a sostenere l'esatto contrario in un suo volume) l'estrema magrezza a questi tradizionalmente attribuita:

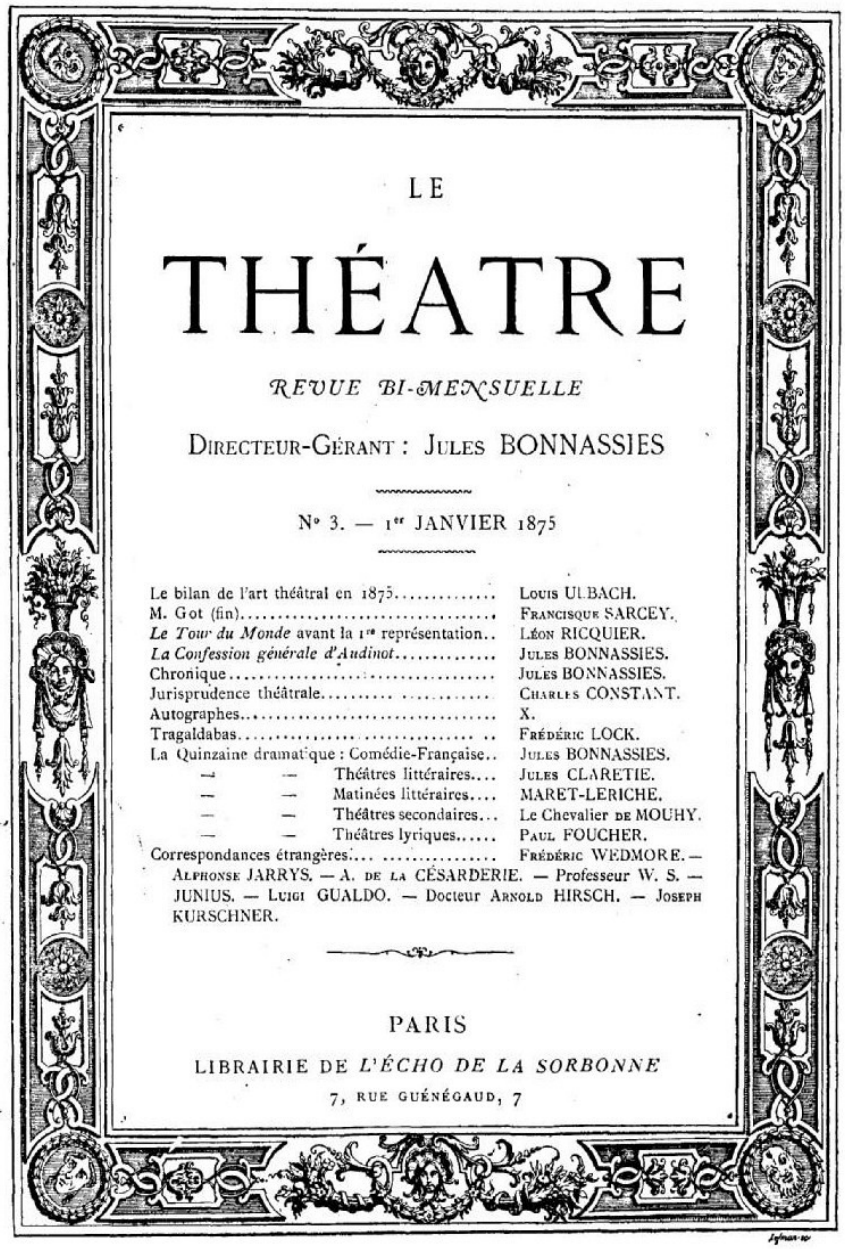
> M. Rossi, tout le premier, interprète Shakspeare comme il le sent. Ne force pas la nature; il entre dans l'esprit du rôle, mais en restant lui-même. C'est, par exemple, un Hamlet méridional […]; mais, malgré ses cheveux bruns, son très-beau costume noir à fraise blanche très-ouverte sur le devant, ses formes en même temps trop fortes et trop élégantes, ses façon très-négligemment raffinées de se draper, il est, si nous ne nous trompons, plus *shaksperien* que bien d'autres, quoiqu'il le devienne à sa manière.[28]

Di questo "meraviglioso istinto" e del calarsi dell'attore italiano, talvolta arditamente, in ruoli che davano vita non di rado a rischiose interpretazioni, ma che risultavano, alfine, "più *shakspearian*e" di quelle messe in atto da interpreti più fedeli a copioni più eruditi, Gualdo torna a parlare al cospetto del pubblico di lettori italiani.[29] Nelle sue pagine egli dà grande spazio, per illuminare il non troppo preparato pubblico coevo, alla genialità del grande drammaturgo inglese dell'età elisabettiana, quello Shakespeare che in ogni sua opera "personifica una passione umana e in tal modo la scolpisce che rimane dinnanzi allo sguardo di chi l'ha veduta come un immagine eterna":[30] alla sua modernità ("cosa havvi", scrive infatti, "di più moderno che il pensiero morboso dominante l'azione, che la follia e la ragione stranamente mescolate?", riferendosi all'*Amleto*, capolavoro scritto tre secoli prima con una *arditezza di concetto* ed una *novità di forma* da sembrare "dettato oggi")[31] che consiste specialmente nel riuscire a trovare "un'eco nell'anima di tutti", si affianca la capacità di Rossi di riuscire a trasmettere alle platee il vero "scopo del poeta (da pochi avvertito)".[32]

[28] L. GUALDO, *Représentations de M. Ernesto Rossi*, cit., p. 154.
[29] ID., *Ernesto Rossi*, cit., p. 93.
[30] Ivi, p. 91.
[31] Ivi, p. 93.
[32] Ivi, p. 91.

Dall'alto verso il basso:
Matilde Serao, Federico de Roberto,
Paolo Tosti, Giovanni Verga ed
Eleonora Duse
(Archivi Litta Modignani,
Provenienza Gualdo Bolis).





LE

# THÉATRE

*REVUE BI-MENSUELLE*

DIRECTEUR-GÉRANT : JULES BONNASSIES

N° 3. — 1er JANVIER 1875


| | |
|---|---|
| Le bilan de l'art théâtral en 1875..... | LOUIS ULBACH. |
| M. Got (fin)..... | FRANCISQUE SARCEY. |
| *Le Tour du Monde* avant la 1re représentation.. | LÉON RICQUIER. |
| *La Confession générale d'Audinot*..... | JULES BONNASSIES. |
| Chronique..... | JULES BONNASSIES. |
| Jurisprudence théâtrale..... | CHARLES CONSTANT. |
| Autographes..... | X. |
| Tragaldabas..... | FRÉDÉRIC LOCK. |
| La Quinzaine dramatique : Comédie-Française.. | JULES BONNASSIES. |
| — — Théâtres littéraires.... | JULES CLARETIE. |
| — — Matinées littéraires.... | MARET-LERICHE. |
| — — Théâtres secondaires... | Le Chevalier DE MOUHY. |
| — — Théâtres lyriques..... | PAUL FOUCHER. |
| Correspondances étrangères..... | FRÉDÉRIC WEDMORE. — ALPHONSE JARRYS. — A. DE LA CÉSARDERIE. — Professeur W. S. — JUNIUS. — LUIGI GUALDO. — Docteur ARNOLD HIRSCH. — JOSEPH KURSCHNER. |



PARIS

LIBRAIRIE DE *L'ÉCHO DE LA SORBONNE*

7, RUE GUÉNÉGAUD, 7


La èrima pagina del foglio di Jules Bonaisses «Le Théâtre» del 1° gennaio 1875 in cui figura, tra i corrispondenti esteri, il nome di Luigi Gualdo.

Durante gli spettacoli tenutisi a Milano il divo è riuscito a perseguire i migliori risultati nei panni di Romeo (mostrando tale naturalezza nel colloquio col frate da farlo apparire "un dramma moderno") e nell'*Otello* (dove ha pianto e ruggito "in modo che tutti gli astanti soffrono con lui"): in questi due ruoli egli è stato in grado di riempire da *solo* il palcoscenico, idolatrato dalla folla "più pronta di quello che si potrebbe ad accendersi per il Bello".[1] Alla grandezza del primo attore – e, naturalmente, proprio per far esaltarla – corrispondeva il basso profilo degli altri interpreti, tanto che l'articolista si esprime in termini analogamente critici dinnanzi ad entrambi i bacini di suoi lettori, parlando, da una parte, di "attori mediocri"[2] e, dall'altra, della "insuffisance des autres acteurs"; questo spunto gli fornisce l'occasione per trattare, in tutti e due gli interventi, di quale sarebbe "l'idéal que nous nous faisons de la représentation des drames de Skakspeare",[3] vale a dire "una compagnia di attori tutti egualmente eccellenti, intenti solo a bene interpretare il pensiero dell'autore, senza curarsi di brillare individualmente; scenari completi, costumi esatti e sontuosi",[4] mentre, al contrario, la drammaturgia italiana prevedeva ancora che gli spettatori (comunque fortunati nel poter ammirare siffatta qualità di eccellenti "prim'in-terpreti") dovessero "accontentarsi di veder la figura principale sorgere […] illuminata da tutta la luce, rendendo omaggio all'artista che sa realizzare, solo e malgrado tutto, quei tipi eterni così potentemente creati dal poeta che ne sembrano veri d'una verità ancora più intensa che quella della vita stessa".[5]

Ernesto Rossi, che era nato a Livorno nel 1827 da famiglia borghese, all'epoca degli interventi gualdiani, aveva quasi cinquant'anni: nel 1845, in attesa di iscriversi all'università, aveva sostituito un attore ammalato della compagnia Calloud, finendo per essere regolarmente scritturato come amoroso per l'anno successivo; qui, sotto l'insegnamento del celebre Gustavo Modena, aveva impa-

[1] Ibidem. Analogamente, nell'articolo comparso su «Le Théâtre», si legge che Rossi "sait de telle sorte réaliser le Beau, que les plus ignorants restent ébluois", in riferimento "aux publics italiens" ID., *Correspondance étrangères…*, cit., p. 152).

[2] ID., *Ernesto Rossi*, cit., p. 91.

[3] ID., *Correspondance étrangères, Représentations de M. Ernesto Rossi*, cit., p. 153.

[4] ID., *Ernesto Rossi*, cit., p. 91.

[5] Ibidem. Si tratta di una delle prime occasioni in cui viene apertamente espressa la concezione secondo cui la vita nell'arte è preferibile e più vera di quella reale: con un'espressione del tutto simile a quella appena citata, Gualdo si riferirà, nel 1891, alle vicende dei personaggi del romanzo di Capuana *Il profumo*, i quali "vivono della vita dell'arte, più vera della stessa realtà" (ID., *Cronache letterarie.* Il profumo, cit.).

rato le tecniche del mestiere e lo studio psicologico del personaggio.[6] Autore di un'autobiografia in tre volumi, *Quarant'anni di vita artistica*, oltre che di alcuni testi drammatici (il primo del quali, *Adele*, era stato interpretato dalla Ristori con la Compagnia Reale Sarda), Rossi ha lasciato un complesso documentario oggi custodito nel Civico Museo Biblioteca dell'Attore del teatro Stabile di Genova: attraverso questo fondo è possibile comprendere lo spessore culturale di un uomo che non fu solo un attore, ma un'eclettica figura dai molti interessi,[7] sulla quale è possibile far luce citando, ad esempio, un passo da una sua lettera dove egli, esponendo la teoria secondo cui *ciò che più invecchia nell'uomo sono i rimorsi*, afferma la superiorità dello stato di grazia di cui godono gli attori; chiedendo retoricamente al suo corrispondente Torelli-Viollier di quali colpe potrebbe essere accusata una celebrità drammatica, egli stesso risponde che:

> – Davanti al Giudice supremo egli non potrà essere accusato che d'un solo peccato, – quello d'avere sbagliato un qualche carattere… colpa commessa senza volontà, – dunque peccato veniale, e de' peccati veniali la coscienza non se ne occupa. Coscienza tranquilla, vivacità di spirito, ergo sempre giovinezza. Noi s'invecchia e si muore tutto d'un tratto.[8]

Parallelo alle parole della messaggio epistolare di Rossi è il pensiero che Gualdo esprime nell'ode saffica dedicata proprio al noto attore, dove egli canta l'eternità della quale è depositario ogni artista teatrale quando incarna i personaggi dei grandi lavori di Shakespeare. Dopo aver affermato che il drammaturgo, mediante le interpretazioni di Rossi, "ne appar quale caverna mistica / da lontano riflesso stenebrata", il poeta ripercorre in versi i temi centrali delle tragedie di *Amleto*, di *Antonio e Cleopatra*, di *Macbeth* e di *Re Lear*, fino alle tre strofe che precedono la conclusione e che si risolvono in un'apostrofe allo stesso attore italiano; egli, con la sua fiaccola tra le mani, è giunto nella caverna in cui risiede il grande Shakespeare, risvegliando di nuovo, con le sue rappresentazioni, l'interesse del pubblico moderno sulle sue opere:

---

[6] Cfr. G. COSTETTI, *La compagnia reale sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, con prefazione di L. Fortis, Milano, Kantorowicz, 1893.

[7] Il Fondo Ernesto Rossi, donato dalla pronipote dell'attore Evelina Paoletti Modigliani Rossi, consta di 246 lettere, 22 scritti autografi, 26 copioni drammatici (alcuni inediti di Rossi in veste di autore drammatico), 65 fotografie che ritraggono l'attore nelle sue maggiori interpretazioni ed alcuni album di ritagli (specie di articoli di stampa).

[8] La lettera, indirizzata a Torelli Viollier, è pubblicata dallo stesso nel suo *Corriere*, cit.

– Or tu, sublime attore, alta una fiaccola
Scotendo in mano discendesti al fondo
Della buia caverna in cui nascondesi
Entro la terra un mondo.

Animoso scendesti del Poeta
Nel vasto impero ove il volgo si tedia,
E forzasti a parlar, possente atleta,
La velata tragedia.

E il popol vide corruscar di rutili
Gemme la vólta – e le pareti in fiamma
Pareangli allora che la vita scorrere
Sentivasi nel dramma.[9]

Secondo Guglielminetti si tratta di uno dei testi poetici meno riusciti di Gualdo, il quale probabilmente era stato indotto a scrivere l'ode dal fatto che anche l'amico poeta cubano, francese d'elezione, José-Maria de Heredia aveva composto un sonetto analogo dedicato all'attore italiano: comune ad entrambe le liriche, sostiene il critico, "è il ricordo entusiastico delle interpretazioni offerte dal Rossi di Amleto, Macbeth e Re Lear", ma, aggiunge, "nei versi del Gualdo, inoltre, vi è un tentativo di evocare le atmosfere d'incubo e di sangue tipiche delle maggiori tragedie di Shakespeare".[10] Importante notare come, nella strofa conclusiva, Rossi venga appellato "infaticabil cercatore ardito", analogamente a come, nell'articolo apparso tre anni prima in Francia, lo stesso Gualdo lo aveva definito "chercheur passionné"[11] in riferimento alla sua sperimentazione artistica che gli aveva permesso, dopo una lunga gavetta e sfruttando pienamente ogni più piccola parte del suo infallibile istinto, di giungere "vicorieusement au but de ses efforts".[12] Una ricerca, quella di Rossi, che aveva portato alle estreme conseguenze uno degli aspetti della riforma teatrale perpetrata dal suo stesso maestro, Gustavo Modena, ossia l'intenso processo di creazione psicologica dei personaggi interpretati. L'analisi gualdiana, in effetti, si sofferma a lungo su questo aspetto, da un lato esaltando (in entrambi gli interventi) la per-

[9] L. GUALDO, *A Ernesto Rossi*, in «L'Illustrazione Italiana», cit., p. 395, rist. con lievi modifiche in ID., *Le Nostalgie*, cit., p. 208 e poi in ID., *Romanzi e Novelle*, cit., p. 1216.

[10] M. GUGLIELMINETTI, *«Le Nostalgie» di Luigi Gualdo*, cit., p. 285.

[11] L. GUALDO, *Représentations de M. Ernesto Rossi*, cit., p. 152.

[12] Ibidem.

sonificazione di Amleto, dall'altro muovendo invece alcune critiche a quella del Re Lear (però solo sulle pagine de «L'Illustrazione Universale»).

Nelle vesti di Amleto, "la parte in cui Rossi è e rimarrà più popolare",[13] la sua rara bellezza plastica, l'armonia dei suoi gesti e delle sue attitudini, contribuiscono, sostiene Gualdo, a mettere in evidenza tutte le qualità del suo ingegno e della sua natura e se, come si è già detto, il suo aspetto fisico non combacia affatto con quello tradizionale del principe danese, ciò poco importa perché il grande attore non si limita a *jouer Hamlet*, bensì è addirittura in grado di *être Hamlet*:[14] nel noto monologo egli riesce come solo i più famosi interpreti hanno saputo fare, il suo furore rischiara le tenebre del teatro durante la *querelle* con la madre, mentre nella scena dell'epilogo, infine, egli sa essere terribile e insieme magnifico, e questo perché "il a parfaitement compris l'intention du poëte, qui, pendant quatre actes, nous montre la rêverie maîtrisant tout", fino a quando, durante l'ultimo atto Rossi interpreta la scena del duello conclusivo "avec une beauté d'attitudes, une ironie désespérée, une concentration de fureur dans la tuerie […] qu'il nous semble impossible de surpasser".[15]

Molto meno efficace, d'altro canto, l'interpretazione di Rossi nel *Re Lear* e, sebbene si tratti di un ruolo ostico per tutti coloro che vi si sono cimentati (in quanto richiede "grande ardimento")[16] e sia il dramma shakespeariano che più viene mutilato per essere messo in scena – risultando peraltro il meno apprezzato e compreso dal pubblico – Gualdo imputa la riuscita non ottimale di questa rappresentazione anche allo stesso attore. Nell'articolo viene infatti sostenuto che questa appare essere l'opera "che Rossi ha meno studiato": per quanto il critico confidi che, una volta approfondito lo studio di questo carattere, il mattatore livornese riuscirà a perfezionarsi anche in tale ruolo, tuttavia egli confessa che, allo stato attuale dei fatti sono state evidenti in scena alcune esagerazioni e convenzionalità. [17] L'artista comunque, nonostante le imperfezioni, ha mostrato di aver "magistralmente compreso lo spirito della parte" quando, entrando in scena nei panni del vecchio re, ha mostrato fin dal principio che nelle sue vene

[13] ID., *Ernesto Rossi*, cit., p. 93.

[14] ID., *Représentations de M. Ernesto Rossi*, cit., p. 153.

[15] Ivi, p. 154.

[16] ID., *Ernesto Rossi*, cit., p. 91.

[17] Ivi, p. 93. Sarà proprio dop oaver recitato per la trecentesima volta il personaggio del Re Lear durante una *tournée* trionfale in Russia che Ernesto Rossi morirà il 4 giugno 1896. Desumo questa notizia da L. BRAGAGLIA, *Shakespeare in Italia. Personaggi ed interpreti (1792-2005)*, Bologna, Persiani, 2005, p. 235.

scorreva un pizzico di follia: in molti avevano criticato l'avvio di questa rappresentazione, ma Gualdo si sente in dovere di difendere la scelta interpretativa di Rossi che ha reso coerenti gli squilibri iniziali del sovrano con la pazzia "che più tardi l'ingratitudine filiale deve far terribilmente maturare",[18] fino a commuovere l'intera platea dei presenti in teatro durante il monologo della follia in cui Lear irrompe in scena portando tra le braccia il corpo esanime della figlia troppo tardi amata.

Finita la *tournée* italiana di Rossi, Gualdo si informa scrivendo a Coppée, nel corso del successivo mese di ottobre, chiedendogli se si è recato ad assistere, probabilmente alla *Salle Ventadour*, all'ennesimo successo del divo nel ruolo Otello, dopo aver lasciato tutti senza fiato interpretando Amleto nonostante la scarsità dei presenti intervenuti e gli domanda quale sia il suo parere, desiderando soprattutto sapere se i trionfi di cui ha sentito parlare corrispondano a verità.[19] Si tratta di un interesse vero, da parte di un uomo profondamente appassionato della drammaturgia europea e delle sue sorti, che proprio in questi anni '70 figura tra i più assidui frequentatori del Cova, della Scala e dei teatri di prosa milanesi[20] e parigini, accanto agli amici Boito e Giacosa. Persino negli ultimi anni della sua esistenza, paralitico, Gualdo si trascinerà di teatro in teatro per tenersi sempre aggiornato, alimentando la sua eterna passione: a quest'epoca però nei suoi carteggi non comparirà più il nome di Ernesto Rossi; il suo interesse sarà ormai incentrato sulle due più grandi celebrità internazionali di fine secolo: la stella italiana Eleonora Duse e la diva francese Sarah Bernhardt.

### 4.2 *Dalle letture preventive alla propaganda critica: il consigliere di Giacosa*

Nel gennaio 1896 Luigi Gualdo scriveva da Parigi, invalido ormai da due anni, a sua cugina Giulietta Litta Modignani, di aver ricevuto una visita inaspettata di Giuseppe Giacosa, in città per "una delle sue rapidissime gite per affari e per fare atto di presenza alla *Société des auteurs dramatiques* e discorrere lungamente con Sardou": in questa occasione i due avevano trascorso, come ai vecchi tempi, due interi giorni insieme, tra pranzi da Zola e visite alla princi-

[18] L. GUALDO, *Ernesto Rossi*, cit., p. 91.
[19] Lettera III a François Coppée in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 211.
[20] Cfr. R. LOLLO, *Alla fine della Scapigliatura: Luigi Gualdo*, cit., p. 83.

pessa Matilde.[21] Di ritorno dalla capitale francese, Giacosa aveva a sua volta portato alla marchesa notizie relative allo stato di salute del cugino definendolo piuttosto soddisfacente, prontamente smentite dal successivo messaggio di Gualdo ad essa destinato, in cui egli affermava di aver nascosto le sue sofferenze di fronte ad un carissimo amico che, per quanto elegante poeta, si era mostrato ben mediocre osservatore e psicologo.[22] Come ammetterà lo stesso poco oltre, la sua dissimulazione, forse involontaria, aveva avuto lo scopo di non destare preoccupazione nell'animo di uno dei suoi compagni di più vecchia data, al quale, tuttavia, non aveva mai cessato di ripetere che, da quando era rimasto paralizzato, mai aveva smesso di seguire "con perseveranza tutte le dovute cure fisiche e morali", speranzoso di poter un giorno "risuscitare per davvero".[23]

Tra le amicizie italiane di Gualdo, infatti, quella con Giacosa è fra quelle di più antica origine, ma anche tra le più intime e longeve: come afferma Montera (purtroppo, però, sbagliando a riportare l'anno),[24] che attinge l'informazione dalle notizie contenute nel volume del Nardi dedicato a *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, è addirittura possibile affermare con certezza a quando risalga il primo incontro tra i due scrittori. La testimonianza è offerta da una lettera di mediazione in versi scritta a Torino dal poeta Camerana:[25]

> Gualdo, un amico mio, poeta inclito, è qui:
> desidera conoscerti; che stranezza! Così!
> Ti mando queste righe con calda preghiera
> Che verso l'otto e mezza, capisci?, di stasera
> Tu al circolo ti trovi. Andremo in barca; e poi
> Andremo chi sa dove. Ti vogliamo con noi.[26]

[21] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss., b.3(28). Lettera con timbro postale del 15 gennaio 1896: l'arrivo di Giacosa, come si evince dal messaggio, era avvenuto otto giorni prima, trascorsi i quali, egli si era dimostrato "incrollabile nel voler partire ad ora fissa".

[22] Ivi, b.3(27), s.d., ma di poco successivo al precedente doc.

[23] Ibidem.

[24] Il biografo fa risalire il documento al 1873, mentre Nardi, che lo aveva personalmente consultato, riporta la data 9 luglio 1868 (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 102-103 ).

[25] Non molte sono le notizie riguardanti i rapporti tra Gualdo e Camerana, al quale è dedicato il componimento *Semper et ubique*, il numero VIII delle *Nostalgie*, preceduto in un'epigrafe da un distico di Victor Hugo (*L'amour pleure en tout temps et triomphe en tout lieu*) e pubblicato per la prima volta in L. GUALDO, *Le Nostalgie*, cit., pp. 65-76, rist. moderna in ID., *Romanzi e Novelle*, cit., pp. 1163-1167.

[26] P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa, Milano*, cit., p. 225.

La sete di conoscenza del giovanissimo Gualdo appena ventiquattrenne, il suo desiderio di attorniarsi di personalità brillanti con cui scambiare idee, opinioni, critiche, ma soprattutto le sue affinità di gusto letterario con il piemontese Giacosa, sono tutti fattori che contribuiscono a dar vita ad un sodalizio umano ed artistico tra i più fecondi del secondo Ottocento, quello che, insieme a Boito, darà vita ad un trio (cui si unirà in alcune fasi anche Giovanni Verga), "disposto ad accettare il reale per riscattarlo, almeno in parte, nell'idealità".[27]

Durante il primo periodo di questa amicizia non sono rare le frequentazioni dei luoghi mondani di Milano, uscendo dai quali, però, i tre confratelli erano soliti trascorrere intere notti all'insegna della cultura, talvolta parlando e scambiandosi opinioni – dalle quali nascono suggerimenti e spunti per la stesura di nuove opere –, talaltra andando insieme nei loro posti eletti: lasciando, ad esempio, il salotto della contessa Maffei, Giacosa scrive alla madre il 13 gennaio 1879 di aver trascorso una serata "di quelle di una volta" insieme ai due amici, una serata in cui "passeggiando si dicevano versi", e nella quale aveva raccontato loro "il soggetto del *Conte Rosso*, che entusiasmò tutti" ed aveva letto *Luisa*, revisione dell'originario dramma *Teresa*, che Gualdo reputava, a quell'epoca, il suo miglior lavoro; il 18 febbraio seguente è ancora Giacosa a narrare di essersi incontrato con Gualdo e due o tre altri invitati, quando, terminato un pranzo dalla duchessa Litta, insieme avevano deciso di recarsi al Conservatorio di musica, dove, sotto il patronato di Filippi, "si poté assistere alle prove di un quartetto veramente stupendo di musica classica religiosa", senza nessun'altro presente, in una sala molto sonora e densa di un'oscurità rotta soltanto dalla luce delle candele dei leggii e attorniata da un'atmosfera che aveva permesso loro di sentir "vibrare per la testa una folla di immagini e di idee", che aveva fatto di quelle due ore "veramente belle e veramente buone" trascorse insieme, un momento indimenticabile.[28] Certamente Giacosa è stato, fra i tre autori, colui che ha maggiormente avvertito il beneficio di questi loro incontri, almeno a giudicare da quanto afferma nei suoi messaggi epistolari in cui molto spesso parla degli utilissimi effetti sul proprio lavoro scaturiti dal contatto con i suoi due più cari amici; così, scrivendo a Vittoria Cima, egli racconta (nell'ottobre 1885) quanto reputasse proficui i soggiorni a Milano con Boito e Gualdo, dei cui risvolti posi-

[27] Ibidem.
[28] Ivi, pp. 377-379.

tivi si era reso conto anche suo fratello Piero, che gli aveva riferito le proprie impressioni una volta fatto ritorno a casa:

> Pensi che a Torino non ho (quanto lungi!) un'amica come lei, e che in casa sua trovo i due amici cui voglio più bene, che sono Boito e Gualdo. Se sapesse quanto buon sangue mi rifaccio in loro compagnia, e quanto mancano tutti e tre alla mia vita intellettuale! Mio fratello dice che quando torno da Milano, ho sempre un periodo di insolita attività intellettuale. Lo devo a loro.[29]

Alcuni indizi relativi alle attività che i tre amici svolgevano quando erano ospiti di donna Vittoria sono contenuti nei documenti epistolari di Boito; più che come una vacanza, i loro soggiorni nella sede estiva del salotto, a Cernobbio, si configurano come momenti in cui è possibile intensificare il lavoro intellettuale, anche attraverso le lunghe ore che essi potevano trascorrere insieme confrontandosi: invitando, ad esempio, Giacosa a raggiungerlo dalla Cima, a Villa d'Este, Arrigo incalza il torinese riferendogli che quel giorno stesso (la lettera è dell'autunno 1884) sarebbe arrivato Gualdo, con il quale avrebbero potuto *ciarlare* e *lavorare* dalle sei del mattino sino a mezzodì.[30] La stessa padrona di casa, ottima musicista, ben si confaceva all'atmosfera di grazia ispiratrice regnante in quel luogo di pace e serenità intellettuale (l'*Olimpo*, dirà Giacosa).[31]

Il carteggio intercorso tra l'ospite piemontese e la Cima – donna rimasta senza nozze forse per scelta (come lei stessa era solita affermare) ma forse anche perché afflitta da un'imperfezione fisica che le impediva di deambulare correttamente – documenta un rapporto di strettissima intimità, di grande complicità umana ed artistica: non sembrerebbe impossibile pensare che il componimento delle *Nostalgie* che Gualdo aveva dedicato nel 1883 a Giacosa potesse alludere a questo intenso, ma innocente rapporto. La lirica, infatti, la seconda della raccolta, preceduta da un'epigrafe di versi di John Payne (*Weary to death with the long hopeless keeping / The watch for day that never morroweth*)[32] e intitolata *Separazione*, è ambientata in un luogo idilliaco, quasi un *locus amoenus*, un feudo antico circondato da valli, colli e marine (che potrebbe riecheggiare i monti delle Alpi e il lago di Como di Villa d'Este a Cernobbio), ed ha per protagonista una donna straordinariamente simile a donna Vittoria, una "dama alte-

[29] Ivi, p. 549.
[30] Ivi, p. 544.
[31] Ivi, p. 545.
[32] Questi versi sono tratti dalla raccolta *New Poems* di John Payne, del 1880 (p. 285).

ra e bionda" (v. 2) – per di più definita "la solitaria" (v. 38) – che, con lo sguardo nell'azzurro volge "l'arcano / indistinto pensiero" (vv. 14-15) volando "nel sogno verso l'ideale" (v. 20), con il suo volto pallido come la neve sulla vetta alpina, mentre ogni dì "più flessüosa par quando cammina" (vv. 85-88). Essa racchiude nel suo seno le aspirazioni giovanili, ma sa che deve "sotto un sorriso ascondere il dolore" perché insieme al cavaliere che attende (si potrebbe qui congetturare un allusione a Giacosa, cui è dedicata la poesia) non può che aspettarla un "avvenir purissimo" (se effettivamente si trattasse di Giacosa questo verso si spiegherebbe col fatto che questi era già sposato). I versi si chiudono "tra le varie note de' suoi canti" nella coscienza che innumerevoli aurore e tramonti potranno susseguirsi prima che sorga il dì che potrà dare al "giovane poeta" la possibilità di unirsi "alla sua dama pallida".[33] Al di là di queste congetture resta il fatto che Gualdo, Giacosa e Boito avevano trovato una dimensione a loro congeniale accanto alla coltissima Vittoria Cima, alla quale riserveranno sempre parole di stima e affetto soprattutto volte a difenderla da coloro che erano soliti malignare della "povera donna".

Durante i loro soggiorni, i viaggi compiuti insieme, ma anche in situazioni più quotidiane, il nostro gruppo di amici, oltre che da suggerimenti reciproci, era supportato da un'estrema fiducia nelle capacità l'uno dell'altro, una fiducia che non restava però racchiusa all'interno della loro stessa cerchia, perché veniva promulgata anche presso il grande pubblico: quando, ad esempio, scoraggiato quanto alla buona riuscita della commedia *L'onorevole Ercole Mallardi* (1885), già caduta a Torino, Giacosa si era accorto che, durante la prova decisiva dell'opera, c'erano in azione in sala due (fallimentarmente "umbratili") *promoters* d'eccezione, egli aveva riferito in una lettera, ancora una volta rivolta a sua madre, che Gualdo e Verga, pur cercando di far passare sotto silenzio i propri demagogici tentativi, andavano in giro a sponsorizzare la commedia, nel tentativo di "non dar tempo al pubblico di esercitare il senso critico"; essi, difatti, pensavano che le platee italiane non fossero ancora preparate per accogliere una commedia tanto all'avanguardia, e, di conseguenza, Giacosa si era visto costretto (per giustificare il loro comportamento senza troppo intaccare il proprio ruolo) a raccontare, nella conclusione del messaggio, che:

[33] L. GUALDO, *Separazione. A Giuseppe Giacosa*, in *Le Nostalgie*, cit., pp. 13-30, rist. in ID., *Romanzi e Novelle*, cit., pp. 1141-1148.

Verga e Gualdo presagiscono un successone e fanno di tutto per procacciarmelo: naturalmente non vogliono che io me ne accorga; ma si dànno molto attorno a discorrere della commedia come di un lavoro coraggioso, anzi temerario, fatto senza artifici e con una coscienza artistica severa: tutte parole che non mi compromettono, ma lasciano i credenzoni compresi di una grande responsabilità e in sospetto di passare per cretini disapprovando. Insomma, io sono lontano dal credere che Milano debba vendicarmi della ingiustizia dei Torinesi. [34]

Le intuizioni di Gualdo e Verga, ottimi critici, prima ancora che buoni amici, erano perfettamente fondate e la commedia, questa volta, otterrà il successo meritato, a giudicare dalle parole di Giacosa rivolte a Fogazzaro il successivo 12 febbraio. Allo scrittore veneto egli annuncia che il lavoro era piaciuto molto ai due suoi amici e "ai dieci o dodici che eleggerei io", ma, fortunatamente, questa volta anche al pubblico. Giacosa credeva a tal punto nel parere dei suoi confratelli d'arte che non di rado li coinvolgeva addirittura nella stesura dei propri lavori: in più di un caso non si trattò di servirsi di un semplice stimolo loro per l'ideazione di nuovi drammi, come si vedrà a proposito dei *Tristi amori*, ma anche di averli come veri e propri suoi coautori. A dimostrazione di ciò esiste un autografo di Giacosa che documenta l'intervento diretto di Gualdo nella composizione di un suo articolo di cronaca, destinato ad esser pubblicato sulla «Gazzetta letteraria», riguardante le impressioni relative all'apertura della sezione di Belle Arti dell'Esposizione universale di Parigi del 1878: dopo aver letto al milanese e a Giovanni Camerana (che il 9 settembre di quell'anno si trovavano a Colleretto-Parella, dove Giacosa risiedeva con la famiglia) la prima stesura dell'articolo, il *reporter* aveva chiesto il parere di entrambi, frutto del quale sono le annotazioni a margine del testo con le loro osservazioni, le quali dovettero esser state così considerevoli da render possibile, a tutt'oggi, leggere sulla copertina del quaderno che racchiude la bozza della cronaca il nome "Gualdo" (profondo conoscitore, come si è visto, tanto di arte quanto di Parigi), scritto per mano dello stesso Giacosa.[35]

Sul piano strettamente della scrittura teatrale la partecipazione di Gualdo e Boito alla ideazione di nuovi drammi giacosiani è relativa, si è detto, all'opera *Tristi amori*. All'indomani dell'unificazione nazionale la drammaturgia italiana andava acquisendo una tanto intensa originale vitalità da permetterle di entrare in concorrenza con la già affermatissima opera lirica: le novità più cospicue ve-

[34] P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 512.
[35] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 103.

nivano apportate soprattutto alle trame; gli autori dell'epoca – da Giacosa a Torelli, da Cossa a Rovetta – avevano cominciato a stendere copioni pensati per coinvolgere le sempre più ampie platee borghesi, cosicché erano stati introdotti nuovi temi, adatti ad accogliere le esigenze della mutata realtà sociale:[36] assimilando i moduli d'oltralpe (i punti di riferimento erano in special modo Dumas, Augier e Sardou), essi introdussero in Italia il cosiddetto *dramma sociale*, di cui era elemento essenziale il ricorso ad un linguaggio medio e a personaggi comuni ma "fortemente delineati in senso psicologico e sentimentale".[37] Perfettamente collocabile in questo nuovo canone tardottocentesco è il dramma di Giacosa *Tristi amori*, che, però, dopo ormai vent'anni dalle sperimentazioni delle cosiddette commedie a tesi di Achille Torelli, sancirà un ulteriore passo evolutivo nello sviluppo del suddetto canone, perché in esso veniva messa in evidenza l'affermazione della società borghese in termini ancor più prosaici di quanto non si fosse già fatto in passato; presentandosi, infatti, come il ritratto di un mondo ormai privo di ideali, le cui classi dominanti vivono irreversibilmente appiattite nel grigiore senza riscatto della quotidianità, questo dramma, soprattutto a causa della "mancanza di contenuti ideali, a tratti incarnata da scene di squallore domestico risolte con realistica precisione", finirà, come vedremo, per irritare il pubblico di Roma, per poi conquistare, ma soltanto in un secondo momento, tutte le altre piazze italiane, grazie anche alla splendida interpretazione di Eleonora Duse.[38] Frutto dell'osservazione della vita borghese, l'importanza attribuita da Giacosa all'analisi e alla descrizione dei "comportamenti psicologici e sociali" di questa fetta di società, garantirà al drammaturgo torinese un successo di critica e di pubblico internazionale.[39]

Come si è anticipato, *Tristi amori* (almeno in fase embrionale) vide, accanto all'ispirazione del suo stesso autore, anche il contributo delle menti di Gualdo e Boito. La notizia della genesi del testo è riportata in un articolo, segnalato da Nardi,[40] di Ugo Pesci apparso sulle pagine de «L'Illustrazione Italiana» del 15 gennaio 1888, all'indomani dei grandi successi ottenuti in tutt'Italia da quest'opera: quasi due anni prima, racconta il giornalista, uscendo dal teatro Filodrammatico di Milano, Giacosa aveva raccontato a entrambi gli amici di sentirsi

[36] S. FERRONE – F. SIMONCINI, *Il teatro,* cit., p. 911.
[37] Ivi, p. 912.
[38] Ivi, pp. 938-939.
[39] T. IERMANO, *Esploratori delle Nuove Italie*, Napoli, Liguori, 2002, p. 15.
[40] P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., pp. 518-519.

insoddisfatto per la recitazione degli attori durante la prima dell'appena conclusasi *Resa a discrezione* e, per questo motivo, quella sera stessa avrebbe desiderato ideare un nuovo testo. Gualdo e Boito, ritenendo in parte infondata quell'insoddisfazione e dopo aver commentato tutto sommato positivamente lo spettacolo cui avevano appena assistito, si erano comunque detti favorevoli alla proposta, tanto che Arrigo si era sentito a tal punto coinvolto da proporre di scrivere una nuova commedia a sei mani: ciascuno avrebbe dovuto pensare un buon argomento, e, una volta scelto il migliore, si sarebbero subito messi al lavoro tutti e tre insieme per stendere un primo abbozzo del testo:

> La proposta fu accettata. Il Giacosa salì all'albergo della *Bella Venezia* dove alloggiava a prendere qualche quinterno della carta che adopera abitualmente, e senza la quale gli sarebbe impossibile scrivere. Boito e Gualdo lo aspettavano in piazza San Fedele. Quando egli scese:
>
> – Ho trovato il soggetto – disse. – Un marito tradito da un amico, che s'accorge del tradimento quando l'amico rifiuta con insistenza un importante servizio ch'egli vorrebbe prestargli…
>
> Questo fu […] l'embrione dei *Tristi amori*.[41]

Da quel momento i due consiglieri non si erano oltremodo espressi, né avevano voluto sentire altre proposte dello stesso Giacosa, avendo immediatamente intuito la potenziale efficacia di quel primo concetto drammatico narrato di getto e, sebbene la prima rappresentazione romana di tale dramma fu una vera catastrofe, il giudizio del pubblico della capitale sarebbe stato poi ribaltato negli altri teatri della penisola. Ancor prima di ricevere la dovuta giustizia nelle sale, erano stati ancora una volta Boito, Gualdo e Verga (questa volta supportati anche dal parere di Eleonora Duse, che "in questa commedia povera d'azione seppe dare uno sviluppo che nemmeno l'autore aveva fatto comprendere"),[42] dopo una lettura di Giacosa e alcune correzioni comunitarie, a decretare che il testo doveva essere ritenuto, in un'unica parola, *stupendo*:[43] difatti, dopo l'iniziale fiasco, l'opera sarà nuovamente in programma sul finire del novembre 1887 a Torino, dove riscuoterà un successo inaudito, presenti in platea anche gli

[41] U. PESCI, *Corriere filodrammatico. Tristi amori di Giacosa*, in «L'Illustrazione Italiana», 15 gennaio 1888, p. 55.

[42] –, *Eleonora Duse all'estero*, in «L'Illustrazione Popolare», 7 febbraio 1897, p. 90.

[43] Cfr. La lettera del 7 aprile 1887 di Giacosa a Fogazzaro (P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 590).

stessi amici milanesi Gualdo e Boito. Fonte di questa notizia è un articolo di Giovanni Pozza uscito sulle pagine del «Corriere della sera»,[44] ma anche una lettera dello stesso Gualdo in cui egli avverte Montesquiou di aver trascorso qualche giorno a Torino "pour assister à la première d'un nouveau drame de mon ami Giacosa, lequel", aggiunge con ironia, "*quoique* fort beau, très fin et très moderne, a obtenu un grand succès".[45] Stessa sorte per il dramma a Milano, dove, scrive sempre Gualdo – questa volta rivolgendosi ad un altro suo corrispondente francese, Coppée – "la pièce de Giacosa vient d'avoir ici un succès aussi éclatant qu'à Turin; il est ici et vous envoie ses meilleurs souvenirs".[46]

Non deve stupire questo interesse del piemontese per il poeta parnassiano: i due erano infatti in contatto già da tempo ed in buoni rapporti; lo dimostrerebbero due brevi biglietti trovati nell'archivio di Colleretto in cui Coppé accetta un invito di Giacosa in nome del "notre cher Gualdo" che gli ha "si souvent et si amicalement parlé"[47] del destinatario del biglietto che, in effetti, desidererà rivederlo anche nel periodo in cui il milanese sarà molto malato, quando i due continueranno a frequentarsi, come attesta un secondo messaggio del poeta parigino, che vorrebbe nuovamente incontrare Giacosa allo scopo di "causer avec vous de notre cher et malheureux Gualdo".[48] Proprio in Francia gli echi dei trionfi dei *Tristi amori* erano stati il motivo che aveva spinto Paul Alexis a trarne una versione da mettere in scena al di là delle Alpi con il nuovo (e poco efficace) titolo *Une provinciale*; giunto all'indomani dell'ultima rappresentazione di questo dramma, tenutasi il 22 ottobre 1893 al Vaudeville, Gualdo scriverà sia a Boito[49] che allo stesso Giacosa[50] di essere rammaricato per non esser riuscito ad assistere in incognito, da dietro le quinte, a quello spettacolo che comunque, aggiungerà riferendo il medesimo messaggio a sua cugina, gli pare sia stato decisamente "guastato da Alexis".[51]

---

[44] L'articolo, comparso sul «Corriere della sera» del 1-2 dicembre 1887, è segnalato da Nardi (ivi, p. 592).

[45] Lettera XXX a Montesquiou, in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 353.

[46] Lettera XXII a Coppée, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 264.

[47] G. DE RIENZO – G. MIRANDOLA, *Inediti francesi nell'archivio di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 466.

[48] Ibidem.

[49] Lettera 2 ad Arrigo Boito, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 303.

[50] Lettera 6 a Giuseppe Giacosa, ivi, p. 314.

[51] Fondo Luigi Gualdo Z 80 suss., b.2(27) con timbro postale: "Parigi, 28 ottobre 1893".

*Tristi amori* non è, comunque, il solo dramma giacosiano ad aver conosciuto una riduzione in altra lingua; il caso più esemplare è forse costituito dalla *Dame de Challant*, dramma tolto dal quarto racconto della prima parte del novelliere di Matteo Bandello, che era stato redatto addirittura prima in francese, e questa volta dallo stesso Giacosa, su esplicita richiesta della celebre attrice Sarah Bernhardt: ripartendo da Milano dopo una *tournée*, l'*arcana creatura* – come avrà a definirla Gualdo nel componimento a lei dedicato delle *Nostalgie* – aveva chiesto di avere un colloquio privato a Torino con il drammaturgo italiano affinché questi le potesse presentare il progetto di una nuova opera a lei direttamente fosse ispirata, che sarebbe poi andata in scena a Parigi durante il successivo autunno. È molto probabile che a questo contesto, vista anche una certa coerenza in termini di altezza cronologica, vada ricondotto il solo biglietto a tutt'oggi noto di Giacosa diretto a Gualdo, datato 21 febbraio 1889 e contenente una richiesta di revisione urgente delle bozze ("me le manderai domattina […] a meno che non ti venga il benefico proposito di riportarmele tu stesso questa sera")[52] di un testo, sembrerebbe in francese (lingua che Gualdo padroneggiava con tale eccellenza che lo stesso Giacosa, pure perfettamente bilingue, non di rado si rivolgeva a lui per ricevere suggerimenti), soprattutto al fine di far dare all'amico, come egli stesso scrive, "subito un'occhiata", di curare "gli accenti dei quali non sono mai sicuro" e di rivedere, infine, "la dizione".[53]

L'idea che possa trattarsi di un primo abbozzo della *Challant* sembrerebbe avvalorata dal fatto che, prima di recarsi a Torino, Giacosa aveva scritto da Milano nella medesima data anche a sua madre, riferendole della permanenza, appena terminata, di Sarah Bernhardt nel capoluogo lombardo; il drammaturgo racconta di aver fatto con lei "buona amicizia" e di aver partecipato ad una "cena favolosa" in suo onore, durante la quale la diva – annuncia con entusiasmo – "mi domandò sul serio una commedia […]. Quando verrà a Torino, cioè fra breve, verrò io pure a riparlarle per questo affare".[54] Una volta concluso, il dramma sarebbe subito dovuto andare in scena a Parigi, a settembre. Giacosa, tuttavia, mostrò fin dal principio di non essere troppo convinto di un così celere passaggio dalla stesura alla rappresentazione, anche perché, come gli avevano rammentato con i loro consigli gli amici Gualdo e Boito, nel periodo previsto

[52] D. PETACCIA in *Un sonetto inedito di Gabriele d'Annunzio a Luigi Gualdo*, per le nozze di Mario Agostinoni e Leda Lenghi, Brescia, Tip. Apollonio, 1948, p. 7.

[53] *Ibidem.*

[54] P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 640.

per l'esecuzione teatrale, ci sarebbe stata in Francia un'altra Esposizione. Questa perplessità è illustrata in una sua lettera a Fogazzaro datata 19 aprile 1889:

> Avrai letto sui giornali che sto scrivendo un dramma per Sarah Bernhardt. È vero. Essa me ne fece richiesta qui a Milano: quando poi andai a Torino le portai uno scenario che ottenne la sua entusiastica approvazione. Essa avrebbe voluto rappresentare il dramma a Parigi durante l'Esposizione, ma a me, a Gualdo e a Boito, quell'epoca di fiera garba poco e pare poco propizia a un buon successo letterario. […]. Durante l'Esposizione i Parigini abbandonano la loro città al mondo intero e specialmente quei parigini che dettano la legge in materia d'arte e di teatro.[55]

A questo messaggio Fogazzaro risponde a sua volta da Vicenza il successivo 24 aprile; la lettera in questione rappresenta uno dei pochissimi documenti epistolari da lui redatti contenenti menzione del nome di Gualdo, personaggio con il quale – come si è detto nel capitolo dedicato ai rapporti del critico milanese con i romanzieri italiani – non è certo se l'autore veneto godesse di una conoscenza diretta, ma di cui sicuramente aveva sentito parlare e ricevuto informazioni tramite il comune amico Giacosa:

> Sapevo dai giornali del dramma per la Bernhardt. Mi pare che Boito e Gualdo abbiano perfettamente ragione. Capisco bene che c'è da trepidare perché non basta fare i conti con l'arte, bisogna anche farli con la politica.[56]

Nel gennaio del 1891 i copioni del dramma, sia in francese che in italiano, risultano ormai ultimati: la *Dame de Challant* dovrà essere interpretata al di là delle Alpi dalla Bernhardt, mentre a Milano avrà inizio la *tournée* della *Signora di Challant* con protagonista Eleonora Duse, sebbene, avverte Nardi sulla scorta delle numerose testimonianze da lui raccolte, l'accordo per l'andata in scena al teatro dei Filodrammatici risulti "posteriore al compimento dell'originale francese per la Bernhardt".[57] Un provvisorio collaudo del testo era stato fatto nel marzo precedente, come si evince da una notizia riportata sulla «Gazzetta piemontese», con l'istituzione di un comitato di lettura costituito da "alcuni amici

[55]Ivi, pp. 630-631.

[56] A. FOGAZZARO, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, Mondadori, 1940, p. 55. Il curatore del carteggio, non essendo a conoscenza della lettera di Giacosa di cui la presente costituisce la risposta, conduce erroneamente gli avvertimenti di Gualdo e Boito alle difficili relazioni tra Italia e Francia durante gli anni del ministero Crispi (1889-1891).

[57] P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 641.

in casa di Emilio Treves, presente tra gli altri Luigi Gualdo".[58] Tuttavia, una volta portate a termine entrambe le redazioni dell'opera, la possibilità di andare in scena veniva di continuo dilazionata, fino a quando Giacosa non si decise ad avviare una serie di pubbliche letture in Italia, da lui stesso realizzate: complice la bravura dell'ottimo declamatore, l'iniziativa ebbe un successo inusitato, come è possibile leggere nelle cronache di molti giornali dell'epoca.[59] Naturalmente la vera serata d'onore avrà luogo nella città natale dell'autore, al torinese teatro Alfieri, occasione in cui saranno "presenti critici e letterati venuti espressamente anche da altre città", quali il più parigino tra i milanesi, Luigi Gualdo, ma anche i siciliani Verga e De Roberto.[60]

Finalmente, nel luglio 1891 la compagnia Duse-Andò si dirà pronta a mettere in scena l'opera in Italia, mentre dalla Francia la Bernhardt avvisava di essere in procinto di iniziare una *tournée* della *Dame de Challant* negli Stati Uniti. A questo punto un nuovo dilemma si pone dinnanzi al povero Giacosa, che non sa se seguire l'amica Eleonora oppure partire per Chicago e poi per New York per affiancare la diva francese: benché egli sostenga, intervistato da più giornalisti, che "dopo tutto, quando il dramma va in scena, l'autore non ci ha più nulla a che vedere",[61] tuttavia, rivolgendosi a Fogazzaro, lo scrittore confessa di essere letteralmente tormentato dal dubbio, pur propendendo per la scelta di recarsi oltreoceano, viste le insistenze di numerosi suoi cari, tra cui il fratello Piero, ma anche di Boito, Verga, Treves, Torelli-Viollier e del nostro Gualdo, i quali "tutti, come un sol uomo mi persuasero che avrei fatto atto di cattivo padre a rimanere".[62] L'opera, comunque, per il momento, non sarebbe ancora stata rappresentata senza la Bernhardt a Parigi, come avverte lo stesso Gualdo, nel febbraio '91, scrivendo a François Coppée; a questi egli fa inoltre presente, non senza ironia, che l'opera verrà primariamente destinata, come si è visto, alle platee non europee, composte da un pubblico di *antropofagi*:

[58] Ivi, p. 640. Il biografo cita qui, come testimonianza dei presenti partecipanti alla lettura giacosiana, una corrispondenza apparsa sulla «Gazzetta piemontese» del 18 marzo 1890.

[59] Cfr., sul sucesso del *tour* e sulla bravura di Giacosa lettore dei suoi stessi drammi, l'articolo anonimo apparso sulla «Illustrazione popolare» del 1891, pp. 193-194; sulle reazioni del pubblico partenopeo (giacché a Napoli Giacosa era stato fiancheggiato da Ruggiero Bonghi) si veda, invece, il «Don Chisciotte» del 3 marzo dello stesso anno.

[60] P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 646.

[61] Ivi, p. 656.

[62] Ivi, p. 657.

Le drame que Giacosa a écrit pour Sarah B. ne sera pas joué (du moins cette année) à Paris, ainsi que je l'avais toujours prévu, mais sera bientôt, dit-on, livré en pâture à des publics exotiques, américains, australiens & autres anttropophages. Le dit Giacosa est retourné dernièrement à Paris, pour cette affaire, & il a bien regretté de ne pas vous y trouver.[63]

Il ritardo della prima in Francia era stato dovuto, tra l'altro, anche a problemi di salute della Bernhardt: dall'Italia, infatti, Giacosa chiedeva insistentemente notizie dello stato del ginocchio dell'attrice: già alla fine del giugno del 1890[64] Gualdo riferiva all'amico che la diva non era afflitta da un male di eccessiva gravità, ma che malauguratamente avrebbe avuto un decorso doloroso seguito da una lenta guarigione, di sicuro non favorita dal fatto che, nei giorni in cui il milanese scriveva, "essa bernardeggia valorosamente invece di riposare come dovrebbe";[65] dall'estero egli si informa chiedendo a fonti autorevoli quali l'attore Coquelin, l'ambasciatore Lord Lytton e Souchon, l'*agent général de la Société des Auteurs*, quest'ultimo citato in causa, proprio in rapporto alle condizioni della Bernhardt ancora nel maggio 1891.[66] Finalmente, nel novembre, è Gualdo che, questa volta trovandosi a Berna, riceve notizie da Giacosa sulla salute dell'attrice a proposito della quale prima di partire per la Svizzera, afferma rammaricandosi, "io a Parigi non ho potuto saper nulla".[67] Sarà soltanto nel '96 che *La Dame de Challant* sarà finalmente messa in scena a Parigi, dove viene salutata, prima ancora che dal pubblico, da M. Ullman (l'amministratore capo del teatro della *Reinassance*) come un vero e proprio *chef d'oeuvre*; recandosi nella capitale francese, Giacosa non rinuncia a fare visita al suo povero amico infermo che, ormai malato e nonostante la paralisi lo segue in ogni luogo accompagnandolo tra pranzi, cene, ricevimenti e serate mondane; a raccontarlo è lo stesso Pin (è questo il diminutivo piemontese del nome Giuseppe con cui Gualdo e Boito si rivolgevano quasi sempre a Giacosa) in una lettera scritta il 22 aprile di quell'anno indirizzata a sua figlia Piera:

[63] Lettera XXVIII a Coppée in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 277-278.

[64] La lettera, non datata, contiene un'allusione ad uno "scandalo della poetessa" di cui parlano tutti i giornali: sembrerebbe trattarsi degli avvenimenti accaduti a La Spezia il 24 giugno del 1890, che videro protagonista la poetessa Annie Vivianti, e che finirono su tutte le riviste dell'epoca. Di questo argomento si parla con dovizia di particolari in G. CARDUCCI, *Addio caro orco: lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 32-34.

[65] Lettera 2 di Gualdo a Giacosa, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 311.

[66] Ivi, p. 314. Lettera 4 del 24 maggio 1891.

[67] Ivi, p. 315. Lettera 5 di Gualdo a Giacosa.

Vedo moltissima gente e ricevo infinite cortesie. [...]. Giovedì m'invitò Roux. Venerdì Gualdo. Sabato ci fu in mio onore il pranzo della Polenta. Domenica dalla principessa Matilde. Lunedì da Roux. Ieri sera all'Ambasciata d'Italia. Stasera di nuovo da Gualdo. Domani da Zola, che invitò in onor mio Rod, Gualdo, Coppée e Goncourt.[68]

Nel periodo in cui Gualdo era vincolato a restare a Parigi, soprattutto per tener celata la sua infermità dinnanzi agli occhi dei lombardi, Giacosa si adoperò spesso per portare a termine alcune commissioni facendo le sue veci: quasi tutte le nove lettere del loro carteggio custodite nell'archivio di Colleretto-Parella risalgono agli anni '90 e contengono riferimenti al ruolo di tramite svolto dal piemontese per la pubblicazione della traduzione italiana del romanzo *Un mariage excentrique*, ma anche allusioni alla questione del plagio compiuto da Achille Torelli ai danni di Gualdo di cui Giacosa si era interessato in qualità di presidente della «Società degli Autori», l'ente nato a Milano nel 1882 per garantire i diritti di *copyright* a tutti gli scrittori (lo stesso che avrebbe poi dato vita alla odierna «S.I.A.E.»). All'altezza del 1893 i rapporti tra Gualdo e l'editore Treves non dovevano essere dei migliori: certamente la qualifica ricoperta da Giacosa doveva avere un certo peso per far ricadere su di lui la scelta gualdiana di fargli fare da intermediario, non volendo contattare di persona il suddetto stampatore, visto che, trovandosi a Parigi, il milanese afferma che la distanza gli appare "quasi sufficiente per avere dei rapporti con Treves".[69] Per prima cosa, insieme ai suoi messaggi, Gualdo invia a Giacosa alcuni documenti, unitamente ad una procura, per far sì che l'amico possa rappresentarlo a Milano; secondariamente egli illustra anche i principali motivi su cui il suo delegato dovrà insistere al cospetto dell'editore:

Ti mando qui unita la mia copia della lettera-contratto scambiata l'anno scorso, dalla quale potrai vedere che l'altra via concepita da Treves è peggio ancora e più inqualificabile, poiché la lettera dice: *quando la vendita non superasse le* 500 *copie e dopo qualche mese che si vedesse arrestata la vendita*, mentre siamo ben lontani da questi due casi.[70]

Sfiduciato, Gualdo conclude la lettera su citata chiedendo a Giacosa di parlare a Treves il più chiaramente possibile, consapevole, però, che "già non ser-

[68] P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 780.
[69] Lettera 6 di Gualdo a Giacosa, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 316.
[70] Ivi, p. 317. Lettera 7 di Gualdo a Giacosa.

virà a niente" e che, proprio in virtù di ciò, non vorrà in alcun modo doversi occupare in futuro di lui.[71] Presumibilmente risale allo stesso periodo di questo documento privo di data, il messaggio inviato sempre da Parigi nel novembre 1893 che l'autore del *Mariage* scrive ad Arrigo Boito affinché affidi le bozze della traduzione italiana del romanzo a Giacosa (*Un matrimonio eccentrico* uscirà infatti presso Treves poco più di un anno dopo) che dovrà poi impegnarsi a seguirne la stampa, curando i rapporti con la casa editrice milanese:

> Giacosa ora sarà tornato; […]. Digli che consegni a Treves il manoscritto italiano del *Mariage Ex.*, nel caso che voglia pubblicarlo subito, e che, nel caso, mi spedisca qui le bozze di stampa. Pregalo pure di chieder al suddetto cosa conta fare per la ristampa delle vecchie cose mie ch'egli ha in mano e se pensa, come disse, far presto una nuova edizione.[72]

Difatti, scrivendo in quei giorni anche allo stesso Giacosa, Gualdo ribadisce i concetti espressi a Boito, pregandolo soprattutto di premere al fine di far pubblicare una nuova ristampa delle sue precedenti opere "da infinito tempo esaurite".[73] Vincolato a recarsi spesso a Milano a causa dei numerosi impegni di lavoro, cui si era aggiunto, nel giugno '93 anche l'ulteriore compito di assumere la direzione della sezione letteraria del «Corriere della sera» – che gestirà fino al 1898 –, Giacosa trascorreva sempre meno tempo con la famiglia a Colleretto-Parella; finché aveva goduto di buona salute, Gualdo si era recato spesso in questa cittadina a nord di Torino (alla quale, in onore del drammaturgo, verrà in seguito dato il nome Colleretto-Giacosa) per fare visita all'amico: dei suoi passaggi in questi luoghi sono testimonianza, oltre a tre lettere di Catulle Mendès a lui indirizzate e ancora lì custodite, anche alcuni libri (forse prestati e non più restituiti), segnalati da Montera, con esplicita dedica dei rispettivi autori a Gualdo, quali i volumi *Socrate e sa femme* di Théodore de Banville e *L'ennemi des Lois* di Maurice Barrès.[74] Poiché il testo di Banville è del 1886, certamente esso non risale ai tempi di un curioso raduno avvenuto due anni prima di tale data, allorquando Verga, Boito e Gualdo si erano recati da Giacosa per fare insieme un'alpinata sulle cime delle Dolomiti della Val d'Aosta. Di questo avvenimento si ha notizia attraverso le lettere che i partecipanti si erano scambiati

[71] Ibidem.
[72] Ivi, p. 313. Lettera 2 di Gualdo a Boito.
[73] Lettera 6 di Gualdo a Giacosa, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 316.
[74] Ivi, p. 113.

nei giorni precedenti all'escursione prevista per quella estate, e di un ingegnoso quanto spiritoso componimento destinato ad Eleonora Duse (composto probabilmente a sei mani, visto che non è specificato l'autore), cui i reduci della scalata – tutti meno Verga[75] – avevano fatto visita, mentre erano di ritorno a casa, a Càudano, dove l'attrice era in vacanza insieme al marito e al collega Zolis:

Noi siam tre Romei
Madonna, fa che si diventi 6
Scesi dall'Alpi algenti
Ove dan morte turbinando i 20,
Qui e venimmo dove
Preghiam dal viso tuo dolcezze 9.
Fa' che tu ne promette,
sul bel colle lontan dall'empie 7,
Tanto coll'occhio bruno
Che sembri dire: intorno a me vi ad 1.
E ne farai felici
Se l'assenso richiesto a voi 12;
Ché se rivolgi ad altre
Estranie cose le pupille scal 3,
Noi sentiremo il fiotto
Stagnar nel cor e piangerem dir 8.
Esaudi i tre Romei,
Se buona, se gentil, 66.[76]

Nel ricordo di questa felice esperienza, il 23 giugno dell'anno seguente, Giacosa scriveva a Boito rammentandogli la promessa fatta durante l'escursione di "rinnovare il quartetto peripatetico" e di contattare Verga e Gualdo per combinare una nuova gita.[77] Tuttavia, nonostante le insistenze di Arrigo e nonostante la "lettera irresistibile" che Pin afferma di aver indirizzato agli altri due partecipanti che stentavano a confermare la propria adesione, Gualdo e Verga decideranno di tirarsi indietro. Abbandonati dagli amici, i due superstiti partiranno soli, decisi a perseguire il progetto prestabilito e a tornare a commuoversi

[75] Nardi sostiene che, dei quattro alpinisti, l'unico assente durante la visita alla Duse era Gualdo, ma, come si evince da una lettera di Giacosa a Primoli del 2 settembre seguente, in realtà era stato Verga ad abbandonare la compagnia durante il viaggio ritorno. (M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, cit., p. 136).

[76] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, p. 525.

[77] ID., *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 486.

di fronte agli incantevoli paesaggi d'alta quota: secondo Iermano sarà proprio la profonda conoscenza del paesaggio delle Alpi a rendere Giacosa, nelle sue opere, "un convincente revocatore della vita di montagna, contrapposta alla comoda esistenza cittadina".[78] Nonostante le insistenze e le lusinghe rivolte a Gualdo e Verga, rammaricato, ma senza perdere il tono scherzoso che caratterizza la gran parte delle sue corrispondenze con gli amici più intimi, Boito si era visto costretto ad informare Giacosa che quell'estate egli lo avrebbe affiancato tutto solo sulle vette valdostane. Anche in questo caso la comunicazione era avvenuta in versi e costituirà la risposta al messaggio di Giacosa che, ottimista fino alla fine, aveva sperato che Gualdo potesse ancora rispondere "Cópet" e Verga, a sua volta, "Lerai Lerai".[79] A titolo esemplificativo si riporta la strofa iniziale di questo componimento boitiano:

O Pin,

Verga sclamò: Lerai!
Gualdo rispose: Mai!
Io sol, perché te àdulo,
La mia canzon già mòdulo;
Andrem sul San Theòdulo,
Ci andrem di grado in gràdulo,
E i passi, messi in fila,
Sei nostri audaci piè
Faran metri 3333![80]

Appare, dunque, chiaro che il rapporto creatosi in questo gruppo di amici fin dai primi anni non era esclusivamente artistico, ma anzi molto saldo anche dal punto di vista umano: come si è visto Giacosa andrà spesso a fare visita al povero Gualdo infermo, quando "immoto spettatore", pur di sentirsi vivo guardava vivere gli atri dalla sua finestra su rue de l'Arcade a Parigi e da dove poteva "godere […] del movimento cittadino, ascoltarne il rumore, gustarne il colore, la varietà, l'espressione". Le parole appena citate sono tratte dal necrologio di Gualdo apparso sul «Corriere della sera»: benché anonimo, è evidente, dal suo contenuto, che fu scritto da una persona molto vicina al defunto, perché contiene episodi intimi della sua esistenza, come quel primo attacco di cui era

[78] T. IERMANO, *Esploratori delle Nuove Italie*, cit., p. 15.
[79] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 444.
[80] Ivi, p. 445.

stato vittima a Milano nonché le fasi più pietose della malattia negli ultimi mesi. L'autore del messaggio commemorativo (perfettamente nelle corde del Giacosa, he per di più collaborava con tale quotidiano) descrive, inoltre, la casa severa e silenziosa che Gualdo possedeva nel capoluogo lombardo e gli aspetti più reconditi del suo pensiero inesauribile, vero tesoro nascosto e riservato solo alla cerchia dei suoi fedelissimi. Non ci sono dubbi che chi scrisse questo articolo per ricordare l'amico ormai morto lo abbia fatto con un affetto, una compassione, ma anche una conoscenza così profonda (pure delle sue concezioni e idee letterarie, ma soprattutto artistiche) che non può non far pensare alle lettere in cui Giacosa comunicava ad amici e parenti – Fogazzaro e sua madre *in primis* – l'amore e l'ammirazione fraterna che negli anni della gioventù aveva riservato all'amico Gualdo (e Boito) e al loro felice sodalizio:

> Chi lo conobbe ne fu ammirato e sorpreso. Giacché troppa piccola parte il timido autore trasfuse di sé ne' suoi libri. […]. Ogni sua parola parlava del suo ingegno, tanto era vera, profonda ed arguta. Egli pensò assai più che non scrisse, ed amò l'arte col religioso silenzio di chi veramente l'intende.
>
> E per questo suo amore fu artista e amico degli artisti. Pochi lessero ed ammirarono quanto egli lesse ed ammirò. L'ammirazione fu la sua gioia più intima e più alta. Egli cercava la bellezza in ogni cosa per poterla adorare. Nella contemplazione delle perfette forme dell'arte si esaltava insieme e si umiliava, se ne sentiva degno e non osava stimarsene capace. Perciò scrisse poco.[81]

Ancor più sincera è poi la pagina in cui vengono ricordate le conversazioni tenute insieme al povero amico, godute a pieno solo da pochi eletti:

> Le sue idee più originali, le sue immagini più vive, le sue espressioni più pittoresche le scialacquò in gozzoviglie intellettuali con pochi amici. Ad essi soli confidò il suo ingegno: al pubblico diede le sue eleganze, il suo spirito, i suoi paradossi, le sue arguzie e la sua bontà. E questa fu grande come il suo ingegno.[82]

È del tutto impossibile sapere se fu effettivamente Giuseppe Giacosa l'autore di questo commosso necrologio, però è più che lecito supporre che, con ogni probabilità, egli avrebbe ricordato così, in questi termini, il suo amico e consigliere Gualdo.

[81] –, *Necrologio. Luigi Gualdo,* cit.

[82] Ibidem.

### 4.3a *La coppia Duse-Boito attraverso la penna di Luigi Gualdo*

Il 6 marzo 1892 il *Suplément littéraire* del giornale francese «Petit Parisien» pubblicava una novella di Luigi Gualdo dal titolo *Aveu sans paroles*[83] in cui era narrata la storia di un fugace incontro, sulle sponde del lago Maggiore, tra una famosa cantante ed un celebre pittore. Segnalato per la prima volta da Rovetta sulle pagine del «Don Chisciotte della Mancia» come "frammento di prosa squisita"[84] e additato da Montera come riflesso della *tendre amitié* che legava Gualdo alla Duse,[85] questo racconto è molto più di una semplice offerta alla più accalmata diva del teatro italiano tra i secoli XIX e XX perché *Aveu sans paroles* omaggia in realtà, ma cifratamente, le esistenze di due grandi artisti: Eleonora Duse, appunto, ed Arrigo Boito, ripercorrendo in sintesi la vicenda amorosa che per lunghi anni aveva coniugato le loro sorti umane ed artistiche.

Il ritrovamento del carteggio Duse-Boito, rimasto celato per volontà testamentaria dello scrittore (conseguenza della sua estrema discrezione, ma anche del desiderio di proteggere la riservatezza della stessa Duse, a lui legata in un rapporto extraconiugale) sino al finire degli anni '70 del Novecento, ha finalmente reso possibile ricostruire le altalenanti fasi della loro relazione, gli episodi salienti, le emozioni, i pensieri dell'uno e dell'altra e al tempo stesso l'importanza avuta Gualdo, in qualità di intimo amico e confidente di entrambi. Alla luce di questa scoperta, dunque, la novella stampata sul «Petit Parisien» appare quasi un resoconto della vita di coppia delle due celebrità, uno specchio in cui l'attrice perfettamente si riflette – dal punto di vista fisico, caratteriale e comportamentale – nel personaggio della cantante, ed il poeta in quello del pittore.

In *Aveu sans paroles* la *cantatrice célèbre* ha scelto di recarsi in una bella villa immersa nel verde a Baveno, per staccarsi temporaneamente dalle scene e riposarsi un po', lontana per qualche giorno dalla vita mondana e dagli omaggi del pubblico. Nonostante le sue buone intenzioni viene però invitata, e decide poi di prender parte, ad un *dîner* con una ventina di commensali, tra i quali si trova anche il noto pittore: "résignée, elle se montra très aimable, par habitude

[83] L. GUALDO, *Aveu sans paroles*, in «Suplément littéraire du Petit Parisien», 6 mars 1892, rist. in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 348-353.

[84] G. ROVETTA, *Vita letteraria. Luigi Gualdo*, cit., pp. 1225-1233.

[85] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 118. Il biografo ritiene che nella figura della cantante, protagonista del racconto, possa celarsi un riflesso di Eleonora Duse, ma sostiene che, invece di Arrigo Boito, il pittore possa rappresentare un autoritratto dello stesso Gualdo.

d'ailleurs, aux gens qui lui furent préséntes". Durante la serata, comunque, il giovane artista non osa parlarle: le rivolge di tanto in tanto rapide occhiare e solo dopo cena si risolverà ad avvicinarsi a lei. Al di fuori della finzione narrativa, Eleonora Duse ed Arrigo Boito si erano, in effetti, conosciuti il 14 maggio 1884 (anche se, in verità, galeotto fu il loro secondo incontro, nel 1887) al Ristorante Cova di Milano, durante una cena offerta all'attrice da un gruppo di frequentatori del teatro Carcano, dove la sera precedente lei era stata applauditissima interprete della *Signora delle camelie*. Le cronache della serata indugiano, scrive Raul Radice, curatore dell'epistolario Duse-Boito, "sul fascino della donna e sulla grazia da essa dimostrata a cena finita passando da ospite ad ospite":[86] alla sua uscita di scena, dirà Boito nel primo biglietto a lei indirizzato, "voi siete partita e il filo[87] s'è rotto e noi siamo caduti per terra, Verga, Gualdo ed io, col naso sul pavimento".[88]

Nella novella francese, al termine della lunga passeggiata in compagnia del pittore, "la diva commença à chanter à demi-voix" e lo fa *pour lui seul*, per quell'uomo che in passato l'aveva tanto ammirata vedendola in scena "deux fois dans la *Traviata*"; con questo gesto la donna, sposata, – benché suo marito, un impresario teatrale, "la surveillait moins, n'affectant pas de jalousie" – si concede idealmente al suo accompagnatore, quel pittore che per lei farebbe follie, pur sentendo la propria mente arrovellata tra tanti pensieri – relativi al suo avvenire, al suo lavoro, ma soprattutto alla sua *fiancé*. Nella realtà la Duse era sposata all'attore Tebaldo Checchi, che già prima dell'incontro con Boito aveva tollerato la relazione di sua moglie con Flavio Andò; Arrigo era invece legato ad una ragazza bellissima di cui è noto soltanto il nome proprio, Fanny (alcuni indizi a suo riguardo sono contenuti nelle lettere di Gualdo indirizzate a Boito),[89] di cui Eleonora era terribilmente gelosa. La Duse, inoltre, proprio come la

[86] R. RADICE, *Introduzione* a E. DUSE – A. BOITO, *Lettere d'amore*, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. XIII.

[87] William Weaver, uno dei numerosi biografi della Duse, suggerisce che Boito qui possa aver alluso al breve atto unico in versi di Giacosa *Il filo*, dove gli attori impersonano marionette ed in cui Eleonora aveva recitato, riscuotendo gran successo, circa un anno prima, nel gennaio 1883 al Carignano di Torino (W. WEAVER, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1985).

[88] Ivi, p. 7. Il biglietto, ringraziamento per aver ricevuto il ritratto richiesto, è datato per mano di Boito 21 maggio 1884. Indirizzato alla Sig.ra Eleonora Duse Checchi presso il teatro Carignano di Torino, è l'unico messaggio in cui in calce figurano i saluti al marito dell'attrice.

[89] Cfr. la lettera 2 del 10 novembre 1893 e quella del 3 del gennaio 1894 pubblicate in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 302-306.

*grande artiste* del racconto gualdiano, si era unita in matrimonio *au commencement de sa carrière* e, parimenti ad essa – "maître de ses affaires" – aveva fatto presto fortuna, imparando a gestire da sé le proprie finanze: a meno di trent'anni la diva aveva infatti fondato a Roma, nel 1887, una propria Compagnia drammatica che le aveva consentito la totale autonomia artistica e finanziaria, coronamento e "realizzazione delle sue aspirazioni all'indipendenza".[90]

Oltre a queste affinità, più che altro situazionali, tra le vicende della coppia Eleonora Duse – Arrigo Boito e quelle dei protagonisti di *Aveu sans paroles*, è da notare che una rassomiglianza ancora più diretta sussiste nel testo e permette di sostenere una decisiva identificazione tra i personaggi della novella e quelli reali: la somiglianza fisico-caratteriale. Se infatti, scrive Gualdo, la *cantatrice* appare bella in virtù del suo *discret maquillage* che lascia trasparire (insieme ai suoi "grands yeux intelligents, pleins de volonté, presque inquiétants") tutto il suo *candeur* e la sua *suavité*, le fotografie d'epoca e le biografie della Duse ritraggono Eleonora, in opposizione alla rivale Sarah Bernhardt, come la quintessenza della naturalezza, "che anche per entrare in scena rifiutava ogni liscio, ogni rossetto, ogni cipria, tanto amava la verità",[91] perché, pur non essendo bella in maniera particolare, essa era in grado di trasfigurarsi e comunicare attraverso le mille espressioni del suo sguardo e della sua fisionomia estremamente mobili,[92] in modo parallelo anche il pittore venendo ritratto da Gualdo come un uomo restio ad uscire dal riserbo, silenzioso, che "cachait sa timidité extrême sous la calme forcé de ses manières" e nel passeggiare sotto braccio con la grande artista "jouissait toutefois d'une façon discrète et profonde", incarna a pennello il suo *alter ego* reale, quell'uomo sobrio e dignitoso, gelosissimo della sua vita privata e della propria intimità che fu Arrigo Boito, in apparenza burbero e altero a causa del suo aspetto che incuteva timore e dei suoi occhi di ghiaccio, ma in realtà semplicemente persona timida, assai discreta e "schiva […] d'ogni altrui curiosità".[93]

Il legame affettivo tra Eleonora Duse ad Arrigo Boito durò circa un decennio (fino a quando cioè l'attrice, nel 1897, si invaghì del più giovane Gabriele d'Annunzio): mai nessuna storia d'amore, forse in virtù dei caratteri e della no-

[90] S. BASSNET, *Eleonora Duse*, in AA. VV., *Tre attrici e il loro tempo: Sarah Bernhardt, Elen Therry, Eleonora Duse*, cit., p. 198.

[91] U. OJETTI, *Cose viste*, Firenze, Sansoni, 1951, p. 712.

[92] M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 133.

[93] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 532.

torietà di entrambi, era stata tanto cautelata e mai nessun epistolario fu formalmente più casto del loro. Inizialmente lo scrittore seguiva la diva nelle sue peregrinazioni e *tournée*, ma col passar del tempo la relazione dei due era diventata sempre meno concreta e si era configurata piuttosto come un rapporto tra mentore e allieva sino a trasformarsi, dopo un breve e fallimentare sodalizio artistico,[94] in un puro impegno didascalico di Boito nei confronti di Eleonora, più giovane di lui di diciassette anni, e concludersi, infine, con una serie di messaggi epistolari che Raul Radice definisce "le lettere del soliloquio, che non attendono risposta, e infatti quasi mai ne ebbero"[95]. Anche nelle pagine di Luigi Gualdo, in effetti, la notte trascorsa insieme da pittore e cantante dopo aver lasciato la *route du lac* si risolve, candidamente, nelle dolci note che la donna dedica al suo compagno donandosi a lui "idéalment, sans retour, sans contrainte, dans ce chant sublime" che trasporta entrambi da un'iniziale sensazione di *rêve éveillé* ad una graduale *tristesse poignante dans une rêverie immense* che li farà sentire, al termine, "plus que seuls: oubliés".

Se Gualdo aveva omaggiato i sue due intimi amici con questa novella, è anche vero che l'attrice e il librettista, benché non facciano mai parola del suddetto racconto, dedicano ampio spazio al comune confidente nelle loro lettere. Nel carteggio Duse-Boito, infatti, composto da circa 770 documenti epistolari, i riferimenti a Gualdo sono cospicui: il suo nome (o meglio, il soprannome scelto per lui dalla diva, *Gilet bianco*) appare all'interno di ben 25 messaggi; tale cifra è da ritenersi considerevole – e si badi che nella maggior parte dei casi non si tratta di semplici menzioni, ma di riferimenti di un certo rilievo – se si pensa che l'intero *corpus* di lettere copre un arco di tempo che supera di gran lunga anche la data di morte dell'autore.

Non molto, al contrario, è rimasto della corrispondenza diretta tra Gualdo ed i singoli componenti della coppia: alla Fondazione Cini di Venezia sono conservate soltanto sei lettere da lui indirizzate ad Arrigo Boito, mentre si ha notizia di un numero ancora più esiguo di messaggi scritti da Eleonora Duse e destinati a Gualdo, tutti materialmente andati purtroppo smarriti, ma di cui resta traccia in un opuscolo per nozze fatto tirare in tre soli esemplari fuori commer-

[94] Boito aveva tradotto per la Duse, apportando molti tagli e modifiche, il dramma shakespeariano *Antonio e Cleopatra*, la cui prima si tenne a Milano, al teatro Manzoni, il 22 novembre 1888 ottenendo massimo disappunto tanto dalla critica quanto dal pubblico.

[95] R. RADICE, *Introduzione* a E. DUSE – A. BOITO, *Lettere d'amore*, cit., pp. XXVII-XXVIII.

cio dall'erudito Dante Petaccia nel 1948; la più nota di queste lettere, che ha conosciuto anche successive ristampe, risale al 1897,[96] mentre non semplice risulta datare gli altri testi epistolari raccolti all'interno di questa *plaquette* (e così, fortunatamente, scampati all'oblio), provenienti dai luoghi più svariati delle *tournées* dell'attrice e indirizzati all'amico altrettanto cosmopolita: ci è giunta in questo modo notizia delle lettere che da palazzo Desdemona di Venezia lei "gli scrive e riscrive per avere notizie",[97] di un biglietto spedito dalla capitale austriaca, dove, appena uscita da teatro, la Duse fa sapere a Gualdo che "Vienna è tutta in festa", che ci sono "grandi bandiere nell'aria", "corse di fiori di giorno in giorno e lampioni accesi ogni sera".[98] Di particolare interesse sono però soprattutto gli ultimi due documenti, su cui si tornerà, riportati da Petaccia perché testimoniano il fondamentale ruolo di Gualdo come consigliere delle letture dell'attrice: il primo risulta partito da Il Cairo e contiene una richiesta di libri (purché, scrive la diva, non si tratti di testi di quel d'Annunzio tanto caro a Gualdo),[99] mentre il secondo, infine, consiste in una breve lettera nella quale la Duse ringrazia l'amico per l'invio di una sua non meglio specificata opera – non è possibile comprendere di quale scritto si tratti neppure attraverso la data, vista l'assenza di una precisazione in merito nella parte di testo citata da Petaccia – rimproverandolo, però, a causa della dedica apposta sul volume e giudicata troppo pomposa (ma al tempo stesso lusingandolo con vivaci espressioni del proprio intenso affetto).

Non resta, invece, testimonianza alcuna di quanto l'autore milanese avrebbe inviato all'attrice, sebbene paia trattarsi di un considerevole numero di lettere alle quali Eleonora (non solo in qualità di destinataria, ma anche di mittente) fa continui riferimenti negli altri suoi epistolari, specie in quello con Boito.[100]

[96] La lettera della Duse, del luglio 1897, aveva avuto diffusione, prima di essere smarrita, attraverso la pubblicazione di D. PETACCIA in *Un sonetto inedito di Gabriele d'Annunzio a Luigi Gualdo*, cit., pp. 12-15. In seguito, prima di essere riproposta da Montera, questa stessa lettera è stata nuovamente stampata da F. GERRA nell'articolo *Il dolore della Duse nella gloria del trionfo*, sulle pagine del «Il Messaggero», il 10 agosto 1967 (p. 3).

[97] D. PETACCIA, *Un sonetto inedito di Gabriele d'Annunzio a Luigi Gualdo*, cit., p. 8.

[98] Ibidem.

[99] Ibidem.

[100] Cfr., a titolo esemplificativo, la lettera della Duse a Boito scritta da Alessandria d'Egitto il 12 gennaio 1890: "Ho avuto una lettera di *Gilet bianco* in risposta a una mia. Fra le altre cose dice: Il Commendatore Grasso [Giuseppe Giacosa] – e il Commendatore Magro [Arrigo Boito] fanno a chi meno lavora dei due – e seguiteranno a NON FINIRE…" (E. DUSE – A. BOITO, *Lettere d'amore*, cit., p. 632); o quella, precedente, della stessa al medesimo desti-

### 4.3b *La diva ed il* passeur*: legami, incontri e mediazioni in favore della Duse*

Tra i più fervidi ammiratori della Duse, Luigi Gualdo non è stato soltanto uno dei suoi più cari amici, ma ha avuto almeno due meriti notevoli – e decisivi – nello svolgersi della carriera dell'attrice. In primo luogo, come racconta la diva stessa in un'intervista rilasciata nel giugno 1907 ad Emma Ferruggia per «La lettura», rivista mensile del «Corriere della sera», egli l'aveva incoraggiata spesso durante le prime fasi dell'ascesa al successo teatrale, apprezzando e dando suggerimenti sullo stile di recitazione di lei; inoltre – sostiene sempre la Duse – *tra la gente che fu sua*, egli era stato "uno dei primi, uno dei rivelatori",[101] insieme al giornalista Eugenio Torelli-Viollier. In secondo luogo, cosa forse maggiormente considerevole, Gualdo – svolgendo ancora una volta il suo abituale, ed all'epoca ormai consolidato, ruolo di mediatore – aveva avuto, nel luglio 1890, il privilegio di far conoscere "al più grande scettico dell'arte francese, il secondo Dumas […] la più grande nevrotica dell'arte italiana".[102] L'episodio in questione è narrato dalla stessa Eleonora in una lettera indirizzata a Boito; giunta a Parigi il 29 giugno, l'attrice aveva trovato ad attenderla nell'Hôtel Métropolitan il suo caro *Gilet bianco* che durante la serata l'aveva condotta con sé a teatro, mentre il giorno seguente le aveva fatto da guida al Museo del Louvre. Nel corso del breve soggiorno francese, "paziente e *amabile*",[103] Gualdo aveva ascoltato le intime confidenze dell'amica, desiderosa di tornare a Milano da Arrigo, cui così motiva il ritardo del suo rientro in Italia:

> Stamane ero già risoluta di partire domani, ma – colpa di *Gilet bianco* – sono andati a pescare Dumas, e ormai sono presa in trappola per domani –.[104]

In tutte le biografie della Duse vien detto che a combinare il suo unico incontro con Alexandre Dumas *fils* era stato Gégé Primoli, ma forse, dopo il ritrovamento e la pubblicazione della lettera appena citata, andrebbe ipotizzato che, all'epoca, ci sia stata piuttosto una collaborazione tra Gualdo e Primoli, sicché in quel "sono andati a pescare" l'attrice potrebbe aver alluso ad un co-

---

natario datata Messina, 27 novembre 1889: "*Gilet bianco* mi ha scritto che a Varese «vi sono 4 soli – e CINQUE sul lago di Como» (ivi, cit., p. 604).

[101] E. FERRUGGIA, *La Duse intima*, in «La Lettura», giugno 1907, p. 451.

[102] G. ROVETTA, *Vita letteraria*, cit.

[103] E. DUSE – A. BOITO, *Lettere d'amore*, cit., p. 736. Lettera da Parigi del 2 luglio 1890.

[104] Ibidem.

intervento di entrambi i suoi amici, tanto del milanese quanto del nipote franco-italiano della principessa Matilde Bonaparte. Ad ogni modo resta indubbio che la visita al grande drammaturgo di Marly – che, in seguito, per l'attrice italiana scriverà *Denise* – abbia avuto luogo in presenza di Luigi Gualdo, e ciò è confermato dalle parole di un articolo comparso sul quotidiano «Le Figaro» il 1 giugno 1897, in un trafiletto in cui Jules Huret fornisce alcune "notes biographiques sur la Duse", alla vigilia degli strepitosi successi della *célèbre comediénne italienne* la quale, quel giorno stesso, avrebbe finito per infiammare il pubblico d'oltralpe con una memorabile rappresentazione, nei panni di Margherita Gautier, al teatro della *Renaissance*:

> On sait déjà le grand cas qu'Alexandre Dumas fils faisait de son [de la Duse] talent. Elle avait avec lui une correspondance suivie […].
>
> Elle ne se trouve avec Dumas qu'une seule fois. Elle alla à Marly, en compagnie de Gualdo, un poète italien de grand talent, qui est resté un de ses amis fervents. Quand elle vit Dumas, avant même de prononcer un mot, elle se mit à fondre en larmes. L'écrivain fut forcé de la consoler, avec des paroles tendres de grand frère. Elle ne le vit plus jamais.[105]

La *tournée* parigina di Eleonora del 1897 era stato un evento improvviso: nell'aprile di quell'anno d'Annunzio aveva letto alla diva *La città morta*, una *pièce* inizialmente pensata per lei, ma poi riscritta in francese e destinata a Sarah Bernhardt; vedendo la delusione della Duse, il Poeta aveva allora deciso di scriverle, in soli dieci giorni, il piccolo dramma *Sogno di un mattino di primavera* affinché potesse essere rappresentato in Francia, dove l'attrice era stata nottetempo invitata per un corso di recite. "Dominatice delle platee dei due mondi", la diva aveva sempre esitato "ad affrontare il pubblico parigino, esigente, implacabile nel rilevare e nel porre in ridicolo ogni imperfezione":[106] timorosa di un insuccesso, Eleonora aveva addotto al suo impresario la scusa che non si sarebbe mai recata a Parigi, se non dietro invito della rivale Bernhardt. Ebbene, un inaspettato slancio di ospitalità di Sarah – che le offre addirittura di recitare nel suo teatro – e l'improvviso recapito dell'opera composta repentinamente per lei da d'Annunzio, pongono la Duse nelle condizioni di non poter non accettare l'invito a varcare le scene della *Renaissance*. Gualdo, che condi-

[105] J. H., *Notes biographiques sur la Duse*, in «Le Figaro», 1er juin 1897, p. 3.
[106] O. RESNEVIC SIGNORELLI, *La Duse*, Roma, Signorelli, 1938, pp. 144-145.

videva le paure dell'attrice italiana, rivolgendosi a sua cugina Giulia, scrive – in data 13 maggio[107] – di non sentirsi troppo fiducioso quanto alle sorti dell'amica:

> Presto, pare che finalmente arriverà la Duse, per dare quì[108] poche recite in italiano, come doveva fare l'anno scorso, quando tutto era ben combinato, a *meraviglia*. Adesso invece arrischierà un fiasco.[109]

Il 1º giugno i corrispondenti dei maggiori giornali europei sono presenti in teatro per giudicare Eleonora nell'interpretazione della *Signora delle camelie*, che era stata "la più grande creazione di Sarah Bernhardt":[110] l'*arcana creatura*, come l'aveva definita Gualdo, assisteva anch'essa in sala alla rappresentazione, dopo aver ceduto a caro prezzo alla rivale il suo teatro della *Reinassance*, nella speranza di veder sconfitta in tale occasione e contesto la maggiore attrice d'Italia. Ma il suo desiderio non viene esaudito: mentre i primi tre atti della *pièce* passano sotto silenzio, il quarto è salutato da applausi calorosi del pubblico, ed il quinto si chiude tra il delirio della folla.[111] Anche Gualdo, nonostante la paralisi che lo aveva condannato all'immobilità già da tre anni, presenziava quel giorno alla messa in scena e, avendo assistito all'esito della serata, immediatamente comunicava a sua cugina Giulietta, divenuta dopo la morte della madre la sua principale confidente, che il talento della diva aveva smentito le più infauste previsioni:

> Ad onta del mio pessimismo, che questa volta ha avuto torto, ti devo prima di tutto confermare l'immenso, straordinario trionfo che ha avuto martedì la Duse, nella *Dame aux camelias*. È stato un vero delirio, tanto che a momenti, pareva che il pubblico capisse l'italiano, mentre all'infuori dei numerosissimi peninsulari, nessuno comprendeva un'acca. Credo che questo si uno dei maggiori successi che ha avuto mai. E ora che la cosa è avviata, il trionfo, *se è possibile*, andrà crescendo, nelle varie commedie e drammi che darà, tra i quali *Magda* in cui non l'ho mai sentita e il nuovo piccolo dramma in un atto [*Sogno di un mattino di primavera*], scritto apposta per lei da Gabriele d'Annunzio.[112]

---

[107] In realtà il bollo postale sulla busta di questa lettera s.d. – Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss., b.4(44) – indica "Parigi, 3 giugno 1897", ma è evidente che è avvenuto uno scambio di busta con il documento epistolare precedente –ivi, b.4(43) – timbrato "Parigi, 13 maggio 1897".

[108] Gualdo pone costantemente, in tutte le sue lettere, l'accento sulla parola *quì*.

[109] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss., b.4(44).

[110] O. RESNEVIC SIGNORELLI, *La Duse*, cit., p. 150.

[111] Ibidem.

[112] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss., b.4(44).

Gualdo assisterà a tutte le messe in scena che vedranno protagonista l'attrice italiana e ne farà costantemente attenti resoconti alla marchesa Litta Modignani: ciò che più lo sconcerta, si evince dalle sue lettere, è che il trionfo continuasse sera dopo sera, nonostante la Duse recitasse in italiano[113] ("i prezzi si fanno ognora più cari e la folla non cessa d'invadere il teatro; meno capisce e più apprende; è un vero delirio")[114] opere del consolidato repertorio di Sarah Bernhardt, sulle cui reazioni – ma anche su quelle di molti attori d'oltralpe al cospetto dell'innovativo stile di recitazione della diva italiana – egli informa Boito in una lettera senza data, ma evidentemente di questo periodo, che scrive in vece della «Divina», "familiarmente chiamata *Ducchio*"[115] da entrambi:

Carissimo,

Ti scrivo per incarico del Ducchio che non osa parlarti in persona dei suoi trionfi inauditi. […] Mi basti dirti che il trionfo non ha limite, che Parigi è stata per più di un mese affetta da completo delirio e che quanto hanno narrato i giornali (specialmente quelle canaglie d'Italiani, a cominciare dall'infetto *Corriere*), non era che una piccola parte del vero. Lemaitre ha fatto uno stupendo articolo, Sarcey si è tolto la mano e ha iniziato quella rappresentazione per gli artisti francesi che è stata una follia d'apoteosi.

S. B. è furente e dopo tale rappresentazione ha subitamente compito cento tredici anni. Aveva così bene preparato un immenso *four* e vi si è cotta da sé.

Avrai visto dal *Figaro* il déjeuner all'ambasciata italiana, dove io fui, e dove la Duse fu somma attrice senza saperlo e per me solo.[116] Poi vi fu la colazione data dagli artisti della *Comédie Française*, dove tutti non fecero altro che *carognare*, istruiti alla

[113] Al termine della prima rappresentazione della *Dame aux Camelias*, il Presidente della Repubblica francese Félix Faure, congratulandosi con la Duse, le aveva chiesto perché si fosse mostrata tanto timorosa alla vigilia della messa in scena. L'attrice aveva motivato la sua apprensione prima della recita spiegando la sua paura di dover recitare nel primo teatro del mondo in una lingua straniera. Il Presidente le aveva allora risposto: "Come? Avete recitato in italiano? […] La vostra arte è così ricca di passione e di verità che non mi sono nemmeno accorto che non parlavate francese" (O. RESNEVIC SIGNORELLI, *La Duse*, cit., pp. 150-151).

[114] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss., b.4(44).

[115] G. SPAGNOLETTI, *Dalla galleria di Milano e dai salotti di Parigi riemerge il personaggio e il romanziere*, in «Nuova Rivista Europea», a. VIII, n. 45, febbraio 1984, p. 41.

[116] Si tratta dell'articolo di FIDELIO, *Madame Duse à l'Ambassade d'Italie*, in «Le Figaro», 2 juillet 1897, p. 1, in cui viene redatto un attento resoconto dell'evento mondano. Tra i nomi degli invitati, accanto a Primoli, Sardou, il principe di Chimay, Huret e Lemaître, figura anche il nome di Luigi Gualdo. Pierre de Montera ha segnalato (*Luigi Gualdo*, cit. p. 308) che è stato riprodotto in fotografia il menù del *déjeuner* con le firme dei partecipanti, dove quella di Gualdo compare accanto a quella della Duse, nella biografia illustrata dell'attrice italiana di O. SIGNORELLI, *Eleonora Duse*, Milano, Silvana, Edizioni d'Arte, 1959.

semplicità del Ducchio. Mme Barret ha detto: «Il faut que nous changions complètement notre manière de jouer. C'est à recommencer».

Insomma è stato una rivelazione e al tempo stesso una rivoluzione. La Duse con la sua influenza ha reso gli attori francesi *modesti* – e lei non lo sarà più. Parigi ha tardato a svuotarsi per la Duse. Ora che lei parte si potrà pensare a partire.[117]

Sulle differenti tecniche di recitazione e sui rispettivi impatti sul pubblico di Eleonora Duse e Sarah Bernhardt, il drammaturgo irlandese George Bernard Shaw aveva scritto un interessante saggio, pubblicato su «The Saturday Review» (poi raccolto nei suoi *Essays on theatre*) il 15 giugno 1895, mettendo a confronto le interpretazioni di entrambe nel ruolo di Margherita Gautier nel dramma di Dumas *La Dame aux camelias*: da un lato egli raffigura l'attrice francese, inverosimile ed inumana, con i suoi gioielli luccicanti, i costumi preziosi ed i ricercatissimi trucchi scenici che la fanno apparire alla stregua di un quadro degno dei pittori dell'epoca, dall'altro la diva italiana, che invece scopre e si vale di tutte le sue debolezze, che lascia contare allo spettatore tutte le rughe che il tempo e le privazioni le hanno impresso sul volto; se Sarah Bernhardt si avvale un modo di recitare *egocentrico* perché basato sull'arte di costringere il pubblico ad ammirarla, a compassionarla ed a prodigarle applausi appena calato il sipario, ricorrendo ad una serie di pose e di giochi mimici che facilmente potrebbe essere messa a catalogo, Eleonora Duse, d'altro canto, regala l'illusione di essere inesauribile nella molteplicità delle sue bellissime pose e dei suoi atteggiamenti che le rendono possibile fare in modo che ogni nuova parte diventi una nuova creazione.[118]

Certamente Luigi Gualdo ammirava le bellezza e la bravura dell'interprete francese, alla quale infatti aveva dedicato un componimento poetico ed il cui nome menzionava spesso nei suoi epistolari, ma la sincera approvazione che egli mostra per l'arte della Duse, al di fuori della tenera amicizia che a lei lo legava, doveva essere di gran lunga maggiore. Il sapiente uso che l'attrice faceva delle mani e delle braccia, il senso di eccitazione nervosa dato alle sue interpretazioni ed il processo di intellettualizzazione cui essa sottoponeva ogni copione sul quale era chiamata ad esibirsi, sono stati considerati dalla moderna critica

[117] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 307-308, rist. in G. SPAGNOLETTI, *Dalla galleria di Milano…*, cit., p. 41.

[118] G. BERNARD SHAW, *Duse and Bernhardt*, in *Plays & Players. Essays on theatre*, selected with an introduction by A. C. Ward, London - New York - Toronto, Oxford University Press, 1952, pp. 33-40.

teatrale e dagli studiosi di antropologia degli ultimi anni come un passo decisivo in direzione del *realismo psicologico* nella recitazione teatrale. Difatti, come afferma a tal proposito Susan Bassnet, in un recente volume dedicato alle tre grandi dive europee Sarah Bernhardt, Elen Therry ed Eleonora Duse:

> La carriera teatrale della Duse si svolse nel periodo di transizione in cui fra gli attori occidentali a poco a poco si imponevano i principi del realismo psicologico, allontanandosi dai vecchi cliché di una rappresentazione mimetica stilizzata. […].[119]
>
> Il suo particolare stile realistico di recitazione, quindi, derivava da una tecnica che poneva l'accento su singole parti del corpo contrariamente allo stile di recitazione per ampi gesti, in cui è l'intera figura dell'attore ad avere rilievo. Tale metodo le consentiva di mantenere sempre il massimo controllo, pur dando l'impressione di essere tutt'uno con il personaggio; tecnica che pare abbia messo a punto precocemente.[120]

L'espressione usata per definire lo stile dell'attrice, *realismo psicologico*, è un'interessante spia che conduce a riflettere sull'interesse mostrato dalla «Divina Eleonora» per un personaggio che, sebbene in contesto extrateatrale bensì narrativo, aveva fatto di questa "tematica" un vero e proprio paradigma metodologico della sua produzione letteraria: il romanziere francese Paul Bourget. Ancora una volta si dovrà constatare l'importanza del mediatore Gualdo, il quale insieme a Boito, abituato a vivere con disciplina e con metodo, aveva nel corso degli anni contribuito ad allargare ed a raffinare gli orizzonti culturali dell'impulsiva attrice; se Arrigo l'aveva introdotta allo studio di Shakespeare e Dante, dal carteggio dell'attrice con quest'ultimo si evince quale importante ruolo abbia avuto anche Gualdo nella sua formazione e soprattutto nel graduale approccio dell'attrice, sfociato poi in fervente ammirazione soprattutto quando si decise di trarre una *pièce* dal romanzo *Mensonges*, proprio per il suddetto Bourget. Non è ben certo, di nuovo, se a far incontrare la Duse e l'autore francese, sia stato Primoli o Gualdo, ma mentre da un lato sappiamo che Gégé aveva invogliato la diva a farsi coraggio ed a scrivere in prima persona a Bourget senza più servirsi di lui come tramite,[121] dall'altro appare maggiormente probabile che l'incontro diretto possa esser stato organizzato dal nostro milanese cosmopolita,

[119] S. BASSNET, *Eleonora Duse*, in AA. VV., *Tre attrici e il loro tempo* , cit., p. 189.

[120] Ivi, p. 197.

[121] Si riporta questa notizia dall'articolo, in cui viene parzialmente riportata in nota una lettera inedita di Eleonora Duse a Gégé Primoli, di P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo, Robert de Montesquiou et la Duse*, in «Italianistica», a. XI, n. 2-3, 1982, pp. 289-290.

sia che si consideri lo strettissimo legame di amicizia che lo univa al romanziere parigino, sia che si pensi ai frequenti soggiorni in Italia di quest'ultimo, in cui Luigi Gualdo fungeva per lui da ospite e da cicerone. Ad ogni modo, è evidente che la Duse e Bourget erano in contatto diretto, o comunque avevano iniziato a corrispondere, sul finire dell'aprile 1889 giacché è di questo periodo la lettera di Eleonora a Boito in cui si legge, a proposito di un testo che lei non riesce a reperire nel capoluogo partenopeo, dove si trova in quei giorni: "Tu conosci *Dominique* – di Fromentin? Bourget dice che è tanto un bel libro – io vorrei leggere quel libro che m'ha insegnato Bourget – a Napoli non c'è. – Vedi se ci fosse dal libraio tuo?".[122] Conoscenza personale o meno, è sempre attraverso il carteggio con Arrigo che emerge la notizia che qui più interessa e cioè che l'approccio, da parte dell'attrice, alle opere del caposcuola del realismo psicologico francese era stato senza dubbio incentivato dal suo *Gilet bianco*, il quale viene espressamente citato dalla Duse in qualità di suo consigliere di letture:

> A proposito di menzogne, ho letto *Mensonges* di Bourget e *Crime d'amour* – dello stesso – – Bello – amaro – vero – ben fatto –.
>
> – Tu che vai nel mondo, ne saprai qualche cosa – *Gilet bianco*, (allora) me ne parlò molto.[123]

Anche tra i documenti dell'attrice riportati da Petaccia nel già citato e preziosissimo opuscolo figura una lettera in cui, scrive l'erudito, la Duse si rivolge a Gualdo e "gli chiede dei libri", purché, ella avverte, non siano del *vostro arcangelo Gabriele*; malauguratamente, però, nella plaquette non viene trascritta la prima parte del messaggio, bensì quella seguente, dove, con fresca vivezza d'immagini, l'artista racconta la bellezza dei luoghi d'Oriente. Prima di voltar pagina sulla giornata appena trascorsa, l'attrice prende in mano carta e penna e narra dei continui *déjà-vu* che le capitano percorrendo le strade de Il Cairo:

> Non so dirvi , non so proprio dirvi se mi trovo bene o male quaggiù. So solamente che mi pare che non sia la prima volta che vedo l'Oriente. Qualche cosa di me si ritrova quando gironzolo per le strade e i bazar e i piccoli quartieri arabi […]. È come l'impressione di *une arrière vie* […].
>
> Ma qui tutto ciò che gli occhi vedono si chiama Oriente – e l'Egitto è lontano dall'Italia dice la geografia. E la memoria è uno strumento inutile e grossolano.[124]

[122] E. DUSE - A. BOITO, *Lettere d'amore*, cit., p. 424.

[123] Ivi, p. 422.

Gualdo aveva conosciuto Eleonora Duse certamente prima che con lei entrasse in contatto l'amico Arrigo Boito: già nel 1883, difatti, egli le aveva indirizzato il suo volume di versi appena edito, *Le Nostalgie*, affinché potesse leggerlo. Tale informazione si evince da un breve componimento inviato da Parigi a Giuseppe Giacosa, al quale chiede notizie dell'attrice con cui il drammaturgo era già da tempo in contatto per questioni lavorative; poiché nel testo viene menzionato il teatro Valle di Roma (dove Eleonora recitava nell'opera di Giacosa *La Sirena*)[125] non è da escludersi che i tre abbiano potuto trascorrere del tempo insieme nella capitale, soprattutto se si considera che i soggiorni romani di Gualdo, soprattutto in virtù della sua collaborazione con la rivista – dapprima sommarughiana, poi dannunziana – «Cronaca bizantina», erano stati particolarmente frequenti negli anni tra il 1882 ed il 1884:

Mandai, con le mie scuse,
Il volume alla Duse,
E non ebbi risposta.

Ma forse già le spalle
Avea voltate al Valle
E il libro è fermo in posta.

Dimmi di te, di Lei,
Dov'è? Tu dove sei?
Perché più non scrivesti?[126]

Si potrebbe a questo punto ipotizzare che il ringraziamento che l'attrice aveva scritto all'amico per l'invio di un suo volume, di cui si è detto in precedenza trattando dei messaggi della Duse tramandati attraverso l'opuscolo di Petaccia, potrebbe proprio riferirsi al libro di versi gualdiani. Nulla di certo, tuttavia, giacché il messaggio della diva non contiene indicazioni o allusioni utili per chiarire e meglio comprendere questo piccolo mistero:

Mi trattate come li cavadenti. Mi mandate un libro con dedica *Somma artista, etc*. Ma l'importante è di aver ricevuto il libro, e voglio ben perdonarvi la dedica. Leggerò

[124] D. PETACCIA in *Un sonetto inedito di Gabriele d'Annunzio a Luigi Gualdo*, cit., p. 8.

[125] Desumo questa notizia da P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 309, dov'è inoltre pubblicato il componimento in versi in questione destinato a Giuseppe Giacosa.

[126] Ibidem. Il testo gualdiano è stato ritrovato nell'archivio Giacosa di Colleretto Parella.

stassera dopo il teatro. Che piacere che abbiate pubblicato il libro! Che piacere averlo ricevuto! Vi voglio bene.[127]

Appena due anni dopo la composizione dei versi appena citati indirizzati a Giacosa, con cui sembrerebbe che Gualdo avesse mandato alla Duse le sue *Nostalgie*, un ulteriore contatto dell'attrice italiana con il mondo della letteratura, ma questa volta d'oltralpe, vede di nuovo protagonista Luigi Gualdo. Infatti, nel carteggio che questi intratteneva con il conte Robert de Montesquiou Frezensac, Valeria Donato Ramaciotti ha segnalato la presenza di un biglietto da visita senza data del milanese in cui vengono espressi ringraziamenti per la "très littérale et jolie traduction en vers du portrait que je vous ai envoyé".[128] Da una poesia pubblicata nella prima edizione della raccolta *Les Hortensias Bleus* di Montesquiou, intitolata *Vacua Vidua (Sur un portrait d'Eleonora Duse)*, e dedicata a Gualdo apprendiamo che il ritratto tradotto in versi cui aveva fatto riferimento nel biglietto poc'anzi citato raffigurava, in effetti, l'attrice italiana. A conferma di ciò esiste un passo del libro *Autels privilégiés* dello scrittore francese in cui egli narra di aver ricevuto (nel 1885) dall'amico italiano una fotografia a mezzobusto, senza nessuna indicazione di nome né alcun commento, rappresentante "une pensive, mélancolique et presque douloureuse jeune femme, les yeux baissés, les cheveux peu coiffés, la mise discrète, la mine découragée en l'attitude la plus simplement désaspérante des mains dénouées, après le désenlacement d'une dernière illusion, d'une suprême chimère".[129]

Pierre de Montera, sulla base di questa descrizione, ha proposto l'ipotesi che si possa trattare di una fotografia della Duse nelle vesti di Froufrou, protagonista della omonima commedia di Meilhac et Halévy, oppure di uno scatto che l'avrebbe immortalata nel ruolo di Odette (che, tra l'altro, è una vedova, in concordanza con il titolo del componimento poetico "Vacua vidua"), nel dramma di Sardou.[130] Attraverso l'efficace immagine che Gualdo gli invia, Montesquiou realizza un ritratto in versi che coglie alla perfezione la natura intrinsecamente antitetica della diva, che viene descritta in questi termini:

[127] D. PETACCIA, *Un sonetto inedito di Gabriele d'Annunzio a Luigi Gualdo*, cit., p. 8.

[128] V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 367. Documento XLVI.

[129] R. DE MONTESQUIOU, *Autels privilégiés*, Paris, Fasquelle, 1898, p. 310.

[130] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo, Robert de Montesquiou et la Duse*, cit., p. 284.

Les cheveux ont perdu le pli de se coiffer,
Les regards ont perdu la candeur de traduire,
Les désirs ont perdu l'ardeur de s'assoiffer,
Le sourire a perdu l'illusion de luire.

Sous l'âme sans amour, sans rêve, sans mémoire,
L'énergie a perdu la gloire de lutter…
Les lèvres ont perdu la grâce de prier
Et les mains ont perdu la force de se joindre...

Où sont les nards d'épis dont le spleen se puise cindre?[131]

Ricevuto in dono il volume di poesie, Gualdo ringrazia il conte per l'omaggio e, commentando i testi ed i passi che più ha apprezzato e che maggiormente lo hanno colpito, rende partecipe l'amico francese di quanto sia a lui "infiniment reconnaissant" per l'onore di avergli dedicato "les strophes si exactes et profondes sur le portrait de la Duse".[132] Secondo Valeria Donato, curatrice di questo carteggio, il nostro intellettuale cosmopolita aveva ricoperto una parte fondamentale nei successi parigini della diva narrati poc'anzi in quanto, pur restando sempre discretamente nell'ombra, egli era stato il fautore della sua provvidenziale presentazione a Montesquiou, intimo della Bernhardt e della "possibilità, di conseguenza, di affermarsi con successo proprio sul terreno per lei più pericoloso, regno esclusivo della grande Sarah".[133] La riconoscenza di Eleonora, unita alla commozione per le tristi condizioni di disabilità fisica in cui versava, a soli cinquantatre anni, Gualdo nei giorni in cui egli l'aveva accompagnata nel corso di quelle manifestazioni in Francia, vengono espresse senza riserva nella lettera che lei lascia, non trovando l'amico in camera, al portiere dell'albergo alla vigilia del suo ritorno in Italia, il 9 luglio 1897:

Caro e unico Gualdo,

l'ultima parola che scrivo lasciando Parigi voglio che sia l'affermazione immutata e immutabile dell'affezione che sempre e per sempre vi ho conservata. Ho il cuore grosso di partire senza poter rivedervi, senza dirvi ancora, e meglio che mai, quanto questa "angoscia" di Parigi ha rinvigorito nel mio cuore la saldezza delle affezioni che

[131] R. DE MONTESQUIOU, *Vacua vidua (Sur un portrait d'Eleonora Duse). À Luigi Gualdo*, in *Les Hortensias Bleu*, Paris, Charpentier, 1896, p. 287.

[132] V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., p. 360.

[133] Ivi, p. 290.

riempiono la vita nostra, e la consolano quando noi bruciamo la nostra vita per innalzare la nostra arte.

L'altra sera, verso sera, il cuore pieno di mille pensieri e ricordi, son venuta da voi: ma voi non c'eravate. Lasciai qualche parola aperta su un foglio qualunque al portiere del vostro Hotel, spero la riceveste. La riceveste?

Ricambiate questo saluto, caro, fedele, memore e lontano amico, che sempre così sicuramente ho amato. Tutta la bontà della vita è negli occhi vostri così leali, tutta la bontà, tutto il compatimento e il perdono che ogni amicizia deve e riceve! Col cuore riconoscente d'avermi, da tanti anni, ammessa nella profondità dell'anima vostra, io vi ringrazio. A voi solo, in questo momento, dono il solo fiore che mi rimane di tutta questa raccolta. Tenerezza e dolcezza![134]

Nessun dubbio traspare da questo messaggio sull'autenticità e l'intensità del legame che univa il *Ducchio* al suo *Gilet bianco*, un legame di antica data di cui, malauguratamente, le tracce superstiti costituiscono ben poca cosa. Ad ogni modo, incrociando i riferimenti di più epistolari gualdiani, si può risalire anche ad altre visite che la Duse aveva fatto all'amico a Parigi, negli anni precedenti alle trionfali rappresentazioni del 1897, sia prima che dopo l'insorgere della malattia che lo aveva reso disabile: così, ad esempio, scopriamo da una lettera indirizzata alla cugina Giulietta che nel 1895 egli ha trascorso del tempo con Eleonora "che s'è fermata qui alcuni giorni *incognito*, prima d'imbarcarsi nuovamente per l'America dove va a ripetere una lunga *tournée*".[135]

Di un'altra toccata e fuga in rue de la Paix della Duse si ha invece notizia attraverso un'altra lettera, precedente in termini cronologici a quella appena citata (databile attorno al 1890) e destinata, questa volta, a Giuseppe Giacosa: in essa Gualdo narra di aver vedere, da poco, il loro *astro* e che se finora non aveva ancora menzionato in nessun messaggio l'episodio, ciò era dovuto non solo alla sua naturale abitudine di silenzio, ma anche al fatto che egli sempre suppone "che tutti siano dovunque «incognito»"; poco oltre aggiunge poi un'interessante descrizione dell'attrice italiana che viene paragonata alla capitale francese, ovvero al luogo in cui era avvenuto quel loro ultimo incontro: "Quella donna somiglia a Parigi, in questo specialmente che il suo «clima» è il più variabile del mondo. E Parigi, anche dopo la sua partenza, continua ad imitarla, essendo piovoso e irradiato di sole, temporalesco e letargico, freddo e caldo".[136]

[134] F. GERRA, nell'articolo *Il dolore della Duse nella gloria del trionfo*, cit., p. 3.

[135] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss., b.3(27).

[136] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 312.

La Duse, a sua volta, parla spesso di Gualdo nelle sue lettere, specie in quelle rivolte a Boito: non solo, ad esempio, racconta a questi delle ore – di cui si è detto menzionando la lettera alla marchesa Litta Modignani – trascorse insieme a *Gilet bianco* in attesa di imbarcarsi per l'America,[137] oppure dei pranzi avuti insieme a Milano il 25 ed il 27 settembre 1889 quando, vedendola giù di morale, l'amico l'aveva fatta ridere sicché lei gli aveva fatto alcune confidenze. Anche se Gualdo non la interroga su nulla, Eleonora dice di sentirsi "più sincera con lui, sia che sia, o non sia – allegra –"[138] e si duole quando si vede costretta ad allontanarsene,[139] dopo aver chiacchierato insieme ed aver condiviso qualche pettegolezzo.[140] Sempre a Boito, essa comunica la sua tristezza, quando, avendo appreso la notizia della paralisi che ha colpito Gualdo, riflette su come potrebbe assisterlo, ritardando l'inevitabile, e sui sentimenti che la uniscono a lui:

> Se fosse possibile che il nostro, l'introvabile amico rimanesse ancora fra noi! – Non fosse che per qualche tempo ancora! – Cos'è mai un po' di tempo al di qua, quando al di là non esiste più limite né misura? Bah!
>
> – Se rimanesse – ancora! Se la fine fosse protratta – non è gran che – non domando cosa fuori dalla legge comune! […] Perché no – per lui? –
>
> – Si farebbe così: è un sogno pazzo: Gualdo – Arrigo – Lenor – e lo si prenderebbe con noi! È assurdo, lo so! (Ma io ho bisogno di pensare per non pensare) – […].
>
> Povero nostro Gualdo!
>
> Arrigo lo soignerebbe tanto. Arrigo durante la giornata, Lenor, a suo turno, durante la notte. Lenor lo soignerebbe così bene. Arrigo non sa quanto bene Lenor vuole a Gualdo – Gualdo lo sa – Lo sapeva – Con lui – fu sempre un altro paio di maniche –.
>
> Lenor vuol rivedere Gualdo, stringere quella manona così dolce, così sicura. Vorrei salutarci, sapendo dove si va –.[141]

Eleonora si informa costantemente, anche nei mesi a seguire, dello stato di salute del suo *Gilet bianco*, e Boito le risponde, perlopiù tramite telegrammi, firmandosi con il nome dell'infermo (difatti, sostiene Raul Radice, sempre per ragioni di riservatezza, Arrigo si serviva dello pseudonimo "Gualdo" per tele-

[137] E. DUSE - A. BOITO, *Lettere d'amore*, cit., p. 734.

[138] Ivi, p. 561.

[139] Ivi, p. 564: "*Gilet bianco* stette con me dalle 5 alle 6 – Ma oggi, è partito, «RI RI partito» anche lui!".

[140] Ivi, p. 565: "Il francese – l'homme «EPUISÉ PAR L'EMOTION» prende moglie – La figlia di Dumas. 10 milioni di dote – (Me lo ha detto *Gilet bianco*)".

[141] Ivi, pp. 808-809. Lettera del 7 aprile 1894 dalla Duse, a Firenze, a Boito, a Parigi (dove si stava occupando dell'allestimento del *Falstaff* all'*Opéra Comique*).

grafare alla Duse, specie a partire dal periodo in cui quest'ultimo era già stato colpito dalla paralisi).[142] Nel carteggio con Boito, inoltre, si colloca, appena poche settimane più tardi, il primo riferimento esplicito a d'Annunzio, riferimento che viene posto in relazione con un'espressione che era solito usare Luigi Gualdo, il quale conosceva il Poeta almeno dallo stesso periodo in cui aveva familiarizzato con la Duse, a Roma, al principio degli anni '80: nella lettera cui qui si allude Eleonora, dopo aver espresso alcune opinioni sulla melanconia del *Falstaff* boitiano, scrive di aver appena terminato la lettura di un libro dell'*infernale-divino* Gabriele, e aggiunge:

> Disprezzate, ma né Falstaff – né D'Annunzio – Cioè – no – D'Annunzio lo detesto, ma lo adoro. – «Disprezzate altamente».
> Arrigo!
> E Gualdo?
> Povero Gualdo!
> Lo diceva con tanta grazia, lui, un tempo, il «disprezzate altamente».
> Tutto va. – tutto va – – –.[143]

Nell'intervista rilasciata da Eleonora ad Emma Ferruggia cui si è fatto riferimento al principio parlando delle collaborazioni artistiche con d'Annunzio, la giornalista inserisce un suo ricordo, un'*istantanea lontana nel tempo*, risalente a quando l'attrice aveva fatto ritorno dalla sua *tournée* in Russia. Venuta a sapere che la Ferruggia era ammalata, la diva si era recata a farle visita a casa; appena entrata nell'appartamento, si era guardata intorno e, avendo visto un mucchietto di carte postali sulla tavola, aveva affermato entusiasta: "Guarda! C'è anche una lettera di Gualdo. Ve la rapisco. Gli racconterete che l'ho imparata a memoria, e ridetta guardando in alto, come Margherita declama la lettera di Armando...".[144] Pare quindi che Eleonora difficilmente dimenticasse o trascurasse il suo *Gilet bianco*: molti segnali, molti eventi, molte persone risvegliavano spesso in lei il ricordo dell'amico, quasi sempre lontano. Un giorno, ad esempio, al Museo del Prado, era stata la visione di un giovane pittore intento a riprodurre il quadro di un paesaggio che ricordava alla Duse un luogo a lei molto caro – le colline di San Giuseppe, dove era solita incontrarsi insieme ad Arrigo e agli amici milanesi – a far materializzare davanti ai suoi occhi l'immagine dell'amato Gualdo;

[142] Ivi, p. 810n.
[143] Ivi, p. 831.
[144] E. FERRUGGIA, *La Duse intima*, cit., p. 454.

in questa occasione, la grande artista ci ha lasciato un indimenticabile ritratto del suo *passeur*, immortalato dall'eccentrico stile narrativo dell'attrice, in una lettera datata "Madrid, 30 maggio 1890" ed indirizzata a Boito:

> – Giorni sono – c'era un *pittore Sciammanone* che lo [il quadro di S.G.] copiava. Un *Sciammanone* di pittore, Arrigo! – Ho detto tra me, pensa quello che vuoi, ma voglio restar qua. – Dopo pochi minuti nessuno dei due – *sentiva* l'altro. Io guardavo il quadro – e il copiatore. – Vedevo in quella *Sciammaneria qualche cosa* che conoscevo – Un cappello – sulla nuca – dei pantaloni – *cascanti* – come le gambe – una giacchetta che aveva l'aria di essere *stanca*, come la *schiena* dell'individuo.
>
> Una certa pîega del collo, un po' grosso – che dicevo fra me, io *ho visto quel collo* in qualche cantone di mondo – – poi – dal collo – *una barba* –
>
> La rassomiglianza cresceva a più non posso – ma io, non trovavo il nome –
>
> – e quello – *dondoloni* sulle gambe – qualche cosa di detraqué – di – CRAC, nella persona – dipingeva, senza cavalletto – a mano, una piccola *boite*, con i colori nel coperchio – Allora . . . facevo *il conto sulle dita*. Dicevo: – la collina, rassomiglia a – S.G. . . . e – – e l'uomo a chi? Deve essere *qualcuno* di . . . *quella parte là* –
>
> Insomma – alle – corte un *gilet bianco* – povero *Sciammanone*!!!
>
> […]. Non c'è pace da nessuna parte –.[145]

Desiderosi entrambi che la vita vera fosse, come la poesia, un po' avvolta nel sogno, Eleonora Duse e Luigi Gualdo avevano condiviso, nel corso delle rispettive esistenze, il tentativo e la ricerca di riportare l'Arte, ciascuno con i propri mezzi, ad una più intima adesione all'esperienza personale, nella speranza di una maggiore sincerità ispirativa e di una più adeguata immediatezza di espressione; ogniqualvolta che varcava la soglia delle quinte, l'attrice sembrava così riuscire a tradurre, sul palcoscenico, ciò che da sempre, nei suoi versi, lo scrittore aveva lungamente professato: spiritualità, evasione, segreto, suggestione.

### 4.3c *Tra teatro, musica e poesia: la sintonia d'arte e di vita con Arrigo Boito*

Nel redigere la sua *Vita di Arrigo Boito*, nel 1942, Piero Nardi rendeva nota la prima, [146] cronologicamente, delle sei lettere ritrovate – e poi pubblicate da Pierre de Montera – che Luigi Gualdo aveva indirizzato nell'arco di quasi tre

[145] E. DUSE - A. BOITO, *Lettere d'amore*, cit., pp. 701-702.

[146] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 431.

decadi all'amico poeta-musicista.[147] Questo documento epistolare, risalente all'incirca alla metà degli anni '70, è chiaro indice di un rapporto ormai consolidato tra i due scrittori, rapporto che, pare, possa aver avuto origine in quelle sale della milanese via Borgospesso dove Vittoria Cima, imparentata a Gualdo per parte di madre, riceveva gli intemperanti e stravaganti Scapigliati fin dal 1860. Se Boito era stato l'anima di questo *salon* quasi dal principio, nessun elemento permetteva di collocare fino ad oggi, in termini temporali, il conte Gualdo tra i suoi frequentatori, fatta eccezione per la testimonianza di Gallavresi[148] secondo la quale egli fu l'unico, tra gli ospiti di donna Vittoria, a non essere arruolato per motivi di salute, nel 1866, tra le fila dei soldati volontari che parteciparono alla Terza Guerra d'Indipendenza. Attualmente, grazie al ritrovamento di 29 lettere di Gualdo indirizzate proprio alla Cima, è invece addirittura possibile datare con sicurezza almeno al 1867 l'esistenza di rapporti ormai consolidati tra i due scrittori, poiché in ben due messaggi redatti nel corso di quest'annata Gualdo lamenta (la prima volta scrivendo da Venezia, la seconda da Varese) alla sua corrispondente l'assenza di notizie da parte di Boito.[149]

I due artisti erano quindi entrati in contatto già durante il primo decennio di vita del salotto e fin dal principio avevno artisticamente collaborato, come dimostra la presenza, all'interno dello stesso articolo, di una poesia di Boito (*A Giovanni Camerana*) e di due componimenti gualdiani (*2 novembre 1866* e *2 novembre 1867*) comparsi contestualmente sul numero di maggio 1868 della «Rivista contemporanea nazionale italiana».[150] Prima della scopera del fondo Cima le prime prove davvero certe[151] di un legame tra Boito e Gualdo risalivano al biennio 1873-74, periodo andrebbe datata la lettera su Hugo poc'anzi menzionata – lungamente analizzata da Gino Tellini[152] come 'tipologia episto-

[147] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 300-309.

[148] G. GALLAVRESI, *Il salotto di donna Vittoria Cima*, cit., p. 368.

[149] Fondo Vittoria Cima, c.3 b.40(2-3). Nella lettera 2, del 12 luglio 1867, Gualdo scrive: "Ho intenzione di scrivere presto a Boito, ma sarei contento di avere prima sue nuove da voi". Nella lettera 3, del 4 ottobre 1867, afferma ancora: "Datemi nuove di Boito, che non mi scrive".

[150] A. BOITO – L. GUALDO, *A Giovanni Camerana, 2 novembre 1866, 2 novembre 1867*, in «Rivista Contemporanea», a. XVI, vol. LIII, Torino, Negro, pp. 289-292.

[151] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 359: è in una lettera di Boito a Luigi Chialiva del 1873 "la prima testimonianza che ho potuto incontrare, la quale ci mostri Boito in relazione con Luigi Gualdo".

[152] G. TELLINI, *Scrivere lettere: tipologie epistolari dell'Ottocento italiano*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 255-256.

lare' dell'Ottocento italiano –, cronaca di una *entrevue* con "Monseigneur Tante", appellativo con il quale – a seguito delle considerazioni scaturite da questa visita in rue Pigalle – Gualdo aveva deciso di riferirsi al grande poeta e romanziere francese, in compagnia del quale egli aveva avuto l'onore di trascorrere alcuni minuti – all'incirca una ventina, di sera – dopo la presentazione ad opera del comune amico François Coppée. A nome suo, infatti, (ma solo) Gualdo racconta a Boito di esser stato in casa di un'ex attrice, Juliette Drouet, dove *Tante*, suo antico amante, era solito pranzare e ricevere gli ospiti: benché il messaggio si chiuda con la promessa di un attento resoconto dei particolari a voce, esso è eccezionalmente ricco di dettagli da cui trapela, parola dopo parola, l'incredibile entusiasmo del giovane milanese al cospetto di una tanto grande autorità artistica, quel Victor Hugo con il quale Boito, pur non conoscendolo di persona, aveva il privilegio di intrattenere un rapporto epistolare fin dal 1865.[153]

> È straordinario, superiore ad ogni aspettativa, immenso. Si vedono in lui tutte le sue opere, ma egli stupisce ancora di più. È incredibilmente giovine di movimenti, tutto bianco di capelli e di barba, dritto come una vecchia quercia con della neve in cima. Rappresenta soprattutto la Forza; dà l'idea d'un atleta. Nessun sintomo di vecchiaia o di decadimento; [è vecchio come un dio mitologico]; come lo fosse sempre stato, come se potesse ridiventare adolescente, volendolo. [Dalla sua fisionomia traspira una serenità sovraumana]; lo sguardo solo è a momenti malinconico, sempre vivo e inimaginabile per chi non lo ha visto.[154]

La prima reazione del giovane Gualdo, non ancora trentenne, dinnanzi a questo immenso uomo, è la constatazione della sua possanza, della sua statura – fisica, morale, spirituale – ma al tempo stesso del suo essere contemporaneamente anziano e fanciullo. Per i due poeti italiani in erba, che all'epoca militavano nelle fila della Scapigliatura, questo movimento che si era fatto portavoce dei grandi squilibri dell'epoca ben si confaceva alle antinomie di Victor Hugo. Mentre lo osserva, guardando i suoi gesti ed ascoltando le sue parole, Gualdo

[153] Il primo documento epistolare di Hugo diretto a Boito, del '65 appunto, mostra l'esistenza di una certa confidenza tra mittente e destinatario. Si tratta di ringraziamenti rivolti all'italiano per aver scritto due articoli a proposito di una non meglio precisata opera del francese.

[154] La lettera, come si è detto, è stata parzialmente resa nota per la prima volta da P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 431. Nuovamente pubblicata da G. SPAGNOLETTI, *Gilet bianco. Ritratto di Luigi Gualdo*, in «Paragone», ottobre 1956, pp. 13-33, è stata infine inserita nell'Appendice I di P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 300-302. A quest'ultimo si deve il merito di aver validamente datato il documento al biennio 1873-1874.

comunica di aver avuto modo di riflettere su tante cose: innanzitutto, scrive a Boito, attraverso l'intensa impressione suscitata dal contatto visivo, egli è riuscito al fine a comprendere davvero come e quanto "Monseigneur Tante" abbia potuto scrivere fino ad allora, dalle *Contemplations* all'*Année Terrible*, dopodiché passa alla vera e propria descrizione, parte in francese, parte in italiano, farcita da qualche rimprovero che il mittente della lettera sembra fare a se stesso, distratto ed incantato nell'osservazione di alcuni particolari, di alcuni banali dettagli nella *mitica* figura su cui si fissa la sua attenzione mentre interloquisce con il celebre uomo che gli si para innanzi:

> La voce è grave, possente, profonda; l'occhio piccolo, lucente. È robusto, alto, punto curvato, *bello*. [Il modo di porgere è dolce (Non i piedi, sciocco!) Quando parla, pare che improvvisi un nuovo libro e si domandano gli stenografi a gran grida.] È conciso e lento. I senti sono bianchissimi e il *n'a pas besoin d'air* (R) *à son atelier*. [Stivaletti con bottoni, pelle opaca, 9 (nove) bottoni al gilet.] (Muse. Verificato).[155]

Poco oltre Gualdo segnala che, tra gli argomenti di cui si è discorso durante il breve colloquio con Hugo, è stato tirato in causa anche lo stesso destinatario della lettera, in quanto amico comune ad entrambi i dialoganti:

> Pronunzia il tuo nome come lo direbbe Dante: Arrigo Boito. Tu entends? Il a l'air comte (et conte), prince et duc et père. Non ha guanti. *Il a été si pâle pâle, qu'il est encore*. Il ne m'a pas embrassez. Je ne l'ai pas embr…assez. Stretta di mano forte, cordiale, significante. […]. Parola chiara, cristallina. Fronte imperiale, come una mezza sfera. Capelli e*n brosse*, foltissimi, innocenti. *Nuque éloquente*.[156]

Mentre lo scrittore francese dalle *mani bellissime*, dalle *manières excessivement courtoises, affectueuses et aristocratiques* – a detta del cronista maniere decisamente "ancient régime" – non indossa cappello, ha il colletto bianco con una piccola cravatta nera e le *manchettes* rivoltate sopra la manica del vestito, Gualdo è vestito di tutto punto, come dimostra lo splendido autoritrattino ("una confessione involontaria di sorridente indipendenza di fronte all'idolo, così che questo cessava di essere un idolo",[157] afferma Nardi) – che sopperisce alla mancanza di sue fotografie relative a quest'epoca, ribadendo, tra le altre cose, una

[155] Ibidem.
[156] Ibidem.
[157] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 431.

precoce e costante attenzione per il guardaroba – cui il corrispondente affianca il manifesto orgoglio per la sua eccellente parlata francese e l'espressione della propria emozione ad incontro avvenuto:

> Io, BELLO. Vestito di scuro, abito abbottonato, cravatta nera, lunga, cilindro, guanti grigi scuri, *in mano*. Pas de cuirs, jamais! Zia lodato molto mia glotta. Ni embr… ni embar…assez! Mais très ému. Palpitazione doppia di 1ª aspettativa in palazzetta.[158]

Oltre che nei suoi carteggi, il nome di Victor Hugo figura in un autografo boitiano: si tratta di una pagina dell'album *Confessions* di Vittoria Cima, ovvero della scheda personale di Arrigo Boito, in cui l'indicazione dello scrittore francese figura, come suo poeta prediletto, accanto a Dante e Shakespeare. Scorrendo le risposte fornite a tale questionario, il lettore resta colpito dalla comunanza di interessi che il musicista-librettista mostra di avere con Gualdo, ma ancor di più dalla similarità di gusti e ideali artistici. In particolare, se alla richiesta di elencare *vos peintres et compositeurs favoris* Boito menziona Marcello e Beethoven, questi stessi nomi compaiono, nella recensione che Gualdo dedicherà al *Mefistofele* dell'amico, in testa a quelli di coloro che erano stati in grado di realizzare un tipo di musica in grado di essere "vera estrinsecazione di passioni e sentimenti eternamente veri".[159] In onore del suddetto Marcello, pseudonimo di Adèle d'Affry, il critico milanese scriverà inoltre, qualche anno dopo, in occasione della morte, un interessante articolo.[160]

Tanto per Boito quanto per Gualdo, l'Arte – intesa, oltre che come manifestazione dell'ispirazione poetica e/o narrativa, soprattutto come realizzazione di quella musicale e/o pittorica – viene investita di un potere magico e sovrannaturale in grado di annullare gli opposti, cosicché il dualismo manicheo tra bene e male, tema onnipresente in quegli stessi anni anche nelle opere di Tarchetti, riesce a trovare la perfetta conciliazione soltanto nella creazione artistica. In effetti, a conferma di questa visione, nel *compte rendu* poc'anzi citato al *Mefistofele* che Gualdo pubblica sulle pagine de «Il Pungolo», vien detto che questo "dramma è la lotta tra Satana e Dio" in cui "Faust è il mezzo – Margherita un episodio – Mefistofele ne è il pernio" e che il maggior pregio di quest'opera, di

[158] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 301.
[159] L. GUALDO, *Il Mefistofele*, in «Il Pungolo», 10-11 aprile 1877.
[160] ID., *Marcello – Duchessa di Castiglione Colonna*, cit.

cui Boito aveva realizzato in prima persona sia il libretto che la partitura, consta specialmente nell'essere "una arditissima sintesi di un poema universale".[161] Sebbene in passato (come tornerà a fare in futuro per *Falstaff* e per *Otello*) Boito si fosse avvalso della collaborazione di Giuseppe Verdi – insieme, infatti, nel 1862 avevano elaborato, a Parigi, l'*Inno delle nazioni* – già per il primo *Mefistofele* del 1868, andato incontro quell'anno alla Scala di Milano ad un fiasco che aveva fatto epoca (soprattutto in virtù dell'accusa di eccessivo wagnerismo), il compositore-librettista aveva lavorato completamente solo e sempre su suo testo e musica l'opera era andata di nuovo in scena nel 1875 al Comunale di Bologna in un'edizione ampiamente rimaneggiata e più misurata, ottenendo, in tale occasione, un indiscusso successo. Dell'impegno intenso con cui Boito stava lavorando alla nuova versione, Gualdo aveva informato François Coppée, scrivendogli che l'amico era "très occupé & toujours plus sérieux" in vista della prima "à Bologne au mois de novembre";[162] allo stesso destinatario egli annuncerà, inoltre, il 18 ottobre successivo (la rappresentazione era stata, a quanto pare, anticipata al 5 ottobre), di aver assistito "avec joie au très grand success du *Mefistofele* de Boito"[163] per poi aggiungere, infine, – dopo aver scherzato con il suo corrispondente raccontando di esser rimasto bloccato in teatro otto ore circondato da numerose donne tutte folli di lui – in tono meno ludico:

> Sérieusement le succès (pas le mien) a été un véritable triomphe & ceux qui hier encore injuriaient Boito se roulent dans la poussière à ses pieds. Les ennemis les plus acharnés sont presque réduits au silence. Le fait est que, poème et musique, c'est tout simplement un chef d'oeuvre. J'ai fait un article que je viens d'envoyer à Claretie, auquel j'en avais parlé à Paris. Il s'empressera, je suppose, de ne pas le publier, malgré toutes ses promesses.[164]

Difatti non si ha nessuna notizia del saggio gualdiano in Francia, mentre in Italia la recensione è apparsa, come si è anticipato, nell'appendice de «Il Pungolo» un anno e mezzo più tardi, nell'aprile 1877: tornando dall'esecuzione di Torino l'autore aveva consegnato l'articolo alla redazione della rivista; in mancanza di spazio la pubblicazione era stata ritardata per mesi fino a quando, all'indomani dell'ennesimo trionfo dell'opera boitiana, a Roma, il direttore del

[161] L. GUALDO., *Il Mefistofele*, cit.
[162] Lettera s.d., ma risalente al 1875 (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 201).
[163] Ivi, p. 208.
[164] Ibidem.

periodico aveva deciso di dare alle stampe le più che mai attuali pagine di Gualdo. Al loro interno, premettendo di non essere un esperto in materia musicale, il giornalista riferisce che si limiterà ad esporre le proprie impressioni sul *Mefistofele* che, personalmente aveva apprezzato anche nella prima versione, cui dice di aver assistito dieci anni addietro – in coerenza con quanto si evince anche dai vari suoi carteggi – schierandosi con quella parte di pubblico che già all'epoca aveva riscontrato nell'opera "bellezze sublimi" in grado di suscitare grandi emozioni, divenute, tuttavia, nella seconda redazione, *più complete, più forti*. Parimenti al primo, l'attuale *Mefistofele* conserva intatta la sua "forma scultoria" e si configura come "un'opera universale", che non ha scuola e non ha nazione, che non pretende un pubblico speciale essendo un opera vera, ed in quanto tale "non può che piacere dovunque". Elogiando l'armonia del disegno dell'opera, la grande eleganza e la logica che la governa, Gualdo sostiene che:

> L'idea di musicare il poema di Goethe è un'idea straordinaria, solamente nel concepirla. Nel vasto ciclo Goethiano, Fausto è il dubbio – è Prometeo – è Giobbe. – È l'uomo in una parola; l'uomo coi suoi dubbi, colle sue febbri, colle sue impotenze, che cerca alla scienza e all'arte il vero e lo trova nel bello […].[165]

Quello di Faust rappresentava un mito caro agli Scapigliati[166] e quindi anche al giovane Luigi Gualdo, affine per certi aspetti alla concezione poetica di questi artisti soprattutto negli anni delle prime prove narrative. Nella sua raccolta di *Novelle* – edita per la prima volta, significativamente, nello stesso anno del primo *Mefistofele*, il 1868 – egli introduce il motivo dell'Arte "come supremo compimento delle aspirazioni umane, superiore anche al sentimento amoroso"[167] e lo ripropone, narrazione dopo narrazione, confondendo spesso i confini tra vita e letteratura in un continuo ribadimento della bontà delle sole esistenze dominate dall'Arte, approdo e salvezza di ogni uomo, ma al tempo stesso sua *gran rivale*. Nel secondo racconto della serie, *Il viaggio del Duca Giorgio*, il protagonista tenta di sfuggire alla noia esistenziale della propria vuota ed ari-

[165] L. GUALDO, *Il Mefistofele*, cit.

[166] Cfr. l'introduzione a *La Scapigliatura e il 6 febbrajo*, in cui Cletto Arrighi – nel 1862 – parlava della forte affinità tra Mefistofele e la Scapigliatura in quanto entrambi composti di due aspetti intimamente connessi, il buono e il cattivo. Il programma poetico di Arrighi è oggi consultabile in AA. VV., *Manifesti dei movimenti post-romantici*, a cura di A. Pupino, Napoli, De Simone, 1984, pp. 52-54.

[167] M. GIAMMARCO, *Le forme della decadenza*, cit., p. 43.

stocratica vita rifugiandosi in incognito in Spagna; nel descrivere l'abitazione – un tempo della sua nuova compagna, Paquita – di cui Giorgio di Westford sta per prendere possesso, Gualdo si richiama in maniera esplicita al mefistofelico ciclo goethiano e lo fa proprio quando – attraverso l'uso dell'immaginazione, in direzione di un mondo di *sogno* evasivo ed alternativo alla *realtà* – il non più nobile personaggio sta per effettuare il suo primo ingresso all'interno della casa, ovvero proprio nel momento in cui è sul punto di attuarsi, nella dinamica della novella, il "ritorno ad un mitico passato":[168]

> Pensate all'impressione di Faust che per la prima volta entra nella stanza di Margherita; invece della semplicità tedesca imaginate il pittoresco spagnolo, invece dell'arcolaio un lavoro in lana a colori vivacissimi e una ghitarra; invece del letticciolo bianco, dei mobili lucenti e dello specchietto accuratamente ripulito dell'eroina di Goethe, un'alcova semichiusa da una tenda di lana bruna e rossa, nell'ombra dalla quale si travede una palma, una Madonna ed una candela benedetta; […].[169]

Il richiamo a Goethe prosegue, poco oltre, nella descrizione dell'emozione che spinge Giorgio – "provava per Paquita una passione capricciosa, ma forte e non mai provata. Se Mefistofele gli fosse stato vicino gli avrebbe detto come Faust: «Vedi quella fanciulla? Io la voglio»"[170] – verso la giovane donna spagnola. Se letta alla luce delle affermazioni espresse nella recensione all'opera di Boito (*Fausto è l'uomo che cerca alla scienza e all'arte il vero e lo trova nel bello*), l'insistenza da parte del narratore su questo mito come frequente termine di paragone all'interno di una novella, e più in generale di una raccolta, in cui l'Arte e il Bello (soprattutto in *Narcisa*) assumono quasi una funzione salvifica rispetto alla trivialità della vita quotidiana, risulterebbe decisamente avvalorata la tesi sostenuta da Giovanna Rosa, secondo la quale il recupero da parte alcuni esponenti della *bohème* ambrosiana tardottocentesca – Gualdo e Dossi *in primis* – di quel "patrimonio di temi e figure caro all'oltranzismo romantico" non è fine a se stesso, ma ha in realtà per scopo la "rivendicazione dell'autonomia artistica" e la "esaltazione della fantasia inventiva" in chiara opposizione all'affermarsi del metodo scientifico applicato dai naturalisti anche all'ambito letterario e alla diffusione di un "clima positivo" radicatosi a tal punto in quegli anni nel mondo della carta stampata che addirittura alcune delle maggiori case editrici

[168] Ibidem.
[169] L. GUALDO, *Il viaggio del Duca Giorgio*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 89.
[170] Ivi, p. 97.

dell'epoca (Treves e Sonzogno) avevano previsto significativi ampliamenti delle proprie collane nelle aree disciplinari più tecniche.[171]

Nella seconda parte dell'articolo dedicato al *Mefistofele*, Gualdo focalizza la sua recensione sull'opera vera e propria, ribadendo con forza l'originalità del lavoro compiuto da Boito e passando in rassegna i punti salienti dei quattro atti che lo compongono: nel primo di essi, infatti, egli sottolinea l'importanza accreditata all'aspetto filosofico, attraverso cui l'autore è riuscito arduamente a scostarsi "dal tipo di Gounod"; nel secondo, invece, viene messo in evidenza il contrasto eccellentemente delineato dal librettista-musicista, tra la rozza passione di Margherita e la passione sensuale di Faust, senza ricorrere a "nessuna imitazione, qui dove l'imitazione sarebbe giustificata"; nel terzo, inoltre, considerato dal giornalista il migliore atto, l'ottima sintesi tra melodia e testo è in grado di rendere un effetto paragonabile ad un "concetto di Victor Hugo"; nel quarto, infine, la morte di Faust viene individuata come della *chiusa* filosofica e al tempo stesso artistica del poema, in cui "leggiadria e purezza di linee" costituiscono "la prova del potente genio di assimilazione di Boito".[172]

Grande importanza è poi attribuita da Gualdo anche a romanze e balletti, ma soprattutto alla musica che, parnassianamente, "è imperniata in Elena; è tutta eleganza, tutta un poema: un'ode di Callimaco, una statua di Fidia". Mediante la musica del *Mefistofele* "la poesia classica si fonde nella poesia romantica in un tutto d'amore, dal quale nasce l'arte nuova";[173] soprattutto per quest'ultimo motivo la composizione boitiana non può e non deve più oltre essere accusata di eccessiva affinità (ed eredità) con la musica di Wagner, anche perché, al suo opposto, essa si fonda eminentemente sulla melodia ed è, parimenti alle sue pagine più sublimi – sostiene il recensore dichiarando che si tratta del suo maggior elogio – *musica di Boito*, personalissima, innovativa, originale. Tuttavia questo resterà il primo caso in Italia, e l'unico in Boito – eccezion fatta, parzialmente, per il *Nerone* – di un solo ed esclusivo autore per libretto e partitura; poeta-musicista per eccellenza, egli aveva aspirato alla ricomposizione della collaborazione tra le arti, come più non accadeva dai tempi della tragedia greca. Nell'analizzare il *Mefistofele* Ghislanzoni aveva intuito il concretizzarsi di questa teoria boitiana (con cui si potrebbe motivare anche la sperimentazione me-

[171] G. ROSA, *Il conflitto arte-scienza*, in *La narrativa scapigliata*, cit., pp. 20-21.
[172] L. GUALDO, *Il Mefistofele*, cit.
[173] Ibidem.

trica) già a partire dalla prima redazione dell'opera, così come si evince da un suo giudizio apparso sulla «Gazzetta musicale» nel febbraio 1868:

> Nello spirito del giovane artista la poesia e la musica devono essere generate ad un armonioso accordo; sarei anzi per credere che il concetto sinfonico abbia preceduto il melodramma e nei molti punti ispirato le scene e suggerita la forma del verso.[174]

Ereditata una simile attitudine dai simbolisti francesi, ma soprattutto grazie alla sua formazione in conservatorio, Boito aveva mirato, attraverso un accorto e arditissimo uso della rima e del metro, a dissolvere la parola in suono; sua intimo desiderio era la creazione di un nuovo linguaggio, alternativo a quello tradizionale, mediante l'interferenza e l'ampliamento dei limiti degli stessi linguaggi artistici. Come sostiene Giovanna Scarsi "il Mefistofele […] è l'attuazione della vocazione insita nei versi. Il modello estetico di *dualismo* è già tutto moderno, fondato sulla dissoluzione della poesia in musica, attraverso la ricerca di forme aperte opposte a quelle chiuse della tradizione":[175] portando avanti tale tipologia di ricerca, Boito aveva imparato a trattare la parola come strumento il cui fine ultimo era la musica, facendo in modo che a sua volta quest'ultima venisse in naturale soccorso a suffragare il discorso logico. Anche quando, successivamente, egli cesserà di occuparsi unitamente di libretto e partitura ed opererà in collaborazione quasi esclusiva con Giuseppe Verdi, cercherà sempre una sintesi perfetta tra l'elemento plastico-visivo e quello verbale-poetico, senza mai escludere anche quello fonico-musicale.

Nel lavorare, infatti, con il Maestro – per il quale scrive i testi dell'*Otello* e del *Falstaff* (entrambi da Shakespeare) e modifica notevolmente il *Simon Boccanegra* (in origine redatto da Piave) – Boito aveva continuato a perseguire i propri ideali artistici sicché, nella collaborazione con Verdi, mai il lavoro dell'uno risultò sottomesso a quello dell'altro, ma continuò ad assolvere al tacito e preventivo accordo di reciproco ed intenzionale adattamento di un'arte a quella altrui, con il soccorso e la traduzione della musica in poesia e della poesia in musica. Dimentichi entrambi delle acute divergenze sorte nel 1863 a causa di un'ode offensiva (*Alla salute dell'Arte Italiana*), tra i due compositori, oltre alla rispettiva stima, era nata nel corso del tempo anche una profonda e sin-

[174] A. GHISLANZONI, *Sulla musica,* in «Gazzetta musicale», febbraio 1868.
[175] G. SCARSI, *Rapporto poesia-musica in Boito,* Roma, Delia, 1972, p. 31.

cera amicizia, fattore questo che aveva contribuito ad ottimizzare quella sinergia da cui sono scaturiti capolavori come *Otell*o (1887) e *Falstaff* (1893).

Scrivendo da Villa Mirabello a Varese a Giovanni Verga in Sicilia, nell'estate del 1886, Gualdo lo aveva informato che da tempo non aveva più avuto la possibilità di vedere il comune amico Boito, detto il "commendatore magro" – in opposizione al "commendatore grasso", soprannome con cui familiarmente i due amici erano soliti riferirsi a Giuseppe Giacosa – e questo perché "è sempre impegnato in delittuose conversazioni con Verdi a proposito dell'*Otello* che sembra proprio verrà rappresentato nell'inverno".[176] Difatti, la prima dell'opera ebbe luogo alla Scala il 5 febbraio 1887; Gualdo, che era presente – e che in tale occasione aveva procurato, con l'ausilio anche di Giacosa, un biglietto per la Duse nel teatro al gran completo – allo strepitoso successo, aveva commentato con entusiasmo l'esito della rappresentazione indirizzando una lettera all'amico francese Montesquiou, al quale aveva anche raccontato del grande afflusso di stranieri giunti a Milano in occasione dell'evento operistico:

> Je ne suis pas mort ainsi que vous pourriez le croire. Tout a eu lieu, même la première d'*Otello*, qui a été un colossal triomphe. Tout aura lieu, même La seconde représentation qu'on attend depuis plusieurs jours et qui est retardée par la maladie du *Moor of Venice* en personne. Beaucoup de monde est arrivé de Paris ; quelques.uns sont déjà repartis, d'autres restent ou viendront.[177]

All'interno dello stesso messaggio – nel cui *post scriptum* veniva ribadito che "*Otello* est un chef-d'oeuvre" – Gualdo aveva inoltre narrato al conte Robert di aver fatto la conoscenza, e di aver ricevuto un'ottima impressione, in occasione della prima, del critico musicale della «Revue des deux mondes» Camille Bellaigue, all'epoca già intimo amico del librettista italiano, anche se, nella loro corrispondenza, il nome di Gualdo appare per la prima volta (l'unica altra menzione è relativa ai giorni della morte del milanese quando Boito scriverà al critico francese: "Mon paure ami Gualdo a fini de souffrir: c'étatit un noble esprit et un coeur fidele")[178] in una testimonianza piuttosto tarda: tale lettera,

[176] Lettera XII di Luigi Gualdo a Giovanni Verga s.d. [ma 4 agosto 1886] in G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., p. 135.

[177] Lettera XXIII datata "Milan, 11 février [1887]", in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 343.

[178] A. BOITO, *Lettere*, raccolte ed annotate da Raffaello de Rensis, Roma, Novissima, 1932, p. 321.

risalente al 7 gennaio 1897, contiene un interessante giudizio sull'amico cosmopolita unito al rimpianto per la perdita, seppur parziale (negli anni in cui la sua malattia era ormai in stato avanzato) del suo acume e della sua capacità di giudizio di un tempo:

> Mon cher Bellaigue,
> […] sono contento che abbiate conosciuto il mio buon amico Gualdo. Quando era sano e forte era fra gli esseri più spirituali e *spirituels* che si potessero conoscere; aveva un senso critico dei più acuti ed arguti; l'avete incontrato tardi.[179]

Boito si trovava a Parigi nei giorni in cui Gualdo era stato colpito dalla paralisi alle gambe, in quanto impegnato in città per l'imminente messa in scena del suo *Otello*, alla cui versione da rappresentare Oltralpe egli lavorava almeno dai tempi della prima milanese alla Scala ("Boito lavora come un cane a tradurre l'*Otello* in francese; poi, credo, in tutte le lingue, compreso il sanscrito"[180] comunica scherzosamente Gualdo a Verga nel gennaio 1887). Di poco successiva al primo ritorno in Italia, dopo il definitivo aggravarsi della malattia, è una lettera scritta da Gualdo a Mallarmé – lettera erroneamente datata da Carl Paul Barbier, per illegibilità del timbro postale, "24 Novembre? 1894", ma di sicuro risalente al mese di ottobre – contenente entusiastiche parole a proposito delle opere di Boito e della loro messa in scena in Francia all'*Opèra Comique*:

> Boito est revenu de Paris, enchante de nouveau & grand succès d'*Othello*. C'est un grand succès officiel ; il me semble toutefois que l'opéra a plu moins que *Falstaff*. Mais quel double miracle de la part de Verdi que ces deux triomphes se suivant si près![181]

La collaborazione di Boito con il Maestro aveva avuto seguito, come si è accennato, dopo l'*Otello* del 1887, sei anni più tardi con il *Falstaff*. Con queste due esperienze l'attività di Boito come librettista – che già per il passato aveva composto testi per i compositori Faccio, Catalani, Ponchielli, Mancinelli, Coronaro, San Germano, Palumbo e Dominiceti – aveva raggiunto livelli altissimi riuscendo a creare un rapporto tra parola e musica capace di oltrepassare la

[179] Ibidem.
[180] G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., p. 137. Lettera XIV.
[181] C. P. BARBIER, *Lettres de Luigi Gualdo, 1879-94*, in *Documents Stéphane Mallarmé*, v. I, Paris, Nizet, 1985, p. 107. Lettera VI.

traccia drammatica in vista di "una vera e propria compenetrazione stilistica dei due linguaggi".[182] In effetti l'esito trionfale del *Falstaff* alla Scala, il 9 febbraio 1893, aveva condotto Verdi a trascinare con sé sul palcoscenico del teatro, acclamato dal pubblico, l'amico Boito perché in quest'opera la sua poesia, melodia essa stessa, aveva raggiunto "l'estremo della tendenza sua a trascendere i limiti della parola, per trasformarsi, appunto, in musica".[183]

Avendo lavorato alla traduzione francese dell'opera, con l'ausilio di Paul Solanges, il librettista milanese era poi riuscito nel suo intento di far dare il *Falstaff* – come si è visto nel poc'anzi citato documento epistolare indirizzato a Sthéphane Mallarmé – a Parigi, seppure non senza qualche preventiva difficoltà, come testimonia una lettera poco chiara dello stesso Gualdo a Boito: "Mi pare non si dia il *Falstaff* una meretrice. Li ci deve entrare la perniciosa influenza di S. Maurel partito per la Germania".[184] Il messaggio, che a quanto pare non dev'esser stato riletto dal mittente, manca evidentemente di qualche membro di frase tra i termini "Falstaff" e "una meretrice"; ad accrescere ancor di più la sua difficoltà interpretativa contribuisce, inoltre, la presenza del nome piuntato "S." (che secondo Pierre de Montera potrebbe alludere a Solanges, a Souchon o a Sardou), mentre meno oscura è, nel finale, l'allusione all'attore Vittorio Maurel, già interprete, per la coppia Boito-Verdi, del ruolo Iago nell'*Otello*.

Ad ogni modo appare chiaro che qualche imprevisto avesse causato lo slittamento della rappresentazione dell'opera a teatro, come conferma una lettera, sempre di Gualdo, dello stesso periodo a sua cugina Giulietta: "Quì non si è parlato più di dare il *Falstaff*; ora Boito mi scrive invece che è deciso rappresentarlo in primavera all'Opéra Comique. Ciò ho sentito anche dalla moglie e dalla figlia di Maurel, che ebbi la sventura d'incontrare […]".[185] Ed infatti l'opera verrà portata in scena a Parigi soltanto l'anno seguente, per poi toccare gran parte dei teatri di Francia ed essere rappresentata, prima di giungere infine in Italia, anche ad Aix en Provence, cittadina di villeggiatura del sud del paese in cui Gualdo era solito trascorrere l'estate[186] e da dove scriveva alla fine del

[182] R. RADICE, *Introduzione* a E. DUSE – A. BOITO, *Lettere d'amore*, cit., p. XV.

[183] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 592.

[184] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 304. Lettera 3 ad Arrigo Boito con bollo postale sulla busta indicante Paris, 10 novembre 1893.

[185] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss., b.2(10). Lettera del 22 novembre 1893.

[186] Soprattutto negli anni che vanno dal 1894 al 1898, quando cioè i suoi spostamenti erano vincolati dalla paralisi alle gambe, Gualdo trascorrerà puntualmente, in quella che nelle sue lettere dell'epoca viene appellata "l'infame Aix", tutti i mesi estivi, costretto ad allontanarsi da

luglio 1894, sempre alla marchesa Litta Modignani, affinché invitasse anche suo figlio Giuseppe ad assistere allo spettacolo quando la *tournée* sarebbe giunta nei pressi di Villa Mirabello:

> Quì pure il *Falstaff* va in scena dopo domani. Domani c'è la prova generale con la stessa compagnia di Parigi – meno Maurel, rimpiazzato da Forgerès che certo lo vale. Dovreste far venire il Peppino a Varese per la prima rappresentazione.[187]

Non è noto, mancando le sue risposte nel carteggio con il cugino, se effettivamente Giulietta si sia recata a vedere l'opera boitiana a Varese; tuttavia dai successivi messaggi di Gualdo si evince che essa aveva continuato a riscuotere incredibili successi – persino oltreoceano – e che la marchesa l'aveva applaudita a Milano nel gennaio 1896:

> A proposito di *Falstaff*, e del suo nuovo grande successo al Dal Verme, di cui mi parli – ho visto un giorno dai Barbavara, M.me Maurel che mi disse che suo marito, attualmente a New York e dice lei più che mai in voce, trionfa principalmente in quell'opera di cui il pubblico va più pazzo che mai".[188]

Risalgono allo stesso periodo le ultime lettere che Gualdo aveva indirizzato a Boito, mettendolo al corrente dei suoi immensi sforzi nel tentativo di riprendere l'attività narrativa, abbandonata da tempo a causa del grave male che lo attanagliava. Il ricordo dell'amico, del suo infaticabile attaccamento al lavoro, coltivato con costanza ed indefessitudine, costituiva per lui un decisivo incentivo in quegli anni in cui, infermo nel corpo e depresso nel morale, anche la sua brillante intelligenza aveva subito i duri colpi inferti dalle sempre più frequenti crisi epilettiche: "penso a te costantemente", scriveva al caro Arrigo nell'ottobre '95, "cioè ogni volta che dovrei scrivere, il che vuol dire più volte al giorno", ma contestualmente gli comunica che non passa istante in cui non si senta avvilito per la sua condizione, cercando di "scongiurare questa jettatura che da infinito tempo mi opprime, e dalla quale ho abbastanza a un punto che non so ridere".[189] Come si legge nel testamento apparso sul «Corriere della Sera»,[190]

---

Parigi al seguito dell'amico medico Barbavara che si recava sempre in Provenza in quel periodo dell'anno e che per di più riteneva molto salutare per il malato le cure termali di Aix-les-bains.

[187] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss, b.2(18). Lettera del 29 luglio 1894.

[188] Ivi, b.3(28). Documento del 15 gennaio 1896.

[189] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 307. Lettera 6 a Boito.

con cui tramandava a Boito la sua penna, Gualdo lasciò, morendo a Parigi il 15 maggio 1898, soltanto una novella incompiuta (pare che avesse distrutto altri tentativi compiuti negli ultimi anni),[191] di cui si è persa ogni traccia. Ben altra mole di lavori, tra inediti e incompiuti, sarà quella affidata vent'anni più tardi da Boito al suo erede, il senatore Luigi Albertini, marito di Piera, secondogenita di Giuseppe Giacosa. Nella generica designazione di opere inedite, sostiene Piero Nardi, rientrava anche il *Nerone*, che non figurava altrimenti menzionato nel testamento, né direttamente né indirettamente.[192] Il libretto del *Nerone*, unica altra opera oltre al *Mefistofele* che l'autore decise di musicare personalmente, era il frutto di un gigantesco lavoro costruito su migliaia e migliaia di appunti, taccuini, minuziose ricerche che accompagnarono una lentissima gestazione che accompagnò larga parte dell'esistenza di Boito attraverso infinite ricerche, pazienti limature, desiderio di creazione di una musica nuova. Già nel 1884 Gualdo scriveva da Milano a Coppée per informarlo che "Boito continue à travailler énormement à ne *pas* finir son *Nerone*",[193] quel *Nerone* di cui aveva parlato per la prima volta a suo fratello Camillo a soli vent'anni. Nel corso del tempo era sorto quasi un mito intorno a quest'eterna tela di Penelope; nessuno riteneva possibile poter vedere un giorno scritta al suo termine la parola fine tanto che Gégé Primoli annotò nel suo *Journal intime* in data 28 maggio 1889:

> Invité a dîner Matilde Serao, Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa, Luigi Gualdo et Ferdinando Martini. Les se fondent bien entr'eux et l'on pourrait organiser des dîner sur cette base. L'auteur de Mefistofele travaille depuis vingt ans à son Nerone qu'il ne se decise pas d'achever: aussi, sur le menu parmi les vins j'avais écrit:
>
> Nerone del 1900.[194]

In effetti, la previsione del conte Primoli era andata quasi a segno poiché il libretto della tragedia sarà pubblicato non proprio nel 1900, bensì nel 1901;

[190] –, *Il testamento di Luigi Gualdo*, in «Corriere della sera», 18-19 maggio 1898.

[191] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss, b.3(26), del 27 nov. 95: "Ho fatto una novella che però non è riuscita e che finora sta riposando prima di esser buttata via – e ho anche cominciato una cosa più lunga, che andrà molto adagio". Tre anni più tardi, dal suo testamento, si evincerà che: "Le carte di Gualdo rimasero in Italia; qui [a Parigi] lasciò solo una novella incompleta".

[192] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 720.

[193] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 237. Lettera XIV a Coppée.

[194] J. N. PRIMOLI, *Pages inédites*, raccueilles, présentées et annotées par Marcello Spaziani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959, p. 22.

successivamente rimaneggiato, il testo rimasto incompiuto del *Nerone* boitiano verrà messo in scena alla Scala di Milano il 1 maggio 1924 da Arturo Toscanini, dopo averne ultimato l'instrumentazione. Ultima tappa di quello che era stato il motivo dominante di tutto il pensiero artistico del suo autore, quella descrizione della continua lotta tra bene e male che già era assorta a protagonista del *Mefistofele* – dove però l'argomento proveniva dalla leggenda e dalla letteratura – il *Nerone* aveva visto Boito cimentarsi nella rappresentazione di un preciso periodo storico, con personaggi realmente esistiti e nella cornice dello scontro tra due civiltà, quella pagana in decadenza e quella cristiana in fioritura.

In ben altro contesto, anche Gualdo aveva trattato, nella sua produzione narrativa, il tema del susseguirsi nelle sorti umane tra momenti di ascesa e terribili precipizi, ovvero, per dirla con Madrignani, tra scivolamenti "lungo un piano inclinato":[195] il riferimento è alle vicende di Paolo Renaldi, il giovane borghese aspirante (infine fallimentare) politico di *Decadenza* (1892), ultimo lavoro compiuto dell'autore che, in questo romanzo, come Boito nel *Nerone*, sembra essersi ispirato, nel ritrarre i suoi protagonisti, a persone vere. In effetti si potrebbe ipotizzare che nella costruzione della situazione familiare di Paolo, Gualdo abbia tratto ispirazione dalle vicende dei fratelli Boito: come Arrigo e Camillo (la cui produzione novellistica è stata da Guglielminetti in parte assimilata a quella gualdiana)[196] che per quasi quarant'anni avevano vissuto insieme nel palazzetto milanese di via Principe Amedeo all'angolo con via Montebello (quartierino che il maggiore Camillo aveva preso in affitto nel '62 ed in cui fece

[195] C. A. MADRIGNANI, *"Decadenza", il romanzo del tempo e della "noia"*, cit., p. 11.

[196] M. GUGLIELMINETTI, *Storia della novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990, pp. 117-118: "[…] il racconto, come il romanzo, sia pure meno programmaticamente, sta marciando verso la scienza, quella dell'anima in specie. La conferma è sempre in ambito scapigliato. Tra le *Novelle* di Luigi Gualdo (1868), opera prima di questo scrittore italo-francese, destinato a divenire romanziere e poeta di ben altra solidità e maturistà, spicca *Narcisa*. Racconta di una donna aristocratica bellissima, morta giovane proprio per evitare quanto aveva osservato di lei «un vecchio scienziato tedesco…, parlando ad un amico che aveva vicino, mentre la contessa passava: 'È strano il pensare che fra poco tutta questa bellezza sparirà […]'»". La risposta della contessa («No, dottore, vi sbagliate. Finché sarò, sarò come mi vede adesso») è eseguita nella pagina finale del racconto. La similitudine con il «marmo di Pigmalione che appena fatto donna ridivenna statua» è spia eloquente dell'altra componente del racconto, parnassiana ed estetizzante, laddove quella medica ha da dirsi positivistica e sperimentale. Una miscela non diversa si scorge sotto il più geometrico e sicuro racconto di Camillo Boito, che s'intitola *Un corpo* (1870), preso dalle *Storielle vane*, forse il capolavoro della novellistica settentrionale del secolo scorso".

poi ammobiliare una stanza per Arrigo, dopo le proprie nozze con la cugina Cecilia),[197] così anche Paolo e Carlo, i fratelli della finzione letteraria, vivevano in reciproca compagnia in un piccolo alloggio dacché il minore aveva lasciato l'università[198] e che avevano continuato a dividere pure in seguito al matrimonio di Carlo, allorquando "Paolo rimase nella stessa casa, salendo ancora d'un piano, in un quartierino più piccolo, di due camere e un buggigattolo […]; Carlo con la moglie andò ad abitare nella casa fuori di porta, dove aveva lo studio".[199] Carlo Renaldi, difatti, aveva necessità della presenza di uno studio perché era un pittore, formatosi studiando alla scuola di disegno di Brera;[200] similmente Camillo Boito era un architetto (prima di tutto) nonché docente di architettura e storico dell'arte figurativa, che dell'Accademia braidense era stato addirittura Presidente.[201] Senza voler spingere oltre questo parallelo tra realtà e finzione letteraria, dal momento che, più che a situazioni e a personaggi esterni, la *Decadenza* di Gualdo "si muove in una direzione di progressivo investimento di natura autobiografica di quel personaggio [Paolo Renaldi] all'inizio così altro da sé",[202] certamente il ricordo della situazione familiare dei fratelli Boito si potrebbe inserire nella più generale "rielaborazione del vissuto"[203] – di un *vissuto* di Gualdo narratore in cui certamente confluiscono anche le vicende legate alle sue amicizie – che pure ha tanta parte nel sistema di costruzione del romanzo.

Un breve lasso di tempo – poco più di un anno e mezzo – intercorre tra l'uscita del piccolo capolavoro gualdiano ed il terribile insorgere della malattia

[197] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 95.

[198] L. GUALDO, *Decadenza*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 917.

[199] Ivi, p. 939.

[200] Ivi, p. 920.

[201] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 111.

[202] C. A. MADRIGNANI, *"Decadenza", il romanzo del tempo e della "noia"*, cit., p. 12. Il critico parla anche di "identificazione complessamente schermata" che giunge ad essere nell'ultima parte del romanzo "un'auscultazione che annulla ogni distacco" tra narratore e personaggio. Sembrerebbe quasi che Gualdo, continua Madrignani, abbia costruito il suo protagonista, Renaldi, "sullo sforzo continuato di una percezione morbosamente autanalitica che tende non tanto a 'definire' il personaggio (o il suo corrispettivo autobiografico) quanto a ridarcene, su un fondo di precarietà e sospensione, la 'coscienza'". Partendo da questa tesi, lo studioso ipotizza un'analogia con la "coscienza" sveviana (si ricordi che già Montale nell'articolo apparso sul «Corriere della sera» del 27 aprile 1960, aveva sottolineato una certa affinità, o meglio, quasi una continuità tra l'opera di Gualdo e quella di Svevo se si tiene conto che l'anno di pubblicazione di *Decadenza*, ultimo romanzo gualdiano, è quello stesso 1892 in cui andava in stampa *Una vita*, primo lavoro – tra i più grandi e noti – nella produzione del triestino).

[203] *Ibidem*.

che lo condannerà a soffrire "torture indicibili" alle quali continuerà a resistere contrapponendo ad esse "la forza del pensiero" (la più tenace tra le sue energie vitali),[204] ma la presenza al fianco dell'infermo di chi, come Boito, per quasi trent'anni aveva condiviso con lui un intenso rapporto al tempo stesso confidenziale e culturale, continuerà ad essere costante. I frequenti soggiorni parigini per motivi lavorativi, in vista, ad esempio, delle messe in scena dell'*Otello* e del *Falstaff*, davano ad Arrigo la possibilità di fare spesso visita allo sfortunato amico che continuava a procrastinare il suo rientro in Italia nella speranza di una guarigione. Come scriveva, infatti, Gualdo alla cugina/confidente Giulietta: "prima di farmi sedere, *di apparire di fronte al pubblico lombardo, voglio essere completamente guarito, ritornare alla vita attiva, camminare solo, riprendere la mia libertà assoluta di mosse*, viaggiare tutt'al più con un unico servitore, […], vestirmi da me, non essere più schiavo di chi mi serve, *in una parola sola*, risuscitare per davvero".[205] Apparire pubblicamente a Milano, nello stato in cui versava, avrebbe rappresentato un'umiliazione troppo grande per quello spirito orgoglioso, un tempo viveur e giramondo: al suo capezzale erano ammessi (e graditi) soltanto intimi al pari di Boito, al quale, anche quando si trovava in condizioni tali da non esser neppure in grado di reggere in mano una penna, Gualdo inviava proprie notizie servendosi di un tramite di eccezione, l'amico medico Alberto Barbavara, come dimostra una lettera al ragionier Ponti, custode ed esecutore testamentario dei beni della famiglia Gualdo/Litta Modignani:

> Il mio grande imbarazzo è quando Gualdo mi parla del domani, quando mi chiede verso che tempo sarà guarito, quanto ci sarà prima che possa uscire e poi mettersi in viaggio per Aix e poi per Milano. Come togliergli l'illusione che gli resta oggi, che gli dà coraggio, come fare ad allontanare sempre e per sempre il momento in cui non crederà più alle mie promesse? … E pure bisogna deciderlo, appena si può – e non si osa sperarlo – col viaggio per Milano. Egli non vuol partire se non ha ricuperato l'uso delle gambe, e questo mi pare impossibile prima che si sa quanto tempo – e anche in modo assai problematico e relativo.
>
> Ecco quanto avevo a dirle oggi. Comunichi queste notizie a casa Litta e agli amici Gola e Boito.[206]

[204] –, *Necrologio. Luigi Gualdo*, in «Corriere della sera», 17-18 maggio 1898.

[205] Fondo Gualdo, Z 80 suss, b.3(27). Nell'intestazione della lettera si legge soltanto, in alto a destra di c.1r, l'indicazione del giorno; tuttavia, dal contesto, essa sembrerebbe del 1895.

[206] Ivi, b.5(2). Lettera inedita di Barbavara a Ponti del 22 maggio 1894. Si tratta di un bifolio in una busta intestata a: "Marchesa Litta Modignani / via Pantano, 1 / Milano (Italie)".

Tra gli ultimi ad aver visto il povero Gualdo poco prima della morte, come testimonia una lettera indirizzata a Giovanni Verga[207] – la stessa nella quale promette al siciliano che parteciperà anche in suo nome alle esequie del comune amico – Boito, alla stregua quasi di un fratello del defunto, invierà (caso esclusivo tra le carte del Fondo Gualdo, insieme a quello del pittore Emilio Gola) una sentita lettera di condoglianze per la scomparsa del cugino a Giulietta Litta Modignani alla quale rivolge "una parola di profondo rimpianto" unendosi al suo dolore con grande intensità perché se "Lei ha perduto un parente, io un amatissimo compagno della mia vita".[208] Solo ad un così intimo e fedele amico, suo confratello nella religione dell'Arte, Gualdo avrebbe potuto dedicare (perché, a detta di Guglielminetti, l'unico fra i poeti italiani che avrebbe potuto accettarne le suggestioni) un ritratto femminile in versi intriso di escursioni nelle tematiche ardite e scandalose dell'inglese Swinburne:[209] si tratta del componimento XIII delle *Nostalgie*, tra le poche rime gualdiane apprezzate da Croce,[210] dal titolo "*Atarah*, ad Arrigo Boito", descrizione di una selvaggia e libidinosa regina orientale in linea – non solo nell'esotico nome di origine ebraica, che vuol dire "corona" – con le donne idolatrate dal suddetto poeta britannico che, a sua volta, aveva cantato una Atarah nella *Masque of Queen Bersabe* esaltandone il volto "made faint the face of man" e la potenza seduttiva "bound between her brows".[211] Secondo il più attento critico della lirica di Gualdo, il già citato Guglielminetti, che molte pagine ha dedicato allo studio dei versi del milanese e all'influenza esercitata su di essi dalle esperienze di Francia e Inghilterra:

> Persino il linguaggio salmodiante, di cui si serve normalmente lo Swinburne per accrescere l'energia e la lusinga delle sue figure di regine in preda alla furia distruttrice di un amore sadico, sembra in questo componimento aver fortemente impressionato il Gualdo, sì da fargli abbandonare la tessitura composita e modulata delle strofe precedenti in favore quasi di una catena di strofe, avvinte e compatte, tutte di endecasillabi a

[207] G. RAYA, *Carteggio inedito Verga-Arrigo Boito*, in «L'Osservatore politico letterario», a. XXVI, dicembre 1980, pp. 55-56. Lettera 11 del 21 maggio 1898.

[208] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 165. Lettera del 17 maggio 1898.

[209] M. GUGLIELMINETTI, *«Le Nostalgie» di Luigi Gualdo*, cit., p. 285.

[210] Sebbene ritenesse la forma inadatta alla concezione, Croce aveva ben commentato la poesia di *Atarah*, "la regina d'Oriente, nuova Semiramide, che dopo una furia di orge e stragi, su cumuli di morti e di rovine, con un gesto stanco, beve da una coppa di veleno" (B. CROCE, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 248-256).

[211] M. GUGLIELMINETTI, *«Le Nostalgie» di Luigi Gualdo*, cit., p. 285.

rima baciata. L'effetto di questa nuova cadenza vorrebbe essere di malia profonda ed intensa […].[212]

Difatti, i versi gualdiani del componimento *Atarah*, seppur non raggiungono il tono rasente la litania dello scrittore inglese, sono sapientemente costruiti per suggerire un ritmo quasi cantilenante, come ben dimostrano i versi in cui la regina orientale manifesta il suo disprezzo nei confronti della folla entusiasta al suo passaggio e nei riguardi dell'uomo che l'ha posseduta e su cui lei stessa si è poi vendicata compiendone l'omicidio:

> Ella tornava un dì da una sua vittoria
> Suprema cinta d'abbagliante gloria.
> E bella al par d'un immortal guerriera...
> Il suo serto splendeva nella sera
> Siccome un sol notturno sulla terra,
> E il popol suo e quello vinto in guerra
> Tremavano davanti al suo passaggio.
> Ed il ciel taceva sovra il maggio
> Fiorito e caldo, e la città giuliva
> Fiammeggiante brillava sulla riva,
> Accesa tutta da un delirio immane,
> Vivente mare fatto d'onde umane
> Sul re captivo ella teneva fise
> Le sue pupille.
> Ella l'amo e l'uccise.[213]

Boito, onoratissimo dell'omaggio dell'amico – che nel 1892 gli dedicherà anche il suo lavoro migliore, *Decadenza* –, fingendosi superstizioso, aveva finto di accettare malvolentieri la dedica di Gualdo, dal momento che il componimento *Atarah* figurava come tredicesimo della raccolta: un messaggio in versi del compositore milanese illustra la sua reazione; egli, scherzosamente, dichiara che avrebbe preferito veder figurare il proprio nome sotto la poesia numero dodici, o piuttosto sotto la quattordicesima, affinché nessun crudele avvenimento potesse incombere sul proprio destino. Purtroppo non tutta la risposta di Boito è giunta fino ai nostri giorni giacché essa è riportata nel più volte menzionato opuscolo per nozze di Dante Petaccia tirato in pochissime copie numerate nel

[212] Ivi, pp. 285-286.
[213] L. GUALDO, *Atarah. Ad Arrigo Boito,* in *Romanzi e Novelle,* cit., p. 1181.

1948 e contenente una considerevole quantità di materiale gualdiano di cui gli originali sono andati smarriti.[214] Ad ogni modo, attraverso tale *plaquette*, è possibile conoscere le prime tre strofe (che, pare, dovevano essere seguite da altre quattro) del documento boitiano in risposta alla dedica del componimento delle *Nostalgie*, motivo per cui il seguente testo è databile non oltre il 1883:

Amareggiare il calice
Tu vuoi del mio festin.
Tu vuoi colla tua dedica
Lanciar cifra maledica
Sul blando mio destin!

Io temo al par dei medici
Il rio numero tredici
Ch'è sparso di venen.
Fra i tuoi canti melodici
Potevi offrirmi il dodici!

Ch'è lirica gentil.
Oppure anche il quattordici
Che spira venti nordici
Nel suo funereo stil...[215]

Arrigo era solito scrivere lettere, anche se non esclusivamente, in versi, come testimoniano i suoi carteggi con Giovanni Verga, Vittoria Cima o con Giulio Ricordi, ma solo con gli intimi suoi – ovvero con Gualdo e, soprattutto, con Giacosa – egli indulgeva volentieri allo scherzo in versi. Peccato non poter consultare il resto del componimento e, magari, un eventuale risposta del nostro autore della presunta antiapotropaica poesia numero tredici. Tuttavia, per quanto mutilo della parte finale, questo testo rappresenta, una volta di più, un chiaro segno dello speciale e fraterno rapporto (sodalizio, come si è avuto modo di vedere, assolutamente non solo artistico ma costruito sulla ben più solida base di

[214] Altre due comunicazioni in versi, s.d., intercorse tra Boito e Gualdo sono state salvate dall'oblio attraverso la pubblicazione di Petaccia; nel primo caso si tratta di una breve lirica con cui Arrigo avverte di non sapere quando riuscirà a raggiungere Gualdo e Giacosa a Torino: "Oggi dei destin miei / Non son fatto ancora dotto / E già siamo al giorno sei / È impossibil che per l'otto / Che ci è pur tanto vicino / Io mi trovi già a Torino"; nel secondo caso abbiamoinvece, una quartina con cui Boito dà appuntamento a Gualdo in una trattoria in via S. Margherita: "L'osteria del popolo / Trovasi sull'Angelo / Del breve viottolo / Dell'hotel dell'Angolo".

[215] D. PETACCIA, *Un sonetto inedito di Gabriele d'Annunzio a Luigi Gualdo*, cit., p. 7.

un profondo legame amicale) che, allora, già da lunghi anni univa saldamente le vite di Boito e Gualdo e che tale sarebbe continuato ad essere fino al momento dell'addio al povero amico. In seguito, come tante lettere testimoniano, sarebbe sopravvissuto soltanto il ricordo di quell'unico "superstite" aspirante all'equilibrio, all'autodominio, all'armonia interiore, sicché – circondato da lutti e perdite – aveva fatto propria la massima di Velleda: "C'est pareille folie de pleurer de ce que d'ici à cent ans nous ne vivrons pas, que de pleurer de ce que nous ne vivions pas il y a cent ans".[216]

## 4.4 *Un caso di plagio: dal* Mariage excentrique *al* Matrimonio d'un matto

Nel luglio 1879 Théodore de Banville concludeva sulle pagine de «Le National» un'entusiastica recensione dedicata al *Mariage Excentrique*, romanzo di Luigi Gualdo – "un poëte italien des plus distingués" –, con queste parole:

> En l'écrivant, non-seulement M. Luigi Gualdo a fait un beau livre, mais je crois qu'il a trouvé le sujet, le plan, les caractères d'une excellente comédie moderne que, s'il le veut, il pourra très facilement approprier à la scène, et je serai très surpris si nous ne voyons pas un jour ces deux mots: *Elisa Valenti* se détacher magiquement sur les affiches de la Comédie Française.[217]

Si sa per certo, grazie ad una lettera di Gualdo a François Coppée, che anche quest'ultimo aveva consigliato al narratore italiano di trarre un testo per il teatro dal suo ultimo romanzo ("Le charmant article", scrive infatti l'italiano, "que l'excellent Banville a bien voulu dédier à mon roman contenait déjà le conseil, dont vous me parlez encore, d'en tirer une pièce"),[218] ma, nonostante gli incitamenti provenienti dai vari amici del mondo delle lettere d'oltralpe, l'autore del *Mariage excentrique* riteneva impossibile una simile trasposizione dal momento che egli era persuaso che "personne au monde, je crois, n'a moins

[216] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 666.

[217] T. DE BANVILLE, *Revue dramatique et littéraire.* Un mariage excentrique *par Luigi Gualdo*, in «Le National», 21 juillet 1879, p. 2.

[218] Lettera VII di Gualdo a Coppée datata « Milan, 23 septembre [1879]" e pubblicata in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 216.

d'aptitude que moi pour le théâtre".[219] Convinto che, soprattutto se il copione sarebbe stato eventualmente redatto nella sua lingua madre, avrebbe ottenuto soltanto un fiasco totale (preoccupato anche dall'ipotetica interpretazione degli attori), Gualdo aveva persino valutato l'idea di stendere la sceneggiatura in francese, magari in collaborazione con qualcuno più esperto di lui in ambito drammaturgico. Tutte le sue velleità di scrivere opere da destinarsi alle scene (considerati anche i vari tentativi subito abbandonati di giovinezza),[220] comunque, non avrebbero dato alcun frutto in questo senso perché, vista la sua attitudine – piuttosto – per la critica teatrale, Gualdo aveva compreso i propri limiti:

> Je ferai un four certain – en italien sourtout, car il me semble pas dessus le marché, qu'une telle pièce ne plairait pas au public d'ici. Il y aurait trop de nuances, et les acteurs d'ailleurs ne pourraient les faire sentir. Je rencontrerais aucune difficulté à me faire jouer, mais quel serait le résultat? Tout cela me trouble et me donne beaucoup à réfléchir. Une seule chose serait peut-être possible: écrire la pièce en français, en collaboration avec quelqu'un du métier et qui pût arriver à la faire représenter. Mais qui?[221]

All'epoca in cui aveva redatto la sua beneaugurante – e solo parzialmente preveggente – previsione Banville aveva commesso due soli piccoli errori: Elisa Valenti non avrebbe mai cavalcato le scene della Comédie Française, bensì quelle dei teatri al di qua delle Alpi, ma soprattutto non sarebbe toccato, suo malgrado, a Gualdo dar vita ad un'opera drammatica tirata dal proprio romanzo perché sarebbe stato battuto sul tempo – non sappiamo se anche nell'intento – dal commediografo partenopeo Achille Torelli, che sembrò quasi voler prendere alla lettera il suggerimento che il poeta e critico francese aveva offerto nel suo *compte rendu*.

Non molti anni più tardi rispetto all'articolo di Banville, nel suo studio del 1883 relativo alla *Littérature contemporaine en Italie*, Amedée Roux annunciava senza mezzi termini che il drammaturgo napoletano, l'*infortuné* Achille Torelli "après avoir été porté aux nues, a si complétement perdu la faveur du public".[222] Dopo il precoce esordio artistico compiuto a soli sedici anni con l'atto

[219] Ibidem.

[220] Tra le carte giovanili di Gualdo conservate all'Archivio di Stato di Milano sono in effetti presenti alcuni tentativi, precocemente abortiti, di commedie (in italiano).

[221] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 216-217.

[222] A. ROUX, *La littérature contemporaine en Italie. Troisième période (1873-1883)*, Paris, Plon, 1883.

unico *Dopo morto* (1857), i successi di *Una missione di donna* (1863), ma soprattutto de *Gli onesti* (1865) e de *I mariti* (1867) – ai cui trionfi un importante contribuito era stato dato dalla compagnia Bellotti-Bon – Torelli non era difatti più riuscito ad eguagliare l'altezza raggiunta con le opere giovanili. Appena ventiseienne il commediografo sembrava destinato ad un lento ed inesorabile declino: le opere precedenti a *I mariti* erano parse la naturale preparazione al capolavoro, quelle seguenti sembrarono attestare il rifugio dell'autore nella letteratura teatrale di svago, che esaltava le virtù morali e la rettitudine privata.[223] Con la commedia *Triste realtà* (1871) Torelli aveva finalmente sperato di tornare agli antichi splendori, ma, in verità, neppure la *Scrollina* (mediocre commedia tratta da un cattivo dramma) magistralmente interpretata da Eleonora Duse era riuscita a riscattare gli onori un tempo tributati al suo nome d'artista. Eppure, nonostante le poco lusinghiere parole del francese Amedée Roux, proprio pochi giorni prima che il volume di questi uscisse nelle librerie parigine, Torelli otteneva alfine, ancora una volta, il tanto agognato successo di critica e pubblico a seguito della prima partenopea del suo nuovo lavoro, la commedia *Il matrimonio di un matto*.

Ferdinando Martini, che aveva assistito a questa rappresentazione svoltasi al teatro Sannazaro, pur non essendo un facile lodatore, aveva osannato l'opera di Torelli in un suo articolo da Posillipo, sostenendo che in essa i difetti risultavano largamente compensati dai pregi: una volta aver esposto l'argomento della commedia, egli aveva incentrato il suo intervento sul carattere della *trovata* che gli era parso decisamente *originale*, sebbene lo avesse definito più originale che vero. Ebbene, immediatamente dopo l'uscita di tale recensione, sulle pagine del «Fanfulla della domenica» veniva pubblicato un secondo articolo, a firma C. R., inerente alla medesima opera, articolo con il quale l'autore, citando ampi passi dalle pagine del Martini, mirava a contestare come, invece, la trovata del commediografo napoletano non fosse affatto originale, ma fosse stata invece presa di peso dal romanzo di Luigi Gualdo *Un mariage excentrique*, stampato in Francia ben tre anni prima, nel 1879 e nel frattempo – aggiungeremo – tradotto in inglese (*A strange marriage: story of Italian life*) da Laura E. Kendall e pubblicato a New York nel 1881 da Munro,[224] prima ancora di esser volto in italia-

[223] AA. VV., *Achille Torelli giornalista, commediografo, bibliotecario. Mostra bibliografica documentaria iconografica*, Napoli, Bibl. Naz. "Vittorio Emanuele III", 1991, p. 10.

[224] L. GUALDO, *A strange marriage: story of Italian life*, tr. by Laura E. Kendall, New York, G. Munro, 1881. Si è trovata notizia dell'esistenza di questa versione inglese del testo

no (*Un matrimonio eccentrico*) dal suo stesso autore per poi essere edito per i tipi di Treves nel 1895.[225] L'anonimo signor C. R., che dimostra di essere un attento lettore della narrativa gualdiana, scrivendo alla direzione del «Fanfulla» aveva quindi denunciato in primo luogo la propria indignazione:

> Oh, no! Niente affatto! Signor Direttore. Ed è per questo che ardisco scriverle, sebbene io mi occupi di letteratura da semplice dilettante […].
>
> Le confesso anzi che, leggendo quell'argomento, io non credevo ai miei occhi, e per un momento dubitai non si trattasse di uno di quegli strani scherzi della memoria facili ad accadere alle persone distratte.[226]

La lettera, poi pubblicata sottoforma di articolo, reca in calce la data "Roma, 2 ottobre 1882" e benché non si conosca l'esatta identità del mittente, appare chiaro dal testo che egli conoscesse di persona Ferdinando Martini (amico, d'altronde, dello stesso Gualdo), il quale, "dotato di una forte memoria", sembrerebbe a suo parere aver volontariamente omesso – forse per risollevare le sorti artistiche del commediografo suo conterraneo – di riferire che l'argomento del *Matrimonio di un matto* potesse essere facilmente "scambiato" con quello del romanzo, senza dubbio precedente, del celebre autore milanese:

> Ammesso dunque che il Martini non abbia scambiato un argomento per un altro, bisogna riconoscere che il Torelli (e mi pare quasi impossibile) abbia tolto, *di peso*, la sua *trovata* dal romanzo di Luigi Gualdo *Un Mariage excentrique*, pubblicato due o tre anni fa dal Lemerre di Parigi, un romanzo che ha il torto di essere scritto in francese da un autore italiano (il Gualdo è milanese) per non contarlo fra i migliori pochi romanzi di soggetto moderno che siano stati scritti in Italia.[227]

L'articolo/lettera prosegue poi con un analisi dettagliata di tutti i punti in comune, che sono in tutta evidenza molto cospicui, tra le trame delle due opere, analisi che viene fatta riportando ampi passi del romanzo gualdiano cui vengono accostate scene e situazioni rappresentate nella commedia di Torelli. Così, se

---

gualdiano attraverso un annuncio/recensione presente nella rubrica *Weekly record of new publications* della rivista di Boston «The Publishers' Weekly» (April 16, 1881, p. 428). Un esemplare superstite è tuttora conservato negli USA presso la "Public Library of Cleveland", in Ohio.

[225] ID., *Un matrimonio eccentrico*, Milano, Treves, 1895.

[226] C. R., Il matrimonio d'un matto. *Nuova commedia di Achille Torelli*, in «Il Fanfulla della domenica», 8 ottobre 1882, p. 2.

[227] Ibidem.

"anche nel lavoro di Gualdo la trovata è più originale che vera"[228] – come afferma nella sua analisi del *Mariage* anche Elisabetta De Troja, che parla di un argomento volutamente *inverosimile e di maniera*, dettato dall'intenzione dell'autore di puntare piuttosto l'attenzione non tanto sul montaggio, bensì sulla reazione dei personaggi di fonte ad eventi del tutto eccezionali[229] – il romanziere è stato in grado di realizzare una serie di scene descritte in maniera talmente abile che "a forza di analisi fina, delicata ingegnosa, riesce perfino a far dimenticare la stranezza del suo soggetto",[230] lo stesso non si può dire del commediografo partenopeo che, "pur aggiungendovi qua e là qualche cosa di suo",[231] non è stato in grado di trasportare sulle scene la raffinatezza di quell'analisi psicologica che nel libro "si svolge con una serie crescente di piccoli fatti".[232]

Nel *mariage excenrique* è narrata la storia di Elisa Valenti, un'adolescente che la famiglia vuole dare in sposa al ricco, ma vecchio, signor Gorletti benché la donna ami, a sua volta riamata, il giovane Giulio Bardi, amico di vecchia data, costretto per motivi economici a recarsi in India, da dove dapprima invia assiduamente lettere alla sua amata, cessando però poi pian piano di fornire sue notizie fino a quando ad Elisa giunge voce che egli stia per convolare, ancora all'estero, a giuste nozze; le sorti della fanciulla vengono rovesciate all'improvviso dall'arrivo di ritorno dai suoi lunghi viaggi di un terzo personaggio, il marchese Massimo d'Astorre, che si presta a sposare 'in bianco' la ragazza pur di sottrarla ad un matrimonio indegno; tuttavia, quelle che erano state in principio delle semplici nozze eccentriche si trasformeranno col tempo in vero legame d'amore, sentimento che alla fine trionfa nonostante il ritorno in patria di Giulio, il primo innamorato della neo-marchesa.

Analogamente ne *Il matrimonio d'un matto* vengono raccontate le sorti di un'educanda appena sedicenne, Iginia Quirina-Brighi, che aveva perso la testa per un giovanotto di nome Adelchi "bello, culto, onesto, ma povero in canna";[233] la madre della signorina, a furia di menzogne e astuzie era riuscita a farsi promettere che questi non avrebbe più parlato né scritto a sua figlia alla quale

[228] Ibidem.

[229] E. DE TROJA, *Quello strano matrimonio di Luigi Gualdo*, in «Rassegna della letteratura italiana», settembre-dicembre 1986, p. 546, rist. in ID., *L'amico di Robert. Luigi Gualdo e la sua opera narrativa (1844-1898)*, cit., pp. 91-107.

[230] C. R., Il matrimonio d'un matto. *Nuova commedia di Achille Torelli*, cit., p. 2.

[231] Ivi, p. 3.

[232] Ibidem.

[233] Ivi, p. 2.

la donna aveva, invece, fatto credere che Adelchi si fosse innamorato di un'altra persona. A questo punto, "precisamente"[234] come accade nel testo gualdiano, anziché Massimo compare Ippolito che, vedendo Igina "sgomenta della propria sorte, impaurita dalle nozze che aborre"[235] le giura di salvarla e si dice disponibile a qualunque risoluzione pur di fare del bene. Nel romanzo di Gualdo è questo il momento in cui Elisa confessa a Massimo il suo amore per Giulio, così come "perfettissimamente, senza che manchi un pelo",[236] nell'opera di Torelli la giovane Igina, invece di nascondere il proprio segreto a chi si era offerto di trarla in salvo con un matrimonio di facciata, decide di svelare ad Ippolito la sua passione per Adelchi. La commedia si chiude con un duetto finale che ripropone letteralmente la scena conclusiva del *Mariage* in cui Gualdo pone il lettore dinnanzi ad un pallidissimo Massimo che chiede a sua moglie "Elisa, pensez-vous souvent a lui?", domanda di fronte alla quale la donna, scoppiando in lacrime, si getta tra le sue braccia e gli professa la propria sincera devozione.

La vicenda proposta da Torelli, come risulta ormai evidente, è frutto di un palese plagio, anche se va detto che nel presente raffronto tra le trame delle due opere si è dovuto necessariamente fare costante riferimento alle parole con cui lo sconosciuto C. R. ha esposto nella sua lettera al «Fanfulla» l'argomento del *Matrimonio d'un matto* e questo perché, allo stato attuale, risulta praticamente impossibile consultare il testo originale della commedia, poiché, tanto in forma manoscritta quanto in quella a stampa, il suo copione è oggi praticamente introvabile: non ne esiste nessun esemplare superstite tra archivi, enti e biblioteche italiane, neppure nella sezione Lucchesi-Palli (di cui Torelli era stato direttore dal 1897 al 1900) della Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III", dove sono custodite la gran parte delle carte e dei documenti del Fondo Achille Torelli. Si aggiunga poi, altra stranezza, che il titolo de *Il matrimonio d'un matto* appare il più delle volte omesso negli elenchi delle opere del commediografo, ivi comprese le monografie a lui interamente dedicate; altrettanto curioso, infine, che quest'opera non venga mai menzionata nelle lettere presenti nei numerosi carteggi del commediografo che, per giunta, mostrano un'insolita 'lacuna', un totale vuoto di documentazione proprio negli anni relativi alla vicenda del plagio, quasi che l'autore avesse voluto obliare le tristi sorti toccate in tale occasione a se stesso e al proprio testo.

[234] Ivi, p. 3.
[235] Ibidem.
[236] Ibidem.

L'unica testimonianza di un'effettiva esistenza e messinscena di tale opera, oltre all'articolo già citato e a quelli che verranno in seguito menzionati, è costituita da una locandina di cm 24x40 – custodita nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna[237] – dove si può leggere che, presso il Teatro bolognese Brunetti, è prevista per la sera di venerdì 20 ottobre 1882 alle ore 8 la rappresentazione, ad opera della Drammatica Compagnia Italiana diretta dall'artista Francesco Pasta (nel manifesto sono indicati anche i personaggi e gli interpreti) de "*Il matrimonio d'un matto*, ultimo lavoro di Achille Torelli commedia in 3 atti".[238] L'anonima denuncia cui finora si è fatto riferimento si conclude con l'ennesima critica all'opera di Torelli (che accosta incidenti sopra incidenti, comici gli uni, grotteschi gli altri e che non hanno nulla a che fare con l'azione principale) e con la speranza che *la cosa* possa essere ormai stata notata, forse a Napoli, certamente a Milano, dove il libro di Gualdo gode di una maggiore diffusione. C. R. si chiede, per terminare, cosa abbia potuto spingere il famoso commediografo partenopeo a commettere una simile azione, quel Torelli che probabilmente starà già provando a difendersi sostenendo che proprio nella vasta notorietà dell'opera gualdiana consiste il motivo per il quale egli sarebbe stato dispensato di additare il suo plagio:

> Plagio? Forse lui non lo chiamerà così, ma assimilazione letteraria; e aggiungerà che, vedendola consentita dall'uso e giustificata dalla grande trasformazione che, passando da una forma all'altra, un concetto subisce, non sa persuadersi perché ora debba essere interdetta a lui che ha già mostrato tante volte di saper fare il suo…[239]

Tuttavia la polemica non si placò con la conclusione di questo articolo, che anzi dava soltanto avvio ad una questione che si sarebbe risolta, alla fine, per vie legali. Appena due settimane dopo la pubblicazione della suddetta lettera apparsa sul settimanale romano, usciva su «L'Illustrazione Italiana» di Milano un nuovo intervento siglato BAT ancora una volta in difesa del romanzo di Gualdo. Il giornalista apre il proprio saggio rifacendosi al già citato volume di Amedée Roux nel quale Achille Torelli veniva accusato di aver dimostrato, nel-

[237] Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, segnatura: "17- ARTISTICA Gf 02, 010 Op. 016".

[238] –, *Per la sera di venerdì 20 ottobre 1882 a ore 8 la Drammatica Compagnia Italiana diretta dall'artista Francesco Pasta esporrà: Il matrimonio d'un matto, ultimo lavoro di Achille Torelli, commedia in 3 atti*, Bologna, Stab. Tip. Succ. Monti, 1882.

[239] C. R., Il matrimonio d'un matto. *Nuova commedia di Achille Torelli*, cit., p. 3.

la sua opera *Mercede*, una troppo spiccata rassomiglianza con il testo dei *Burgeois de Pontarcy* del drammaturgo francese Victorien Sardou. "Ma non basta", avverte l'articolista, che annuncia, per poi citare esplicitamente la lettera del fanfullista C. R., che una "Nuova accusa di plagio si fa oggi al Torelli per la sua commedia *Il matrimonio d'un matto*, che a Napoli piacque tanto e che, cosa ormai difficile piacque anche ai critici".[240]

La trovata, continua, di questa commedia non è poi così originale come aveva rilevato Ferdinando Martini, ma è anzi "presa di sana pianta" dall'opera del collega Gualdo, che della testata «L'Illustrazione Italiana» era e sarà saltuario collaboratore. *Un mariage excentrique*, è infatti, a sua detta, un'opera scritta con arte sopraffina, il cui argomento può facilmente "invitare un commediografo a farne base d'una bizzarra e piacevole commedia".[241] Quando in redazione era giunta la notizia che il nuovo lavoro di Torelli fosse stato intitolato *Il matrimonio d'un matto*, subito, prima ancora di venire a conoscenza della polemica avviata a Roma, in molti si erano insospettiti; poi, una volta al corrente della dettagliata analisi condotta da C. R., tutti avevano atteso che l'opera venisse rappresentata a Milano, in modo tale da valutare se effettivamente quella rassomiglianza fosse reale o solo apparente. Ebbene, quel gruppo di giornalisti non aveva avuto alcun bisogno di aspettare un'eventuale messinscena milanese, perché Torelli in persona aveva redatto una *graziosa letterina* indirizzandola "ad alcuni pubblicisti", messaggio nel quale il commediografo "confessa d'aver preso l'impostatura (egli dice con gli architetti) della sua commedia, e che era in diritto di prenderla per la semplice ragione che gli piaceva, ma che creò una condotta diversa e caratteri diversi".[242] Torelli, secondo quanto espresso in tale lettera, si sarebbe inoltre detto disposto a pubblicare alcune sue scene "affinché si possa stabilire un confronto fra la commedia e il romanzo del Gualdo al quale – soggiunge – ha dato il più gran segno di stima che potesse *rubandogli qualche cosa*".[243] Indignato da una simile affermazione, BAT, pur confidando che "chi si scalderà meno nella questione […] sarà il Gualdo",[244] ammette che ben diffi-

[240] BAT, *Scorse letterarie. Achille Torelli e Luigi Gualdo*, in «L'Illustrazione Italiana», 22 ottobre 1882, p. 270.

[241] Ibidem.

[242] Ibidem.

[243] Ibidem.

[244] Ivi, p. 271.

cilmente qualcuno avrebbe potuto apprezzare una tale dimostrazione di stima, e pertanto avverte che:

> E' ci pare piuttosto un bel caso che merita d'esser presentato alla "Società degli autori". Questa società presieduta da Tullo Massarani, benché conti pochi mesi di vita, non istette inoperosa e, richiesta, espresse il suo parere intorno a varie questioni, importanti e anche curiose.[245]

Questa società, meglio nota già all'epoca attraverso la sigla S.I.A. (che avrebbe poi dato origine all'odierna S.I.A.E., trasferita poi negli anni '20 a Roma), era stata fondata a Milano proprio nel corso del 1882, contestualmente all'approvazione del testo unico delle leggi per il diritto d'autore. A dire il vero già dal 1865 esisteva un *corpus* legislativo[246] (perfezionato poi nel 1872 con una seconda normativa promulgata dal Parlamento) atto a regolamentare questo tipo di diritti che, però, dovendo essere tutelati da Municipi non sempre in grado di assolvere su tutto il territorio al proprio compito – non si dimentichi che, in effetti, ancora non era stato del tutto unificato il Regno d'Italia – finivano per non essere garantiti *in toto*: in particolare, se si riusciva a fornire una certa sorveglianza sulle opere a stampa, un simile controllo risultava spesso impossibile al cospetto di quei capocomici che decidevano di dare rappresentazioni senza chiedere il preventivo consenso ai drammaturghi.[247] Finalmente, con la nascita della S.I.A., organismo a carattere privato (inizialmente, come si è visto, patrocinata da Massarani) che si avvaleva "di una fitta rete di agenti diffusi su tutto il territorio della penisola",[248] gli scrittori furono davvero in grado di tutelare il diritto d'autore e per la prima volta poterono riscuotere quelle percentuali che lo Stato, nonostante i precedenti interventi normativi, non era mai stato in grado di assicurare. Data la recentissima fondazione di un tale ente si comprende, allora, perché BAT di chieda se "La questione Torelli-Gualdo non potrà dunque essere definita dalla società degli autori? Certo. È desiderabile che a questa si unisca l'asso-ciazione della stampa periodica per la soluzione delle questioni che inte-

[245] Ivi, p. 270.

[246] Si veda, in particolare, la legge n. 2337 del 25 giugno 1865.

[247] Per una storia esaustiva delle normative sul diritto d'autore antecedenti alla nascita della S.I.A. si veda I. PIAZZONI, *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2001.

[248] S. FERRONE - F. SIMONCINI, *Il teatro*, cit., p. 914.

ressano e autori e pubblicisti e pubblico".[249]Non sappiamo se Gualdo, che sosteneva che "l'artista non deve scaldarsi mai, che deve esser sempre di ghiaccio anche quando dipinge passioni di fuoco" si sia effettivamente rivolto alla S.I.A.: a tal proposito andrebbero consultati i *Bollettini degli atti e notizie della società italiana degli autori* che iniziarono ad essere pubblicati periodicamente a Milano proprio a partire dal novembre 1882, cioè esattamente nel corso del mese successivo all'avvio della polemica mossa ai danni di Torelli. Tuttavia, essendo questi documenti lacunosi, dovremo limitarci alla constatazione dell'esistenza di indizi che portano a ritenere che una simile iniziativa è stata effettivamente presa, dando inizio ad un'accurata indagine sul commediografo napoletano.

Innanzitutto si potrebbe ipotizzare che, se un'azione legale fu realmente intentata, ciò avvenne non a caldo, bensì in un secondo momento, ovvero quando la direzione della S.I.A. era stata affidata a Giacosa (che la deterrà fino al 1896, per essere poi sostituito da Marco Praga),[250] come dimostrerebbe un *post scriptum* che chiude una lettera senza data di Gualdo a questi indirizzata da Parigi (forse del novembre 1891) nel quale si legge: "Torelli fa bene a ritirarsi di buon ordine".[251] Ora, se il curatore di questo gruppo di lettere, Pierre de Montera, cerca di sciogliere questa allusione non troppo chiara identificando in questo Torelli il fondatore del «Corriere della sera» Eugenio Torelli-Viollier (ma senza essere in grado di fornire alcuna spiegazione a riguardo), alla luce della scoperta dei due su citati articoli comparsi sul «Fanfulla» e sulla «Illustrazione Italiana» sembrerebbe molto più probabile che con questa frase dal tono poco amichevole Gualdo si sia invece riferito ad Achille Torelli. Inoltre una seconda comunicazione, quasi telegrafica e anch'essa senza data (sebbene pure in questo caso l'allusione al ruolo rivestito da Giacosa alla S.I.A. renderebbe il messaggio collocabile tra 1890 e 1895) parrebbe avvalorare l'idea che un'effettiva azione legale sia stata mossa coinvolgendo l'ente per la tutela dei diritti d'autore, dal momento che Gualdo scrive all'amico:

> Introvabile Uomo,
> A buon conto ti mando la procura per rappresentarmi alla seduta di domani della S.d.A. Però puoi comunque farne qualunque altro uso più legittimo. Sono partito.[252]

[249] BAT, *Scorse letterarie. Achille Torelli e Luigi Gualdo*, cit., p. 271.
[250] S. FERRONE - F. SIMONCINI, *Il teatro*, cit., p. 914.
[251] Lettera 5 a Giuseppe Giacosa in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 315.
[252] Lettera 9, s.d., (datata semplicemente "sabato") a Giacosa (ivi,p. 318).

A questa breve lettera andrà, infine, aggiunto un terzo avviso indirizzato sempre a Giacosa che, sebbene non menzioni né Torelli né la S.I.A., sembrerebbe tuttavia assimilabile, per affinità contenutistica e similarità della tipologia compositiva, a quello appena citato:

> Irreperibile Uomo,
> Ti mando, qui unite, le carte di cui ti parlai l'altro giorno, pregandoti di chiuderle nei tuoi archivi. Vorresti, potresti venire domani domenica qui a pranzo alle sette meno sette minuti? In segreto, perché sono più che mai partito.[253]

A confermare la congettura di una denuncia gualdiana contro il plagio perpetrato ai propri danni che, si ribadisce, potrà essere comprovata a tutti gli effetti solo dopo la visione dei bollettini mensili degli atti della società del Massarani per la tutela del *copyright*, esistono due testimonianze più tarde che fanno riferimento all'episodio in questione. La prima è costituita da un saggio del bibliofilo Alberto Lumbroso che pubblicò, in una sua raccolta di saggi del 1902, uno studio riguardante episodi di plagi, imitazioni e traduzioni letterarie avvenute nel secondo Ottocento tra i quali viene annoverato il caso Gualdo-Torelli. Per quanto i riferimenti cronologici risultino leggermente imprecisi (viene detto, ad esempio che il romanzo di Gualdo fosse stato edito nel 1880, mentre invece la sua pubblicazione risaliva al 1879) e venga erroneamente sostenuto che l'iniziale articolo di denuncia fosse stato opera del Martini, le pagine di questo studioso offrono un'ulteriore attestazione sull'episodio in questione: probabilmente Lumbroso redasse questo intervento affidandosi soltanto alla propria memoria; fatto sta, comunque, che egli ribadisce l'ipotesi di un'avvenuta azione legale:

> – Nel 1880, l'editore Lemerre di Parigi, pubblica un romanzo intitolato: *Un mariage excentrique*, di Luigi Gualdo. Nel 1882, Achille Torelli fa rappresentare, al Sannazaro di Napoli, il *Matrimonio di un matto*, ottenendo un buon successo. Dopo le rose, le spine. Nel *Fanfulla della Domenica*, dell'8 ottobre 1882, appare un articolo di Ferdinando Martini dove vien detto che il concetto più originale che vero appartiene di fatto e di diritto al Gualdo. Anche Torelli protestò, ma…[254]

[253] Ibidem. Lettera 8, s.d., (anch'essa con la sola indicazione: "sabato") a Giacosa.

[254] A. LUMBROSO, *Plagi, imitazioni e traduzioni*, in *Scaramucce e avvisaglie – Saggi storici e letterari di un bibliofilo*, con prefazione di A. D'Ancona, Frascati, Tip. Tuscolana, 1902, p. 12.

Ma evidentemente il torto era dalla sua parte e in nessun modo egli riuscì a dimostrare di avere ragione. Ancora, con uno scritto addirittura più tardo, apparso nel 1921, Enrico Thovez torna nuovamente sulla questione, nonostante sembri che le sue parole costituiscano quasi un richiamo rivolto allo scrittore milanese, che dopo aver professato idee liberali in merito all'ispirazione artistica e all'impronta indelebile che ciascun autore è in grado di imprimere alle proprie opere, avrebbe poi "rimproverato" il commediografo napoletano per essersi appropriato di una sua invenzione:

> Le liberali idee del signor Luigi Gualdo: *la vera originalità consiste nella capacità di far sì che tutto ciò che l'artista tocca sembra appartenergli per sempre*, mi piacquero per la loro chiarezza. Peccato, mi dissi, che egli non si sia convertito prima d'ora a questo sereno apotegma. Avrebbe risparmiato la spesa di rimproverare ad Achille Torelli d'aver tolto il *Matrimonio d'un pazzo* dal suo *Mariage excentrique*.[255]

Benché non aggiunga nulla di nuovo sul caso Gualdo-Torelli, l'intervento di Thovez getta luce su un'altra questione altrettanto ignorata fino al giorno d'oggi, ovvero che lo stesso scrittore milanese fosse stato a sua volta accusato di plagio dal narratore abruzzese Domenico Ciampoli perché nella sua lirica *Storia di Mare* (che lo studioso erroneamente trascrive *Storia d'amore*, così come già in precedenza, nel passo poc'anzi riportato, aveva trasformato il *Matrimonio d'un matto* torelliano nel *Matrimonio d'un pazzo*), l'autore avrebbe tratto ispirazione – letteralmente viene detto che egli avrebbe *rubato* l'argomento – dalla sua novella intitolata *Marina*:

> Al signor Ciampoli che dice: *in arte il materiale è niente e la forma è tutto*, domanderemo allora perché mai abbia protestato contro il sig. Luigi Gualdo che gli avrebbe rubato nella *Storia d'amore* la sua novella *Marina, storiella azzurra*. Infatti: o la forma del Gualdo era inferiore, e allora il capolavoro non ne soffriva menomamente, o era superiore, e allora il sig. Gualdo era perfettamente in diritto di appropriarsi l'idea.[256]

In difesa di Gualdo, tuttavia, c'è da compiere un'obiezione alla protesta condotta da Ciampoli, dal momento che, se è vero che la sua *Marina* era stata

[255] E. THOVEZ, *Le briciole del superuomo*, in *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 74-75 (corsivi autoriali).

[256] Ivi, p. 75 (corsivi autoriali).

pubblicata dall'editore Treves nel 1882 all'interno della silloge di novelle abruzzesi *Trecce nere*[257] e che il componimento gualdiano accusato di plagio era stato edito da Casanova nella raccolta delle *Nostalgie*[258] ad essa successiva, nel 1883, è altrettanto significativo che, in realtà, prima ancora di confluire in volume insieme agli altri versi di Gualdo, questa *Storia di mare* era apparsa autonomamente per la prima volta molti anni prima dell'uscita del libro di Ciampoli, essendo stata pubblicata – con lievi varianti rispetto alla versione definitiva – sul periodico diretto da Molineri «Rivista Minima» in data 19 luglio 1874,[259] all'epoca in cui lo scrittore verista teatino non aveva neppure diciotto anni.

Chiarita l'originalità d'ispirazione della poesia gualdiana e premesso che, nonostante la situazione appaia piuttosto chiara già allo stato attuale, verranno fatte ulteriori indagini presso gli archivi della S.I.A. di Milano in merito alla questione del plagio perpetrato ai danni del *Mariage excentrique*, concluderemo queste pagine ricordando l'invito che Andrea Maffei rivolse al giovane prodigio Achille Torelli, quando, avendolo veduto a soli due anni a Napoli nel 1840 al Congresso degli scienziati,[260] ne aveva cantato in versi, come sostiene Fiocco, "le lodi in un fiotto di gioia non scevra di qualche mesto presentimento":[261]

> Or ti sorride, t'accarezza Achille:
> Però non ti fidar della Sirena.[262]

Ma la Sirena, alla fine, l'aveva ammaliato col suo canto e gli aveva fatto scontare sulla sua pelle, dimentica del suo un tempo spigliatissimo ingegno comico, i propri inganni, causando, come afferma nel suo articolo di denuncia il pubblicista milanese BAT, "tradimenti dolorosi per lui e per tutti coloro che gli vogliono bene".[263]

---

[257] D. CIAMPOLI, *Trecce nere: novelle abruzzesi*, Milano, Treves, 1882.

[258] L. GUALDO, *Storia di mare*, in *Le Nostalgie*, cit. (componimento III).

[259] ID., *Storia di mare*, in «Rivista minima», 19 luglio 1874.

[260] A. DE GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei. Ornato da oltre 300 ritratti*, Firenze, Le Monnier, 1879, p. 998.

[261] A. FIOCCO, *Teatro italiano di ieri e di oggi*, Bologna, Cappelli, 1958, p. 41.

[262] Questi versi sono riportati in apertura dell'articolo di BAT, *Scorse letterarie. Achille Torelli e Luigi Gualdo*, cit., p. 270.

[263] Ibidem.

*Capitolo Quinto*

# Nella Roma Bizantina: contatti letterari e collaborazioni editoriali

*Une allée: les troncs coupés d'ombre,*
*les lignes d'ombre sur les arbres,*
*des zébrures d'ombre et de lumière sur le chemin,*
*sautant et montant les arbres; une arcade d'ombre;*
*puis tout au fond, une petite porte de lumière;*
*les feuilles éclairées comme d'un givre.*

(E. - J. de Goncourt, *Journal*, 16 octobre 1864)

.

## 5.1 Une ressemblance *tra simile e dissimile: Gabriele d'Annunzio*

I soggiorni romani di Luigi Gualdo, particolarmente intensi nel corso della prima metà degli anni '80, sono stati scenario del suo avvicendamento con una personalità dall'esistenza e dal comportamento molto simili al proprio: spirito affine e congeniale, persino negli atteggiamenti mondani, il giovane Gabriele d'Annunzio aveva, difatti, ritrovato nella vita e nell'arte dello scrittore bilingue di vent'anni più anziano un perfetto riflesso del proprio modo d'essere, un'incarnazione di alcune aspirazioni da lui coltivate fin dalla tenera età. Dallo spirito nobile all'eleganza raffinata, dal fascino cosmopolita all'ormai affermata autorità letteraria (Gualdo aveva già all'attivo, all'epoca del loro incontro, gran parte delle sue opere narrative), tutto aveva contribuito a far sì che egli ammirasse e trovasse corrispondenze nel sottile critico dai gusti internazionali, privo di pregiudizi. Ma più di ogni altro aspetto il pescarese doveva aver guardato alla eccezionale abilità gualdiana di esprimersi e, addirittura, pubblicare testi – quasi

fosse il suo idioma materno – in quella *langue d'oïl* nella quale d'Annunzio aveva da sempre agognato di "arborer une vanité de poète".[1]

Non sono molti i documenti utili alla ricostruzione dell'esistenza di questa amicizia, letteraria prima ancora che privata; il numero esiguo di testimonianze, tuttavia, è compensato dalla loro preziosità. Sottratti all'oblio in maniera del tutto fortuita è oggi possibile contare, per ricomporre i contatti avvenuti tra i due scrittori, di un ritratto gualdiano realizzato per mano di d'Annunzio all'interno di un sonetto autografo,[2] di una lettera di accompagnamento di quest'ultimo all'invio di una copia del *Piacere* custodita al Vittoriale,[3] di un intervento del milanese sulle pagine del «Capitan Cortese» in difesa dannunziana contro un'accusa di plagio,[4] di alcune testimonianze inviate a (o ad opera di) terzi[5] oltre che, infine, del cospicuo lascito testamentario di Luigi Gualdo in favore dell'amico abruzzese.[6] Gli estremi cronologici di tale documentazione (benché il termine *post quem*, il 1881, sia da riconsiderarsi, giacché si tratta della data posta in calce al sonetto, che è quasi certamente apocrifa) permettono di asserire che quelli tra i due autori italiani furono contatti che si snodarono – certo con un grado di costanza, per quanto ci è dato sapere, assolutamente variabile, più assidui in alcuni periodi e meno costanti in altri – in un arco di tempo che abbraccia circa un quindicennio, vale a dire dalla metà degli anni '80 fino alla morte del narratore lombardo, sopraggiunta nel maggio del 1898.

Gli studiosi che si sono interessati alle relazioni Gualdo-d'Annunzio, da Pierre de Montera a Elisabetta de Troja, concordano nel collocare il principio di

[1] Lettera al suo traduttore francese del 24 dicembre 1896, in G. TOSI, *D'Annunzio à Georges Hérelle. Correspondance*, Paris, Danoël, 1946, p. 305.

[2] Una prima pubblicazione di questo testo si deve a D. PETACCIA, *Un sonetto inedito di Gabriele d'Annunzio a Luigi Gualdo*, cit.; il componimento è stato poi riedito da F. GERRA, *Un sonetto di Gabriele d'Annunzio fra le carte di Luigi Gualdo*, in «Quaderni dannunziani», XIV-XV, 1959, pp. 379-381 e, infine, da E. DE TROJA, *Luigi Gualdo e d'Annunzio*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, vol. 5 ("Sogni di terre lontane: dall'Adria velivolo al Benaco marino", XXV Convegno nazionale, Pescara-Francavilla al Mare, 22-23 maggio 1998), Sambuceto, Brandolini, 1998, pp. 163-179.

[3] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 135.

[4] AA. VV., *La nostra inchiesta dannunziana*, in «Capitan Cortese», 26 gennaio 1896, p. 6.

[5] Di tali documenti si forniranno, di volta in volta, le relative indicazioni bibliografiche.

[6] Benché riportato quasi interamente sulle pagine di diversi giornali italiani, nonché all'interno di alcuni studi dedicati a Luigi Gualdo, il suo testamento è conservato in copia olografa all'Archivio di Stato di Milano tra i Registri Litta Modignani, Provenienza Gualdo Bolis, Tit. XXV, pt. 6, cart. 5, gr. VI, fasc. 18.

questa frequentazione a Roma, riconducendola agli inizi degli anni Ottanta: a quest'epoca, infatti, la firma di entrambe le parti in causa compare in calce a diversi articoli o testi letterari pubblicati sull'appena nata rivista sommarughiana «Cronaca bizantina». In realtà, se già in passato la critica aveva manifestato alcuni dubbi circa l'effettivo valore di questa coincidenza – dal momento che la presenza gualdiana in città poteva essere documentata soltanto sulla base della pubblicazione di un suo studio[7] apparso sul numero d'esordio del periodico, il 15 ottobre 1881 (mentre il pescarese non si sarebbe recato nella capitale e non avrebbe iniziato a lavorare per il giornale prima del novembre di quello stesso anno) – è oggi a tutti gli effetti possibile affermare che non esiste indizio alcuno che implichi la permanenza di Gualdo a Roma nel corso di quell'autunno, poiché si è scoperto[8] che l'articolo gualdiano al quale i ricercatori facevano allusione – un'analisi dedicata all'opera di Judith Gautier – non era altro che una ristampa di un pezzo giornalistico precedentemente edito sulle pagine di un'altra rivista, un numero de «La Fronda» risalente a quasi due anni prima.[9]

I soggiorni di Luigi Gualdo nella città eterna possono essere più verosimilmente datati soltanto a iniziare dal maggio del 1882, epoca a partire dalla quale esistono dati effettivi che comprovano i suoi passaggi romani: da un lato c'è, difatti, la sua firma all'interno di un *album amicorum* di Matilde Serao del 1882, mentre, dall'altro, valgono come testimonianza i timbri postali delle lettere inviate a François Coppée, a Robert de Montesquiou ed a Vittoria Cima nel corso di tutte le primavere degli anni intercorsi tra il 1883 ed il 1886, data, quest'ultima, in cui potrebbe aver avuto luogo l'ultimo soggiorno gualdiano nella capitale, come si evince dal carteggio del milanese con Giovanni Verga, al quale egli scriveva da Varese, nell'agosto 1886: "Mi consolo che il mio telegramma da Roma non ti sia giunto […]. Dalle tue ultime righe non intendo bene se hai qualche intenzione di venire, in un'epoca qualunque, nell'alta Italia. Spero di sì, tanto più che io a Roma non metterò più i piedi".[10] Il mittente non

[7] L. GUALDO, *Judith Gautier*, in «Cronaca Bizantina», 15 ottobre 1881, pp. 1-2.

[8] Nel corso di alcune mie ricerche ho fortuitamente rintracciato il testo gualdiano in questione; una scoperta del tutto casuale, che però consente di avallare l'ipotesi secondo cui la presenza di Gualdo nella redazione romana della «Cronaca Bizantina», all'epoca della preparazione del numero di esordio, non sarebbe stata affatto necessaria, dovendo i redattori soltanto ristampare un articolo precedentemente pubblicato su un altro periodico.

[9] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, in «La Fronda», 18 gennaio 1880, pp. 4-6.

[10] Lettera 12 a Giovanni Verga (Varese, villa Mirabello, mercoledì 4 agosto 1886), in G. RAYA, *Inediti verghiani.Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., pp. 134-135.

fornisce nessuna ulteriore spiegazione circa eventuali spiacevoli episodi avvenuti in città che potrebbero essere a monte della sua decisione, ma la sua affermazione relativa ad un non ritorno appare piuttosto categorica, tanto più che i luoghi da cui partono tutte le sue successive lettere finora documentate sembrano confermare l'attuazione del proposito.

A questo punto, una volta stabilito l'arco cronologico all'interno del quale si possono collocare i *voyages printaniers* di Gualdo nella capitale italiana, è possibile stabilire con una certa sicurezza che il primo incontro con il giovanissimo d'Annunzio – lo studente che Scarfoglio, sdraiato nelle sedi del «Capitan Fracassa», ricorda come "quel piccolino con la testa ricciuta e gli occhi dolcemente femminili che mi nominò e nominò se stesso con inflessione di voce anch'essa muliebre"[11] – sia avvenuto in questo lasso di tempo (1882-1886) e, anzi, si aggiungerà, che risulta altamente probabile che la conoscenza diretta tra i due abbia avuto luogo entro il 1885, anno durante il quale propenderei per datare la stesura del sonetto dannunziano dedicato a Gualdo. Il "breve schizzo, quasi impressionista",[12] come lo ha definito Elisabetta de Troja, è un ritratto che combacia a pennello con l'immagine da molti tramandata del milanese: d'Annunzio dipinge l'elegante *dandy* mentre, in sua compagnia, affascina con lenta e accattivante conversazione gli astanti di un ippodromo, identificabile come Le Capannelle;[13] tra effluvi di the e rossi fantini al galoppo, in un clima decisamente cosmopolita in cui sembrerebbero prevalere le presenze anglosassoni, l'immagine del poeta bilingue "è una sottile ironia sull'affabulazione incantatrice di Gualdo",[14] nonché sul suo prezioso gusto nel vestire, certamente apprezzato dal pescarese (parte dell'attenzione è infatti incentrata su uno smeraldo, forse un fermacravatta, che non può non far pensare alla spilla di turchesi che il milanese lascerà, tra le altre cose, in eredità all'amico).

Non essendo compreso neppure all'interno della raccolta delle *Poesie sparse* dannunziane, il sonetto in questione rappresenta uno dei testi meno conosciuti del "divino Gabriele" – per ricorrere all'espressione con cui Gualdo era solito

[11] E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1885, p. 196.

[12] E. DE TROJA, *Luigi Gualdo e d'Annunzio,* cit., p. 166.

[13] Gualdo doveva apprezzare le corse dei cavalli e frequentarle di tanto in tanto, come si evince – oltre che dal sonetto in questione – da una lettera inedita (inviata da Parigi e risalente al 1886) a Vittoria Cima in cui egli afferma: "Ho manifestato i miei gusti letterari andando un paio di volte all'*Hippodrome* e al *Cirque*". Fondo Vittoria Cima, c.3.b.40(15).

[14] E. DE TROJA, *Luigi Gualdo e d'Annunzio,* cit., p. 166.

appellare il confratello. Riemerso da un gruppo di carte ritrovate al Vittoriale, il componimento era stato pubblicato per la prima volta nel 1948 dall'erudito Dante Petaccia all'interno di un opuscolo per le nozze di Mario Agostinoni e Leda Lenghi, stampato in soli 103 esemplari fuori commercio (tra i quali 3 "speciali" – di cui sono state rintracciate soltanto 2 copie – inviati *ad personam*).[15] Di questo gruppo di documenti (contenenti numerosi altri inediti non solo gualdiani, oltre che diverse foto personali e non dello scrittore), tuttavia, si è presto persa notizia, tanto che, già nel 1959, Ferdinando Gerra affermava in un suo studio che, nonostante le proprie ricerche, le carte di cui Dante Petaccia aveva pubblicato alcuni estratti appena undici anni prima, sembravano risultare disperse, introvabili. Ed in effetti lo sono tuttora.[16]

Dalle accurate notizie fornite dallo studioso bresciano è comunque possibile venire a conoscenza di alcuni dettagli circa il sonetto, scritto e firmato da d'Annunzio, con inchiostro violaceo, su uno *specimen* della casa editrice Quantin di Parigi (erroneamente Qu*e*ntin nell'opuscolo) annunciante, per il novembre 1885, la stampa di un volume di Villars sull'Inghilterra, la Scozia e l'Irlanda.[17] Il componimento sarebbe stato affidato, quindi, ad un supporto cartaceo del tutto occasionale dove, sempre a detta di Petaccia, sui margini erano riconoscibili le trascrizioni di ulteriori versi, alcuni sempre di mano dannunziana, altri "con un'altra grafia che richiama quella del Gualdo"[18] (affermazione che lascerebbe pensare che, per poter ipotizzare un confronto, tra le carte visionate dall'erudito, dovessero esserci anche altri documenti vergati dalla mano del milanese e di cui si è poi persa ogni traccia). Partendo dal margine sinistro dell'opuscolo sarebbe stato possibile, pertanto, leggere innanzitutto le prime due quarti-

[15] Gerra, nel suo studio del 1959 (*Un sonetto di Gabriele d'Annunzio tra le carte di Luigi Gualdo*, cit.), afferma di aver consultato la copia n. 1 destinata a Giulia Ciotola Küntzli". Personalmente ho rintracciato, negli archivi della Biblioteca Comunale Sormani di Milano, l'esemplare n.2, in origine indirizzato al "Sen. Conte Alessandro Casati" recante sul foglio di guardia la firma autografa di Petaccia e con timbro sulla medesima pagina attestante: "Ex libris Sen. Conte Alessandro Casati. Dono Leopolda Incisa della Rocchetta, 1960". Non è quindi noto, allo stato attuale delle ricerche, a chi fosse indirizzata la terza ed ultima copia speciale del libello.

[16] Ivi, p. 381: "È da augurarsi che le carte del Gualdo non siano andate disperse – Dante Petaccia è morto da qualche anno, e malgrado le mie ricerche non mi è stato possibile mettermi in rapporto coi parenti – e che sia così possibile rintracciare il prezioso foglietto, le lettere della Duse, e forse anche le lettere scritte da Gabriele d'Annunzio, che potrebbe fornire interessanti notizie sulle amicizie milanesi del poeta".

[17] P. VILLARS, *L'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande, Paris*, A. Quentin, 1885.

[18] D. PETACCIA, *Un sonetto inedito di Gabriele d'Annunzio a Luigi Gualdo*, cit., p. 14.

ne dannunziane in seguito apparse nel 1886, con alcune varianti ed il titolo *Romanza*, nel libro *Isaotta Guttadauro*;[19] sotto questi versi sarebbero state poi presenti la seguenti strofe gualdiane (di cui il terzultimo verso è detto "illegibile"):

Come in un chiostro
Lungo la via,
Con un inchiostro
Che non va via,

Scrivemmo versi
Degni di Tosti,
Dolci e perversi
Sebbene tosti.

O che peccato
……..
Non sia segnato
Arrigo Boito.[20]

Alle parole contenute in queste tre ironiche strofette avrebbe quindi, a sua volta, lasciato il suo commento d'Annunzio, annotando – anch'egli senza firmarsi (l'unica occasione in cui è visibile il suo nome in forma autografa, in tutta la *plaquette*, è in calce al sonetto intitolato al narratore milanese) – nel margine centrale della stessa pagina istoriata, una replica nel medesimo stile utilizzato da Gualdo (ma non da questi ideato, poiché riprendente un motivo ispiratore che ricorda gli scambi epistolari in versi – di cui si è in precedenza detto[21] e risalenti all'incirca alla stessa epoca, tra 1881 e 1884 – tra Gualdo, Arrigo Boito e Giacosa) queste parole altrettanto scherzose e oltremodo oscure:

Come una scimmia
ne la vendemmia,
mormora Alimmia
la sua bestemmia;

[19] I versi riportati da Petaccia sono i seguenti: "Quale un dio lento che gode / In sua via sparger viole / E salire ode la lode / Da la sua terrena prole // Su la selva alta che tace / Dolcemente guarda il sole / Roco il vento nella pace / Mette sue rare parole" (ibidem).

[20] Ivi, pp. 14-15.

[21] Si confrontino, *supra*, i paragrafi 4.1, 5.2 e 5.3.2 dedicati all'analisi delle relazioni di Gualdo con i tre autori del cosiddetto "quartetto peripatetico".

e il mosto cola
ne 'l tin capace
come parola
da bocca edace

Oh nel tin mosto
vermiglio e caldo!
Oh ben composto
capo di Gualdo![22]

Dall'altro lato della pagina, invece, ossia sul verso dello *specimen*, Petaccia sostiene che vi fossero riportati nei margini (ma non è specificato per mano di chi) alcuni versi di Carducci redatti a Roma il 5 ottobre 1881,[23] mentre al centro della pagina, "à tout seigneur tout honneur",[24] ci sarebbe stato, infine, il sonetto in settenari dedicato da Gabriele d'Annunzio all'amico Gualdo, nel quale si rileva – tra preziosità linguistiche di grande interesse per gli studiosi del pescarese, che si sono soffermati soprattutto sull'*hapax legomenon* nel vocabolario dannunziano della parola di origine nordica "skaldo"[25] – l'ammirazione dell'esteta per l'amico gran signore, ammaliante conversatore cosmopolita, raffinato ed elegante nel modo di vivere e nello stile poetico, e al tempo stesso "ricco a dovizia di bontà d'animo e di spiritualità pensosa".

*Quando Luigi Gualdo*
*a cui su 'l rilucente*
*petto mirabilmente*
*folgora uno smeraldo,*

[22] Ivi, p. 15.

[23] Ivi, p. 16: "Quanta messe di sogni e di ricordi / Gin, infido liquor, veggo ondeggiare / Nel breve cerchio onde il mio gusto mordi. // Oh dolci selve di ginepri, rare, / A cui fischiano nel grigio ottobre i tordi / Lungo il patrio selvaggio urlante mare". L'autografo carducciano contenente i su citati versi presenta, tuttavia, una variante nel primo verso, che suona nella versione originale come: "Quanto azzurro d'amore e di ricordi".

[24] Ibidem.

[25] Cfr., ad esempio, F. GERRA, *Un sonetto di Gabriele d'Annunzio tra le carte di Luigi Gualdo*, cit., p. 380: "Questo sonetto presenta anche un particolare interesse linguistico, perché permette di aggiungere al vocabolario dannunziano la parola *skaldo*. L'antica parola nordica *skald* – ancora in uso in Islanda ed in Svezia col significato di *poeta* – passata poi nella lingua italiana sotto la forma *scaldo*, indicava dal secolo XI al XIII i così detti «poeti d'arte» che vivevano nell'ambiente di Corte, ed usavano un linguaggio poetico raffinato ed un particolare stile, detto appunto scaldico, con preziosità di linguaggio ed artificiose perifrasi".

*le sue parole lente*
*ne la barba di skaldo*
*lascia fluire, al caldo*
*odor del the virente*

*affascinati stanno*
*a udirlo i jockey rossi*
*dai lunghi volti equini*

*e di soave affanno*
*a quel dire commossi*
*tremano i tavolini.*

Gabriele d'Annunzio[26]

L'allusione al prezioso – probabilmente in quanto influenzato dalla frequentazione dei parnassiani – stile poetico di Luigi Gualdo racchiuso nell'espressione "barba di skaldo", farebbe pensare ad una datazione del componimento successiva al 1883 (l'anno delle *Nostalgie*, la sua unica e sola raccolta di liriche mai pubblicata). Secondo il biografo Pierre de Montera il sonetto sarebbe stato scritto proprio nella primavera di quest'anno, mentre il filologo Ferdinando Gerra avrebbe propeso, piuttosto, per una stesura avvenuta nel 1885, motivando la sua scelta in base all'indicazione contenuta sulla *plaquette* su cui i versi sono riportati, opuscolo che annuncia, come si è anticipato, una ormai prossima pubblicazione dell'editore Quantin proprio entro la fine di tale annata. Montera aveva retrodatato il componimento affermando, da una parte, che il supporto cartaceo contenente la lirica – l'annuncio dell'uscita del volume di Villars – avrebbe potuto esser stato distribuito già due anni prima dell'effettivo rilascio del testo e, dall'altro, sostenendo di non aver trovato traccia di un soggiorno romano di Gualdo nel corso del 1885. Ora, premettendo che la prima condizione posta rappresenta soltanto una congettura, è possibile, invece, pronunciare un'obiezione quanto al secondo punto argomentato da Montera, e ciò attraverso un documento – naturalmente non noto allo studioso – che collocherebbe (contrariamente alla sua ricostruzione biografica) lo scrittore milanese nella capitale italiana proprio nel corso dell'anno 1885.

[26] D. PETACCIA, *Un sonetto inedito di Gabriele d'Annunzio a Luigi Gualdo*, cit., p. 17.

Si tratta di una lettera, finora inedita, indirizzata da Luigi Gualdo alla sua confidente prediletta, donna Vittoria Cima: benché nell'intestazione il messaggio contenga riferimento al solo luogo di composizione ("Roma, *Hotel de Rome*") e non ci sia menzione alcuna di data, l'allusione alle precoci sorti negative del giornale «Il Corriere di Roma» – periodico che Gualdo commenta chiamandolo, in riferimento al nome del suo direttore "(Scar)foglio politico e quotidiano" che "pare vada già malissimo"[27] –, fondato proprio durante il 1885 per poi chiudere i battenti poco dopo, al principio del 1886, consentirebbe di poter affermare con un margine di dubbio piuttosto ridotto la presenza del letterato lombardo nella città eterna proprio nel corso di quell'annata e, in maniera più specifica, proprio nel corso della primavera, poiché nell'*incipit* della lettera il mittente inserisce una breve cronaca sul pranzo di magro consumato il venerdì santo in casa Somaglia. La Pasqua del 1885 era caduta in data 24 marzo, il documento, pertanto, deve risalire ad una data di poco posteriore, dal momento che nel periodo quaresimale dell'anno successivo (in cui la festività pasquale verrà celebrata il 13 aprile),[28] Gualdo avrebbe fatto stampare un proprio racconto sul giornale poc'anzi menzionato, «Il Corriere di Roma», e certo, dopo oltre un anno dalla sua fondazione, egli non ne avrebbe ancora parlato come di un quotidiano che sembrava andare *già* malissimo. In questo messaggio destinato a Vittoria Cima, infine, vi è un ulteriore indizio utile alla datazione del sonetto dannunziano; se, difatti, è vero che al suo interno non viene mai nominato "il divino Gabriele", è altrettanto significativa la frase con cui Gualdo fa riferimento ad uno dei temi centrali della lirica dannunziana, le corse ippiche:

> Tutto dorme in società, la *stagione* essendo pressoché finita – e in questi giorni scorsi tutti erano immersi nelle austerità quaresimali. I *sportsmen* si agitano per le corse. Tutti li amatori di *cavai* sono qui.[29]

La forma lombarda *cavai*, che sta per l'italiano "cavalli",[30] è utilizzata da Gualdo senza timore di eventuali incomprensioni poiché l'amica alla quale sono

[27] Lettera 16 di Luigi Gualdo, inedita. Fondo Vittoria Cima, c.3.b.40(16).

[28] Per il calcolo delle festività pasquali degli anni 1885 e 1886 si è consultato A. CAPPELLI, *Cronologia. Cronografia e Calendario perpetuo*, Milano, Hoepli, 1998, p. 107.

[29] Ibidem.

[30] *Cavai* è la forma plurale della parola *Cavàll*. Sul dialetto milanese in uso nell'Ottocento (ed in particolare sul termine "cavàll") si veda F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, vol. I, Milano, Imp. Regia Stamperia, 1843, p. 50.

rivolte le sue righe è una sua corregionale, per di più abituata a ricevere riferimenti in veste dialettale (non si tratta, in effetti, dell'unica parola milanese contenuta nel carteggio tra i due, dove abbondano, inoltre, francesismi e anglismi – spesso addirittura intere frasi –, essendo donna Vittoria poliglotta quasi al pari del mittente). Esattamente dieci anni più tardi, però, al principio del 1895, egli invierà alla medesima destinataria un messaggio questa volta legato in maniera esplicita al nome di Gabriele d'Annunzio. Giudice letterario per molti scrittori, Luigi Gualdo fungeva anche da consigliere di letture per le sue più assidue confidenti, sua cugina Giulia e Vittoria Cima, alla quale annuncia, in una delle sue ultime lettere, con un entusiasmo senza pari:

> *Il Piacere* sotto il titolo *L'Enfant de Volupté* continua ad avere un immenso successo nella 'Revue de Paris'. La traduzione di Hérelle è *la perfezione*, ma il testo italiano rimane superiore di gran lunga. Ciò costituisce per me uno straordinario trionfo per il divo Gabriele, il quale da molto tempo non si muove da Venezia. Che cosa uscirà fuori dalla comunione di quest'unico Poeta con l'unica Città?[31]

Il risultato di questa "unica unione" sarà l'innamoramento del poeta per il teatro: a Venezia, durante i soggiorni del 1895 e del 1896, egli avvierà le sue fatiche drammatiche, poiché la laguna vedrà nascere la sua *liaison* con un'altra intima amica gualdiana, quella Eleonora Duse per la quale "il divo Gabriele" comporrà, difatti, proprio nella città dei dogi, *Sogno di un mattino di primavera* e *Sogno di un tramonto d'autunno*. Nel frattempo, all'epoca di queste soste adriatiche, dall'altro lato delle Alpi la stampa parigina pubblicava e con gran successo – come si evince dalle su citate parole gualdiane – la splendida traduzione di Hérelle del *Piacere*, ovvero di quel romanzo che (al tempo in cui era stato edito in Italia) Gabriele d'Annunzio in persona aveva mandato una copia autografata al suo fervente ammiratore Gualdo, accompagnandola con la sola lettera a noi pervenuta di quel che dovette essere il carteggio intrattenuto dai due scrittori.

[31] Lettera 23, inedita e s.d. (ma redatta tra gennaio e marzo 1895, vista l'allusione alla pubblicazione de *L'Enfant de Volupté* sulla «Revue de Paris»), custodita nel Fondo Vittoria Cima, c.3.b.40(23). Quasi con le stesse parole Gualdo si rivolge a Verga in una lettera coeva: "Si pubblica nella «Revue de Paris» *Il piacere* sotto il bel titolo *L'enfant de volupté*. La traduzione *è perfetta*, ma il testo italiano rimane di molto superiore. Immenso elogio per il divino Gabriele! So che ora si trova a Venezia. Chi sa che cosa uscirà dall'unione di quella unica città con quell'unico poeta?" (G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., p. 144).

Preziosa, per quanto succinta, fonte di informazioni sulle relazioni personali (si scopre, infatti, dalla lettura del documento che il pescarese era solito rivolgersi al suo destinatario chiamandolo "mio Ideale"), la lettera è al tempo stesso rivelatrice di un dato importante dal punto di vista spiccatamente letterario, perché d'Annunzio fa riferimento ad un episodio passato, ad un incontro durante il quale egli sostiene di aver discusso "per la prima volta" del *Piacere* proprio con il destinatario del messaggio, il consigliere degli artisti Luigi Gualdo. Secondo Francesco Piga l'evento alluso andrebbe rintracciato in un colloquio avvenuto durante uno dei soggiorni romani del milanese, tra il 1885 ed il 1886 (non essendo ancora stata concepita l'idea del romanzo tra l'82 e l'84, periodo in cui – tra l'altro – non è neppure ammissibile con certezza la conoscenza diretta tra i due scrittori); ma lo studioso dannunziano, ritenendo erroneamente – come si è poc'anzi dimostrato – sulla scia delle informazioni contenute nella biografia realizzata da Montera, che nel corso dell'85 Gualdo non si trovasse nella capitale, propende per datare l'incontro nel 1886.[32] Al contrario, sembrerebbe più verosimile che il *rendez-vous* letterario possa aver avuto luogo nella primavera dell'85 (in cui si è collocata, ricordiamo, anche la stesura del sonetto dannunziano), dal momento che proprio il 22 marzo di quello stesso anno, con il titolo *Frammento*, era apparsa sul «Fanfulla della domenica» la prima anticipazione de *Il Piacere*, uscito poi nelle librerie a maggio del 1889. Pochi giorni più tardi l'autore ne avrebbe quindi inviato un esemplare (purtroppo non presente nella superstite biblioteca gualdiana) allo scrittore lombardo, a lui così dedicandolo:

> Caro mio Ideale,
> ti mando *Il Piacere*. Ho notizie tue, recenti, dal Rovetta. So dalla Serao che tu sei un ammiratore caldo del mio libro, e ne sono fierissimo e lietissimo.
> Scrivimi un rigo.
> Dimmi di te.
> Ti ricordi quando io ti parlai per la prima volta di questo *Piacere*?
> Io vorrei fare una gita breve a Milano; ma credo che non potrò.
> Addio. Salutami Arrigo Boito e Marco Sala. Amami e ammirami.
> Ti abbraccio, caro mio Ideale.
>
> Gabriele
> Via Piemonte, 1. Roma, 3 giugno '89.[33]

[32] F. PIGA, *Gualdo e d'Annunzio*, in «Rassegna Dannunziana», n. 4, dicembre 1983, p. 44.

[33] La lettera, ritrovata al Vittoriale, è stata pubblicata per la prima volta da P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 135.

Era stata, dunque, Matilde Serao a riferire a d'Annunzio l'appassionato giudizio di Gualdo a proposito di quel *Piacere* che avrebbe significato sia la definitiva affermazione del giovane autore abruzzese sul panorama letterario nazionale ed estero, sia un decisivo passo di svolta nella storia dello sviluppo del romanzo nostrano. Mentre, difatti, in Francia la corrente realista aveva già subito all'epoca una decisa battuta d'arresto, in Italia continuava ad imperare quel verismo che per lunghi anni aveva stentato a decollare: Gualdo e d'Annunzio si inscrivevano nell'insieme di coloro che, pur apprezzando il naturalismo, già nel suo periodo d'oro ne avevano seguito soprattutto gli sviluppi maggiormente antinaturalisti, vale a dire i suoi aspetti più irregolari, umbratili ed intimisti. Non a caso Vittorio Roda ha esaminato alcune caratteristiche comuni alle opere dei due scittori, opere che nonostante posseggano ancora una tipologia di "impalcatura" derivante dal romanzo realista, sono tuttavia pervase da immagini trasognanti e figure trascolorate, evanescenti, oltre che accomunate da un medesimo ideale di fondo secondo il quale soltanto l'Arte va considerata l'autentica depositaria della Verità assoluta.

I testi presi in esame sono, da una parte, la *Ressemblance* gualdiana (1874) e dall'altra, sul versante dannunziano, proprio *Il Piacere* (1889): la scelta del critico scaturisce dall'aver osservato la presenza di una stessa dinamica sovrappositiva che spinge i protagonisti di entrambi i romanzi – Maurice d'Affrey e Andrea Sperelli – a cercare simmetrie tra le due donne da ciascuno amate. Nei rispettive lavori, infatti, tanto Gualdo quanto d'Annunzio avrebbero sfruttato una sorta di "regime di onirismo o di semi-onirismo" per far scattare "l'identificazione muliebre" (tra Anne e Annette nella *ressemblance* e tra Elena Muti e Maria Ferres nel *Piacere*).[34] Nel primo caso l'elemento che porta il personaggio maschile ad assommare in maniera talvolta indiscernibile i connotati dell'una e dell'altra donna (e quindi a far scaturire l'innamoramento) è la quasi completa, totale somiglianza fisica (da cui il titolo del volume) tra le *partners*; nel secondo caso è, invece, un unico particolare a mettere in moto la condensazione delle figure, vale a dire "la medesimezza del timbro vocale" delle donne amate.[35]

Attraverso la puntuale citazione di episodi simmetrici nei due testi narrativi in questione, Roda ha dimostrato come la "confusione femminile" realizzata da Luigi Gualdo nel proprio romanzo possa essere considerata – naturalmente met-

[34] V. RODA, *«Ressemblance» e «déjà vu» nella narrativa di Luigi Gualdo*, cit., p. 106.
[35] ID., *La donna «composta»: d'Annunzio, Gualdo, Maupassant*, cit., p. 162.

tendo in luce le dovute differenze, non solo di valore, tra i romanzi – *prefiguratrice* del meccanismo di *déjà vu* che fa sì che nella mente di Andrea – cito da *Il Piacere* – "le due imagini feminili si sovrappongono, si confondono, si distruggono a vicenda, senza ch'egli potesse giungere a separarle, senza ch'egli potesse giungere a definire il suo sentimento verso l'una, il suo sentimento verso l'altra",[36] analogamente a quanto accade nei sogni di Maurice, dove – cito, questa volta, da *Une ressemblance* – "Anna et l'inconnue se confondaient incessamment", riconducendo tutti i suoi ricordi "toujours dans la même image".[37] Per quanto possa trattarsi, quindi, di convergenze fortuite tra i testi, non sembrerebbe da escludersi che la lettura dell'opera gualdiana (o forse, più semplicemente, il frutto delle conversazioni avute con lo scrittore milanese) abbia potuto in parte influire nella concezione del capolavoro di d'Annunzio (tanto più che, in base a quanto si è in precedenza detto, Gualdo era stato messo al corrente della sua formulazione in fase embrionale). Come ha sostenuto anche Elisabetta de Troja, non si può parlare di effettive corrispondenze dirette, né tantomeno di una qualche forma di plagio; si deve invece pensare, piuttosto, ad un'affinità creativa e di gusto tra i due scrittori, entrambi ascrivibili – pertanto – "in un antinaturalismo di fondo, antinaturalismo di area francese".[38]

D'Annunzio era a tal punto certo della fedeltà dell'amico e così sicuro della validità del suo giudizio letterario che quando si metterà alla ricerca di un editore per la pubblicazione del testo francese de *L'Innocente*, egli suggerirà al suo traduttore transalpino, Georges Hérelle, di mettersi in contatto proprio con Gualdo per ottenere una lettera di raccomandazione da inoltrare a Lemerre.[39] Ma era il 24 dicembre del 1896 e il povero Gualdo versava ormai in un assai precario stato di salute, per cui in quell'occasione non poté certo essere di grande aiuto all'amico. Eppure, nonostante la sua grave malattia, qualche mese prima egli era intervenuto sulle pagine del «Capitan Cortese» per prendere le difese di d'Annunzio contro le accuse di plagio letterario mosse da Enrico Thovez. Rispetto al discorso elaborato da Verga – che immediatamente lo precede – le parole di quello gualdiano appaiono piuttosto succinte; non bisogna dimenticare, però, ancora una volta, lo stato di invalidità in cui questi versava all'epoca.

[36] G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1988, pp. 284-285.

[37] L. GUALDO, *Une ressemblance*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 257.

[38] E. DE TROJA, *Luigi Gualdo e d'Annunzio*, cit., p. 171.

[39] G. TOSI, *D'Annunzio à Georges Hérelle. Correspondance*, cit., p. 113.

La brevità, comunque, non inficia la sua posizione, né impedisce alla sua fervente ammirazione verso il genio del pescarese di trapelare da tali righe:

> Non credo che le accuse mosse a Gabriele d'Annunzio possano in alcun modo intaccare il valore della sua produzione. Mi associo pienamente alla lettera scritta da Gabriele d'Annunzio stesso al «Figaro»,[40] dalla quale mi piace citare la seguente frase: *L'originalité véritable d'un écrivain consiste en cette vertu par laquelle tout ce qu'il touche semble lui appartenir pour toujours.*
>
> *Parigi*. Luigi Gualdo.[41]

Pochi giorni più tardi, essendo in Francia l'argomento ancora sulla bocca di tutti i letterati, nel corso di una cena organizzata da Emile Zola in onore di Giuseppe Giacosa, presente naturalmente anche Gualdo[42] accanto a Coppée, parte della conversazione ricadrà sugli ipotetici plagi dannunziani. Ed è naturalmente Edmond de Goncourt, altro ospite d'ecellenza della serata, che ha annotato nel suo *Journal* i vari temi affrontati, trascrivendo, però, nelle sue memorie di vita letteraria, soltanto la propria posizione in merito alla questione relativa allo scrittore l'italiano.[43] Senza dubbio, comunque, è da credere che Gualdo dovette esprimersi in favore dell'amico tanto ammirato, benché nel diario goncourtiano non ne sia stata poi riportata notizia.

Se nel corso del 1896 le condizioni mediche sfavorevoli non avevano permesso a Luigi Gualdo di esprimersi con vigore relativamente alle accuse dannunziane, egli aveva tuttavia agito con ben altro risultato in favore del pescarese prima di ammalarsi: durante il 1893, difatti, dopo i primi sintomi del futuro malore seguiti alla morte della madre, Gualdo aveva avuto un'ottima ripresa fisica e, avendo potuto riprendere in parte la vita mondana, non aveva esitato ad agire come *promoter* artistico caldeggiando la diffusione in Francia dell'opera di

[40] La lettera di autodifesa dannunziana era apparsa su «Le Figaro» pochi giorni prima, sul numero del precedente 1° febbraio 1896.

[41] L. GUALDO, *Gabriele d'Annunzio*, in AA. VV., *La nostra inchiesta dannunziana*, cit., p. 6.

[42] Lettera del 19 aprile 1896 pubblicata da R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 94: "Mon cher Giacosa, […] venez dîner jeudi soir, sept heures et demie. […]. Et vous trouverez des amis à notre table: Gualdo, Coppée, Goncourt. Oui, n'est-ce pas? Cordialement à vous. Emile Zola".

[43] E. – J. DE GONCOURT, *Journal: mémoires de vie littéraire*, cit., vol. XXI, p. 232, dove in data 23 aprile 1896 si legge: "établit que le talent de d'Annunzio n'existe qu'à la condition d'être électrisé par un courant intellectuel".

d'Annunzio. Si deve, in effetti, proprio al suo propizio intervento la scelta di pubblicare *L'Enfant de Volupté* sulla «Revue de Paris», vale a dire quella stessa "perfetta traduzione in francese" del *Piacere* realizzata da Hérelle di cui Gualdo scriverà a stampa avvenuta con immenso entusiasmo – come si è già visto – nel passo di lettera a Vittoria Cima in precedenza citato. L'azione sponsorizzatrice svolta da questi; in tale occasione, presso Ganderax, è stata resa da nota da Pierre de Montera, il quale ha riportato alla luce, scovando materiali inediti tra i manoscritti della Bibliothèque Municipale di Troyes, uno stralcio della corrispondenza intrattenuta tra il direttore della rivista francese (Ganderax, per l'appunto) e Georges Hérelle. In una lettera del 1° novembre 1893, il traduttore dannunziano aveva, infatti, ricevuto la seguente comunicazione: "A entendre Gualdo, le roman n'aurait pas moins de succès chez nous, auprès du grand public – du grand public lettré – que *L'Intrus*"[44] (titolo con cui era stato reso oltralpe il nome originario del precedente romanzo di d'Annunzio, *L'Innocente*). Parrebbe, quindi, che il giudizio gualdiano, unitamente a quello di Primoli – in seguito intervenuto anch'egli sulla questione – abbia avuto notevole peso sulla decisione del direttore di far stampare il testo dannunziano sulla rivista parigina.

*Il Piacere* era stato, almeno in principio, il lavoro dell'abruzzese prediletto da Luigi Gualdo, eppure non è questo l'unico volume pubblicato dall'amico ad aver affascinato il critico; pur non essendo state reperite sue recensioni incentrate su testi dannunziani, è comunque lecito affermare che nella corrispondenza dell'autore milanese non esiste scrittore di cui egli abbia parlato con un'ammirazione sincera ed insieme un'eccitazione entusiastica pari a quelle palesate in riferimento al "divo Gabriele" ed ai suoi scritti. Nel proprio letto di agonia dell'Hôtel Campbell, il "povero Gualdo" si dedicava alla lettura per vincere la dura battaglia contro la noia e contro la sofferenza; unico conforto, congiuntamente alle tante visite ricevute, il conforto ricavato immergendosi nel mondo della letteratura era in grado di concedergli un sollievo spirituale – e fisico al tempo stesso –, com'è semplice intuire sfogliando le sue carte. Egli aveva, infatti, la consuetudine di affermare che il tratto della propria penna sulla pagina scritta potesse essere ritenuto il riflesso più evidente, il più accurato sintomo rivelatore dello stato dei suoi nervi:[45] significativamente i suoi interventi epistola-

[44] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 141.

[45] "In quanto allo stato dei miei nervi, credo che la mia scrittura parli da sé", scriveva, ad esempio, Gualdo all'amica donna Vittoria nel terzo *post scriptum* di una lettera inviata da Parigi nel maggio 1888. Cfr. Fondo Vittoria Cima, c.3.b.40(9). Altri esempi di questa sorta di corri-

ri contenenti consigli di letture dannunziane sono attorniati da lunghe sfilze di punti esclamativi, disegni e decori che non lasciano spazio a dubbi quanto alle riprese di stato d'animo dello scrivente.

L'esempio più eclatante è forse costituito da un messaggio rivolto alla cugina Giulia Litta Modignani, alla quale egli consiglia, avendolo appena terminato, di gettarsi in gran fretta nella lettura dell'ultimo capolavoro dannunziano, il poema in prosa *Le Vergini delle Rocce* (quello stesso testo a proposito di cui chiederà, negli stessi giorni, ad Arrigo Boito: "Hai letto come si deve, più volte e genuflesso, il libro del divino Gabriele?").[46] Il suggerimento, quasi imposto, alla Marchesa viene espresso con un vigore tale che lascia trasparire l'impeto con cui il mittente doveva essersi accinto a scrivere, dal momento che il titolo del libro dannunziano indicato è seguito da una nutrita serie di segni di interpunzione – ben venti punti esclamativi – che riempiono tutta la seconda metà di c.3v della lettera (costituita da un bifolio e da una carta sciolta). Quasi potessero rischiare di apparire insufficienti alla destinataria, tali simboli sono inoltre immediatamente seguiti dalle parole "e così fino in fondo e più oltre", come se Gualdo, ritenendo ancora incompleta la propria espressione di entusiasmo, avesse voluto suggerire alla lettrice che il nome dell'opera meritasse di essere seguita da una cifra addirittura più consistente di segni di apprezzamento, segni che egli non aveva ulteriormente potuto riportare essendo terminata la superficie scrittoria su cui rappresentarli:

> Ti prego di leggere con cieca attenzione e senza commenti lo straordinario poema in prosa del divino Gabriele d'Annunzio intitolato:
>
> *Le Vergini delle Rocce*.
> ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! !
> ! E così fino in fondo e più oltre![47]

spondenza psicosomatica tra stato fisico-mentale e grafia, da egli stesso definita "atassica", dello scrittore lombardo sono stati riportati, *supra*, nel paragrafo 2.1 *Il cosmopolitismo malinconico e sognante di Luigi Gualdo.*

[46] Lettera 5 ad Arrigo Boito dell'ottobre 1895, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 307. Il libro di d'Annunzio era stato pubblicato in appendice a «Il Convito» a partire dal gennaio del 1895 ed era poi uscito nelle librerie il 13 ottobre, benché sulle prime edizioni e fin dalla prima tiratura del volume si trova riportata l'indicazione dell'anno successivo, il 1896.

[47] Lettera 29 a Giulietta Litta Modignani, Fondo Luigi Gualdo, z 80 suss., b.3(29). Il documento è custodito all'interno di una busta recante timbro postale "Paris, 26 janvier 1896", ma

Resta sconosciuta, invece, l'opinione del critico milanese a proposito del *Trionfo della morte*, testo alla cui conclusione d'Annunzio stava lavorando quando, a Napoli, era stato informato – anche se non è noto ad opera di chi – dell'improvviso peggioramento delle condizioni dell'amico (occasione in cui Boito, rivolgendosi a Primoli, affermerà: "Gualdo è come morto a Parigi")[48] rifugiatosi, per pudore, in Francia. Nell'inviare al proprio editore il capitolo finale del lavoro in atto, "il divo Gabriele" chiedeva aggiornamenti sulla salute dell'ormai invalido scrittore, paralizzato dalla vita in giù,[49] domandando ad Emilio Treves notizie del "povero Gualdo".[50] Si recherà, infine, nella capitale francese, per far visita allo scrittore lombardo quando, trovandosi in città per la prima rappresentazione de *La Ville morte* interpretato da Sarah Bernhard, nel gennaio 1898 prenderà appuntamento con il medico personale dell'ammalato per recarsi insieme a questi al capezzale di Luigi Gualdo, ormai impossibilitato a lasciare la propria camera. La testimonianza dell'incontro è affidata ad un taccuino dannunziano, nel quale si legge, tra gli impegni da assolvere nell'*inver-nale Parigi chimerica*, la seguente nota per il giorno 28 gennaio '98: "Mercredi – Déjeuner Prévost – à 5 heures Barbavara à l'hôtel pour le pauvre Gualdo".[51]

Poco meno di quattro mesi dopo l'autore di *Decadenza* si sarebbe spento nella medesima stanza d'albergo, quella stessa dove aveva dettato il proprio testamento in cui – forse proprio in quanto memore, secondo un anonimo cronista del «Corriere della Sera»,[52] dell'ultima visita ricevuta – una posizione di tutto rispetto era stata riservata a Gabriele d'Annunzio ("come testimonianza", si legge nella copia olografa delle sue ultime volontà, "di grande ammirazione e di affetto sincero"),[53] che ne riceverà l'annuncio tramite una sua vecchia cono-

sembrerebbe invece risalire al periodo del precedente soggiorno ad Aix-les-bains, forse scritta verso la fine del mese di agosto del 1895.

[48] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 143.

[49] Non è raro, nelle lettere di quest'epoca e dei quattro anni successivi, che Gualdo abbia a commentare la propria salute, ivi compresi i relativi miglioramenti, in questi termini: "continuo a star benino, *almeno per il busto*". Cfr. Fondo Vittoria Cima, c.3.b.40(22).

[50] Ibidem. Lettera del 16 marzo 1894, custodita al Vittoriale (Carteggio Treves).

[51] A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000, p. 316, dove il passo citato è però tratto da G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, Milano, Mondadori, 1965, p. 290.

[52] –, Il testamento di Luigi Gualdo, in «Corriere della Sera», 18-19 maggio 1898: "Lascia inoltre cinquemila franchi a Gabriele d'Annunzio, di cui gradì immensamente la recente visita".

[53] Archivio di Stato di Milano, documenti Litta Modignani, Provenienza Gualdo Bolis, Tit. XXV, parte 6ª, cart. 5, gr. VI, fasc. 18.

scenza, il dottor Barbavara di cui sopra. Il documento di tale comunicazione, oltre alle disposizioni testamentarie del defunto, contiene un prezioso inciso grazie al quale veniamo a conoscenza del fatto che Roma non era stato il solo scenario degli inconti tra i due scrittori, perché essi – emerge dal testo – avevano avuto modo di vedersi anche a Milano, e che qui d'Annunzio era addirittura stato ospite a casa di Luigi Gualdo, nel signorile palazzo di via Bagutta:

> Carissimo d'Annunzio,
> io penso che abbiate appreso dai giornali la morte del nostro povero Gualdo. Anche a voi, come a pochi amici che furono testimoni di quella lunga sua agonia, codesta morte parrà la liberazione e la fine d'un feroce supplizio, e perciò augurata e benedetta.
> Prima di tutto sappiate che, come vi dissi qui a Parigi, il Gualdo vi ha lasciato per testamento un ricordo, quella statuetta del Narciso, *che avevate veduto in casa sua a Milano*, e un regalo di 5000 franchi...[54]
> Avrete la novella ufficiale dal notaio o dall'esecutore testamentario delle sue ultime volontà, il Cav. Francesco Ponti […].[55]

Spinto dalle continue urgenze economiche, il beneficiario di questo ultimo, silenzioso gesto d'affetto gualdiano, non tarderà molto a mettersi in contatto con il ragioniere Ponti, visto che negli Archivi Litta Modignani è conservata una lettera del poeta all'amministratore con la quale egli dava con procura legale a Treves l'incarico di ritirare il legato.[56] Benché tale messaggio rechi in calce la data 3 settembre, Francesco Ettore Ponti era già stato contattato in precedenza per la riscossione dell'eredità, poiché tra i registri di provenienza Gualdo-Bolis è custodita un'agenda autografa dell'esecutore testamentario interamente dedicata all'*Affare Gualdo* nella quale il ragioniere aveva annotato di aver rice-

[54] Ibidem (corsivi miei). Dalla copia olografa del documento si apprende che Luigi Gualdo aveva lasciato a d'Annunzio un tezo dono, prezioso quanto i primi due nominati da Barbavara: *una spilla da cravatta in turchesi con un drago in diamanti*.

[55] La lettera del dottor Alberto Barbavara di Gravellona a Gabriele d'Annunzio è interamente riprodotta da B. PALMERIO, *Sorprese epistolari*, in *D'Annunzio alla Capponcina*, Firenze, Vallecchi, 1938, pp. 135-136 (corsivi miei). La data indicata dall'autore del volume nel commento al messaggio del medico – dicembre 1899 – sembra, però, essere errata.

[56] La lettera, custodita all'Archivio di Stato di Milano, è stata pubblicata da P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 168: "Egregio Signore, La ringrazio della cortesia con cui Ella mi annunzia che il legato lasciatomi dal molto diletto e rimpianto amico Luigi Gualdo, è a mia disposizione. Con procura legale do al Cavaliere Treves l'incarico di riceverlo per me in Milano. La prego di credere, Egregio Signore, alla mia profonda stima. Settignano (Firenze), 3 settembre 1898. Gabriele d'Annunzio".

vuto già il 13 giugno 1898 (si ricordi che il suo assistito era morto solo il precedente 15 maggio) la visita di "un incaricato di Treves" interessato alla data del pagamento del "legato d'Annunzio".[57]

Con ogni probabilità i 5000 franchi d'oro risultarono utili al Poeta, in perenne ricerca di "armistizi economici",[58] per saldare i tanti suoi debiti (Benigno Palmerio afferma di aver lungamente pregato per l'anima generosa del defunto insieme a d'Annunzio in ringraziamento del "bel piovasco di manna" necessario a risanare "il mal tempo amministrativo" della Capponcina)[59] e non sarebbe da sorprendersi se lo scrittore abruzzese avesse deciso di vendere anche la preziosa spilla da cravatta in turchesi con un drago in diamanti, ricevuta in dono dallo scrittore defunto, per ricavarne denaro sonante. È però certo che l'autore del *Piacere* continuò a custodire con cura il ricordo affettivamente più significativo lasciatogli da Luigi Gualdo, quella statuetta in bronzo raffigurante Narciso in origine parte dell'arredamento dello studio in cui il narratore scomparso era solito lavorare nella sua abitazione milanese. Il soprammobile ornamentale, difatti, faceva ancora parte dei beni presenti nella "Collezione Gabriele d'Annunzio esistente nella Villa La Capponcina presso Settignano" nel corso della vendita tenutasi a Firenze il 9 giugno 1911: in tale occasione, mentre il poeta si trovava in esilio in Francia, i suoi beni ancora depositati in Italia erano stati destinati all'asta; nell'inventario degli oggetti trovati nello 'studio in terrazza' dell'esule spicca, fra gli altri, l'oggetto numero 645, ovvero il reperto descritto come: *Narciso, statuetta in bronzo, riproduzione artistica, altezza m. 0,62.*[60]

## 5.2 *L'incontro con Matilde Serao e l'avversione di Scarfoglio*

Il 10 maggio 1920 Matilde Serao pronunciava, nella Sala della «Società del Giardino» in Milano, un discorso intitolato *Ricordando "Neera"*.[61] Durante la sua conferenza, la scrittrice napoletana apriva una digressione sulla città in cui

[57] Archivi Litta Modignani, Tit. XXV, parte 2ª, cart. 4, gr. II, fasc. 8 (Carteggio relativo alla morte del Nobile Don Luigi Gualdo Bolis, ai funerali ed altre onoranze funebri. Necrologie).

[58] E. DE TROJA, *Luigi Gualdo e d'Annunzio*, cit., p. 167.

[59] B. PALMERIO, *D'Annunzio alla Capponcina*, cit., p. 137.

[60] L'estratto d'inventario è stato edito da P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 168.

[61] M. SERAO, *Ricordando "Neera"*, Milano, Treves, 1920.

Anna Radius Zuccari (in arte *Neera*) si era formata ed aveva mosso i primi passi nel mondo delle lettere, quella Milano che "cinquant'anni prima racchiudeva una pleiade di poeti, di scrittori, di artisti, […] una gioventù baldanzosa piena di una larga speranza"[62] tra i cui membri vengono annoverati Eugenio Torelli Viollier, Arrigo e Camillo Boito, Giovanni Verga, Giuseppe Giacosa e, natralmente, anche Luigi Gualdo, "aristocratica, elegante figura di gentiluomo lombardo e di scrittore, […] signore di antico lignaggio e romanziere efficace, […] travolto da un fato crudele".[63] Amico fidato, conosciuto proprio nel corso del primo soggiorno meneghino della giornalista, Gualdo era stato fin dal principio tra le stelle brillanti di quella pleiade – di quel firmamento in cui ella, giovanissima, stava tentando di penetrare – che aveva creduto nel suo talento e l'aveva "sorretta, incoraggiata e sollevata", un contatto che (insieme a tanti altri) aveva esaltato le sue forze disordinate, ricomponendole ed indirizzandole, dopo un travaglio profondo, verso una "sicura meta".[64]

La gratitudine sincera di Matilde Serao, quale emerge dalle vibranti righe del suo ragionamento, nel ricordare gli affetti ormai scomparsi della sua adolescenza e gli effetti del loro supporto sulla sua carriera negli anni d'esordio, lascia intuire il trapelare di un sentimento toccante e speciale destinato al "buonissimo", [65] a quella "bell'anima"[66] – come lei stessa avrà a definirla – di Luigi Gualdo, il giovane conosciuto all'ombra del Duomo sul finire degli anni '70 e già membro figurante, nella primavera del 1882, nel suo primo *album amicorum* romano. Il quaderno (all'epoca in possesso di Dante Petaccia, parimenti alle carte gualdiane ed al componimento dannunziano di cui si è detto in precedenza), così come descritto da Benedetto Croce[67] risultava inaugurato da uno scritto di Carducci e concluso dalle affettuose parole di Eleonora Duse: tra la prima e l'ultima pagina molti fogli bianchi, qua e là interrotti dalle firme di al-

[62] Ivi, p. 27.

[63] Ivi, p. 30.

[64] Ivi, p. 29.

[65] Lettera di Matilde Serao a Giacosa del 24 marzo 1887, inviata da Roma la sera della prima dei *Tristi amori*, in E. CACCIA, *Note e Rassegne. Lettere di Matilde Serao a Giuseppe Giacosa,* cit., p. 224: "Sono felice del trionfo vostro, e di quello di Eleonora… Dunque sono felice felice per voi, e credo che Boito e Gualdo, i buonissimi, saranno stati assai contenti".

[66] Lettera della medesima allo stesso del 19 aprile 1893. Ivi, p.230.

[67] B. CROCE, *L'albo di Matilde Serao,* in *Nuove pagine sparse. Vita, pensiero e letteratura*, Prima Serie, Ricciardi, Napoli, 1948, p. 319.

cuni giovani letterati tra i quali Croce cita l'abruzzese G. Mezzanotte, il siciliano G. A. Cesareo e, per l'appunto, il milanese Luigi Gualdo.

Due anni più tardi, sempre nella capitale (nel frattempo i loro nomi erano apparsi sullo stesso numero d'esordio del foglio «Cronaca Bizantina»), una nuova testimonianza permette di collocare ancora insieme, sulla medesima scena, i due amici. Questa volta l'incontro era avvenuto tra le pareti di un elegante palazzo in via Zanardelli, residenza del discendente napoleonico Gégé Primoli (ed oggi sede della fondazione a questi intitolata), che ha annotato nel suo *Journal*, in data 2 marzo 1884, di aver ricevuto una graditissima visita dalla *vivifiante* Matilde Serao – considerata, si legge nel diario, alla stregua di una madre e, al tempo stesso, di una sorella – presentatasi, quel giorno, in compagnia di un amico comune per risollevare il suo umore altalenante:

> Ce matin elle m'a mené déjeuner Luigi Gualdo dont une nouvelle *In ritardo* m'avait profondément frappé.[68]

Di questa stessa novella, l'autore domanderà notizie nel corso del novembre successivo, quando, trovandosi a Milano, pregherà Giovanni Verga di recarsi a casa della Serao, di baciarle in sua vece le mani, "e di chiedele una mia novella manoscritta che lasciai da lei l'inverno scorso".[69] Benché molti studiosi gualdiani si siano messi alla ricerca di questo testo e, non avendolo trovato, abbiano concluso che esso non dovesse essere mai stato dato alle stampe, il lungo racconto è infine riemerso alla luce (da me rintracciato mediante un'indicazione riportata nel Catalogo del Fondo Stendhal appartenuto, non a caso, a Primoli),[70] pubblicato – appena due settimane dopo la richiesta inviata a Verga – sulle pagine del «Fanfulla della Domenica» del 19 novembre 1882.[71]

---

[68] J. – N. PRIMOLI, *Pages inédites*, recueillies, présentées et annotées par M. Speziani, Roma, edizioni di Storia e Letteratura, 1959, p. 15.

[69] Lettera 10 a Giovanni Verga del 2 novembre 1884, in G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., p. 133.

[70] Nel catalogo recentemente pubblicato vi si trova riportata la seguente nota autografa di Gégé Primoli scritta, con libro rovesciato, in fondo all'oc.to del volume di G. SAND, *Lettres d'un voyageur*, Paris, M. Lévy, 1857: "En Italie je voudrais réunir *Salvazione*, la plus exquise des *Piccole anime* [di Matilde Serao] – *Nedda* de Verga – la nouvelle de Gualdo publiée par le F[anfulla].d[ella].d[omenica]. en 1882 [o 1887]". Cfr. M. COLESANTI – V. PETITTO, *Catalogo del Fondo Stendhal*, vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, p. 333.

[71] L. GUALDO, *In ritardo*, in «Fanfulla della Domenica», 19 novembre 1882, pp. 3-4.

Con *In ritardo* Gualdo ripercorreva gran parte dei temi cari alla sua precedente produzione narrativa; protagonisti un giovane, ingegnoso ma povero poeta – Luciano Ricciardi –, una più matura però bellissima, elegante donna forestiera – la contessa di Sontanges – e, accanto ad essi, il Tempo. Amico e nemico dei due personaggi, questa presenza accompagna le loro vicende (che hanno luogo tra Roma e la Svizzera) indossando una duplice veste, dapprima in qualità di immemore conservatore di aspetti, corpi, occasioni e momenti che permette di sfidare lo scorrere delle stagioni, per poi mostrarsi, nella parte conclusiva, come ineluttabile forza che tutto trasforma nello scoccare di un solo breve istante. Contrariamente alle aspettative del lettore, che assiste nell'*incipit* del testo all'incalzante corteggiamento – per quanto frammezzato da continui impedimenti –, la relazione tra lo scrittore e l'ammaliante dama porterà alla nascita, nell'epilogo del racconto, di una intensa e disinteressata amicizia. A seguito della scena di apertura, in cui, tra ammiccamenti e sguardi furtivi, Luciano e la donna – le cui carni "certo l'unghia del tempo non doveva aver potuto segnare facilmente"[72] – stabiliscono di frequentarsi, essi comprendono di essersi già conosciuti in passato in un piccolo albergo svizzero: all'epoca il ragazzo era rimasto ammaliato dal piccolo, perfetto "piede spagnuolo" di una raffinata signora, il cui capo era però coperto da un doppio velo, una signora che si rivelerà poi essere, come da copione, la contessa poi fortuitamente incontrata a Roma.

Secondo lo schema vincente già utilizzato nella *Ressemblance* (quello stesso, come si è visto, che sarà valido anche ne *Il Piacere* di d'Annunzio), Ricciardi scopre "che la incognita di Baiden e questa M.me de Sontanges […] formavano una sola persona", ma a differenza del precedente caso di Anna/Annette (e poi, se si vuole, anche di Elena Muti/Maria Ferres) dove le fattezze di due diverse *partners* venivano condensate in quelle di una soltanto, nella novella *In ritardo* i ricordi relativi a due persone distinte (poiché in quanto tali vengono percepite dal personaggio maschile) risultano, infine, riconducibili *davvero* alla medesima figura muliebre. Non c'è dubbio, comunque, che il meccanismo di *déjà vu* alla base di entrambe le storie ideate e raccontate da Gualdo sia, in fondo, lo stesso e che la frase con cui il narratore commenta la reazione di Luciano alla scoperta dell'identità dei due personaggi potrebbe senza difficoltà

[72] Ivi, p. 3.

venire inserita – se si eccettua la differenza linguistica – all'interno di *Une ressemblance*: "gli sembrava di trovare due donne desiderate riunite in una".[73]

Una lettera improvvisa, tuttavia, richiama a Parigi la contessa, che si vede costretta a rinviare per l'ennesima volta il suo incontro privato con Luciano. In compenso questi apprende attraverso un biglietto inviatole dalla contessa che, eventualmente, potrà reincontrarla il successivo autunno – tra il 22 e il 28 settembre – raggiungendola a Erian, nella sua villa della Tournelle, in Svizzera. E così, all'epoca fissata, dopo essersi a lungo interrogato sul valore e sull'*esistenza del tempo*, il giovane decide di recarsi all'apputamento, sicuro di stupire con il suo arrivo la donna tanto a lungo – e doppiamente – anelata. Da questo punto in poi, commenta il narratore, "L'avventura […] non rassomigliava a nessun'altra"[74] (neppure, aggiungeremo, a quella della precedente *Ressemblance* gualdiana), perché con sua – e non, com'egli aveva sperato, dell'altra – grande sorpresa lo scrittore si ritrova dinnanzi, nella macabra villa, una donna cambiata, inesorabilmente ed in un battibaleno, trasformatasi nel corpo e nello spirito a seguito dell'immenso dispiacere sofferto per la prematura morte della figlia:

> In un giorno la triste opera era stata compiuta, che le lunghe stagioni non avevano saputo incominciare; da quella realtà, più terribile del più terribile sogno, s'era risvegliata vecchia.[75]

I due supposti amanti si abbandonano allora – gli occhi e le lacrime dell'uno immersi e confusi in quelli dell'altra – a reciproche confidenze, ad intime conversazioni dalle quali il lettore apprende la triste sorte toccata a Marie Louise Caroline de Sontange, la fanciulla scomparsa anzitempo lasciando la sua un tempo stupenda madre a "vivere – mutilata – di una vita straziante",[76] sempre più simile ad una statua di dolore. Il giovane Ricciardi, compreso il miserabile stato (spirituale nonché fisico) di lei, decide quindi di non abbandonarla e anzi – avverte Gualdo "gli effetti di un grande dolore sono misteriosi; non si sa perché, all'indomani di una sventura, mentre non si ha ancora la forza di rivedere la persona più intima, la presenza di uno sconosciuto può calmare" – stabilisce di rimanere per alcuni giorni al suo fianco, permettendole di sfogare le sue ango-

[73] Ibidem.
[74] Ivi, p. 4.
[75] Ibidem.
[76] Ibidem.

sce, sorridendo "alla sana tristezza degli eventi umani" e al tempo stesso confidente nel nuovo legame sorto tra di loro, un'amicizia che li avrebbe a vicenda sorretti come "un sollievo nell'avvenire sconsolato".[77]

Diversamente da quanto avverrà in *Decadenza*, in questa novella tanto ammirata da Primoli, Roma non appare che come semplice sfondo alle vicende narrate, luogo d'incontro tra i due protagonisti che sembrano quasi non *vivere* la città, appartati in un salotto o in teatro, in una camera d'albergo o in una sala da ballo. Dieci anni più tardi, invece, Edmondo de Amicis scriverà a Luigi Gualdo, complimentandosi dei risultati ottenuti con il suo ultimo lavoro, proprio per esaltare la sua potenza descrittiva ed affermare che, attraverso le pagine di *Decadenza*, egli aveva avuto la sensazione di *aver vissuto* nella capitale italiana per la prima volta:

> Ho letto pochi romanzi così finemente e profondamente psicologici come *Decadenza* e ad un tempo così semplici, vari ed evidenti. Posso dire che non l'ho letto, ma sentito e veduto, che grazie a te son vissuto a Roma per la prima volta, e ho conosciuto il mondo bizzarro che tu conosci e dipingi così bene; tu, il solo forse degli scrittori italiani che sappia quando occorre, e quanto occorre, *disitalianizzarsi* e presentare a modo, faccie, caratteri e costumi di altri paesi.[78]

Questa Roma così sapientemente dipinta è, naturalmente, la Roma conosciuta e più volte visitata nel primo lustro degli anni '80, la città in cui Gualdo era solito recarsi a Villa Medici insieme al pittore H. L. Doucet, nella quale amava andare a passeggio con vecchie conoscenze come la marchesa di Casa Fuerte, il luogo dove – infine – abitualmente incontrava amici e colleghi nelle sedi redazionali dei fogli letterari più diffusi in epoca post-unitaria, "il *milieu* più eccentrico dell'età umbertina per il tono vibrante e risoluto",[79] dalla più volte citata «Cronaca bizantina» al diffusissimo «Fanfulla»[80] (e al suo supplemento artistico, «Il Fanfulla della domenica»). Ma oltre a queste testate non vanno dimenticate quelle sulle quali comparvero i contributi gualdiani grazie all'in-

[77] Ibidem.

[78] La lettera di Edmondo de Amicis a Luigi Gualdo, andata dispersa insieme a gran parte delle altre carte appartenute allo scrittore milanese, è tuttavia consultabile nella fedele trascrizione operata da G. ROVETTA, *Luigi Gualdo,* in *Cinque minuti di riposo!*, cit., p. 236.

[79] G. OLIVA, Introduzione a C. MORENI, *«Cronaca Bizantina» (1881-1886). Indici*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 10.

[80] L. GUALDO, *Tre impressioni,* in «Fanfulla», 5-8 dicembre 1876 e ID., *Una creazione*, ivi, 27-31 agosto e 1-2 settembre 1877.

fluenza di Matilde Serao, prima fra tutte quel «Corriere di Roma» da lei fondato insieme al marito Eduardo Scarfoglio su cui uscì, dal 9 al 16 maggio 1886 un altro racconto del milanese, *L'innamorato di Venezia*,[81] che dovette riscontrare un immediato successo se, pochi mesi più tardi, egli lo tradurrà in francese per un'edizione arricchita destinata alla «Nouvelle Revue» di Juliette Adam.[82]

I giornali orbitanti attorno alla sfera d'influenza di Scarfoglio e sua moglie non accoglievano, comunque, soltanto gli articoli e i racconti di Luigi Gualdo: nel gennaio 1888, introdotto da poche righe della Serao che definisce l'autore "gentiluomo e poeta", apparve sul «Corriere di Napoli» anche un componimento poetico del milanese, intitolato *Paesaggio* (meglio noto attraverso il verso incipitario: *Tutto riposa al raggio della luna*),[83] tratto dall'*Almanacco delle Muse*, una antologia di casa Treves,[84] che verrà nuovamente accolto sulle pagine de «Il Mattino» qualche anno più tardi, sempre presentato da alcune parole della Serao che, in questo caso, appellerà Gualdo "l'aristocratico e forte romanziere".[85] Sullo stesso giornale napoletano era, inoltre, già stata pubblicata nel corso dello stesso anno, il 1893, un'altra poesia del medesimo autore, senza titolo, ma conosciuta come *Lo scherno nell'azzurro*,[86] mentre sul supplemento domenicale ancora de «Il Mattino» uscirà in seguito, nella primavera del 1895, il testo poetico intitolato *Da un album*.[87]

Una simile benevola accoglienza destinata ai versi gualdiani sui periodici appena indicati sorprende non poco, vista l'intollerante avversione di Scarfoglio nei confronti del poeta lombardo, di cui aveva apprezzato unicamente i due romanzi redatti in francese. Certo è da immaginare che nella scelta di testi da destinare alla stampa su rivista dovette giocare un ruolo fondamentale il parere di Matilde Serao, anche se risulta davvero difficile riuscire a conciliare la decisio-

[81] ID., *L'innamorato di Venezia*, in «Il Corriere di Roma», 9-16 maggio 1886.

[82] ID., *Une avenuture vénitienne*, in «La Nouvelle Revue», 1er decembre 1886.

[83] ID. *Paesaggio*, in «Corriere di Napoli», 20 gennaio 1888, p. 1.

[84] ID., *Paesaggio*, in AA. VV., *Almanacco delle Muse. Poesie moderne (1815-1887)*, con un proemio critico e centosettantacinque biografie di poeti e poetesse a cura di R. Barbiera, Milano, Treves, 1888, p. 226. È qui, nella succinta notizia biografica relativa all'autore, che si trova la prima attestazione della erronea data di nascita di Luigi Gualdo (1847 anziché 1844) riportata poi da tutta la tradizione successiva: "Pubblicò a Milano il romanzo *Costranza Gerardi* – a Parigi i romanzi: *Une ressemblance* e *Un mariage excentrique*, ch'ebbe lieta fortuna – a Torino *Nostalgie*, raccolta di versi. È milanese, e vive parte dell'anno a Milano e parte a Parigi".

[85] L. GUALDO, *Tutto riposa al raggio della luna*, in «Il Mattino», 12-13 ottobre 1893.

[86] ID., *Lo scherno nell'azzurro*, ivi, 25-26 febbraio 1893, p. 1.

[87] ID., *Da un album*, in «Il Mattino - Supplemento», 5 maggio 1895.

ne del direttore Scarfoglio di accogliere tanti componimenti di Luigi Gualdo sui propri giornali dopo la terribile recensione[88] scritta all'indomani dell'uscita della raccolta poetica *Le Nostalgie*, dove il "rimatore novissimo" viene trattato – per dirla con Antonio Resta – con il "solito piglio crudo e salace".[89]

L'accusa principale mossa dal recensore, prima ancora di quelle rivolte contro lo stile ed i contenuti dei testi gualdiani, è indirizzata alla scelta dell'autore in esame per aver optato, "nelle presenti condizioni dello spirito italiano"[90] (si ricordi che il volume era stato pubblicato dall'editore Casanova di Torino nel febbraio 1883), di presentarsi dinnanzi al pubblico peninsulare con un volume di versi e non già, come aveva fatto al di là delle Alpi, con un'opera narrativa. Disturbato dalle "lodi dei giornali a un libro di versi del signor Gualdo",[91] Scarfoglio procede ad un'acuta analisi delle condizioni del panorama letterario italiano (ed in parte europeo), sconsigliando a chiunque avesse intenzione di comporre poesie – essendo il mercato ormai saturo – di non far stampare il proprio lavoro e di indirizzarsi, piuttosto, verso la scrittura di romanzi.

Come si avrà modo di vedere più avanti, nel capitolo dedicato ai suoi rapporti con i poeti francesi,[92] Gualdo aveva tenuto lungamente in cantiere la propria raccolta di versi, a giusta ragione timoroso di dover affrontare l'eccessivo, "énorme nombre de poètes ici", in Italia, dove "le nombre de Vecchini" (un rimatore a lui ignoto di cui gli aveva chiesto notizia in una precedente lettera François Coppée) "augmentera de jour en jour!".[93] A detta di Scarfoglio, soltanto chi fosse stato in possesso di una fiducia strana nelle proprie forze poetiche o, in altrernativa, chi avesse del tutto smarrito il senso comune, avrebbe potuto – al principio degli anni '80 – coraggiosamente lanciarsi nell'ardua sfida di pubblicare un volume di versi. E Luigi Gualdo lo aveva fatto, finendo per serrare tra le sue "braccia debilucce di damerino", simile ad un don Chisciotte sul

[88] E. SCARFOGLIO, *Un rimatore nuovo*, in «La Domenica Letteraria», 1 aprile 1883.

[89] A. RESTA, *Nota al testo* di E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, a cura di C. A. Madrignani, Napoli, Liguori, 1990, p. XXXIX (all'interno di questo volume vi si trova ripubblicata, contenuta nel capitolo intitolato *Belle muse e brutti musi*, alle pp. 175-183, la recensione di Scarfoglio al libro di versi di Gualdo *Le Nostalgie* (1883) primariamente apparsa, come si è detto, sulle pagine de «La Domenica Letteraria»).

[90] E. SCARFOGLIO, *Un rimatore nuovo*, cit., p. 1.

[91] Ibidem.

[92] Cfr., *infra*, il paragrafo 8.3 *Il legame umano ed artistico più longevo: François Coppée*.

[93] Lettera VII di Luigi Gualdo a François Coppée del settembre 1879, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 216.

punto di tentare con il soccorso di Sancho la giornata di Roncisvalle, "una femmina troppo forte, troppo repugnante, troppo avezza ad abbracciamenti leonini". Questa femmina, alfine, gli era insorta contro nauseata e sdegnata, serrandolo con le dita alla gola, bisognosa "d'altri mariti ben più potenti".[94]

La maggiore *leggerezza* gualdiana, secondo il critico, sarebbe consistita nel non aver saputo presentare "nuovo materiale poetabile" e nell'aver, tra l'altro, utilizzato di preferenza la forma della narrazione o della chiacchierata in rima, motivo per cui i testi lirici del lombardo appaiono agli occhi del giornalista il rifacimento in italiano "delle storielline miserabili e dei ciangottamenti lezziosi del Coppée e di Sully-Prudhon".[95] Scarfoglio, dunque, non doveva avere una gran simpatia né un'alta considerazione per i *Parnassiens*, dalla cui poetica il Gualdo degli anni giovanili risultava effettivamente molto influenzato. Difatti, poco oltre, il pubblicista rimprovera Gualdo per non aver saputo rappresentare – al contrario di quanto realizzato nei suoi "buoni romanzi in lingua francese" – la vita moderna *in mezzo alla quale vive*, palesando, in questo caso in maniera meno cifrata che in precedenza, una delle ragioni della propria intransigenza nei confronti dell'arcaizzante gusto parnassiano legato alla teoria dell'*art pour l'art*. Una considerazione, questa, che trova poi esplicita conferma nella sezione finale dell'intervento, dove Scarfoglio ammette apertamente di non poter perdonare a Gualdo il suo esperimento di lirica per non essersi saputo mettere "a paro delle ultime tradizioni liriche italiane" e per aver cercato e preso i motivi dei suoi componimenti "dalla presente lirica francese, o dal romanticismo tedesco". La conclusione del recensore è, pertanto, la seguente:

> Perché il signor Gualdo si è attentato a mettere insieme con gran fatica un cattivo libro di rime italiane, invece di scrivere un altro romanzo? La cosa è strana perché noi ora abbiamo un gran bisogno di romanzi, e pochissimo bisogno di lirica. E finché la Francia continua a precipitare di Rollinat in Rollinat, possiamo […] condannare alla deportazione in terra francese tutti i cattivi rimatori che si ostinano a cicalare con molto sudore loro, e molto fastidio nostro.[96]

Non disponiamo, purtroppo, di alcun commento del giornalista a seguito della pubblicazione della successiva opera di Gualdo, *Decadenza*, il suo piccolo capolavoro: essendo un romanzo, esso avrebbe potuto/dovuto rendere felice

[94] E. SCARFOGLIO, *Un rimatore nuovo*, cit., p. 2.
[95] Ibidem.
[96] Ibidem.

Scarfoglio; eppure vien da domandarsi se, trattandosi di un libro osannato da tutta la critica, non avrebbe finito per essere fonte, di nuovo, di una reazione completamente opposta da parte del pubblicista napoletano. Senza dubbio doveva avere un parere contrario a quello del marito Matilde Serao, come si evince dalle brevi righe che introducono i testi dell'amico lombardo sulle prime pagine delle riviste partenopee e soprattutto dalle sue continue richieste di collaborazione a lui proposte e ben volentieri accettate, ma di cui restano, tuttavia, solo poche tracce. La testimonianza più significativa è affidata ad una lettera della Serao indirizzata ad Enrico Nencioni e risalente all'epoca in cui la scrittrice, sul punto di fondare un nuovo foglio letterario – «Il Corriere della Domenica» –, si districava tra viaggi d'affari e fitte corrispondenze allo scopo di assicurarsi le firme dei più noti critici e scrittori dell'epoca. Premesso che *il suo caro Edoardo* era al corrente di tutto senza però volervi entrare, la mittente tenta di invogliare Nencioni alla collaborazione con il giornale sottomettendo al suo vaglio i nomi degli autori che era riuscita ad accaparrarsi fino a quel momento, tra i quali risulta menzionato – tra d'Annunzio e Carducci – anche Luigi Gualdo:

> No, no, no, caro Nencioni, non mi ritardate fino a martedì, sino ad aprile, […]. Gabriele ha detto sì e ha già mandato: Carducci non mi ha ancora risposto, ma ho già il Panzacchi, il Giacosa, il Gualdo, il Torraca e una quindicina di novellieri.[97]

Era il 24 febbraio 1891: Gualdo aveva già promesso il proprio contributo all'amica ed alla sua nascente rivista, però nessun articolo, né racconto, né poesia con la sua firma in calce figura nelle due sole annate di vita del «Corriere della Domenica».[98] Senza dubbio non è da credere che potesse essere insorto qualche contrasto tra gli scrittori, sebbene sia da ritenere possibile che i loro rapporti, comunque saldi, potessero risultare all'epoca inficiati dalla lontananza, non recandosi più, se non di rado, l'uno a Roma e l'altra a Milano: Gualdo era, difatti, all'epoca, completamente assorbito dal lavoro di revisione del suo ultimo romanzo, *Decadenza*, testo al quale stava lavorando fin dal 1887.

[97] Lettera di Matilde Serao ad Enrico Nencioni datata "Napoli, 24 febbraio 1891", custodita nell'Archivio Nencioni della biblioteca Marucelliana di Firenze e pubblicata da A. BANTI, *Matilde Serao*, Torino, UTET, 1965, pp. 302-303.

[98] Nonostante l'estrema premura manifestata da Matilde Serao, il giornale romano non sarà stampato che a partire dal 1895 e, per giunta, per la durata di un solo anno.

Data la scelta dell'argomento – la vita di un mediocre, piccolo borghese opportunista che tenta l'ascesa parlamentare – verrebbe da chiedersi (come in effetti ha, in parte, fatto la critica)[99] se durante il processo di ideazione della sua opera abbia potuto agire un qualche influsso riconducibile ad un – di poco – precedente e affine lavoro di Matilde Serao, *La conquista di Roma* (1885). Benché i due romanzi presentino trame che prendono sviluppi narrativi diversi e vadano ascritti a tipologie del tutto differenti (collocandosi il procedere di Gualdo nell'alveo tutto francese del *roman psychologique* e soprattutto di quello *décadent*), è evidente che si tratta di due libri in cui, in maniera analoga, "il romanzo politico deborda 'naturalmente' nella non-politica".[100] Le sorti di entrambi i deputati, il meridionale Francesco Sangiorgio ed il lombardo Paolo Renaldi, si concluderanno, inoltre, entrambe con l'ammissione di un catastrofico senso di perdita (sia della carriera lavorativa che degli infelici amori) e con la conseguente constatazione di aver vissuto un'esistenza ascrivibile, al suo culmine, in una vera e propria sconfitta cosmica. Secondo Elisabetta de Troja, infine, un'ulteriore affinità tra *Decadenza* e *La conquista di Roma* potrebbe essere individuata nell'uso piuttosto simile che i rispettivi autori fanno talvolta delle descrizioni, laddove il paesaggio appare snaturato e corrotto dal malessere di fondo che governa i protagonisti dei due romanzi. Oltre tutto, così come le descrizioni gualdiane risultano agli occhi del lettore caratterizzate da "un grigiore pulito, quasi metafisico", allo stesso modo nel testo della Serao prevale (ma mediante il ricorso ad un'altra tecnica narrativa, che Mario Pomilio ha definito "barocchismo"), un effetto analogo scaturente dalla peculiare capacità della scrittrice di radunare i particolari descrittivi e le molteplici osservazioni del mondo in un'ottica di voluta perdita di "luce e vita" delle cose.[101]

*Decadenza* avrebbe rappresentato l'apice del successo professionale gualdiano, ma anche l'avvio di un periodo estremamente difficile dal punto di vista dell'esistenza privata, vedendosi l'autore costretto con sempre maggiore frequenza al capezzale dell'amatissima madre malata, la quale si sarebbe infine spenta il successivo 12 aprile 1893. Matilde Serao ne apprenderà la notizia con

[99] Penso, ad esempio, al saggio di E. DE TROJA, *La corsa verso il nulla. Su «Decadenza» e altri romanzi parlamentari*, cit., pp. 383-398, dove accanto al testo gualdiano vengono analizzati *L'Onorevole Paolo Leonforte* di Enrico Castelnuovo, *La conquista di Roma* di Matilde Serao, *Il Piacere* di d'Annunzio e *L'Automa* di Butti.

[100] Ivi, p. 386.

[101] Ivi, p. 388.

una settimana di ritardo attraverso una lettera inviatale da Giuseppe Giacosa, al quale risponderà, sentitamente dispiaciuta, di non essere stata a conoscenza della disgrazia capitata al comune amico. Appresa la notizia, ella afferma di avergli poi subito inviato un messaggio di condoglianze, ripromettendosi di scrivere ancora al poeta in lutto (una volta di più si tratta di documenti epistolari andati dispersi) nel tentativo di alleviare le sue sofferenze, pur consapevole della minima utilità del proprio gesto in un momento tanto delicato. Non avrebbe potuto, tuttavia, in quel periodo, nonostante la sua buona volontà (nel corso del 1893 la scrittrice non aveva goduto di uno stato di salute stabile), agire diversamente per esprimere affetto e solidarietà al povero Gualdo, che inizierà – poco dopo la morte della madre – a soffrire dei primi sintomi del male che lo condurranno al triste declino degli ultimi anni. L'assenza delle lettere della Serao a lui indirizzate non ci vieta, comunque, di conoscere i suoi sentimenti di empatica compassione nei confronti del confratello rimasto orfano, dal momento che la giornalista ne parla all'amico Giacosa:

> Non sapevo nulla della sventura di Gualdo. Non ho letto un sol giornale – pare impossibile! – ed egli non ha mandato partecipazioni, sembrandogli, forse, una cosa troppo fredda, fra noi. Ma, infine, gli ho subito scritto, poveretto e gli riscriverò. La madre era vecchia molto, credo: ma egli l'amava assai e si deve sentire solo, solissimo. Voi che l'amate e che ne apprezzate la bell'anima, potete confortarlo. Io non posso che scrivergli e la lettera è una cosa molto scema, in queste tristi occasioni.[102]

Fortunatamente Gualdo, sebbene in parte ostacolato dalla sopraggiunta invalidità, riuscirà a risollevarsi ed a riprendere le proprie attività, *in primis* quella a lui tanto congeniale di mediatore tra le culture italiana e francese: a partire dagli inzi di quello stesso anno, il 1893, e fino a tutto il 1896 lo vediamo, infatti, all'opera nel mettere in contatto Matilde Serao con Minnie David (moglie del suo intimo compagno Paul Bourget) al fine di far tradurre e quindi pubblicare oltralpe un romanzo della prima dal titolo *Il paese di Cuccagna*. Poiché l'autrice del testo in questione non si era recata a Milano in occasione di un congresso letterario – "de sorte que je l'ai attendue", scriveva l'intermediario alla signora Bourget, "ésperant lui faire votre commision de vive voix"[103] –,

[102] E. CACCIA, *Note e Rassegne. Lettere di Matilde Serao a Giuseppe Giacosa*, cit., p. 230 (lettera XVII del 19 aprile 1893).

[103] La lettera è custodita presso la Bibliothèque de FELS dell'Institut Catholique di Parigi, nel "Fonds Bourget", tra i fogli di guardi di una seconda edizione del 1884 di *Un mariage e-*

Gualdo era stato costretto a rendersi *passeur* di notizie tra le due parti in causa soltanto tramite servizio postale. Verosimilmente, in un secondo momento, Gualdo aveva infine messo in contatto diretto autrice e traduttrice, continuando a seguire le vicende del volume da una posizione di secondo piano. La conferma arriva da alcune righe rivolte, qualche anno più tardi, a sua cugina Giulia, dove egli si mostra ancora ben informato sulle sorti del libro, benché confessi di non essere più coinvolto in prima persona nelle relative vicende editoriali e riveli, in conclusione, che: "M.me Bourget fra non molto pubblicherà una traduzione del *Paese di Cuccagna* della Serao, probabilmente in qualche rivista".[104]

*Le pays de Cocagne* uscirà, in effetti, pochi giorni dopo l'invio di questa missiva sulla «Revue des deux mondes» per essere, infine, messo in vendita nelle librerie parigine il successivo 19 aprile 1898, appena in tempo perché il povero Gualdo potesse riuscire a veder conclusa la sua ultima missione.

*xcentrique* di Luigi Gualdo. Il testo del messaggio, con alcuni errori di trascrizione, è pubblicato in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 326-327. Si veda inoltre, *infra*, il paragrafo 6.5 *Luigi Gualdo e Paul Bourget: un autoritratto allo specchio*.

[104] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss.', b.3(35). Lettera di Gualdo alla cugina marchesa Giulia Litta Modignani del 18 luglio 1896.

*Capitolo Sesto*

# L'analisi delle "nuove formole" del romanzo francese

*Pour mon compte je suis un poète:*
*tout mes livres en portent la trace.*
*Il n'y a pas un seul des mes livres […],qui*
*ne soit traversé par une figure de fantaisie.*

(É. ZOLA, *Lettre à Louis Desprez*)

.

## 6.1 *Due termini di paragone imprescindibili: il culto gualdiano per Balzac e Flaubert, "l'inventore" ed "il maestro" del romanzo moderno*

Se sulla base dell'insieme delle riflessioni critiche di Luigi Gualdo – certamente non accademiche e prive (almeno attenendosi al materiale sinora documentato) di sintesi compiute, ma comunque ricche di suggerimenti e indicazioni sui fenomeni culturali dell'epoca[1] – fosse necessario delineare l'immaginario letterario di questo autore, esso non potrebbe mai prescindere dalla presenza di due scrittori con la cui produzione il egli sembra non aver potuto fare a meno di comparare ogni opera, vecchia o nuova che fosse, per determinarne il valore, il peso artistico e il grado di apprezzamento. Tutto il suo metro di giudizio, infatti, risulta calibrato attorno a questi due costanti termini di paragone che – come dimostrano gli scritti elaborati durante quel decennio creativamente silenzioso e apparentemente improduttivo che intercorre tra il 1883 e il 1892[2] –

[1] R. LOLLO, *Alla fine della Scapigliatura: Luigi Gualdo*, cit., p. 81-105.

[2] Sono questi gli anni che si frappongono tra la pubblicazione dei versi delle *Nostalgie* e quella del suo ultimo romanzo, *Decadenza*: nonostante in apparenza sembri un periodo letterariamente non fecondo per il nostro autore, in realtà è proprio a quest'epoca che egli lavora alla

sono incarnati da Honoré de Balzac e Gustave Flaubert: il primo, che egli considera "l'inventore del romanzo moderno",[3] è per lui soprattutto l'artefice della *Comèdie humaine* (sebbene, vedremo, tra i suoi studi ve n'è uno dedicato addirittura alla *Correspondance* balzacchiana), il più grande lavoro di tutti i tempi con il quale a sua detta non esiste colosso che regga il confronto; il secondo occupa, invece – forse un po' a sorpresa considerati i tempi (ma non stupisce che, una volta di più, Gualdo si sia dimostrato precursore del gusto a venire) – un posto speciale nella sua memoria poetica in qualità di scrittore de *L'Éducation sentimentale*, testo che egli considera *le Livre*[4] (con la riverente maiuscola), che verrà trovato al suo capezzale il giorno della sua morte, e che, più e meglio di *Madame Bovary*, sarà all'origine del suo riferirsi al suddetto romanziere utilizzando l'appellativo di "capo della scuola moderna".[5]

Il contatto e l'ammirazione nei confronti di questi due padri della letteratura d'oltralpe sembrerebbero con ogni probabilità esser stati trasmessi a Gualdo, come suggerisce Montera, attraverso la frequentazione dell'*entourage* di Théophile Gautier e, successivamente, di quello di François Coppée (al quale non a caso l'italiano domanderà, già nel 1875, nel *post scriptum* di una lettera: "Que fait le colosse Flaubert?"),[6] circoli all'interno dei quali entrambi i maestri erano nominati con venerazione ed erano soliti ricevere omaggi da tutti i convenuti.[7] Non essendoci pervenuta la corrispondenza intercorsa con il "Grande Théo", è soprattutto mediante le lettere indirizzate da Gualdo al poeta dei *Deux Doleurs*, oltre che attraverso i suoi articoli giornalistici, che è oggi possibile ricostruire il suo giudizio (talvolta sfociante nella venerazione) su Balzac e Flaubert. A proposito di quest'ultimo, inoltre, non sembrerebbe da escludersi che la devozione manifestata possa esser stata alimentata anche da un contatto diretto, un potenziale incontro la cui esistenza potrebbe esser dedotta sulla base di una domanda rivolta, nell'aprile 1884, a Robert de Montesquiou:

---

stesura del suo miglior lavoro realizzando, nel frattempo, una fitta serie di studi incentrati sul culto delle più nuove e raffinate tendenze dell'arte, della poesia e della narrativa.

[3] L. GUALDO, *Pubblicazioni.* Correspondance *de H. de Balzac*, in «La Perseveranza», 22 dicembre 1876.

[44] Lettera V a Montesquiou, da Milano, s.d. (forse del 1882), pubblicata in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 318.

[5] L. GUALDO, *Gustave Flaubert*, in «Il Pungolo», 30-31 maggio 1880.

[6] Lettera IV di Gualdo a Coppée pubblicata in . DE MONTERA, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 203.

[7] Ivi, p. 18.

A quand la publication de vos Œuvres Complètes, d'un coup, par la quelle vos aurez, seul, enfin, réalisé une aspiration que j'ai entendu formuler à Flaubert?[8]

La frase, ripetuta quasi nei medesimi termini in un messaggio rivolto allo stesso due anni più tardi,[9] potrebbe essere utile per avvalorare l'ipotesi piuttosto verosimile della presenza di entrambi – maestro e discepolo – a qualche riunione letteraria tenutasi presso uno dei tanti amici in comune,[10] congettura questa che troverebbe ulteriori conferme in alcuni passaggi della commemorazione che Gualdo ha scritto per la rivista «Il Pungolo» in occasione della morte di Flaubert. In queste pagine, infatti, appare notevole il livello di conoscenza che l'italiano mostra di avere attraverso la gran quantità di dettagli che egli offre non solo nella descrizione fisica dell'anziano scrittore (ché ciò soltanto non basterebbe ad attestare un frequente contatto diretto),[11] ma soprattutto in relazione alle sue abitudini, a certi suoi modi di agire, ad alcune frasi da lui pronunciate.

L'articolo/necrologio dedicato all'autore scomparso l'8 maggio 1880 a causa di un colpo apoplettico avuto nel mentre era ancora intento a scrivere la conclusione di *Bouvard et Pécuchet* (di cui "l'ultima pagina", scrive Gualdo, "al solito piena di correzioni, stava ancora sul leggio dinnanzi al quale il grande romanziere scriveva all'in piedi, secondo la sua abitudine, quando fu colpito"),[12] contiene, accanto ad una attenta analisi di tutta – dalla narrativa alla fallimentare esperienza del teatro[13] – la sua produzione, un ritratto a tutto tondo

[8] Lettera XI di Gualdo a Montesquiou (V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou. Con lettere inedite*, cit., p. 330).

[9] Lettera XXII del 2 novembre 1886 inviata dal circondario di Monza (Gernetto - Lesmo) al conte Montesquiou: "Il [Placci] m'a donné des bonnes raisons d'espérer que l'époque s'approche pour de bon où vous vous déciderez enfin à publier […] d'un coup vos Œuvres Complètes selon le précepte de Flaubert que vous serez le premier à avoir suivi" (ivi, p. 342).

[10] Non è da escludersi un potenziale incontro già all'altezza del settembre 1874: il 4 di quel mese, infatti, era avvenuto l'interramento della madre di François Coppée, evento al quale tanto Gualdo che Flaubert pare avessero partecipato (cfr. la lettera del romanziere francese a sua nipote Caroline in G. FLAUBERT, *Œuvres complètes illustrées*, t. III. Edition du centenaire, Paris, Librairie de France, 1924, p. 568).

[11] Per la rappresentazione dell'aspetto fisico del romanziere francese sarebbe addirittura bastato a Gualdo ispirarsi alla fotografia autografata a lui appartenuta e attualmente custodita all'Archivio di Stato di Milano tra le carte del Fondo Gualdo-Bolis.

[12] L. GUALDO, *Gustave Flaubert*, cit.

[13] Ibidem: "Flaubert aveva tentato il teatro, ma volendo trasportare il verismo sulle scene, impresa ardua ed immatura, non era riuscito né col *Casdidal* in cui vive son una *vis* comica sferzante delle lotte per le elezioni, né prima con le *Sere Feuble* e *Le Coeur à droite*, commedie

dell'uomo e del personaggio pubblico Flaubert, che viene presentato ai lettori nostrani come un uomo "alto, forte, grosso, massiccio", dalla "testa possente", il profilo regolare, la bocca nascosta da folti baffi biondo-grigi, gli occhi penetranti, scrutatori, di color celeste" e al tempo stesso come un curioso signore che, pur avendo "qualcosa di militare, di burbero, nell'aspetto e nel portamento" e una "parola troppo libera, rabbiosa", sapeva poi farsi ben volere da tutti grazie alla "dolcezza del sorriso" e alla "trasparente bontà dell'animo suo".[14]

La descrizione gualdiana continua con la rappresentazione di alcune scene di vita parigina, di momenti in cui l'italiano aveva scorto il suo autore prediletto mentre sbuffava lamentando il troppo caldo "la sera, senza soprabito, gesticolando sulla porta d'un teatro, coi suoi calzoni larghissimi in alto e stretti sul collo del piede, ed il cappello obliquamente posto in capo", oppure quando incominciava a gridare "come un ossesso, acceso in viso, furibondo nel sostenere qualche tesi diletta, apostrofando gli avversari con indicibile violenza". In effetti, dopo aver narrato della discrezione che aveva contraddistinto Flaubert in ogni occasione,[15] Gualdo rende partecipe il suo pubblico proprio dell'inclinazione del francese a comunicare (e lavorare) ricorrendo ad un tono di voce alto:

> Amava parlar forte. Una delle sue teorie era questa, che per ben giudicare della propria prosa, bisogna leggere ogni pagina ad alta voce – *la gueuler!* esclamava lui – e che certo non vale nulla se non resiste a tal prova, né l'effetto ne rimane scemato. Chi abitava vicino a lui s'accorgeva che egli lavorava udendolo di tanto in tanto urlare declamando. Spesso solo nella sua stanza, vociava qualche frammento di Bossuet o Chateubriand, tanto per sentire la nobile cadenza dei grandi periodi.[16]

I lettori del «Pungolo» dovevano, di certo, restare affascinati dai racconti del giovane milanese, intimo dei più grandi dell'epoca sua (di cui al di qua delle

scritte col suo fedele amico Bouilhet, morto nel 1872 e per il volume di versi postumi del quale, egli scrisse la stupenda e commovente prefazione delle *Dernières Chansons.* Di codesto insuccesso sulla scena Flaubert soffriva forse più che non apparisse, come soffrì Balzac, come altri soffrono ora. Il loro ingegno non è di quelli che si possono mettere in comunicazione diretta col pubblico".

[14] Ibidem.

[15] A proposito dell'ultimo periodo della vita di Flaubert, Gualdo racconta che "Era ricco di casa sua e assai generoso: però da due anni pressoché rovinato, avendo perduto quasi tutte le sue sostanze nell'aiutare una nipote da lui amatissima, il cui marito aveva fatto cattivi affari e che lui aveva salvato. Ma di ciò non parlava mai".

[16] L. GUALDO, *Gustave Flaubert*, cit.

Alpi si conosceva poco più del solo nome), dei quali racconta spesso episodi aneddotici, ma al tempo stesso utili a stimolare la curiosità del pubblico e a far comprendere a tutto tondo Flaubert, quel Flaubert che, in effetti, non avrebbe potuto essere davvero inteso senza sapere quanto egli fosse

> Intollerantissimo ne' suoi principi d'arte, implacabile schernitore dei falsi culti, delle riputazioni usurpate, della critica temeraria ed ignorante – […] possedeva però al sommo grado quell'alta facoltà di ammirazione propria solo delle menti elette, dei vasti ingegni. E n'era conseguenza la completa mancanza d'invidia e di pregiudizi, per modo che egli gioiva estasiato dei clamorosi successi del suo amico Zola – e che avrebbe applaudito il suo peggior nemico se questi avesse compìto una vera opera d'arte. Della ingiustizia del pubblico verso di lui egli si curava poco – accusandone l'epoca nostra che ha, secondo lui, per carattere distintivo *la haine de la littérature* com'egli soleva gridare – e si rodeva invece dell'immeritata oscurità in cui rimasero i Goncourt, dovendo poi godere come d'una fortuna propria, del loro tardivo trionfo.[17]

Quelle che Gualdo riferisce rappresentano, quindi, informazioni assolutamente non fini a se stesse, perché – a ben vedere – esse non sono altro che brevi pause che il giornalista intervalla tra un'analisi e l'altra di tutte le singole opere del romanziere francese, inserite per aiutare i lettori a conoscere, anche attraverso gli aneddoti, quello *sconosciuto preparatosi in silenzio*, "uscito d'un tratto alla luce, seguendo le orme del grande maestro, di Balzac" e che, "continuando per la stessa vasta via da lui tracciata, andava più in là, con intendimenti arditissimi, con una ricerca ancor più scrupolosa del vero, con uno stile che ne aveva tutta la forza, tutto il sapore, e che per di più raggiungeva la perfezione attinta alle fonti perenni di Rabelais e di Montaigne, aumentata da tutti i raffinamenti complicati dell'oggi".[18] È evidente che, prima ancora di iniziare l'effettiva analisi dei testi flaubertiani, Gualdo abbia sentito la necessità di sottolineare il rapporto di continuità che le opere esaminate conservavano, fin dal principio, con la produzione di Balzac, l'autore che – come si è accennato e come si dirà poco oltre – viene riconosciuto come punto d'avvio dello sviluppo del romanzo contemporaneo e con il quale, inevitabilmente, il critico confronterà, nelle sue recensioni, il lavoro letterario di ciascun autore preso in esame. Così, ad esempio, occupandosi di *Madame Bovary*, Gualdo ha messo in evidenza come questo volume "derivava in linea retta da Balzac e Stendhal", tuttavia

[17] Ibidem.
[18] Ibidem.

senza lasciarsi sfuggire che la pubblicazione di quel volume "fu un avvenimento enorme" e che, pur riallacciandosi ad una per quanto nuovissima tradizione, "quel libro era veramente nuovo" poiché "non si era ancor letto nulla di simile":

> La verità, nella descrizione e nell'analisi, era talmente colta sul fatto, senza far grazia del più minuto particolare, con un cinismo che nascondeva delle lagrime, con una freddezza voluta e una tanto severa e fina brutalità – che ne risultava un eccesso di ammirazione quasi penosa. I personaggi, profondamente umani, vivevano e vivranno per sempre – dalla protagonista debolmente isterica e falsamente sentimentale,[19] fino ad Honnais il farmacista, cugino di *Monsieur Prudhomme*.[20]

Quel testo, a detta di Gualdo, aveva avuto tutti gli onori: dall'ammirazione entusiastica degli artisti alla commozione profonda del pubblico, dalla protesta dei pedanti allo scherno degli imbecilli – e perfino un processo giudiziario. A *Madame Bovary*, narra con dovizia di particolari il recensore ai suoi lettori italiani, era seguito a distanza di diversi anni (giacché, spiega, "la incontentabilità dell'autore non permetteva la produzione seguita" e di conseguenza "ogni pagina lui la rifaceva quindici, venti volte prima di trovare la forma definitiva") una sorpresa straordinaria: *Salammbô*, un volume per la cui stesura Flaubert si era addirittura recato in Oriente – dove aveva raccolto materiale prima di accingersi a lavorare indefessamente – e con la quale egli "si mostrò grande evocatore com'era stato grande nell'osservazione".[21]

Ma, senza dubbio, le righe più toccanti e contemporaneamente più enigmatiche e premonitrici dell'articolo gualdiano sono quelle riguardanti il testo preferito tra tutti gli altri (in senso assoluto), quella *Éducation sentimentale* che "non piacque al pubblico", eppure che, come egli stesso racconta, fu a tal punto amata da *un gruppo di scrittori* (un gruppo di cui forse egli stesso faceva parte)

---

[19] Per un'analisi del romanzo flaubertiano come "portait de l'artiste en jeune femme" e della progressiva mascolinizzazione di Emma si veda G. MERLINO, *Avete letto Emma Bovary?*, in AA. VV., *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 83-95.

[20] L. GUALDO, *Gustave Flaubert*, cit.

[21] Ibidem: "*Salammbô*, un romanzo cartaginese, del tempo delle guerre puniche […]. Tutta una civiltà perduta, una città sepolta sorgeva davanti al lettore, – e le battaglie obliate, le feste immense, i feroci e mostruosi amori, la religione arcana ed i costumi inauditi d'un popolo rivivevano in un volume d'una vita efficace e turbinosa. È un'opera inimitabile. E *sempre la stessa precisione concisa e pittorica dello stile, la stessa magia descrittiva, la stessa scienza d'analisi esatta*" (corsivi miei).

"i quali non cessano dal rileggerlo e quando ne parlano s'intendono subito ed esternano talvolta una loro intima convinzione che non sarebbe forse opportuno confessare oggi". Nonostante un insuccesso che egli reputa ingiustificato, Gualdo ha profeticamente affidato nel suo saggio la speranza al futuro affermando che, nel 1880, l'*Éducation* è sì "un libro dimenticato – tranne da chi lo studia sempre", ma anche che "non è male che lo si lasci da parte" perché "sarà *una scoperta* più tardi".[22] La storia, in effetti, gli ha dato ragione.

L'ammirazione di Gualdo nei confronti di Flaubert è continua e degna di nota: se, rivolgendosi a Montesquiou, le prime lettere in cui egli chiede notizie della produzione del narratore francese sono relative al tanto atteso romanzo postumo *Bouvard et Pécuchet*[23] – del quale, poco dopo la pubblicazione, dirà di essersi letteralmente nutrito e di aver divorato giacché è anch'esso "un livre sacré",[24] dimostrando così una comunanza di giudizio con il confratello Coppée, il quale a sua volta inviterà alla lettura il conte Robert comunicandogli che, attraverso tale opera, "Flaubert nous a légué une Bible de plus" [25] –, tuttavia è *L'Éducation sentimentale* il testo che egli porta sempre con sé e che, all'occorrenza, riprende tra le mani, risfoglia e rilegge "d'un bout à l'autre", tutto d'un fiato, e che, come si è detto, verrà trovato sul suo comodino la mattina della sua morte. La spiccata predilezione mostrata non tanto per il Flaubert di *Madame Bovary*,[26] quanto piuttosto il Flaubert "più difficile" – per dirla con

[22] Ibidem.

[23] Lettera I del gennaio 1881 (V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., p. 310): "Parlez-moi de vous d'abord […] du roman posthume de Flaubert".

[24] Lettera II del medesimo allo stesso (ivi, p. 312): "En attendant je me nourris de *Bouvard et Pécuchet*, qui est un livre sacré".

[25] Tra le carte di Coppée custodite al Dipartimento dei Manoscritti della BNF si legge, a tal proposito, in una lettera non datata indirizzata sempre a Montesquiou: "Rien de nouveau que le premier moracea de *Bouvard et Pécuchet*, paru dans la Revue de Madame Adam. Vous pensez s'il m'a donné de vraies joies: 'ce qu'ils admirènt du livre c'est qu'on l'eût rapporté dans un chapeau'. Lisez vite, Flaubert nous a légué une Bible de plus […]". Il romanzo difatti era stato pubblicato, dopo la morte dell'autore, dal 15 dicembre 1880 al 1 marzo 1881 sulla «Nouvelle Revue» diretta da Juliette Adam, prima di uscire in volume il successivo mese di maggio.

[26] Tuttavia, sono state sottolineate chiare eco nell'opera di Gualdo anche rispetto al primo romanzo flaubertiano. L'esempio più evidente è nelle prime pagine della novella *La Gran Rivale* in cui il malessere di Emilia, delusa dalla vita coniugale, viene reso dall'autore in termini che, seppur confusamente, ricordano la splendida descrizione dello stato d'animo di Emma Bovary quando, in attesa del vero grande avvenimento che avrebbe dovuto sovvertire la sua esistenza, viene descritta da Flaubert simile ad un marinaio che tra le brume dell'orizzonte attende d'intravedere in lontananza il biancore di una vela (M. GIAMMARCO, *Le forme della deca-*

Valeria Donato Ramaciotti – di *Bouvard et Pécuchet* ("la Bible") e dell'*Éducation* ("le Livre") non può essere taciuta: non è infatti comune trovare a quell'epoca intellettuali come Gualdo affascinati maggiormente da queste opere; esse gli offrono spunti di stimolo e riflessione, lo catturano attraverso le complesse analisi interiori e le delicatissime descrizioni dei più impercettibili sentimenti e delle più tenui *rêveries* (di quelle "évocations vacue, diffuses et insaissables", insomma, di cui parlerà Genette)[27] e, di conseguenza, influenzano non solo il suo gusto di lettore, ma anche le sue scelte in qualità di prosatore. Le opere gualdiane, difatti, presentano precise affinità soprattutto con l'*Éducation* (un testo la cui comprensione – come si è accennato e come lo stesso autore sottolineò a suo tempo nel su citato articolo – sfuggiva alla gran parte dei contemporanei), sia per quanto riguarda alcuni tipici modi espressivi, sia per il carattere di alcuni personaggi, specie di Paolo Renaldi, il protagonista di *Decadenza*. Queste similarità sono state puntualmente messe in luce dai vari studiosi che si sono occupati della narrativa del milanese; Valeria Donato, ad esempio, ha parlato di un "Flaubert riletto e meditato" da cui Gualdo sembrerebbe aver appreso

> […] non tanto la lezione dell'analisi attenta e distaccata della realtà, sebbene uno studio in questo senso ci rivelerebbe che anche da *Madame Bovary* Gualdo attinse gli spunti forse più moderni nelle descrizioni di certi interni e di certi *menage* visti sotto la luce della scoraggiante mediocrità, quanto piuttosto la lezione di uno schivo distacco nei confronti di un reale che degrada i nostri ideali e i nostri sogni: la vita non impegnata che coltiva tutto sul piano dell'impossibile, del sogno, dell'attesa, assaporandone morbosamente le sensazioni fuggevoli, è una rinunzia solo apparente; è invece la conquista di una più autentica perseverazione, sia pure transitoria ed incerta, ma non avvilita da contatti volgari.[28]

Madrignani, d'altro canto, analizzando le analogie e ancor di più le differenze tra l'ultimo romanzo gualdiano ed il realismo psicologico 'alla francese' portato in auge da Bourget – da cui Gualdo si allontanerà col tempo sempre più, facendosi portavoce di una ben diversa concezione della vita – sostiene che nella elaborazione della nuova ideologia palesata in *Decadenza* risiede la necessità

---

*denza. Itinerari nella narrativa di Luigi Gualdo*, cit., p. 126). Si noti, comunque, che anche in questo caso il richiamo è alla maestria del romanziere francese nel riuscire a raffigurare anche le più impercettibili emozioni e sensazioni dei personaggi da lui ideati.

[27] G. GENETTE, *Silences de Flaubert*, in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 227.

[28] V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., p. 300.

di un tipo di narrazione che esula il milanese dal guardare ai modelli a lui contemporanei e che, al contrario, guarda all'esempio dei Flaubert, "il grande e lontano maestro"[29] dal quale sembrerebbe aver appreso il modo in cui poter operare "una progressiva corrosione del formulario del realismo oggettivo":[30]

> [...] a entrare in crisi è in primo luogo la concezione di personaggio come entità antropologicamente armonica e conclusa e col personaggio è lo stesso procedimento romanzesco a subire contraccolpi: il discorso rettilineo tende a snodarsi e segmentarsi, così da rendere tangibile sul piano formale l'interiore disorientamento, l'incapacità di ritrovarsi dentro le rassicuranti coordinate della psicologia e del romanzo positivisti.[31]

Secondo il critico, inoltre, l'operazione di riattualizzazione di "un libro eccentrico e scomodo come l'*Éducation*" messa in atto da Gualdo (aspetto su cui si è poi soffermato, in un penetrante saggio, anche Ugo Olivieri)[32] sarebbe rintracciabile in tutto il suo percorso artistico: alla luce di tale chiave di lettura, l'intera carriera dell'italiano andrebbe pertanto interpretata – avverte, sulla scia di Madrignani, anche Marilena Giammarco – come il "perseguimento di un unico disegno narrativo" [33] di cui le varie prove letterarie, comprese le minori, non costituirebbero altro che parziali tentativi di rappresentare, avvicinandosi al grande modello flaubertiano, un solo ed unico imprescindibile soggetto: la vita vera nel suo trascorrere e svanire, il passare del tempo che si snoda nei minuti, nelle ore, negli anni, il divario tra l'esistenza e il significato che dovrebbe illuminarla, la nostalgia del non vissuto attraverso una parola che ha in se stessa e nel suo fluire il suo senso inspiegabile e fuggitivo che non si lascia imprigionare da nessuna immagine, ma che tutto avvolge in un'aura vibrante di echi e richiami.[34] Pur non essendo a conoscenza dell'articolo interamente dedicato da Gualdo al suo Autore prediletto, è dunque evidente che coloro i quali, in passa-

[29] C. A. MADRIGNANI, *"Decadenza", il romanzo del tempo e della "noia"*, cit., p. 9.

[30] Ivi, p. 10.

[31] Ibidem.

[32] Esaminando la conclusione di *Decadenza*, Olivieri acutamente sottolinea come, privato della sua risoluzione naturale dalla misteriosa scomparsa finale della figura femminile, il romanzo gualdiano finisce per essere "la trasposizione dell'educazione sentimentale nell'attesa dell'oggetto desiderato" (U. M. OLIVIERI, *Esilio e dissoluzione del personaggio in "Decadenza" di Luigi Gualdo*, cit., p. 203).

[33] M. GIAMMARCO, *Le forme della decadenza…*, cit., p. 73.

[34] C. MAGRIS, *Flaubert e il libro sul niente*, in *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 16-22.

to, si sono soffermati sull'opera gualdiana hanno perfettamente colto nel segno, arrivando ad esaminare proprio quegli aspetti del romanziere francese che, nella suddetta commemorazione, egli aveva esplicitamente affermato di ammirare quando, ad esempio, aveva di lui scritto che:

> Pel primo egli cercò l'analisi minuta, invadente, voluta dalle morbose complicazioni dei sentimenti, dallo spettacolo variatissimo della vita dell'oggi. Egli fu un maestro, ma in fondo aborriva da qualunque sistema: aveva per regola che ciascuno deve fare coscienziosamente ciò che vuole e ciò che può.[35]

Sul finire degli anni '80, inoltre, Elisabetta de Troja ha a sua volta insistito sul legame che unisce Gualdo a Flaubert nel comune intento di indugiare più sulle reazioni dei rispettivi personaggi dinnanzi agli avvenimenti che sovvertono le loro esistenze, che sul «montaggio» di quegli stessi eventi,[36] come se il vero incanto dovesse nascere non da ciò che avviene nel testo, ma dalla melodia degli avvenimenti, dalla forma che dà loro senso e unità, perfino quando il romanzo non ha altro da esprimere che "l'errabondo disperdersi della vita";[37] unitamente a ciò, la studiosa ha messo in luce la presenza di quel che essa chiama "un calco od un omaggio" del discepolo nei confronti del maestro, un tributo letterario che consiste nel preciso richiamo, nella scena del battello nel *Mariage excentrique* di Gualdo, alle pagine iniziali dell'*Éducation sentimentale*, una sequenza nella quale è evidente la volontà autoriale di far riecheggiare, nel primo incontro tra Elisa e Massimo sul lago di Como, il più noto episodio del primo avvicendamento tra Frédéric e M.me Arnoux sulle rive della Senna.

Marilena Giammarco, infine, ha proposto di interpretare l'ampio prologo che abbraccia i primi due capitoli della *Ressemblance* gualdiana come una "concisa rivisitazione dell'*Éducation sentimentale*",[38] quasi che il romanziere

[35] L. GUALDO, *Gustave Flaubert*, cit.

[36] La studiosa cita, a tal proposito, una considerazione di Flaubert riportata nel *Journal* dei Goncourt in data 17 marzo 1861: "[…] la storia, l'intreccio di un romanzo mi sono indifferenti. Quando scrivo un romanzo, ho intenzione di rendere un colore, un tono. In *Salammbô*, ad esempio, voglio fare qualcosa che ricordi la porpora. Quanto al testo, ai personaggi ed all'intrigo, si tratta solo di un dettaglio". Cfr. E. DE TROJA CHECACCI, *Quello strano matrimonio di Luigi Gualdo*, in «Rassegna della letteratura», settembre/dicembre 1986, p. 547.

[37] C. MAGRIS, *Flaubert e il libro sul niente*, cit., p. 17.

[38] M. GIAMMARCO, *Gualdo e il romanzo della «differenza»: straniamento linguistico e scena internazionale in* Une ressemblance, in *Letteratura italiana, letterature europee*, Atti del IV Congr. Naz. ADI, a cura di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, Roma, Bulzoni, 2004, p. 609.

italiano avesse voluto, attraverso l'*incipit* del suo primo romanzo francese, riannodare i fili con il libro di Flaubert dal suo momento conclusivo. L'avvio del libro si configurerebbe, insomma, come riscrittura della vicenda sentimentale di Frédéric, del cosa sarebbe potuto accadere se la donna amata, dopo la morte di suo marito e dopo l'emblematico taglio della ciocca di capelli, avesse finalmente deciso di concedersi al suo spasimante.

Or dunque, indipendentemente dalle varie interpretazioni – o, meglio, accanto ed unitamente ad esse – offerte dalla critica e fin qui riportate, è senza dubbio dato lampante che nell'opera tutta di Gualdo, ivi compresa quella pubblicistica, esiste una serie di affinità (dal calco linguistico al richiamo situazionale) con il grande modello Flaubert e, in particolare, con la sua *Éducation sentimentale*, affinità che potrebbero essere aggiunte, a titolo esemplificativo, accanto a quelle già segnalate: la trama stessa della *Ressemblance*, in effetti, riecheggia l'ope-razione di condensazione delle due figure (soprattutto dei visi) di Madame Arnoux e della Marescialla messa in atto da Frédéric nella seconda parte del volume dell'autore francese;[39] l'ebbrezza e la vertigine che colpiscono Paolo nella conclusione di *Decadenza*[40] nell'attesa del ritorno di Silvia, poi, ricordano il turbamento che avverte Frédéric trovandosi dinnanzi a Rosanette ed in seguito al quale si riaccenderà il suo amore nei confronti di lei;[41] o, ancora, la sequenza iniziale del primo romanzo gualdiano in cui Maurice sembra voler far sparire la pendola a furia di fissarla[42] pare ripercorrere in falsariga l'episodio in cui Frédéric cerca di accelerare il tempo e vincere la noia puntando l'orologio in casa di Regimbart;[43] la figura, inoltre, ancora nella *Ressemblance*, di Alfred Talvet e l'ideologia di cui si fa portavoce si rifanno palesemente al personaggio

[39] Una condensazione che potrebbe essere sintetizzata nel pronome «te», riferibile tanto a Marie quanto a Rosanette, pronunciato da Frédéric nella frase conclusiva della seconda sezione del romanzo – "il y avait trop longtemps que je te désiderais" – dopo aver condotto la Marescialla "dans le logement préparé pour l'autre" (G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*, édition de P. M. Wetherill, Paris, Garnier, 1984, pp. 284-285)

[40] L. GUALDO, *Decadenza*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 1129.

[41] G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 344: "Il eut comme un vertige. Rosanette […] l'avait agacé toute l'après-midi; et le vieil amour se réveilla".

[42] Le prime pagine del romanzo gualdiano mostrano il protagonista costantemente con "les yeux fixés sur le cadran de la pendule" in attesa dell'alba di un nuovo anno che a lui pare non voler mai giungere (L. GUALDO, *Une ressemblance*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p. 229).

[43] G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 107: "[…] et si les regards pouvaient user les choses, Frédéric aurait dissous l'horloge à force d'attacher dessus les yeux".

flaubertiano di Pellerin ed alla sua teoria del Bello;[44] l'enunciato, infine, dichiarato da Gualdo a proposito di Adèle d'Affry nella commemorazione ad essa dedicata,[45] secondo il quale "la povertà avrebbe potuto centuplicare le sue capacità", si ritrova parimenti nel testo/modello, dov'è espresso in relazione all'indole di Deslauriers.[46] Che si tratti di semplici omaggi al maestro e caposcuola del romanzo moderno ("il primo Adamo di una specie nuova" lo avrebbe significativamente definito alcuni anni più tardi Jorge Luis Borges),[47] o di involontarie reminiscenze della sua tanto amata ed ammirata produzione, resta indubbio che l'intero *corpus* di scritti di Luigi Gualdo si presenta qua e là disseminato di elementi tratti dall'*Éducation sentimentale* di Flaubert, ovvero da quel "Livre" che egli porta sempre con sé ed a cui fa di continuo appello in qualità di costante ipertesto, vera e propria memoria poetica che periodicamente si riattiva e si riversa – in maniera più o meno trasparente e voluta – nella sua pagina, narrativa o giornalistica che essa sia.

La lingua e lo stile di Flaubert sono anch'essi fonte d'ispirazione per il narratore italiano: a sua detta non esiste modello migliore cui poter aspirare, sia per quanto concerne il risultato finale sia relativamente alla modalità di ricerca attraverso la quale egli riusciva ad ottenere, non senza sforzo, l'esito faticosamente anelato. A tal proposito il critico non utilizza mezzi termini per affermare che lo stile flaubertiano "è l'assoluta perfezione" (si pensi che Gualdo sostiene di averlo apprezzato persino leggendo "fiévreusement et avec exaltation" la sua corrispondenza con George Sand),[48] una perfezione che Flaubert perseguiva lavorando "con quella lentezza e quella cura divenute proverbiali"[49] e di cui il recensore tesse le lodi sostenendo che una simile applicazione, un simile studio possono essere compresi solo se "si pensa ch'egli esigeva una purezza cristalli-

[44] Si tratta della teoria dell'*art pour l'art* che Pellerin insegue e conducendo ricerche in "tous les ouvrages d'esthétique pour découvrir la véritable théorie du Beau, convaincu, quand il l'aurait trouvée, de faire des chef-d'œuvre" (ivi, p. 36).

[45] L. GUALDO, *La duchessa di Castiglione Colonna*, cit., p. 15.

[46] G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 91: "La misère, peut-être, centuplerait ses facultés".

[47] J. L. BORGES, *Flaubert e il suo destino esemplare*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Milano, Mondadori, 1984, p. 406.

[48] Lettera XII, s.d. (ma del 1884 circa), di Gualdo a François Coppée: "Lu fiévreusement et avec exaltation les lettres de Flaubert à Mme Sand – précédées de la préface de Maupassant, que j'approuve tout à fait" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit. p. 232).

[49] L. GUALDO, *Gustave Flaubert*, cit.

na di lingua, l'assenza di qualsiasi parola soverchia od impropria, la chiarezza suprema, la severa giustezza dell'epiteto rarissimo, la sobrietà scultorea degli aggettivi, l'uniformità del colorito e la intensa varietà del tocco, la concisione, la sonorità del periodo, tutti i raffinamenti delle armonie imitative, dei contrasti, delle dissonanza sapienti. Non esiste di lui una pagina dove sia possibile cambiare di posto una virgola. Ciò che lascia è definitivo. La sua prosa ha il carattere dell'immutabilità proprio dei versi dei grandi poeti".[50]

Proust dirà, nel celebre saggio dedicato allo stile dell'*Éducation sentimentale*, che la prosa di Flaubert lo aveva da sempre affascinato poiché possedeva una "beauté grammaticale" che nulla aveva a che vedere con la "correction", una bellezza che, proprio come aveva notato Gualdo, era "de ce genre que Flaubert devait accoucher laborieusement".[51] Inoltre, essendo il romanziere francese un "osservatore infallibile delle regole supreme dello scrivere",[52] egli aveva finito per aggiungervene altre per suo conto, "applicando alla prosa alcune delle difficoltà della versificazione"; pur non avendo mai avuto, al pari di Balzac, della Sand o di Zola, il dono di comporre anche versi ("ma quali vincoli voleva per il romanzo, oltre le immagini giuste, le metafore esatte!")[53] Flaubert era alfine divenuto – per ribadire, ancora una volta, le parole di Gualdo con quelle di Borges – l'*Omero del romanzo* dacché suo intento non era mai stato riprendere o cercare di superare un modello precedente, ma sempre e soltanto quello di pensare che ogni cosa può dirsi in un solo modo e che "l'obbligo dello scrittore è trovare quel modo".[54] Egli è stato colui che ha fondato – per dirla con Barthes – una "écriture artisanale" (in relazione alla quale il critico francese ha coniato il termine *flaubertisation*) ovvero un *art* in cui la forma espressiva non si limita ad avere un valore d'uso, bensì si carica del pesante fardello di essere un "valeur-travail" perché, cominciando la letteratura a necessitare di una giustifica-

[50] Ibidem.

[51] M. PROUST, *À propos du "style" de Flaubert*, in «Nouvelle Revue Française», janvier 1920, rist. moderna in ID., *Écrits sur l'art*, cit., pp. 314-329 (la citazione è presa da p. 315).

[52] L. GUALDO, *Gustave Flaubert*, cit.

[53] Ibidem.

[54] J. L. BORGES, *Flaubert e il suo destino esemplare*, cit., p. 409. Perfetta la sintonia con le considerazioni gualdiane, specialmente quando sostiene che Flaubert sempre cercò – con quella che egli definisce una vera e propria "superstizione del linguaggio" – il bello in ciò che è preciso, esatto, giusto, eufonico, armonico e che "con lunga integrità inseguì il *mot juste*, il quale ovviamente non escludeva il luogo comune, e poi sarebbe degenerato nel vanitoso *mot rare* dei cenacoli simbolisti" (*ibidem*).

zione, la scrittura aveva bisogno di trovarsi degli alibi. Accanto – e prima – di una intera generazione di prosatori preoccupati di assumersi fino in fondo il peso della tradizione, Flaubert aveva iniziato a costruire un nuovo codice normativo per la lingua della narrazione romanzesca: in cambio la società avrebbe dovuto accettare il suo ruolo di scrittore.[55]

Molto prima degli studiosi contemporanei, Gualdo aveva espresso nel suo articolo la sua ammirazione per il supremo sacrificio di quel Flaubert che, da effettivo e valoroso *soldato della penna*,[56] era stato il primo a consacrarsi alla creazione di un'opera puramente estetica in prosa (non a caso Auerbach dirà che, stilisticamente, questi era stato insieme ai Goncourt il primo fautore del realismo estetico).[57] Dopo di lui chiunque si fosse cimentato nell'esercizio della scrittura avrebbe dovuto confrontarsi con la sua opera ("non v'è romanzo della scuola moderna venuto fuori dal 1851", scrive difatti il critico italiano, "che non ne risenta l'influenza, non v'è autore che non l'abbia imitato")[58] e con quella dell'altro solo narratore altrettanto amato dal quale, sempre secondo l'opinione di Gualdo, ciascun romanziere della seconda metà del XIX secolo non ha potuto prescindere: "i due Goncourt, Tourguenieff, Zola, Daudet sono tutti discepoli di lui", avvertirà il critico, "quanto lo sono di Balzac".[59] Un parallelo, questo, che il pubblicista milanese riprende anche nella conclusione dell'analisi dedicata a Flaubert, il "principe dei romanzieri francesi", dove, proprio poco prima di terminare l'articolo con una citazione tratta da *Madame Bovary* ("la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous ballons des mélodie à faire danser les ours quand on voudrait attendrir les étoiles"), accosta nuovamente – e ancora ponendoli su un livello di parità assoluta – i suoi due più alti esempi di prosatori sostenendo che tutti i libri flaubertiani, "al pari della *Comédie Humaine*, dovrebbero essere il breviario di chiunque scrive".[60]

---

[55] R. BARTHES, *L'artisanat du style*, in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, pp. 89-94.

[56] L. GUALDO, *Gustave Flaubert*, cit.: "perfetto letterato, sommo professore, […] superbo e coscienzioso capo scuola, […] lavoratore lento e assiduo […], è morto sulla breccia, soldato della penna, senza che gli anni avessero ancora curvata l'alta e poderosa persona né scemata la forza artistica di quel corpo, involucro d'un sì potente ingegno, d'uno spirito così vasto".

[57] E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000 (1956), vol. II, p. 284.

[58] L. GUALDO, *Gustave Flaubert*, cit.

[59] Ibidem.

[60] Ibidem.

L'importanza decretata da Gualdo alla produzione del francese e la sua assimilazione al capolavoro balzacchiano è un dato molto significativo, specie se si considera che la *Commedia Umana* è l'opera transalpina che più di ogni altra torna, con una costanza pressoché unica, come termine di paragone in ogni recensione o articolo di critica letteraria redatti dall'italiano, in relazione ad autori d'oltralpe e non. La prima attestazione – escludendo il saggio, su cui si tornerà, interamente dedicato a Balzac pubblicato nel 1876 – risale al febbraio 1882 ed è contenuta in un brano giornalistico in cui Gualdo, analizzando il ruolo giocato dai Goncourt nello sviluppo del romanzo moderno, ha sottolineato la continuità tra le innovazioni apportate da Edmond e Jules e le "audaci scoperte" con cui l'autore della *Comédie humaine* aveva "aperta la via" ai suoi successori.[61]

Il secondo caso riguarda, invece, un autore nostrano: Antonio Fogazzaro e la sua capacità di costruire, tra i primissimi in Italia, personaggi dotati di un altissimo livello di verità, proprio sulla scia degli insegnamenti forniti – con un anticipo di circa mezzo secolo – dal sommo Balzac attraverso la creazione delle protagoniste di *Eugénie Grandet* e *Madame Marneffe*, "ambedue egualmente, stupendamente vere".[62] Ritorniamo ancora in Francia, poi, con l'analisi della produzione di Paul Bourget, il quale, a detta del pubblicista, avrebbe "talvolta imitato"[63] nei primi capitoli del suo *Cruelle Enigme* il padre del realismo, sebbene, dirà in seguito,[64] nel 1891 (a proposito della *Physiologie de l'A-mour moderne* e alla sua somiglianza, questa volta, con la *Physiologie du mariage*) che non si trattò mai di una effettiva imitazione, quanto piuttosto di una sorta di ispirazione, di un continuo dialogo con il modello balzacchiano, un modello dal quale Bourget sarebbe rimasto sempre e comunque ben distante, sia per la differenza della propria indole da quella di Balzac, sia a causa del profondo divario tra i periodi storici in cui i due avevano vissuto e scritto (tra loro, insomma, si frapponeva il 1848, l'anno che Lukács definirà – esaminando le divergenze tra Balzac e Zola – lo spartiacque tra Realismo e Naturalismo).[65]

[61] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], in «L'Illustrazione Italiana», 12 febbraio 1882, p. 118.

[62] ID., *"Daniele Cortis". Il nuovo romanzo di A. Fogazzaro*, cit..

[63] ID., *Paolo Bourget*, in «L'Illustrazione Italiana», 4 dicembre 1887, p. 410

[64] ID., *Paul Bourget*, Physiologie de l'Amour moderne, in «Cronaca d'Arte», 22 febbraio 1891.

[65] G. LUKÁCS, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin, Qufbau-Verlag, 1952, p. 88.

Il rapporto di filiazione viene, infine, riproposto da Gualdo nelle considerazioni relative al rapporto tra letteratura e vita proprio tra lo scrittore della *Comédie humaine* e quelle del suo erede legittimo, l'autore della storia naturale e sociale dei *Rougon-Macquart*, definito il più grande monumento di prosa del XIX secolo, secondo soltanto ai quaranta volumi del colosso balzacchiano.[66] Ma se l'impresa zoliana si colloca, per valore e dimensione, alle spalle di quella del maestro, è altrettanto vero che Gualdo non esiterà ad esprimere la propria ammirazione per il romanziere suo contemporaneo che, a differenza dell'altro, gli sembra poter essere in grado (come difatti avverrà) di portare a compimento il suo progetto artistico "senza aver menomato né la sua salute, né il suo talento, senza aver conosciuto le ansietà febbrili, gl'innominabili dolori d'artista che travagliarono Balzac – vivendo gagliardamente dell'eccesso del suo lavoro, anziché morirne".[67]

Il tema della 'consunzione dello scrittore' è un argomento su cui Gualdo ritorna con una certa insistenza parlando di Balzac: talvolta egli lo utilizza come luogo comune;[68] in altre occasioni invece, ed in particolare nel *compte rendu* da lui dedicato[69] ai due volumi della sua corrispondenza editi da Calman Levy nel dicembre 1876[70] – un testo che il giornalista milanese definisce "un mirabile complemento della *Comédie humaine*" in quanto "romanzo ch'egli non dettò, ma visse, e che ora ne viene involontariamente rivelato!" –, Gualdo ribadisce più volte a costo di quale enorme sacrificio quell'uomo straordinario che fu Balzac, spinto da irresistibile vocazione, "per quindici anni lavorò quindici ore al giorno" realizzando così "un lento e sublime suicidio con la penna" che lo porterà a morire "giovane, a cinquant'anni, schiacciato sotto il peso dell'edificio che le sue mani eressero".[71] Nel mezzo secolo che Balzac ha meravigliosamente dipinto, scrive infatti il recensore, qualcosa mancava a rendere completo quel vastissimo quadro; quel qualcosa consisteva – "fra l'agitarsi di quei per-

[66] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(I)*, cit..

[67] ID., *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(II ed ultimo*), cit.

[68] Si cita, a titolo esemplificativo, la lettera VIII a Coppée del dicembre 1879 in cui Gualdo commenta il numero eccessivo di collaborazioni portate avanti da Paul Bourget con diversi quotidiani parigini in questi termini: "Je suppose que Bourget ayant subi une transformation à la Balzac, est complètement absorbé par son métier de journaliste" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 222).

[69] L. GUALDO, *Pubblicazioni.* Correspondance *de H. de Balzac*, cit.

[70] H. DE BALZAC, *Correspondance ( 1819-1850)*, Paris, Calman Lévy, 1876.

[71] L. GUALDO, *Pubblicazioni.* Correspondance *de H. de Balzac*, cit.

sonaggi tanto *veri* ch'essi rimangono eternamente giovani (mentre coloro che vissero davvero in quegli anni ha già coperto l'oblio)" – nella figura di Balzac stesso, che, nella notte, "curvo sotto la lampada sempre accesa, scrive febbrilmente quei quaranta volumi immortali, in cui dà la vita di quell'arte a quel mondo che *con l'occhio visionario, più ancora che osservatore*, egli vedeva dalla sua finestra chiusa! Ed è ciò che la *Corrispondenza* ora apparsa ne mostra. Vi ricordate quei quadri antichi dove il pittore ha ingenuamente dipinto se stesso in un angolo della tela?".[72] Quell'occhio visionario prima ancora che osservatore rappresenta ciò che più di tutto doveva aver colpito il critico – e il narratore – Gualdo (il cui rapporto con la scrittura sarà sempre complicato dal *regard rêveur* con cui egli era solito scrutare il mondo) poiché tornerà ad essere sottolineato, a distanza di circa dieci anni, attraverso un paragone che egli instaurerà con un altro autore profondamente amato, quel Barbey d'Aurevilly che, "contemporaneo ed entusiasta del sommo Balzac", verrà indicato – all'interno di un articolo che poc'anzi si era di proposito omesso di citare – come colui il quale "vedeva come lui ogni cosa più grande del vero, quasi avesse fissa nell'occhio una lente da microscopio" dal momento che, dirà poi Gualdo in maniera ancor più specifica e corrispondente, "quanto lui era visionario".[73]

Ancor più della splendida biografia realizzata da Gautier o del prezioso libro di Léon Gozlan,[74] le pagine della corrispondenza di Balzac sono in grado di dimostrare, secondo Gualdo, che l'uomo che si cela dietro i vari capitoli della *Comédie humaine* è presente con vivida luce al loro interno in quanto *vero* al pari della sua opera e dei personaggi da lui creati. Quel narratore è, difatti, lo stesso uomo che si era a lungo arrovellato attorno al doppio ed affannoso desiderio che in vita aveva espresso molte volte e che viene dichiarato anche in una delle prime lettere a sua sorella nella domanda « *Laure, mes deux seuls et immenses désirs, être célèbre et être aimé, seront-ils jamais satisfait?* »,[75] un quesito al quale il recensore italiano avrebbe probabilmente voluto rispondere fa-

[72] Ibidem (corsivo mio).

[73] ID., *Barbey d'Aurevilly*, in «Corriere della Sera», 5-6 maggio 1889, p. 2.

[74] L. GOZLAN, *Balzac en pantoufles*, Paris, Michel Levy, 1862.

[75] L. GUALDO, *Pubblicazioni.* Correspondance *de H. de Balzac*, cit. È senza dubbio significativo che Gualdo abbia scelto di riportare questo passo di questa lettera il cui tema centrale è il medesimo con cui si apre il volume di Gozlan che il critico stesso cita all'interno del suo articolo: "Il est rare que les hommes de quelque valeur, pervenus à un âge sérieux de la vie, ne se préoccupent pas, même à leur insu, de la physionomie et de l'attitude qu'ils auront dans le monde quand ils n'existeront plus que par leur nom".

cendo sapere al grande maestro che ciò che egli aveva spesso presentito si sarebbe, alla fine, rivelato reale e che, pur essendo scomparso "vittima di un perseverante sforzo titanico", egli avrebbe però abbandonato la scena del mondo morendo "glorioso e profondamente amato".[76]

Il ritratto balzacchiano che Gualdo realizza rispecchia la stessa modalità compositiva che caratterizzerà, all'incirca tre anni dopo, quello già citato eseguito in onore di Flaubert, ovvero affiancando informazioni – più o meno private (non si dimentichi che oggetto dell'articolo è la corrispondenza di Balzac) – sul personaggio pubblico all'analisi della sua opera ed al suo ruolo di scrittore. Non dovrà sorprendere, pertanto, che accanto all'elogio del "prodigioso monumento letterario" lasciato da un autore che egli etichetta come "l'in-ventore del romanzo moderno", si trovino passi incentrati sul suo sentire "il vincolo della famiglia" o sull'immenso affetto "che traspira da ogni riga a sua madre o a sua sorella". D'altro canto, i due volumi recensiti contengono anche messaggi rivolti "ai pochi amici ch'egli conservò sempre, agli editori, ai letterati illustri, e principalmente a M.e Hanska, nata Rzevuska, che divenne poi M.e Balzac", ragion per cui è la natura stessa del testo in esame a condurre Gualdo nell'alternato esame da un lato del "magnifico poema d'amore che occup[ò] tutta la seconda parte di questa vita triste e avventurata" e, dall'altro, dei documenti indirizzati al comune amico Théophile Gautier (al quale come si è accennato si deve, almeno in fase iniziale, la grande passione del giovane milanese per Balzac) fino a quell'ultima lettera, dettata a Madame de Balzac, "nella quale, sotto la firma, l'ammalato ha tracciato a stento queste parole che appaiono sinistre: *Je ne puis ni lire, ni écrire*!".[77]

Nonostante il volontario esilio morale dovuto alla "superiorità" del-l'uomo Balzac, l'articolista italiano intende evidenziare, servendosi delle pagine della corrispondenza del grande autore d'oltralpe, "quale fosse la sua forza di volontà"; proprio attraverso l'analisi di questo libro Gualdo cerca, infatti, di trasmettere ai suoi lettori l'importante messaggio che – dato non trascurabile – vent'anni più tardi alcuni suoi intimi avrebbero ripetuto riflettendo sulla sua altrettanto prematura scomparsa, un messaggio secondo il quale "in lui la grandezza del cuore uguagliava la potenza del cervello".[78] Certo Gerolamo Rovetta dimostrerà di nutrire fin troppo affetto nei confronti dell'uomo Gualdo – un affetto che lo

[76] Ibidem.
[77] Ibidem.
[78] Ibidem.

porterà a sopravvalutare evidentemente le sue doti artistiche – se, all'indomani dell'uscita di *Decadenza* scriverà di tale volume che, essendo "una pagina di vita vissuta, strappata al libro triste e vario della vita moderna", esso potrebbe addirittura essere "il libro che scriverebbe Balzac, se Balzac fosse vivo oggi".[79]

Il giudizio rovettiano, certo troppo lusinghiero, contiene tuttavia un buon suggerimento interpretativo per l'opera di Gualdo; questo autore, difatti – come si proverà a dimostrare in seguito – non di rado ha mostrato di avere un acutissimo sguardo sul destino e gli sviluppi delle più nuove e moderne correnti letterarie, ma, al tempo stesso, continuando a rivolgere uno sguardo agli insegnamenti dell'illustre maestro del passato, non ha mai dimenticato quella incessante fonte d'ispirazione che fu per lui Balzac (dal quale imparò soprattutto a notomizzare le alterazioni del caso umano), tra i primi in Europa in grado di realizzare un'adeguata rappresentazione *reale*, ed unitamente *artistica*, dell'uomo nella sua *interezza*.[80] Eppure, accanto all'autore della *Comédie humaine*, il nostro critico e narratore aveva scelto un altro maestro che, non solo cronologicamente, era più prossimo a sé, ossia quel Flaubert che, per donare *integrità* ai suoi personaggi, aveva compreso (e messo in pratica nel "*Livre*" per eccellenza) che essi dovevano essere *frazionati* e non più costruiti come unità concluse.

Sulla scia degli insegnamenti appresi attraverso le riflessioni critiche sul testo flaubertiano e la sua continua rilettura, Gualdo aveva quindi costruito un ipotetico ponte, *bridging the gap* tra l'opera conclusiva del suo percorso letterario, *Decadenza* (1892), ed il suo volume prediletto, *L'Éducation sentimentale* (1869), optando per una soluzione narrativa di straordinaria modernità. L'ultima prova gualdiana, difatti, segna un passo decisivo nel superamento del realismo ottocentesco attraverso la registrazione dello sgretolamento del tempo naturale del soggetto di fronte al reale: creando continue sospensioni nei tempi narrativi del romanzo naturalista, questi ha volutamente rallentato il tempo dell'intreccio per delegare alla voce narrativa – senza più servirsi del dialogo o dell'indiretto libero – una resa nuova dei personaggi, dei quali, in questo modo, era riuscito a contemplare persino i silenzi dell'azione, quei silenzi in cui, afferma Olivieri, prende corpo la trasformazione del tempo oggettivo del romanzo documento nel tempo interiore della coscienza".[81]

[79] G. ROVETTA, *Vita letteraria. Luigi Gualdo*, cit.

[80] G. LUKÁCS, *Balzac und der französische Realismus*, cit., p. 10.

[81] U. M. OLIVIERI, *Esilio e dissoluzione del personaggio in "Decadenza" di Luigi Gualdo*, cit., p. 199.

## 6.2 Le Décolleté *e* le Décolletant*: Luigi Gualdo e Jules Barbey d'Aurevilly*

La prima e più compiuta biografia di Barbey d'Aurevilly risale al 1891, opera del suo contemporaneo Charles Buet: ricco di testimonianze e giudizi coevi, questo testo è fonte preziosissima per conoscere quali e quanti personaggi gravassero attorno alla magnetica orbita dello scrittore normanno che amava circondarsi delle menti più brillanti della gioventù letteraria dell'epoca.[82] Tutti questi promettenti artisti erano soliti recarsi ogni domenica sera *chez Coppée*, il parnassiano poeta ospite di un notissimo circolo-*salon*, per ammirare e conversare con grandi Maestri della portata di Théodore de Banville o, per l'appunto, Jules Barbey d'Aurevilly, nomi illustri che di norma – per chiara fama e per età – non amavano ricevere a casa propria, se non i più intimi amici. Naturalmente, tra i nomi dei fortunati esponenti della *jeunesse* parigina che Buet annovera nella sua accurata monografia, non poteva mancare quello di Luigi Gualdo,[83] citato non solo in veste di *habitué* del salotto, ma anche in qualità di autore di uno dei migliori articoli commemorativi comparsi all'indomani della morte del romanziere francese protagonista dell'opera. Mentre la gran parte dei necrologi, infatti, erano stati incentrati esclusivamente sulla bizzarria e sull'eccentricità del personaggio Barbey, Gualdo era riuscito a combinare un pezzo che tenesse conto di molti aspetti, sia privati che pubblici, relativi allo scrittore scomparso, senza dimenticare, inoltre, la sua produzione narrativa, da troppi taciuta:

> Des œuvres de ce maître, de son esprit, de son caractère on ne sonnait mot. […].
> Quelques critiques se mirent au-dessus de ce dédains (entre autres, M. Luigi Gualdo, dans un journal de Milan), et dans une page vigoureuse, la plus détaillée, la

[82] C. BUET, *J. Barbey d'Aurevilly*, Paris, Savine, 1891, p. 180: "[…] il voyait souvent chez Coppée, lors que celui-ci réunissait quelques amis, le dimanche soir – avant l'Académie – Bourget, Huysmans, M. de Lescure, Élémir Bourges, Luigi Gualdo, Edgar Zevort, Orsat".

[83] Ivi, p. 446: "Nous avons déjà dans un de nos premiers chapitres une partie de ceux qui formaient le cercle intime de Barbey d'Aurevilly et à qui sa porte était ouverte. La jeunesse venait à luiavec enthousiasme. Nommons encore MM. Paul Haag, le docteur Cazalis, Albert Dethomas, Léo Trézenik, Hayem, Klotz, le comte du Hamel de Breuil, le docteur Letourneau, le jeune peintre Camille Bourget, Em. Salone, Tausserat, Victor Lalotte, de Gerando, de Justh, Georges Zissy, Francis Poictenn, Em. Michelet, Quellien, Luigi Gualdo, Haraucourt, Dorchain, Chevé, Félix Jantet, Claude Couturier, Pouvillon, Ledrain, Gustave Geoffroy, Georges Salomon, Maurice de Fleury, etc.".

plus éloquente […] vengea de l'injurieuse commisérations des uns, de l'extravagante exagération des autres.[84]

L'articolo di Gualdo cui Buet allude era stato pubblicato sul «Corriere della Sera»[85] una quindicina di giorni dopo la fine dell'ottantunenne Barbey (avvenuta il 23 aprile 1889 e conseguente ad una grave emorragia protrattasi per ben tre giorni), un articolo la cui materia potrebbe essere compendiata già nella prima frase dell'*incipit*: "Una strana e originalissima figura, un ferreo ed alto carattere, un grande scrittore sono scomparsi dalla vita parigina".[86]

Gualdo e Barbey si erano conosciuti nel 1872 in casa di Coppée, uno dei migliori amici di entrambi; i loro rapporti erano poi divenuti davvero intensi dopo il 1876, anno in cui anche Paul Bourget aveva legato con "le Connétable", e ancor più dopo il 1879, quando cioè Louise Read (intima di Annette Coppée, prima e di Gualdo poi) aveva iniziato a prestar servizio in casa del Cavaliere d'Aurevilly, del quale diverrà infine segretaria ed esecutrice testamentaria.[87] Purtroppo, fatta eccezione per alcune menzioni nei carteggi gualdiani e per la suddetta commemorazione, non restano tracce significative delle loro relazioni tra gli scritti e i documenti dell'uno e dell'altro. Al contrario, sono conservate all'Archivio di Stato di Milano due fotografie del francese che testimoniano la cordialità dei rapporti del Maestro con il giovane amico: la più antica reca in calce la simpatica dedica autografa "Au Décolleté, le Décolletant", mentre la seconda, più tarda – in cui Barbey è immortalato in abiti a righe da contadino normanno e con in capo la sua *clémentine* rossa –, ribadisce il loro legame attraverso le semplici parole "A mon ami Luigi Gualdo, J. Barbey d'Aurevilly". Curiosamente, il gusto eccentrico nel vestire costituisce uno dei tratti in comune ai due scrittori e rappresenta, inoltre, un aspetto che Gualdo non riesce a non menzionare quando realizza lo splendido ritratto del narratore transalpino:

Dritto, altero nel portamento, splendido ed eccentrico nel vestire immutato da quello dei più raffinati eleganti del 1830, se ne andava per le vie – quando usciva, raramente – guardato da tutti e non guardato quasi da nessuno; e sembrava una sfida vivente all'epoca attuale, un fantasma superbo del passato, una evocazione, una protesta contro la tinta uniforme del mondo moderno, una insolita macchia di colore gettata sul

[84] Ivi, p. 462.
[85] L. GUALDO, *Barbey d'Aurevilly*, cit., pp. 1-2.
[86] Ivi, p. 1.
[87] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 36-37.

grigio della strada, una inattesa fanfara. Sembrava nato per il comando, per il dominio. Vi era un non so che di regale in quel suo viso sommamente aristocratico, dal naso aquilino, dal fino profilo, dalla larga fronte un po' fuggente. Quel «figurino» eccessivo di una moda abolita, reso più stravagante ancora dalla naturale esagerazione del suo gusto – quel vecchio dandy che rammentava i Borboni nei lineamenti e nell'atteggiamento il magnifico Murat – mostrava di discendere per razza dai gran signori dell'antico regime, ma di aver visto la Rivoluzione ed ammirato gli ultimi eroi dell'impero. Chi non lo conosceva, vedendolo passare, stupito, non avrebbe potuto indovinare chi fosse e cosa fosse.[88]

E su cui ritorna, poco oltre, nel prosieguo del suo articolo:

Quell'uomo così bizzarramente vestito – tanto teatrale, anche, nella sua apparenza, che lo si sarebbe potuto prendere talvolta per Frédéric Lamaitre redivivo – stretto nella sua *redingote à basques*, di quelle che non si vedono più se non nei disegni del Gavarni, con i calzoni chiari ornati da una banda di raso rosa, celeste o verde pallido, assortite alla cravatta guernita di trine, col cappello dalle tese foderate di velluto, inclinato sull'orecchio – quello strano e pomposo personaggio usciva da una misera stanza di *rue Rousselet* dove viveva solo e poveramente.[89]

Partendo dal contrasto tra il suo sentirsi un uomo d'azione e l'effettivo trascorrere l'intera vita al tavolino, Gualdo si sofferma lungamente sulla natura di profondo pensatore e stilista di primo ordine di quel Barbey "nel quale la stranezza dell'acconciatura non era che una solitudine di più!": nel corso della sua esistenza, "tutta coperta da un velo", egli non aveva mai discorso del suo passato, sorvolando sugli accenni fatti ad eventi trascorsi e sulle confidenze relative ai propri sentimenti (per i quali, a detta dell'articolista, nessuno aveva altrettanto pudore); al contrario lo scrittore normanno preferiva chiudersi in casa e lavorare, alieno dal rumore e dalla folla, proiettando la realizzazione dei propri sogni all'interno dei suoi libri, "da lui altrettanto *vissuti* quanto scritti".[90]

Su tale identificazione tra il narratore e l'uomo che vive di ciò che racconta si impernia l'intero ragionamento di Gualdo, che cerca di fornire al suo pubblico una chiave di lettura per comprendere davvero l'autore da lui commemorato, senza cadere nelle banalità e nei luoghi comuni. Il nucleo del suo discorso consiste, infatti, nel sottolineare il ruolo giocato dalla letteratura nell'esperienza au-

[88] L. GUALDO, *Barbey d'Aurevilly*, cit., p. 1.
[89] Ibidem.
[90] Ivi, p. 2.

revilliana in quanto unico luogo in cui egli era stato in grado di sanare il netto *contrasto* tra l'apparenza e la vita, tra le aspirazioni ed il compito di scrittore specialissimo che quel personaggio che richiamava sfacciatamente su di sé l'attenzione, pur restando sempre circondato da un alone di mistero ("attirava troppo gli sguardi, e rimaneva sfingetico"), si era da sempre prefisso.

"Insieme all'intimo applauso della sua coscienza, la produzione letteraria fu per d'Aurevilly il grande conforto", il rifugio da tutte le amarezze che da solo si era provocato a causa della sua fiera modestia e della intolleranza delle sue opinioni di cattolico tradizionalista,[91] disapprovate da gran parte dei suoi colleghi e sulle quali lo stesso Gualdo scherza in una lettera indirizzata a Robert de Montesquiou – che, insieme al giornalista italiano, aveva avuto occasione di incontrare "le Chevalier" presso la baronessa di Poilly. Si tratta di un messaggio in cui, ironicamente,[92] il milanese afferma di temere l'avvento improvviso della fine del mondo o, peggio ancora, il lento cessare del pianeta mentre "J. B. d'Aurevilly, seul, debout sur le ruines du monde, gueulera en face du Destin et lancera des «Oui, Monsieur!» à l'espace vide".[93]

Per il suo carattere, dunque, e per le sue idee, Barbey era rimasto a lungo sconosciuto al pubblico – "esiliato in un'epoca che fraintendeva", scrive Gualdo, "e da cui era frainteso" – ed aveva raggiunto il successo ormai maturo, intorno ai quarant'anni. Il pubblicista milanese ripercorre l'intera carriera artistica del protagonista del suo articolo, dai primi romanzi, stampati in poche copie

[91] Ivi, p. 1: "Cattolico intransigente, nemico del mondo moderno che non voleva comprendere, reazionario incrollabile, intollerante in tutte le sue opinioni trasformate in dogmi, credendosi un teologo, ma avente una teologia tutta sua – egli atterriva i suoi correligionari che guardavano di traverso quel loro commilitone compromettente, e di una ortodossia assai dubbia".

[92] Il passo è introdotto dalla preoccupazione di Gualdo per non aver ricevuto di recente notizie dall'amico Coppée. Parendogli ciò molto strano, egli afferma: "Je suis convaincu que tout va à finir".

[93] V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., p. 325. Lettera VIII del giugno 1881. Si tratta della seconda occasione in cui Gualdo riporta l'espressione "Oui, Monsieur" attribuendola a Barbey. La prima attestazione si trova in un messaggio a Coppée del 23 settembre 1879 (lettera VII) in cui il mittente, dopo aver raccontato di aver trascorso una intera giornata presso la Marchesa Arconati, circondato da ministri e senatori, aveva scritto: "J'aurais voulu que J. B. d'A. tombât di ciel e prît la parole. «Oui, Monsieur!». Que-fait-il? Est-il à Valognes?" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 220). L'esistenza di questo documento è segnalata anche in una recente bio-bibliografia aurevillana da M. F. MELMOUX – MONTAUBIN, *Barbey d'Aurevilly*, Roma – Paris, Memini – Presses universitaires de France, 2001, p. 22: "BNF, n. a. fr. 15305 F. 90. Lettre autographe de Luigi Gualdo à Robert de Montesquiou relative à Barbey d'Aurevilly".

(fra i quali cita l'*Amour impossibile* e lo studio curiosissimo sopra *Le Dandysme et Brummell*) fino alle prove di maggior lena, più lette ed ammirate (*L'Ensorcelée*, *Une Vieille Maitresse*, *Le Prêtre marié* e *le Chevalier des Touches*, "nei quali fa rivivere davanti al lettore la storia terribile della guerra dei *Chouans*, di cui aveva conosciuto gli uomini e udito da suo padre, che vi aveva preso parte, le gesta epiche"), opere, queste, che gli avevano poi fatto avere, verso la fine degli anni '70, "una gran voga tardiva" scoppiata quasi improvvisamente, quando quasi non se lo aspettava più:

> Fu una moda; ma che non doveva passare; tutti i giornali parlarono simultaneamente di lui, particolareggiando non solo le sue eccentricità, ma assegnandogli finalmente in letteratura l'alto posto che gli compete, analizzando tutti i suoi libri, dagli ultimi risalendo ai primi. Intanto non cessava dal produrre. Aggiunse molto alla sua fama il volume di stupende novelle intitolate *Les Diaboliques*, che ebbe anche la fortuna d'essere proibito per qualche tempo, in seguito ad un processo per immoralità – accusa veramente comica e di cattiva fede verso un'opera di valore, mentre si stampano ogni giorno tante porcherie, nel *vero* senso della parola, permesse purché sino mal scritte.[94]

L'accenno polemico, non sviluppato ma presenza costante nelle recensioni gualdiane contro l'ottusità della critica, è premesso ad una conclusione che fa rimpiangere l'assenza di un eventuale sviluppo del tema da parte di Gualdo, il quale, dopo aver affermato che "i suoi romanzi resteranno, dai primi già tanto individuali, fino a quell'ultimo, *Ce qui ne meurt pas* che fece tanto rumore pochi anni orsono",[95] sostiene con fare perentorio a proposito di Barbey che:

> […] come autore, più ancora che come uomo, bisogna accettarlo qual è, per quello che è, con le sue possenti qualità, e coi suoi grossi difetti.[96]

Certamente l'italiano doveva amare molto lo "stile da spadaccino" e la "magia di lingua" del Cavaliere, qualità che fin dagli esordi gli erano valsi una duplice reazione da parte del pubblico, che dalla sua furia era solito restare affascinato oppure terribilmente irritato. Soprattutto all'epoca in cui aveva iniziato a farsi valere nelle vesti di critico violentissimo, ingiusto ed implacabile, in molti erano insorti contro di lui, ma tutti – sostiene Gualdo – erano rimasti am-

[94] L. GUALDO, *Barbey d'Aurevilly*, cit., p. 2.
[95] Ibidem.
[96] Ibidem.

maliati da "quella scherma abilissima della polemica nel sostenere le più paradossali, retrograde e feroci teorie, spesso le idee più illogiche".[97] Una ricerca di veste formale, insomma, quella del francese, che ben si concilierà in seguito con la predilezione per i paradossi ed il desiderio di sorprendere manifestati nei più tardivi scritti romanzeschi.[98] Eppure lo stile così eccezionalmente tagliente non era prerogativa soltanto della sua penna: il critico, che lo aveva ben conosciuto di persona, ci svela una curiosità degna di nota, ovvero che in nessun altro essere umano di sua conoscenza la *parola scritta* e la *parlata* sarebbero potute essere mai tanto simili quanto in lui. Un pregio, certo, ma anche una caratteristica che ancora una volta serve a Gualdo per mettere in evidenza la confusione tra il piano della vita e quello della finzione giacché, similmente a quanto era solito fare nei suoi romanzi, Barbey d'Aurevilly amava sostenere brillanti conversazioni in cui era palese la sua autoproiezione in un mondo immaginario, finendo per spacciare come reali aneddoti di pura sua invenzione alla cui veridicità però, ribadisce il recensore, egli credeva fermamente:

> E nel prodigioso suo conversare, che non poté essere dimenticato da nessuno che abbia avuto la fortuna di udirlo, il vero e l'immaginario si mescolavano, e certo egli stesso non sarebbe riuscito a distinguerli. Nei suoi infiniti aneddoti alla Munchausen – nei quali non si ripeteva mai – nei ricordi suoi innumerevoli, nelle frequenti citazioni di versi e di prosa dovute alla sua sorprendente memoria, egli era sempre sincero, fantasticamente convinto. Non crediamo che in nessun altro la parola scritta e la parlata sia stata mai tanto simile quanto in lui. Leggendo forte una sua pagina pare di udirlo parlare con quella sua voce profonda e squillante; una conversazione stenografata sembrerebbe un brano di un suo libro.[99]

Gli studiosi contemporanei si sono a lungo soffermati sull'importanza dell'*ambiguità* nei testi del Connestabile; come sempre lungimirante, Gualdo è stato tra i primissimi ad avvertire i lettori italiani che nelle opere aurevilliane non doveva leggersi alcun manicheismo e che, anzi, quella presunta dualità rientrava alla perfezione nel suo "sistema", ne rappresentava una peculiarità fondante perché, attraverso il continuo oscillare tra limiti non ben definiti, Barbey aveva trovato il suo personalissimo modo per legare (facendoli sfociare l'uno nell'al-

[97] Ibidem.

[98] Cfr. A. DE GEORGES-MÉTRAL, *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Champion, 2007.

[99] L. GUALDO, *Barbey d'Aurevilly*, cit., p. 2.

tro) il proprio universo interiore a quello esterno, la propria vita sognata a quella tristemente esperita. "Nul doute que la modernité de Barbey d'Aurevilly", dirà Gille, "ne tiennent en partie à cet aspect essentiel de son inspiration".[100]

Nell'apertura del suo intervento Gualdo tenta di fornire una spiegazione razionale per motivare questa inclinazione aurevilliana alla commistione tra mondi inconcibili: a suo parere qualcosa doveva essere celato nel suo passato, qualcosa doveva averlo palesemente deluso, qualcosa lo aveva spinto a rifugiarsi nella fantasia. E così, una volta narrate le sue origini – dalla nascita a Saint-Sauveur-le-Vicomte all'educazione impostagli fin da bambino alla vita militare (che doveva averlo profondamente segnato se il milanese, chiedendo a Coppée di esser ricordato al comune amico, gli inviava sempre un "salut d'armes"),[101] dal primo fugace viaggio a Parigi agli studi di legge a Caen – l'articolista insinua nel suo pubblico il dubbio che potesse essere capitato un qualche evento, di cui nessuno sapeva nulla, avvenuto nel corso dei lunghi anni in cui nessuno aveva ricevuto più sue notizie. Barbey era letteralmente scomparso e nessuno sapeva cosa gli avesse riservato il destino durante quel periodo. Al pari di tanti altri, Gualdo si chiede cosa avesse mai fatto in tutto quel lungo tempo, dover fosse stato, quali passioni avessero agitato il suo animo di giovane ardente, ma soprattutto si domanda se per caso avesse avuto *molte avventure rassomiglianti a quelle che descrisse più tardi con tanta intensità nei suoi romanzi*. Dinnanzi ai suoi lettori, dunque, il pubblicista ammette di non avere una risposta sicura da offrire, e tuttavia non esita ad avanzare una sua ipotesi, e cioè che, ritornato forse ferito e triste, ma forte, corazzato, armato per tutte le battaglie, maturo d'ingegno, avendo molto perduto, tranne la sua fede, scettico ed ironico per le cose del mondo, Barbey potesse essere rimasto segnato da quegli anni, affermando che "quel periodo ebbe una forte influenza sulla sua vita letteraria".[102]

Dal punto di vista umano questa taciuta esperienza di gioventù sarebbe stata secondo Gualdo la causa per la quale il grande scrittore normanno "è passato

[100] P. GILLE, *L'ambivalence chez Barbey d'Aurevilly. Structure, figure et genèse*, in «La Revue des Lettres Modernes», n. 8, 1973, p. 41.

[101] Si vedano le lettere X e XIII a François Coppée – l'una, presumibilmente, del 1883 e l'altra del 1884 –, entrambe chiosate da un "salut d'armes à J. B. d'A." (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 229 e 235). La formazione militare doveva aver condizionato lo scrittore francese anche nel suo modo di parlare se Bourget scriverà: "Barbey martelant limitairement chacque sillabe" (P. BOURGET, *Pages de critique et de doctrine*, vol. I, Paris, Plon-Nourrit, 1912, p. 35).

[102] L. GUALDO, *Barbey d'Aurevilly*, cit., p. 1.

attraverso la vita non vedendo che quanto ne voleva vedere, l'occhio fisso sui suoi ideali, fedele per partito preso non solo alle sue convinzioni", il motivo per quale "tutte le puerilità da lui erette in principii" – "puérilmente il se réfuse", affermerà Lecaplain, "à se panche sur l'abîme interieur"[103] –, lo avrebbero condotto a chiudersi nella dignità, a parlare con magniloquenza "con suo spirito comparabile solo a quello di Rivarol o del principe di Ligne" di tutto e di tutti, ma a non dire una sola parola su di sé. Quanto, invece, alla sua crescita artistica, questo traumatico periodo buio (che Gualdo ipotizza avvenuto durante la fase di formazione) potrebbe collocarsi alla base dello sviluppo del suo eccezionale potere di analisi e di osservazione di cui darà prova nelle proprie opere narrative, una capacità di visione, però, leggermente deformata perché gli consentiva di vedere "ogni cosa più grande del vero, quasi avesse fissa nell'occhio una lente da microscopio".[104] Egli era, insomma, un *visionario* che:

> […] nella solitudine della sua stanza, a mille miglia dal mondo reale, non pensava né al pubblico né al destino delle pagine che accumulava, intento solo nel mettere sulla carta la sua visione sempre enorme, nel vivere immaginariamente le varie vite tumultuose, cui l'avara sorte non aveva concesso di vivere per davvero. Nella sua mente doveva senza dubbio confondere talvolta il troppo che aveva sognato col poco che gli era accaduto nella sua esistenza in gran parte monotona.[105]

E Barbey era in gran parte consapevole del *mélange* tra vita reale e finzione narrativa messa in atto nei propri lavori[106] se nella prefazione a *Les diaboliques* aveva parlato della presenza nel suo immaginario letterario di una *surréalité*, fatta di *surnaturel humanisé* e di *réalité tranfigurée* (certo apprezzata dall'italiano, in parte anche aderendovi nelle sue prime novelle),[107] quella commistione

[103] F. LECAPLAIN, *Réalité et surnaturel dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*, in appendice a J.-H. BORNECQUE, *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*, Caen, Publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968, p. 58.

[104] L. GUALDO, *Barbey d'Aurevilly*, cit., p. 2.

[105] Ibidem.

[106] Cfr. A. DE GEORGES-MÉTRAL, *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation.*.., cit., p. 341: "Dans la vie de l'auteur, la mise en scène des valeurs est de la même nature que leur inscription dans les textes romanesques".

[107] Si pensi soprattutto a testi come *La canzone di Weber* o *Una scommessa*, pubblicati nella raccolta *La Gran Rivale e altri racconti* del 1877. Sulla presenza del fantastico e del soprannaturale nelle novelle gualdiane si veda A. D'ELIA, *Contaminazione, morte e redenzione nella* Canzone di Weber *di Luigi Gualdo*, cit., pp. 45-71 e R. BRAGANTINI, *Momenti musicali di un racconto dell'Ottocento*, cit., pp. 993-1005.

che egli stesso aveva etichettato, all'interno di un racconto della medesima raccolta, come "le fantastique de la réalité".[108] Eppure questa coscienza non gli era valsa gli onori della gloria se, racconta Gualdo, era stato poi costretto a vivere in completa povertà, incalzato dalle preoccupazioni materiali, "mentre avrebbe avuto il bisogno della ricchezza per vivere secondo il suo talento"; uomo di azione, confinato nel puro lavoro intellettuale, il celebre romanziere rimase, invece, una natura inquieta "che non poté quasi mai muoversi da Parigi e dalla sua casetta di Valognes, mentre avrebbe sognato le peregrinazioni e le orgogliose assenze di un Byron".[109] Fortunatamente egli era, però, apprezzato da molte menti illuminate del suo tempo e, sebbene il successo editoriale aveva tardato a giungere e nonostante il perdurare delle sue idee reazionarie ed intransigenti, non erano stati in pochi, tra gli uomini di lettere, coloro che lo avevano ammirato. Peraltro, specie in virtù della sua brillante eloquenza e del suo spirito spontaneo, "si sarebbe potuto dire che le gemme gli cadevano intorno come dall'abito del duca di Buckingham" perché il grande prosatore si rivelava in lui in ogni narrazione. Per quanto avesse frequentato la società a sbalzi, al suo interno era comunque riuscito a riscuotere grandi successi, visto che Gualdo sostiene che:

> Ebbe lunghe e costanti amicizie; ne ispirò di ardentissime. Conobbe tutti gli uomini illustri e in qualunque modo celebri di due generazioni e più; visse con Balzac e coi grandi romantici, nella sua vita elegante e pazza degli anni spensierati, si trovò a fianco del conte d'Orsay e degli inimitabili *viveurs* di quel tempo. Fu detestato ed adorato. Lottò contro la propria epoca, contro i contemporanei, contro la vita moderna, contro le proprie condizioni. Soprattutto lottò in un duello accanito contro l'età – e rimase vincitore fino agli ottant'anni come fosse di granito. Solo da due anni a questa parte la sua salute ferrea si era un poco guastata. Ma era tuttora meraviglioso a vedersi e udirsi; quando una breve e violenta malattia lo portò via.[110]

Naturalmente, tra gli intimi che erano rimasti vicino al Cavaliere d'Aurevilly, Gualdo non può non menzionare una persona a sé altrettanto cara, la stessa presso la quale, giovanissimo, lo aveva visto per la prima volta nel lontano 1872: François Coppée.[111] Montera racconta che Barbey visitava assiduamente

[108] J. BARBEY D'AUREVILLY, *Les diaboliques*, Paris, Garnier, 1963, p. 220

[109] L. GUALDO, *Barbey d'Aurevilly*, cit., p. 2.

[110] Ibidem.

[111] Gualdo domanda notizie di Barbey anche a Montesquiou fin dalla lettera I del 16 gennaio 1881 (V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou,* cit., p. 310).

il numero 12 della rue Oudinot; in quella casa (che egli affettuosamente chiamava "l'hôtel Coppée")[112] aveva trovato l'illusione di una vita familiare; ne possedeva la chiave d'ingresso ed era libero di recarvisi a suo piacimento ogniqualvolta ne avesse avuto piacere o necessità.[113] Gualdo narra addirittura che, negli ultimissimi mesi di vita, l'anziano scrittore non lasciava quasi più il suo appartamento, ma pur di vedere "il suo migliore amico" si sforzava di uscir di casa propria per andare a recargli visita.

All'indomani della scomparsa di Barbey, il povero Coppée era rimasto letteralmente distrutto, devastato dal dolore. In una lettera indirizzata ad Auguste Dorchan del 15 maggio 1889 (lettera interessante anche per quel che concerne le testimonianze gualdiane),[114] egli avverte il suo destinatario della perdita subita. Le sue parole palesano una sofferenza pudica e profonda, la presa di coscienza di un affetto che soltanto la morte dell'amico ha rivelato essere di un'intensità superiore ad ogni consapevolezza ed aspettativa, la costatazione di un vuoto nella propria corrispondenza, il tormento di un pensiero costantemente rivolto all'amico – meno di un mese, in effetti, era trascorso dalla morte del *Connétable* –, le cure e le visite di quella M.lle Read che lo aveva assistito fino all'ultimo respiro[115] e che egli stesso gli aveva fatto conoscere:

> […]. Ce pauvre d'Aurevilly n'est plus. Voilà un trou dans les lettres – et aussi dans ma vie. Je ne croyais pas tant l'aimer. Mais, depuis qu'il est mort, je ne pense plus qu'à sa fierté, à ses belles vertus de gentilhomme de lettres. – L'angélique Read passe de longues heures à la maison.[116]

[112] J. BARBEY D'AUREVILLY, *Lettres à une amie*, Paris, Mercure de France, 1907. Lettera del 21 febbraio 1881.

[113] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 202n.

[114] Nel messaggio a Dorchain, inviato da Parigi il 15 maggio 1889 Coppée offre notizie sull'Esposizione Universale utilizzando un'espressione di Luigi Gualdo che, da quanto apprendiamo dal documento, si riferiva a questo evento chiamandolo *La Turpitude*: "Donnez-moi vite des nouvelles de votre santé et des vos travaux. Ne viendrez-vous pas bientôt voir l'Exposition, *que Gualdo appelle, dans ses lettres, la Turpitude*? J'ai adopté cette dénomination. Il faut voir ça, C'est très fin-de-siècle, très carthaginois. Mais enfin il faut voir ça" (J. MONVAL, *Une amitié littéraire de trente ans. François Coppée et Auguste Dorchain. Lettres inédites (1878-1908)*, in «La Revue de France», novembre-décembre 1935, p. 638, corsivi miei).

[115] L. GUALDO, *Barbey d'Aurevilly*, cit., p. 2: "Da due anni era assistito, con una devozione ammirabile e filiale dalla sua amica M.lle Read, che è stata semplicemente sublime nel suo compito di suora di carità".

[116] J. MONVAL, *Une amitié littéraire de trente ans…*, cit., p. 368.

La signorina Louise Read, amica di famiglia dei Coppée, memore dell'affetto e della stima dimostrati da Gualdo nei confronti dell'uomo da lei assistito negli ultimi dieci anni non dimenticherà di tenere aggiornato l'italiano sulle sorti editoriali toccate ai lavori del Maestro all'indomani della sua scomparsa. Esecutrice testamentaria di Barbey, essa seguirà la pubblicazione di numerosi volumi, una copia di ciascuno dei quali venne sempre prontamente mandata via posta a Milano, presso il noto *palazzo* gualdiano di via Bagutta. La testimonianza di queste spedizioni è conservata in alcune lettere gualdiane indirizzate a Coppée: il 3 dicembre 1889 egli informa, infatti, l'amico del fatto che "Melle Read a bien voulu m'envoyer les *Polémiques d'Hier* et maintenant les *Vieilles Actrices* de J. B. d'A.";[117] all'anno segente rimonta, invece, l'invio de *Dernières polémiques*;[118] mentre è nel febbraio 1891 che egli riceve un nuovo libro, non meglio specificato, ma certamente molto ben accetto: "J'ai eu des nouvelles de M.lle Annette par «la Read», qui m'a écrit, & qui continue à faire paraître d'énormes volumes de d'Aurevilly, qu'elle a l'extrême bonté de m'envoyer".[119]

Gualdo, insieme a Bourget e Coppée, è autore delle pagine forse più belle – certamente le più sentite – dedicate alla memoria del troppo a lungo incompreso romanziere francese. Ma se agli ultimi due spetta il merito di aver commemorato l'amico scomparso nella sua stessa patria, a Luigi Gualdo va riconosciuto di esser stato tra i primissimi in Italia a render noto il nome di questo grande artista, i suoi meriti umani e quelli professionali. "Per chi lo conobbe e lo appoggiò", scrive difatti al termine del suo articolo, "per chi ebbe l'onore della sua amicizia, Barbey d'Aurevilly lascia un gran vuoto"; poi, prima di concludere del tutto, ritorna sull'ingiustizia che la vita aveva riservato al letterato: "l'ammirazione a lui dovuta, cresce, mista di sdegno, sapendo che è morto in miseria, fieramente – e codesto insigne scrittore che fra le mille viltà e le perfidie della vita letteraria di Parigi, non volle mai transigere, né abbassarsi di una linea, e la cui vita rimarrà come un'eccezione". L'ultima frase, quella davvero definitiva, sancisce il cordoglio e la rassegnazione per la fine di un periodo: "Tutta un'epoca muore con lui", benché, in fondo, il *réalisme immatériel*[120] di Barbey non

[117] Lettera XXV di Gualdo a Coppée, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 273.

[118] Ivi, p. 276. Lettera XXVII, con poscritto: "Reçu de la fidèle, infaticable Melle Read un nouveau volume d'Aurevilly. Je lui ai écrit, mais esprimez-lui encore toute ma recoinassance".

[119] Ivi, p. 277. Lettera XXVIII.

[120] A. DE GEORGES-MÉTRAL, *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*, cit., p. 346.

scomparirà del tutto perché, a suo modo, Gualdo ne sarà un piccolo grande epigono sulla scena letteraria italo-francese.

## 6.3 *Dai Goncourt a Zola: l'analisi delle "nuove formole dalle quali doveva scaturire nelle sue infinite variazioni il Romanzo quale lo si intende ora"*

Il 2 marzo 1882 il giornalista napoletano Vittorio Pica scriveva a Edmond de Goncourt per comunicargli le reazioni della critica italiana dopo la pubblicazione del suo ultimo romanzo, *La Faustin*, apparso nelle librerie di Francia da meno di un mese;[121] disgustato dai "gravi e potenti errori" commessi da Ferdinando Martini – che, nel recensire il suddetto volume sulla «Domenica letteraria»,[122] aveva addirittura "osato" definire Goncourt discepolo di Zola –, Pica aveva prontamente replicato all'*insulso articolo* del novelliere toscano e si era adoperato affinché Goncourt potesse ricevere una copia del suo scritto difensivo di risposta, unitamente al testo incriminato.[123] Insieme a questi estratti egli segnalava, inoltre, l'esistenza di un *compte rendu* dedicato al medesimo romanzo realizzato da Luigi Gualdo, uno studio che, tra tutti gli altri apparsi in Italia, si distingueva per la qualità dell'intervento e lo spessore del giudizio:

> […] si è pubblicato, a proposito della *Faustin* sull'«Illustrazione Italiana» di Milano del 12 febbraio 1882, un articolo molto ben scritto e molto laudativo di L. Gualdo, il simpatico autore di *Un mariage excentrique*, edito tre anni fa costì dal Lemerre.[124]

L'intento di Pica era quello di sollevare l'umore e rincuorare il povero Goncourt, avvilito dall'insuccesso di un'opera cui aveva attribuito notevole va-

[121] *La Faustin* era apparso *en feuilleton* a partire dal 1 novembre 1881 sulle pagine del «Voltaire» e poi in volume, presso l'editore parigino Charpentier, nel febbraio 1882.

[122] F. MARTINI, *La "Faustin" di Edmondo de Goncourt*, in «Domenica letteraria», 19 febbraio 1882.

[123] Pica replicò il 1 marzo 1882 sulle pagine del «Fantasio» con l'articolo dal titolo *Edmondo de Goncourt e Ferdinando Martini* che chiosò con questi termini: "se […] si vuol stabilire un rapporto, di maestro e discepolo, bisogna dire, al contrario di ciò che asserisce il Martini, che Edmondo de Goncourt è il maestro ed Emilio Zola il discepolo".

[124] Lettera di Pica a Goncourt da Napoli, del 1 marzo 1882. V. PICA, *"Votre fidèle ami de Naples". Lettere a Edmond de Goncourt*, a cura di N. Ruggiero, Napoli, Guida, 2004, p. 64.

lore e che, persino nella sua stessa patria, aveva sì trovato consenso tra autori del calibro di Barbey d'Aurevilly, Daudet, Bourget, Huysmans o Maupassant, ma non aveva riscosso alcun successo al di fuori dei circoli letterari, né tra il gran pubblico (nonostante la colossale campagna pubblicitaria di cui egli stesso dà notizia nel suo *Journal*),[125] né al cospetto della critica (in particolare Ulbach, Chapron, Delpit e Starcey avevano completamente stroncato il romanzo con le accuse di eccesso di noia e pretenziosità stilistica).[126]

Il discusso rapporto di paternità e filiazione tra i suoi testi e quelli di Zola era argomento che toccava sul vivo l'anziano Goncourt che, con *La Faustin*, il suo terzo romanzo scritto da solo,[127] aveva sperato di poter compiere un'operazione simile a quella realizzata molti anni addietro quando, con *Germinie Lacerteux*, aveva dato vita – insieme a suo fratello Jules, scomparso nel 1870 – al testo modello e fondamento della scuola naturalista, sulla cui importanza molte ombre erano calate proprio dopo il clamoroso successo di un testo zoliano, anch'esso caposaldo del realismo francese, *L'Assommoir*. Con il suo nuovo volume, *La Faustin*, Edmond aveva inteso realizzare un'opera "déviée et détournée, susceptible peut-être de créer dans l'avenir une autre école":[128] consapevole, come annota nel proprio diario, di aver scritto "un livre autre que ceux que j'ai déjà publiés",[129] egli non nasconde il desiderio di far conoscere al pubblico i

[125] E. – J. DE GONCOURT, *Journal*, cit., vol. II, 31 octobre 1881, cit., p. 910: "Des affiches de toutes les couleurs, de toutes les grandeurs, couvrant les murs de Paris et partout étalant en colossal lettres: LA FAUSTIN. Au chemin de fer, un annonce peinte, mesurant 40 mètres de hauteur sur une largeur de 275. Ce matin le numéro du VOLTAIRE tiré à 120.000 et donné aux passant. Ce matin encore, distribuée sur les boulevards, une chromolithographie tirée d'une scène du roman, distribuée à 10.000 et dont la distribution doit continuer pendant une huitaine".

[126] Ivi, 11 février 1882, p. 926: "A propos de LA FAUSTIN, dans une phrase pudibonde, Chapron, le chroniqueur de l'EVENEMENT, ne disait-il pas que *les devoirs de son métier* l'avaient forcé à jeter les yeux malgré lui sur le livre du maquis de Sade? Et ces jours-ci, Guy de Maupassant me racontait que ce même Chapron l'avait prié de solliciter pour lui, de Kistemaeckers et autres éditeurs belges, l'envoi de la série des livres obscène publiés et l'autre côté de la frontière".

[127] Dopo la morte di Jules (1870) con cui era solito scrivere sinergicamente a quattro mani, Edmond de Goncourt aveva a lungo atteso prima di ricominciare a pubblicare opere redatte da lui solo: la sua prima prova sarà *La Fille Élisa* (1877) cui seguirà *Les Frères Zimganno* (1879) e, per l'appunto, *La Faustin* (1882), dopo la quale uscirà l'ultimo suo romanzo, *Chérie* (1884).

[128] G. PEYLET, *L'art maniériste d'Edmond de Goncourt dans* La Faustin *où la déviation du modèle naturaliste*, in AA. VV. *Les Frères Goncourt: art et écriture*, édition préparée par J.-L. Cabanès, Bordeaux, Presses Universitaires, 1997, pp. 262-263.

[129] E. – J. DE GONCOURT, *Journal*, cit., vol. II, 8 février 1882, p. 923.

suoi nuovi ideali artistici verso i quali era stato sospinto da un intento ben diverso da quello che, in quel medesimo periodo, stava muovendo gli scrittori fedeli al metodo sperimentale elaborato da Zola. La dimostrazione del peso assegnato al nuovo lavoro è data dall'insieme delle riflessioni consegnate da Goncourt alle pagine del suo *Journal*, dove a più riprese egli si sofferma lungamente ed in modo esplicito sul valore programmatico attribuito alla nuova opera:

> […] il y a dans ces pages une introduction toute neuve de poésie et de fantastique dans l'étude du vrai et que j'ai tenté de faire un pas en avant au réalisme et de le doter de certaines qualités de demi-teinte et de clair-obscur littéraire, qu'il n'avait pas. En effet, les choses de la nature ne sont-elles pas tout aussi vraies, vues dans un clair de lune que dans un rayon de soleil de midi?[130]

Senza schierarsi apertamente contro Zola (e la crudezza delle sue rappresentazioni ritratte sotto l'intensa luce pomeridiana), Goncourt (ricorrendo alla più tenue – ma non meno sincera – illuminazione del chiaro di luna) aveva già da tempo progettato di affermare la propria originalità attraverso il suo ultimo romanzo, *La Faustin*, nato nell'alveo del naturalismo eppure inteso a sovvertire tale movimento letterario dal suo stesso interno. Lo strumento di cui intendeva servirsi per deviare (e quindi alterare) i modelli e il metodo realista sarebbe stata la *fantasia*, elemento assente o comunque ritenuto di valore secondario nei precenti testi della "scuola". Non più, dunque, una esclusiva ispirazione "scientificamente" tratta da una letteraria *mimesis* del reale, ma una differente modalità di trattare il soggetto narrato. Gérard Peylet ha esaminato questa svolta goncourtiana, concludendo che "entre *Germinie Lacerteux* et *La Faustin*, l'object naturaliste a changé de proprietés";[131] tuttavia, basterebbe anche solo guardare alle parole dello stesso narratore che, nella prefazione al romanzo, avvisa i suoi lettori del mutamento messo in atto con *La Faustin*, un testo in cui "le soi-disant project réaliste et les choses représentées ne coïncident plus".[132] Cosciente di tale divario, Goncourt annota, ancora, nel proprio *Journal* – in data 8 febbraio 1882, alla vigilia cioè dell'uscita del volume – la consapevolezza di aver realizzato "quelque chose de neuf dans mon dernier bouquin": egli non è ancora in grado di dare un nome al cambiamento che quel libro avrebbe dovuto, a suo pa-

[130] Ibidem.
[131] G. PEYLET, *L'art maniériste d'Edmond de Goncourt dans* La Faustin, cit., p. 265.
[132] Ibidem.

rere, sancire nella storia letteraria, eppure non rinuncia a pregustare la possibilità che "il y eût dans une vingtaine d'années une échole autour de *La Faustin*",[133] proprio come nell'ormai lontano 1864 era sorta, attorno a *Germinie Lacerteux*, la scuola naturalista.

Non sorprenderà allora che Luigi Gualdo, il quale di Zola aveva recensito e recensirà le opere più originali e assolutamente meno realiste (*Une page d'amour* prima e *Le Rêve* poi),[134] abbia deciso di presentare al pubblico di lettori italiani proprio quest'opera di Goncourt, la prima tra tutti i suoi lavori scritta servendosi di "pre-naturalist sources"[135] e che, travalicando i rigidi confini del naturalismo, si connota – per usare un'espressione assai efficace ideata da Mireille Dottin-Orsini – come la massima manifestazione di un nuovo credo letterario, quello della "réalité poétique".[136] La recensione gualdiana alla *Faustin* prende significativamente avvio dal rapporto di continuità (e frattura al tempo stesso) tra la narrativa dei fratelli Goncourt, quella di Zola e la nuova produzione del solo Edmond, di cui il romanzo in esame rappresenta un ennesimo punto di svolta. L'*incipit* dell'articolo è dedicato agli inizi della carriera letteraria dei fratelli scrittori ("una sola mente in due corpi"),[137] la cui fortuna tra i lettori – in maniera simile a quella di Flaubert – aveva in principio stentato a giungere, nonostante le lodi e gli apprezzamenti tributati loro da molti letterati e intellettuali:

> Il pubblico conosceva appena il nome dei fratelli Goncourt quando già da molti anni gli scrittori, gli studiosi appassionati di letteratura moderna, assegnavano loro un posto altissimo, a fianco di Flaubert – lui pure quasi ignoto alla moltitudine, – e comprendevano ch'*essi avevano scoperto nuove formole dalle quali doveva scaturire nelle sue infinite variazioni il Romanzo quale lo si intende ora*, avanzando audaci verso altre scoperte sulla via aperta da Balzac.[138]

Al riconoscimento del fondamentale ruolo ricoperto dai Goncourt nel percorso di trasformazione – che egli acutamente, nel 1882, designa come ancora

[133] E. – J. DE GONCOURT, *Journal*, cit., vol. II, 8 février 1882, p. 923.

[134] Si veda a tal proposito, *infra*, il paragrafo 6.7 sull'analisi gualdiana dei testi di Zola.

[135] K. ASHLEY, *Edmond de Goncourt and the Novel: Naturalism and Decadence*, New York, Rodopi, 2005, p. 109.

[136] M. DOTTIN-ORSINI, La Faustin, *les paons blancs et l'agonie sardonique*, in AA. VV., *Les Frères Goncourt: art et écriture*, cit., p. 248.

[137] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], in «L'Illustrazione Italiana», 12 febbraio 1882, p. 118.

[138] Ibidem (corsivi miei).

*in fieri* – e sviluppo del romanzo moderno, Gualdo fa seguire un breve cenno sulla curiosa, "misteriosa" ed efficientissima collaborazione tra i due fratelli, un sodalizio che "aveva fruttato più d'un capolavoro, prima che il rumore della celebrità venisse a portar loro quella ricompensa, la quale è anche per molti uno sprone al lavoro".[139] Ancor ripercorrendo la carriera artistica goncourtiana, il critico italiano si sofferma poi sull'infaticabile ed inarrestabile lavoro di Edmond e Jules che, per quanto avessero dovuto accontentarsi per non breve periodo dell'esclusivo plauso dei sommi, non avevano mai cessato, tra l'indifferenza e l'ostilità generali, di svolgere il loro compito di artisti coscienziosi che "senza transigere mai, lavorarono lentamente, ma senza posa, noncuranti persino del silenzio di mala fede che si faceva intorno ai loro nomi già illustri".[140]

Pur riconoscendo il valore dei Goncourt in qualità di maestri nel romanzo e nello studio storico, Gualdo però non esita ad ammettere quanto si fosse dimostrata fallimentare la loro ambizione di dedicarsi al teatro, un desiderio che – sospinto da un ingegno "sedotto dalla forma drammatica pura, spoglia di qualunque convenzionalità di «mestiere»"[141] – aveva dato vita ad una serie di drammi impossibili da rappresentare scenicamente e pertanto destinati in maniera esclusiva alla pubblicazione in quanto ben più adatti alla sola lettura. Tuttavia, fatta eccezione per la *defaillance* della tentata esperienza teatrale, la carriera goncourtiana – puntualizza il giornalista – risultava in piena e continua ascesa, cosicché, alla fine, gli studi ed i romanzi dei due autori di Auteuil erano riusciti davvero ad imporsi. Eppure, un ennesimo ostacolo era sorto loro innanzi e, con l'affermarsi di un nuovo "fenomeno" letterario, erano stati ancora una volta esclusi dal cerchio di luce dei riflettori. Infatti, avverte quasi bruscamente Gualdo nel proseguire la storia della fortuna dei Goncourt, tutto d'un tratto "poi venne Zola", il militante scrittore che "fu tra i romanzieri della nuova scuola il primo rumorosamente vincitore", colui che, con *violenta fecondità* e con *forza rara* "costrinse i critici a combatterlo e a munirlo di armi, il pubblico ad ascoltarlo, i lettori a leggerlo ammirando, o con odio"[142] e che, non di rado, soprattutto al principio, riuscì a raccogliere numerosi successi non solo sulla base di un *apprezzamento reale* del suo merito, quanto, piuttosto, grazie alla *malsana curiosità* da lui subito eccitata nella folla:

[139] Ibidem.
[140] Ibidem.
[141] Ibidem.
[142] Ibidem.

La luce di parecchie antiche riputazioni si fece pallida intorno alla fiaccola incendiaria da lui brandita. E allo stesso tempo si videro d'un tratto irradiati i coraggiosi che da anni camminavano innanzi a lui sulla strada dove egli aveva saputo far convergere gli sguardi di tutti.[143]

Non dovrà dunque destare stupore, anche sulla base di questa testimonianza offertaci da Gualdo, se Edmond de Goncourt a più riprese nel *Journal* e poi nelle prefazioni ai suoi romanzi tenterà con forza di sottolineare il proprio ruolo di vero padre e maestro del naturalismo, nonché il suo atteggiamento ambivalente nei confronti di Zola, contemporaneamente amato, odiato (non sono poche le maldicenze sul suo conto riportate nel diario goncourtiano) e talvolta persino invidiato. Si ricordi inoltre che, proprio nelle pagine che precedono la sua *Faustin*, l'autore francese non solo esprime in maniera sintetica il proprio nuovo programma letterario, ma rivendica anche la paternità di un'espressione "très blaguée dans le moment", quella di *documenti umani*, troppo spesso utilizzata e ricondotta a quegli scrittori della scuola di Médan nei quali sostiene di non riconoscersi. Non a caso egli specifica in una nota della suddetta prefazione che "le mode nouveau qui a succédé au romantisme" deve essere genericamente appellato in altro modo: "l'école du *document humain*".[144] Nella medesima sezione introduttiva, per giunta, Goncourt lancia un appello alle proprie lettrici per ricevere assistenza nella stesura del suo prossimo lavoro (*Chérie*, che uscirà due anni dopo), una richiesta che, una volta di più, contribuisce a sottolineare l'allontanamento dello scrittore dalle radici naturaliste e ad attribuire alla *Faustin* – il romanzo della *dissidence*, com'è stato spesso definito – il carattere dilemmatico di testo *suspendu*, termine medio tra i due estremi rappresentati da *Germinie Lacerteux* (l'opera naturalista per eccellenza) e *Chérie* (la più palese manifestazione del cosiddetto "réalisme élégant").[145]

Nel suo saggio Gualdo appare combattuto tra l'ammirazione verso Goncourt e verso Zola, il "grande discepolo che venne a far rendere giustizia ai suoi maestri" e che, grande volgarizzatore dall'ingegno possente e dall'indomabile spirito battagliero, "invece di sorridere o affliggersi o rassegnarsi, si faceva largo a forza di spalle e dava de' suoi grossi volumi sulla testa di chi fingesse di

[143] Ibidem.

[144] E. DE GONCOURT, *Préface à* La Faustin, Paris, Charpentier, 1882, p. 7. Le pagine di tale prefazione recano in calce l'indicazione: "Auteuil, le 15 octobre 1881".

[145] M. DOTTIN-ORSINI, La Faustin, *les paons blancs et l'agonie sardonique*, cit., p. 257.

non udirlo".[146] Se da un lato, infatti, il recensore spende parole in favore dell'autore dell'*Assommoir*, che "scendeva nell'arena" esprimendo le proprie idee e difendendo le proprie posizioni in appendici e riviste, "mentre nell'aristocratico isolamento loro d'artisti i suoi predecessori non avevano mai inserito una linea in un giornale",[147] dall'altro lato (e tacitamente proprio in lode, per antitesi, dei Goncourt) egli non può non criticare Zola che, non avendo "la passione scrupolosa per lo stile", non si preoccupava affatto come i due fratelli di "creare una lingua quasi nuova per la descrizione di cose e sentimenti nuovi",[148] perché:

> […] non soffriva d'un gusto ultra raffinato, – e se talvolta si sentiva punto pure lui dalla brama di esprimere l'indicibile e invadendo il campo delle arti affini di dare con la parola scritta la sensazione del suono, del colore, dell'olezzo, e di notare le mille appena avvertite sfumature, – *sapeva passar oltre quando non vi riesciva appieno, e non trovava in se medesimo, come Flaubert e i Goncourt, un critico inesorabile* rallentatore della produzione e tanto intransigente da non permettere di sagrificare il minimo particolare all'idea del successo.[149]

Sebbene nel passaggio appena riportato non sia pienamente chiara la posizione di Gualdo in merito al gusto affatto "ultra raffinato" di Zola a dispetto di quello di Flaubert e dei Goncourt (i "realisti estetici", come dirà Auerbach),[150] severissimi giudici dei loro scritti, è tuttavia possibile interpretare la sua posizione prendendo in esame alcune righe della parte centrale dell'articolo, punto cruciale in cui egli cita alcuni estratti della *Faustin*. Difatti, poco prima di riportare le parole tratte dal romanzo in cui viene illustrato lo stato d'animo ed i pensieri di William Rayne (*alias* Lord Annandale, l'uomo amato dalla Faustin, la protagonista dell'opera), il critico introduce la citazione mettendo in evidenza proprio quella capacità tipica dei fratelli Goncourt – e di cui Zola è sprovvisto – di mostrarsi costantemente attenti ad ogni minimo dettaglio e l'eccezionale facoltà di descrivere sensazioni pressoché inesprimibili e quasi ineffabili.[151]

---

[146] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], cit., p. 118.

[147] Ibidem.

[148] Ibidem.

[149] Ibidem (corsivi miei).

[150] E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, cit., p. 284. Auerbach definisce Flaubert e Goncourt "realisti estetici" per marcare la differenza del loro stile rispetto a quello di Zola, la cui forma "si distacca energicamente" da quella dei suoi maestri.

[151] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], cit., p. 118. Il passo estratto dal romanzo di Goncourt è preceduto dalla seguente introduzione gualdiana: "Il ritorno a casa,

Terminata la parentesi aperta su Zola, dopo aver esposto l'*iter* della carriera letteraria dei fratelli Goncourt, Gualdo si appresta finalmente ad analizzare il libro su cui è, almeno nominalmente, incentrato il suo studio, quella *Faustin* dedicata al pittore De Nittis,[152] "che è il terzo e più importante pubblicato da Edmond de Goncourt solo […], romanzo in cui il suo ingegno si afferma di nuovo possentemente e al quale si direbbe che lo spirito del compagno prematuramente sparito e tanto rimpianto, abbia continuato a collaborare".[153] Ancora una volta, dunque (dopo il *compte rendu* alla *Page d'amour*, del 1878, e prima di quello al *Rêve*, del 1889), ci troviamo al cospetto di un articolo in cui Gualdo, pur recensendo un'opera di uno scrittore naturalista, opta per un romanzo *sui generis* e certamente non ascrivibile in ogni suo aspetto al genere realista.

Eloquente – e d'aiuto per comprendere la scelta gualdiana – la lettura che Jean-Pierre Bertrand ha offerto della *Faustin*, una lettura nella quale, nell'esporre e nel tentare di sanare le numerose ambivalenze ed i conflitti che caratterizzano il testo, egli ha efficacemente sintetizzato le caratteristiche del romanzo opponendo all'anti-realismo della forma il realismo del contenuto: questo libro infatti – afferma Bertrand –, non appartenendo ad un preciso genere e collocandosi all'infuori di una precisa categoria, presenta spesso peculiarità comuni al *Journal* (i sessantaquattro capitoli in cui si articola il romanzo gli rammentano difatti la "combination aléatorie de morceaux de vie"[154] che caratterizza la scrittura memorialistica) le quali rendono evidente la "nature double" del volume che – come si è anticipato – "somme toute, par son contenu […] est un roman réaliste, voire naturaliste; il est anti-réaliste par sa forme et sa composition".[155]

---

in carrozza, è una delle più notevoli pagine del libro per la verità con cui sono analizzate sensazioni appena percettibili".

[152] Giuseppe De Nittis era anch'egli un intimo di Gualdo. I riferimenti a tale pittore compaiono con frequenza nei suoi carteggi in sintetiche e divertenti formule dove nome proprio (nella firma del diminutivo, Peppino), nome della moglie (nella versione contratta Titine) e cognome vengono fusi in un unico giocoso termine ("Peppine", "Peppineettitudine", ecc.). In particolare c'è una lettera di Gualdo a Montesquiou (VIII, giugno 1883) nella quale autore e dedicatario della *Faustin* vengono addirittura accostati: "je voudrais cependant savoir […] si vous étes assis sous le dais où E. de G. fume constamment le *Calumet de la guerre* chez Peppine et Titine" (V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., p. 324).

[153] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], cit., p. 118.

[154] J.-P. BERTRAND, *Lecture de La Faustin*, in appendice a E. DE GONCOURT, *La Faustin*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 287.

[155] Ivi, p. 291.

Anche se non rinnega *in toto* il realismo, sembrerebbe che Gualdo abbia e dimostri una spiccata predilezione per tutti quei testi che, pur rientrando nell'orbita del naturalismo, si collocano ai suoi margini e ne rappresentano una sorta di deviazione. Così nel caso della narrativa di Bourget, di Goncourt e, come si vedrà, di Zola, autori di cui egli apprezza la potenza d'ingegno e l'estrema modernità, egli si impegna soprattutto a mettere in luce, nei suoi studi come nelle sue recensioni, esclusivamente quei testi in cui essi hanno dimostrato un'alta *raffinatezza d'analisi* (specialmente psicologica e comportamentale), un'intensa *finezza descrittiva* (sia che si tratti di interni che di esterni) ed una spiccata *eleganza formale*. Questi tre aspetti, variamente combinati tra loro, rappresentano le caratteristiche che di necessità deve possedere, secondo Gualdo, un "buon testo", tre costanti alle quali può poi aggiungersi, ma non obbligatoriamente, anche l'*originalità della trovata* (soprattutto qualora – ed è questo il caso di Zola – l'argomento del testo influisce sulla scelta della sua forma). Considerato sulla base delle sue analisi, dell'insieme dei giudizi espressi nei suoi articoli così come nelle sue corrispondenze, si potrebbe ipotizzare che Gualdo abbia espresso uno speciale favore per quelle opere in cui il "realismo", pur presente con tutta la sua carica innovativa, è risultato epurato dagli estremismi ed addolcito non solo nella materia, ma anche nella forma (non si dimentichi la vicinanza del milanese con gli ambienti parnassiani). Molto più che alle posizioni espresse da Zola nel *Roman expérimental*, Gualdo sembrerebbe pertanto esser stato in sintonia con la concezione di realismo dichiarata da Goncourt (come ha brillantemente intuito, tra i primi, Filippi)[156] nella prefazione a *Les frères Zimganno*, dove aveva sostenuto che:

> Réalisme […] n'a pas […] l'unique mission de décrire ce qui est répugnant, ce qui pue; il est venu au monde aussi, lui, pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches.[157]

[156] F. FILIPPI, *L. Gualdo.* Un mariage excentrique, in «La Perseveranza», 26 maggio 1879: "Questo romanzo, scritto con un ingegno fuori del comune, sembrami un primo passo verso l'indirizza accennato da Edmondo Goncourt, nel suo ultimo romanzo, escito, quasi contemporaneamente, al *Mariage excentrique*. Il romanzo di Goncourt *Les frères Zunganno*, che dipinge la vita intima dei saltimbanchi e dei pagliacci, *ha una importante prefazione, la quale mi fece subito pensare al romanzo di Gualdo*. In questa prefazione Edmondo Goncourt difende il *realismo* da un'accusa ingiusta, quella di non essere che la pittura nuda, fino alla nausea dei bassi fondi della società moderna." (corsivi miei).

[157] E. DE GONCOURT, Préface à *Les Frères Zimganno*, Paris, Flammarion, 1879, p. XII.

Compito dell'autore sarà allora "dire aux jeunes que le succès du réalisme est là, et non plus dans la canaille littéraire, épuisé à l'heure qu'il est par leurs devanciers";[158] concedendo il diritto di cittadinanza nel romanzo realista – ed anzi privilegiando come temi trattati – ai sentimenti nobili, alle aspirazioni aristocratiche, ai modi urbani e agli avvenimenti eleganti, i Goncourt avevano formulato un'estetica fondata su principi inconciliabili con il credo di Zola, autore per il quale – con le dovute eccezioni nel ciclo dei Rougon-Macquart rappresentate significativamente proprio dai romanzi amati da Gualdo, *Une page d'amour*, *La faute de l'abbé Mouret* e soprattutto da *Le Rêve* – "le vulgaire, le grossier constitue la seule réalité […] qu'il se retrouve à tous les degrés de l'èchelle sociale quand on gratte le vernis de la civilisation".[159] Nell'accezione goncourtiana, dunque – ed è probabilmente questo l'assunto con il quale Gualdo potrebbe aver avuto maggiore sintonia (si pensi ai soggetti della sua narrativa, e soprattutto a *Decadenza*, in cui egli "non rivela tanto una crisi di rigetto o di conversione verso la matrice naturalistica, semmai un approfondimento, appartato se non proprio separato del naturalismo di certo Goncourt […], mentre il bagliore dei nuovi stili e dei miti 'decadenti' lo affascina")[160] –, il romanzo naturalista era divenuto un'opera d'arte di notevole e ancora innovativa portata, nel cui statuto venivano contemplati davvero tutti gli aspetti del reale, compresa la variegata umanità che partecipava alla vita *chic* delle metropoli e, più in generale, anche tutte le sfaccettature dell'animo e della psicologia di personaggi appartenenti ad ogni posizione sociale e caratterizzati dalle indoli più diverse, di qualsivoglia altezza o bassezza (e a tal proposito si vedano, ancora una volta, le illuminanti osservazioni di Filippi espresse nella già citata recensione al *Mariage excentrique*, testo definito "le roman réaliste de l'élégance")[161].

[158] Ibidem.

[159] P. SABATIER, *Désaccord entre la conception du roman chez le Goncourt et chez Zola*, in *L'esthétique des Goncourt*, Genève, Slatkine Reprints, (1920) 1970, p. 517.

[160] C. A. MADRIGNANI, *"Decadenza", il romanzo del tempo e della "noia"*, cit., p. 10.

[161] Pur sottolineando le dovute differenze tra la narrativa goncourtiana e quella gualdiana, Filippi ritorna nella sua recensione sullo stretto legame tra gli intenti esposti dallo scrittore francese nella prefazione a *Les frères Zimganno* e l'ultimo romanzo dell'italiano: "Secondo lui [Edmond de Goncourt], l'*Assommoir* e *Germinie Lacerteux* non sono che combattimenti d'avanguardia, ma la gran battaglia del realismo […] la si deve combattere sopra un terreno più vasto, quando uno scrittore di talento […] porterà l'analisi naturalista nelle sfere più elevate della società, riproducendo gli uomini e le donne della buona società in un ambiente di educazione e distinzione amabile, pulita, simpatica. […]. Presso a poco è quello che ha voluto fare il Gualdo nel suo *Mariage excentrique*, sebbene con parecchi voli nell'azzurro e con intendimenti psi-

Ancora al giorno d'oggi la critica insiste nel ricondurre l'originalità dei Goncourt proprio all'aver elaborato un loro personalissimo idealismo e un loro altrettanto specifico realismo, un *mélange bizarre et presque unique* – come aveva detto lo stesso Edmond – che ha reso loro possibile far convivere e conciliare la loro doppia ma non contraddittoria natura di *physiologistes* e insieme *poétes*.[162] È ovvio che, optando i Goncourt per una "réalité choisie" ed essendo basilare nella loro ideologia il concetto secondo il quale "l'esthétique d'un auteur peut se caractériser par l'object qui détermine en lui l'émotion esthétique",[163] l'elevatezza e l'eleganza della materia narrata hanno avuto un notevole influsso sulla raffinatezza del loro stile (non a caso, infatti, nel recensire il *Rêve* zoliano, Gualdo si chiederà se l'eccezionale raffinatezza formale del romanzo non fosse stata semplicemente dettata dal desiderio dell'autore, di norma incurante dell'eleganza stilistica, di adattare l'espressione del testo al contenuto).

Come ha scritto Julie Daudet (moglie e collaboratrice del celebre romanziere Alphonse) nei suoi ricordi di vita letteraria, i Goncourt sono stati i primi "poétes du réel" nella rappresentazione della vita moderna[164] poiché attraverso le loro descrizioni, precise e sintetiche, essi sono stati sempre in grado di ricostruire in poche righe tutta l'esistenza emotiva dei loro personaggi. Lo stesso Gualdo, in una lettera indirizzata a Robert de Montesquiou, chiedendo al proprio corrispondente un giudizio sulla *Faustin* e parlando della sua recensione apparsa sulla «Illustrazione Italiana» – nel quale la lode dello "stile meraviglioso e speciale" e della "lingua concisa ed originale" di Edmond costituisce parte essenziale dell'analisi – concluderà il proprio commento esaltando la finezza formale e tematica di Goncourt a dispetto di quella di Zola (che, all'epoca, aveva appena pubblicato *Pot-Bouille*, un'opera a tal punto ultra-realista da non toccare certamente le corde del gusto gualdiano):

> Avez-vous lu la *Faustin*? En êtes-vous absolument *fou* comme moi? Je viens de faire sur ce chef d'œuvre un article […]. Que dites-vous de Bonne-âme et de Carsonac, et du premier chapitre – et des auteurs dramatiques se communiquant la terreur de l'ataxie locomotrice – et de la scène avec le maître d'armes, et du retour en voiture en

cologici […]. Sarebbe arrischiato adunque il dire che il libro di Gualdo è il *roman réaliste de l'élégance*, sperato e preconizzato da Goncourt, ma in qualche modo gli si avvicina, specialmente nella parte descrittiva" (F. FILIPPI, *L. Gualdo.* Un mariage excentrique, cit.).

[162] E. – J. DE GONCOURT, *Journal*, cit., vol. II, 12 février 1869, p. 201.

[163] P. SABATIER, *Le style des Goncourt*, in *L'esthétique des Goncourt*, cit., p. 400.

[164] J. DAUDET, *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, Paris, Fasquelle, 1910, p. 141.

compagnie de l'amant enfin revenu, et de la nuit d'amour, et du souper, et de la fin avec l'imitation de l'agonie *sardonique*? Et de l'honorable George Seldwyn? *On a beau dire, c'est plus fin que du Zola!*[165]

Non possedendo la lettera di risposta del conte Robert all'altrettanto nobile conte Luigi, non ci è dato sapere quale fosse il giudizio di Montesquiou sulla *Faustin*, né tantomeno se egli avesse già letto l'opera allorquando dovette ricevere la missiva di Gualdo. È indubbio, comunque, che questo romanzo giocherà nella memoria poetica del francese una funzione importante poiché *les paons blancs dans le clair de lune* menzionati al principio del cap. XXIV del libro lodato da Gualdo verranno ricordati e riproposti da Montesquiou nel componimento che, recitato da Sarah Bernhardt, egli scriverà in occasione di una serata in onore di E. de Goncourt tenutasi presso Charpentier il 3 marzo 1895.[166]

Per meglio comprendere tutte le allusioni ed i riferimenti contenuti nel passo gualdiano appena riportato si dovrà dire che, nel romanzo *La Faustin* – che Gualdo presenta riuscendo anche a dare al lettore un'idea sufficiente ampia e articolata della trama –, Goncourt aveva narrato le vicende dell'omonima attrice – "stranamente seducente", commenta Gualdo, "nella sua moderna ed irregolare bellezza parigina, sottile, elegante, apparentemente magra, nervosissima"[167] – che, insieme a sua sorella soprannominata Bonne-âme, una cortigiana dalle idee pratiche (fatta di "argilla grossolana", scrive sempre Gualdo, in cui "v'è qualcosa del morboso, dell'incontentabile delle aspirazione della sorella", un aspetto questo che "è dall'autore messo in luce magistralmente"),[168] conduce una vita di ebbrezze tra scoraggiamenti d'artista e penose ricerche nel tentativo di trovare il giusto modo di declamare i versi di *Fedra*, opera intorno alla quale è imperniata tutta la parte iniziale del libro. Durante la prima del dramma, Faustin è consapevole di non aver dato il massimo di sé, sempre più avvilita per la noiosa e pressoché coniugale vita che conduce con il suo impresario, Blancheron; alla seconda rappresentazione, invece, tutto sembra essere cambiato perché l'attrice

[165] Lettera III di Luigi Gualdo a Robert de Montesquiou, s.d. [ma febbraio 1882], intestata "San Remo, Hôtel de la Méditerranée. Mardi" e pubblicata da V. DONATO RAMACIOTTI in *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., pp. 314-315 (corsivo finale mio).

[166] M. DOTTIN-ORSINI, La Faustin, *les paons blancs et l'agonie sardonique*, cit., p. 257. Il poemetto di Montesquiou, intitolato «Offrande à Edmond de Goncourt», verrà inserito nella raccolta *Les Hortensias bleus* dopo esser stato edito su «La Petit Revue» del 16 marzo 1895.

[167] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], cit., p. 118.

[168] Ibidem.

sa che tra il pubblico è presente l'unico uomo da lei mai amato, l'inglese Lord Annandale, il quale la prega e la convince infine a lasciare senza preavviso il teatro e ad andare a vivere insieme sulle rive del lago di Costanza. Inizialmente felice per la scelta presa (credendosi certa di esser guarita dalla *malattia del teatro*), l'ex attrice si dedica anima e corpo all'uomo amato, fino a quando, ben presto, i ricordi scacciati a forza la assalgono provocandole una profonda nostalgia delle luci della ribalta e anche – come scrive il nostro articolista, profondo conoscitore e frequentatore del bel mondo dello spettacolo, amico della Duse e della Bernhardt – "di quei trionfi che sono più necessari dell'ossigeno per chi è nato con la vera vocazione della scena".[169]

La monotona vita di coppia è interrotta solo di tanto in tanto dalle visite degli eccentrici amici di lui, "tanto strani che le sembrano appartenuti ad un'umanità da sogno e che la spaventano, la disgustano quasi e le danno un desiderio talvolta pungente di riprendere le sue antiche abitudini in mezzo a «gente vera»",[170] tra quali spicca – per morbosità e perversione – l'enigmatica figura dell'*onorevole* George Selwyn (un nome questo a cui Gualdo e Montesquiou faranno, dopo l'uscita della *Faustin*, continuamente ricorso nel loro carteggio per indicare attraverso tale pseudonimo un non meglio precisato amico comune).[171] A causa delle notti insonni della donna che inizia addirittura a compiere gesti insani, in una pazzia fomentata anche dalle lettere della sorella che le racconta i successi di una sua rivale, i due decidono di compiere un viaggio in Italia. Tuttavia, alla vigilia della partenza, Annandale è colpito da paralisi: Faustin lo assiste nella sua lenta e strana malattia che lo condurrà ad una morte preceduta da un caso rarissimo di agonia, quella sardonica. Questo avvenimento ha un peso notevole nell'economia del testo e, più nello specifico, nella costruzione del personaggio della protagonista. Infatti, quanto accade nel cap. LXIV del romanzo goncourtiano, viene a sua volta riproposto dettagliatamente da Gualdo all'interno del suo studio per mettere in evidenza le due nature, di donna ed attrice, sempre più commiste ed inestricabili, di Juliette Faustin:

[169] Ibidem.

[170] Ibidem.

[171] Si cita, a titolo esemplificativo, la parte conclusiva della lettera VII di Gualdo a Montesquiou (V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., p. 322) dove, tra un ammiccamento e l'altro, si fa riferimento al misterioso e ormai non più identificabile personaggio, forse proprio quello cui Goncourt s'ispirò per il romanzo: "Avez-vous été chez Peppine [G. De Nittis, cui è dedicato *La Faustin*]? Avez-vous vu «sa dent»? Pourquoi ne m'en parlez-vous pas? Et y avez-vous rencontré l'hon. George Selwyn? (car c'est lui décidément)".

> […] un riso orribile, macabro, agita i muscoli facciali del moribondo. Inorridita, essa [Faustin] si copre il viso con le mani per non vedere, poi, dopo un lungo tempo, vinta da un'angosciosa curiosità, s'arrischia a guardare. E la curiosità a poco a poco le diminuisce lo spavento, le toglie perfino qualcosa del suo dolore. E allora non può cessare dall'osservare. E involontariamente dapprima, per contagioso istinto, imita il poveretto in tutte le mosse delle sue labbra, nel convulso riso di quei lineamenti contorti. "*Et ce spectacle*", dice l'autore, "*tuant pour un moment l'amante faisait rentrer l'actrice dans la femme*", e l'attrice dalla imitazione involontaria passa quasi senza accorgersene alla imitazione studiata, e si volta per guardarsi in uno specchio come se studiasse una parte per un dramma![172]

Faustin, che sin dal principio della sua recensione Gualdo aveva descritto come un personaggio in cui "la donna e l'attrice si compenetrano sì fittamente in lei che l'una invade ad ogni istante il campo dell'altra",[173] ritrova quindi, nella conclusione del volume, la sua più genuina ispirazione attraverso una scena che nel suo essere terribilmente macabra conserva un effetto di verità assoluta. A detta del critico "la personalità della donna di teatro, con la sua morbosità, con la lotta tra la femmina e l'artista, con la bontà e la malvagità inconscienti l'una dell'altra, *non fu mai così sapientemente meditata, così efficacemente posta in luce*".[174] Molte congetture sono state avanzate dagli studiosi per tentare di identificare il personaggio di Faustin con una donna reale, teorie tra le quali le più accreditate sono quelle che riconducono il soggetto finzionale alle attrici Rachel Felix (1820-1858), Sarah Bernhardt (1844-1923) e Réjane (1857-1920). Tuttavia, per quanto si sia potuto speculare su tale ipotetica individuazione, non esiste alcuna fonte documentaria, compreso il preziosissimo *Journal* in grado di fornire un'indicazione precisa o che comunque faccia propendere verso uno dei personaggi femminili proposti.

Forse riportare la vicenda e le caratteristiche della donna ideata da Goncourt a qualcuno effettivamente esistito non è possibile perché, come sostiene Katherine Ashley, "*La Faustin* is neither 'real' nor 'realistic', it is not a 'study' based on a particular empirical case"[175] e forse, come propone Gualdo nella conclusione del suo articolo, essa "è un temperamento d'artista e di parigina

[172] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], cit., p. 118.
[173] Ibidem.
[174] Ivi, p. 119 (corsivi miei).
[175] K. ASHLEY, *Edmond de Goncourt and the Novel…*, cit., p. 107.

studiato in ogni sua più intima fase, e, per così dire, fibra a fibra"[176] che pertanto non può essere ricondotto ad un unico e solo modello, ma che anzi è stato articolato dal suo autore, nella finzione narrativa, come in una "évocation kaléidoscopique",[177] prendendo ad ispirazione più esempi dedotti dal mondo reale:

> […] leggendo, tutte si ricordano e si vedono come passare innanzi allo sguardo, luminose sopra un fondo annebbiato e tumultuante, le sublimi artiste, che misero della passione vera sulla scena e del teatrale nei loro amori, – tutte le grandi ammalate dell'arte, – e Rachel, e la povera Desclée, e Sarah Bernhardt, e le altre… poiché a tutte l'autore, in questa sua creazione, ha preso qualcosa del loro genio, del loro disuguale carattere, della infinita varietà dei sentimenti, della loro proteiforme bellezza.[178]

La conclusione dell'articolo gualdiano conduce senza dubbio il lettore ad interrogarsi sul concetto di adesione al vero presso i Goncourt e sull'eventuale interpretazione fornita dal nostro critico a tale riguardo. Nella recensione, infatti, non sono poche le occasioni in cui Gualdo si sofferma su "l'accento di assoluta verità che si ritrova in tutte le […] pagine" della *Faustin*, sui "vari personaggi che possono essere ritratti dal vero", sulla "verità con cui sono analizzate sensazioni appena percettibili", su un'opinione generale del romanzo che si configura come "uno studio profondo e possente" caratterizzato da "un'analisi raffinata e vera".[179] È probabile che tutta questa insistenza di Gualdo sull'importanza del vero nel libro recensito possa basarsi sulla conoscenza del *culte du vrai* professato dai Goncourt, profondamente diverso, ad esempio, da quello di Zola, un culto del *vero* nel quale, come si legge nelle memorie dei due fratelli, si risolve l'ideale stesso del romanzo poiché esso è inteso a *donner avec l'art la plus vive impression du vrai humain.*

Nel lontano 1864, nella nota di prefazione a *Germinie Lacerteux* – l'opera madre e fondamento del movimento naturalista – i Goncourt avevano affermato di aver voluto realizzare "un roman vrai" e di aver concesso anche a «les basses claisses» il diritto al Romanzo, sottraendo il popolo al disdegno autoriale e all'interdizione letteraria; tuttavia, già all'epoca della pubblicazione di quello che può essere ritenuto il primo manifesto realista, i due fratelli, pur esaltando nel loro programma la democrazia e il suffragio universale, non erano affatto –

[176] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], cit., p. 119.
[177] J.-P. BERTRAND, *Lecture de* La Faustin, cit., p. 299.
[178] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], cit., p. 119.
[179] Ivi, p. 118.

come mette in evidenza Auerbach – "amici incondizionati di queste idee e di queste istituzioni".[180] In effetti, nonostante l'ulteriore e grandissimo successo ottenuto con romanzi del calibro di *Manette Salomon* (1867) e *Madame Gervaisais* (1869), dopo la ribalta di Zola e il suo assurgere a capo spirituale della scuola di Médan, dopo la morte del fratello Jules e dopo il primo esperimento della *Fille Élisa*, l'ormai anziano Edmond – forse nel tentativo, come si è detto poc'anzi, di creare una seconda scuola attorno ai principi e alla poetica espressi nella *Faustin* – aveva lasciato nuovamente spazio ad opinioni, preoccupazioni ed istinti propri della sua classe d'appartenenza, "l'alta borghesia quasi aristocratica",[181] (ri)favorendo, sul versante artistico, un certo élitarismo dei soggetti e, al tempo stesso, ulteriormente raffinando il proprio stile (che Gualdo, a proposito della *Faustin* non esita a definire "diventato forse ancora più efficace, più sobrio, più elegante")[182] e la propria lingua ("in cui si ritrovano talora delle forme latine, e qualcosa dell'italiano").[183]

Secondo Paul Sabatier, autore di una monografia dedicata alla concezione estetica dei Goncourt, è soprattutto attraverso la produzione del solo Edmond che il rapporto tra idealismo e realismo in narrativa ha subito un'evoluzione decisiva – o meglio sarebbe dire un perfezionamento – rispetto all'epoca in cui egli aveva collaborato con Jules. Il loro sistema, che aveva permesso l'estensione delle metodologie razionali alla letteratura (ma che aveva anche previsto, fin dal principio, che l'applicazione scientifica dovesse rispettare la dottrina dell'*art pour l'art* cui entrambi erano massimamente fedeli), era stato quindi raffinato in maniera ulteriore dal secondogenito superstite, il quale aveva continuato a professare (perfezionando, e talvolta, come in *Chérie*, esasperando) un credo che, qualora avesse contemplato un interesse nei confronti di *vulgarités* e *milieux canailles*, avrebbe avuto il solo scopo di "choquer les profanes". Edmond (in principio insieme a suo fratello, poi solo) aveva cioè sperato che, attraverso un'opera d'arte realizzata in nome del vero, avrebbe potuto fornire ai suoi lettori un insegnamento morale. L'aspirazione ad una didattica etica è certamente un fattore che, con ogni evidenza, è del tutto assente nei volumi degli altri *Naturalistes* – si pensi, ad esempio, ai *Rougon-Macquart* di Zola – dal momento che solo i Goncourt:

[180] E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, cit., p. 271.
[181] Ivi, p. 273.
[182] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], cit., p. 119.
[183] Ibidem.

> […] partent d'un sentiment analogue à celui d'où partent les athées qui affirment leur incrédulité en présence de croyants. Rendre le vrai devient chez les Goncourt un point d'honneur littéraire, et rendre le vrai sous toutes ses formes, c'est pour eux le premier devoir de l'honnête homme.[184]

Ma è stato Edmond de Goncourt (senza la collaborazione fraterna), a partire dal romanzo *Frères Zimganno*, il reale fautore – come si è anticipato – di un ingentilimento ed innalzamento stilistico-formale che Gualdo nella sua analisi esalta in nome di una "ricerca della perfezione" che apprezza (non si dimentichi che egli è in prima persona autore di romanzi d'analisi talvolta, come nel caso di *Decadenza*, finissimi) ed elogia dal momento che egli ritiene tale studio il vero motivo e fondamento che hanno spinto lo scrittore della *Faustin* a "dar veste ai pensieri più difficili a esprimersi, […] trovar la parola che traduca le più intraducibili sensazioni".[185] Quella di Goncourt risultava, insomma, un'indagine che, travalicati i limiti del realismo, aveva iniziato a sconfinare in nuovi territori: a rendersi conto di una simile svolta non era stato il solo Gualdo; della portata del cambiamento suo e dei suoi romanzi si erano dimostrati consapevoli anche alcuni scrittori coevi, come Maurice Barrès, il quale, nell'intervista a proposito dell'evoluzione letteraria rilasciata a Jules Huret nel 1891, affermerà che: "on ne peut pas dire que les Goncourt […] soient des naturalistes purs; et même leurs roman *La Faustin* ne peut être rapproché d'aucune des œuvres de l'école".[186] L'ambiguità di quest'opera è, in effetti, a tal punto profonda che ancora oggi gli autori di studi sui fratelli Goncourt si interrogano sul suo statuto, con il solo punto fermo che si tratta di un testo che da una parte è senza dubbio collegato al passato ("un pied dans la tradition"), ma che d'altro canto è portatore di una carica innovativa che verrà poi sviluppata dalle correnti letterarie a venire ("l'autre dans le modernisme").[187] Per un romanzo nel quale gli intenti di accuratezza documentaria non costituiscono più, come era avvenuto per *Germinie Lacerteux*, un punto di ricerca imprescindibile – Ashley definisce con efficacia le sporadiche concessioni di Goncourt al metodo naturalista un fenomeno "jeopardised"[188] – l'apertura verso molti aspetti della scrittura *fin de siècle* fa-

[184] P. SABATIER, *L'esthétique des Goncourt*, cit., p. 213.

[185] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], cit., p. 119.

[186] J. HURET, *Maurice Barrès*, in *Enquête sur l'évolution littéraire*, cit., p. 67.

[187] J.-P. BERTRAND, *Lecture de* La Faustin, cit., p. 299.

[188] K. ASHLEY, *Edmond de Goncourt and the Novel: Naturalism and Decadence*, cit., p. 109.

vorisce la diffusione dell'idea di un'estrema modernità dell'autore della *Faustin*, opera che verrà vista dalle nuove generazioni di autori decadenti o simbolisti come un vero e proprio testo precursore.

Nonostante occorra essere prudenti nell'accostare lo stile goncourtiano a quello di autori come Henry de Regnier o Huysmans, resta indubbio che il gusto per le preziosità, la descrizione precisa e minuziosa di accumuli di oggetti frivoli, di *bibelots*, la ricerca di immagini plastiche e l'insistenza nell'uso degli epiteti sono tutte caratteristiche proprie di una *esthétique artificialiste* comune alla scrittura della fase finale dell'uno e quella d'esordio degli altri. Ancora una volta è stato Peylet a sottolineare come "entre le plan de la *mimesis* qu'il finit par rejeter dans ses dernier romans et celui du symbole qu'il n'atteint jamais, l'art de Goncourt a tendance à se dévitaliser".[189] Eppure, se si considera nello specifico l'anno 1884, non si potrà non notare che a questa data risale tanto l'uscita dell'ultimo romanzo di Edmond, *Chérie*, quanto quella del primo grande modello di romanzo decadente, *À rebours* di Huysmans (e si badi bene che, nella libreria del protagonista di quest'opera, Des Esseintes, è significativamente presente una copia de *La Faustin* goncourtiana), quasi come se l'anziano scrittore avesse ormai compreso che per lui non esistessero più margini per una nuova forma di scrittura e che fosse ormai giunto il momento di arrendersi all'avanzata dei nuovi e vitalissimi ingegni dei giovani romanzieri cui bisognava passare il testimone. Sarebbe spettato a loro compiere un nuovo passo per lo sviluppo – per dirla con Gualdo – delle "nuove formole" da cui sarebbe scaturito, attraverso l'evoluzione letteraria, il moderno romanzo.

Questa consapevolezza sarà espressa, non molti anni dopo il critico, da Goncourt in persona quando, intervistato così come il già citato Barrès per l'indagine condotta nel 1891 dai collaboratori della rivista «L'Écho de Paris» a proposito delle sorti della narrativa naturalista, risponderà al questionario di Jules Huret dimostrando piena coscienza della imminente *morte naturelle* del *roman naturiste* (espressione che lo scrittore dichiarava di preferire rispetto a quella ampiamente utilizzata di *roman naturaliste*): in tale occasione egli non si farà scrupoli nel considerare la fine del movimento realista come una logica conseguenza, dopo mezzo secolo di vita (così dicendo Goncourt sembrerebbe aver voluto sottolineare, una volta di più, che il romanzo intorno al quale era sorta la scuola naturalista fosse stato *Germinie Lacerteux*, nel 1865, e non

[189] G. PEYLET, *L'art maniériste d'Edmond de Goncourt dans* La Faustin…, cit., p. 271.

*L'Assommoir* di Zola, nel 1877). Senza abbassare il capo dinnanzi al sopraggiungere del nuovo, il fiero scrittore aveva però anche puntualizzato, al cospetto del suo intervistatore, che, nonostante l'imminente decesso, il naturalismo non avrebbe mai cessato di far sentire il proprio influsso persino tra i più giovani autori di quella *génération de poseurs, de chercheurs d'effets* – come l'aveva appellata nel suo *Journal*[190] –, perché ciascuno di essi si era formato in grembo a quella corrente alla quale egli, in prima persona ed insieme a suo fratello Jules, aveva dato avvio:

> Or, comme tout mouvement littéraire est une réaction contre le mouvement qui l'a précédé, il est incontestable que, dans l'évolution qui doit s'accomplir, cette réaction aura lieu […] au profit de […] les symbolistes, les décadents, enfin les gens qui se posent, d'avance, pour nos successeurs, me semblent être presque tous des poètes. […] Dans le gens qui viennent après nous, je discerne des gens d'un très grand talent, comme Huysmans, Maupassant, Margueritte […]. Comme d'autres encore; mais en dehors de l'indépendance et de l'envolée libre de tout talent, ces nouvelles fournées de la gloire me semblent se rattacher encore à l'école naturaliste. […] Pour moi il y a une nouvelle forme à trouver que le roman pour les imagination en prose, et l'inventeur et les propagateurs de cette forme, qu'ils soient matérialistes, spiritualistes, symbolistes, ne importe quoi en *iste* seront, selon mon idée, les meneurs du mouvement intellectuel du vingtième siècle.[191]

Nonostante la grande ammirazione palesata da Gualdo nei confronti di Edmond de Goncourt, quest'ultimo ha lasciato nel proprio diario alcune "notes sans indulgence"[192] nei riguardi di colui che tra i primi aveva promosso la sua produzione in Italia: difatti, oltre alle testimonianze – certamente utili e su cui si tornerà a breve – relative alla presenza dell'italiano, specie all'epoca della sua paralisi alle gambe, in molti luoghi e ad incontri esclusivi della Parigi letteraria, la prima nota del *Journal* in cui è presente un riferimento a Gualdo è ben poco lusinghiera giacché all'autore cisalpino (annoverato tra i partecipanti ad una cena seguita alla rappresentazione della *Lucie Pellegrin* di Alexis) viene riservata un'etichetta certamente non decorosa e men che meno adatta alla sua persona:

[190] E. – J. DE GONCOURT, *Journal*, vol. III, 6 février 1889, cit., pp. 226.

[191] J. HURET, *Edmond de Goncourt*, in *Enquête sur l'évolution littéraire*, cit., pp. 186-188.

[192] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 36.

On fait la partie d'aller voir au Théâtre Libre LUCIE PELLEGRIN, et […] l'on va dîner chez Lavenue, un restaurant près de la gare Montparnasse, devenu, le jour de ces représentations, le restaurant de la presse dramatique et de la cocotterie littéraire.

C'est Catulle Mendès, en compagnie d'une femme […]. C'est Bauër, qui recommence à parler haut dans les endroits publics. C'est Carle des Perrièrs, le duelliste, c'est le grotesque Mariéton, *c'est le rastaquouère de la littérature franco-italienne*, *Gualdo*.[193]

Sorprende che il romanziere milanese, prima ancora di venir definito in maniera offensiva e diffamatoria come "persona straniera che ostenta lusso e ricchezza di dubbia provenienza", abbia quasi profeticamente espresso le sue perplessità a proposito del maldicente diario goncourtiano quando, nel novembre 1887 (ovvero all'indomani della pubblicazione del secondo volume di memorie dei due fratelli, uscito il 22 ottobre di quell'anno, ad un'epoca in cui – come si legge in una lettera indirizzata a Vittoria Cima – egli era già in contatto con Goncourt),[194] aveva scritto all'amico Montesquiou domandandogli: "Etes-vous retourné chez E. de G.? Que pensez-vous de son médisant *Journal*, bien intéressant tout de même?".[195] In termini simili si era espresso, poi, nello scrivere qualche mese prima a Coppée – all'epoca in cui il diario cominciava ad essere pubblicato sul supplemento letterario del «Figaro» –, rivolgendosi al quale aveva affermato: "Quant au *Journal des Goncourt*, j'en ai fait par fois mes délices, mais je ne l'ai pas lu complètement. Je le savourerai en volume".[196]

Di certo Gualdo non avrebbe mai pensato di potersi un giorno meritare il su citato appellativo dopo tutta la benevolenza espressa nel recensire *La Faustin* e dopo la scelta di acquistare, per la propria biblioteca, gran parte delle opere di critica d'arte (notizia riportata da Montera, benché nel Fondo Gualdo dell'Ambrosiana di Milano non ve ne sia traccia) redatte dai fratelli scrittori, tra cui *La femme au XVIII siècle*, *Madame de Pompidour* e *Manette Salomon*. Si aggiunga poi che l'italiano aveva assistito, giudicandola positivamente, anche ad una rappresentazione della versione teatrale di *Manette Salomon*, come annota Edmond nel suo *Journal* ("Gualdo, qui se traîne paralysé dans le salon me dit avoir assi-

[193] E. – J. DE GONCOURT, *Journal*, vol. III, 15 juin 1888, cit., pp. 135-136.

[194] Lettera 15, inedita, di Luigi Gualdo a Vittoria Cima inviata da Parigi nel 1886 custodita nel Fondo Vittoria Cima c.3.b.40(15): "Ho visto qualche volta M.me Adam; due volte Goncourt al *grenier Goncourt* – ma per il pessimo tempo vi era poca gente. Zola immobile a Mèdan".

[195] Lettera XXIX intestata "Milan, Samedi" (e risalente al novembre 1887), pubblicata in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., p. 351.

[196] Lettera XVIII di Gualdo a Coppée, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 253.

sté hier à MANETTE SALOMON, qui a été très applaudie, mais sans une salle où il y avait beaucoup de vides"),[197] dopo una serata trascorsa nel salotto della Principessa Matilde. A tal proposito Gualdo racconterà a sua cugina:

Vedo abbastanza sovente Edmond de Goncourt, e sono stato alla terza rappresentazione del suo dramma *Manette Salomon*, tolto dal celebre romanzo. È recitato a meraviglia e per di più gli attori, uomini e donne, sono vestiti con la moda del '46, il che rende la cosa molto curiosa ed interessante.[198]

Non è questo l'unico caso in cui Gualdo scrive di avere avuto – di continuare ad avere – incontri con il romanziere francese: tali *rendez-vous* erano al contrario piuttosto frequenti soprattutto perché entrambi erano soliti frequentare i medesimi luoghi (con una certa predilezione di entrambi per il *salon* di Matilde Bonaparte) e le stesse persone (il più delle volte la conoscenza comune era costituita da Émile Zola).[199] Una toccante documentazione sui loro incontri è offerta, ancora una volta, da Goncourt nelle sue memorie di vita letteraria, dove, in data 4 dicembre 1895, Edmond ha annotato di aver provato gran pena nell'aver visto "chez la Princesse ce Gualdo, marchant appuyé sur deux cannes, avec des instants où la vie semble figée chez lui".[200] Tuttavia è altrettanto sentita la commozione di Gualdo che si ravvisa nelle parole da lui indirizzate sempre a sua cugina Giulietta, righe nelle quali, fornendo aggiornamenti vari da Parigi sugli eventi salienti di Francia, le ha raccontato della scomparsa improvvisa dell'autore della tanto amata *Faustin*:

Anche qui si ripetono le tristi notizie. Jeri è morto, dopo soli due giorni di malattia, Edmond de Goncourt, che malgrado la sua età stava perfettamente. È spirato a Champrosay in casa di Daudet dov'era da poco. Tutti i giornali d'oggi non parlano che di lui. La sua perdita è molto sentita.[201]

[197] E. – J. DE GONCOURT, *Journal*, vol. III, 4 mars 1896, cit., p. 1250.

[198] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss, b.3(25). La lettera, custodita in una busta con timbro postale indicante "Paris, 23 octobre 1895", deve però risalire alla primavera successiva, in concordanza con la nota riportata da Goncourt nel suo *Journal* in data 4 marzo 1896 nella quale viene detto che Gualdo aveva assistito alla rappresentazione del dramma il giorno precedente.

[199] Cfr. i paragrafi *4.2* e *6.4a* nei quali sono riportati, rispettivamente, un passo del *Journal* goncourtiano (del 23 aprile 1896) ed una lettera di Zola a Giacosa nei quali si parla di un *dîner chez Zola* al quale avrebbero partecipato sia Gualdo che Goncourt.

[200] E. – J. DE GONCOURT, *Journal*, vol. III, 4 décembre 1895, cit., p. 1200.

[201] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss, b.3(35). Lettera con timbro: "Paris, 18 luglio 1896".

Era il 16 luglio 1896: nei giorni successivi nessuna commemorazione dedicata al celebre romanziere francese a firma Luigi Gualdo comparirà sui quotidiani italiani, diversamente da quanto era avvenuto all'indomani della scomparsa di altri grandi del mondo delle lettere d'oltralpe, da Flaubert a Barbey d'Aurevilly, da Gautier a Balzac. Può darsi che il precario stato di salute dell'italiano abbia costituito la causa cui attribuire un simile silenzio sulle pagine delle riviste nostrane (anche se, per quanto malato, la sua ultima collaborazione giornalistica è posteriore alla data di morte di Goncourt e risale al 3 gennaio 1897), ma forse non è da escludersi che l'assenza di ogni suo commento potrebbe essere stato sintomo di uno scontento risalente all'epoca della ingiusta "accusa" di *rastaquouère*, un'etichetta che, a dispetto della grande stima che egli aveva nutrito per il grande artista, il povero e buon Gualdo non doveva aver ancora perdonato al maldicente Edmond e a quel suo *Journal* troppo spesso denigratore.[202]

### 6.4a *Il contributo gualdiano alla diffusione della narrativa di Zola in Italia: la ricezione delle opere* les moins réalistes

Tra i manoscritti della biblioteca Ambrosiana di Milano appartenuti al collezionista di autografi Alessandro Casati è custodita una curiosa lettera inedita di Émile Zola indirizzata a Luigi Gualdo:[203] miracolosamente sottratta al destino toccato a gran parte delle carte gualdiane, quasi tutte attualmente ancora disperse, questo documento epistolare rappresenta una pietra miliare nella ricostruzione dei rapporti esistiti tra i due scrittori, finora poco documentati.[204] Essa è innanzitutto una preziosa testimonianza che consente di segnalare la precocità e la tipologia del legame tra i due scrittori poiché reca in intestazione la data

[202] Cfr. C. DUCHET, *Le* Journal *des Goncourt ou la terreur dans le lettres*, in AA. VV., *Les frères Goncourt: art et écriture*, cit., pp. 115-135.

[203] Biblioteca Ambrosiana di Milano, Fondo Casati, carteggio K 72 suss., c.3b.48(1). Lettera autografa di Émile Zola a mittente n.i., ma indubbiamente indirizzata a Luigi Gualdo, come dimostrano numerosi elementi interni, *in primis* il riferimento ad una recensione gualdiana oltre che l'allusione ad un romanzo scritto dallo scrittore milanese.

[204] Prima del ritrovamento della lettera in questione Pierre de Montera aveva ipotizzato che i primi contatti tra Zola e Gualdo fossero avvenuti poco prima della pubblicazione della recensione gualdiana a *Une page d'amour* (26 maggio 1878) attribuendo la funzione di mediatore tra i due all'ingegnere poeta Paul Haag, intimo di entrambi gli scrittori.

"Médan, 17 août 1878" e si apre con una benevola espressione di affetto e familiarità nei confronti dell'autore milanese, cui Zola si rivolge con l'appellativo di "mon chèr confrère". Dopo essersi scusato per la propria *paresse*, giacché "Il y a longtemps que je veux vos écrire", il mittente spiega al destinatario italiano che il ritardo nel gestire la propria corrispondenza è stato causato da un trasferimento in campagna ("Je suis, pour l'instant, dans un trou perdu"), dove si trova, già da qualche tempo, al fine di portare avanti la stesura di *Nana*, il nono dei venti romanzi che costituiscono il ciclo dei Rougon-Macquart: Zola ammette di esser ben consapevole, fin dal primo approccio alla composizione del testo, che dovrà trascorrere più tempo del solito per la redazione di questo ennesimo volume – "je ne serai pas prêt avant un an", scrive infatti a Gualdo – e che i suoi lettori, i quali a partire dal 1871 avevano visto uscire in libreria un 'Rougon' all'anno (compreso Mallarmé, che si diceva felice di trascorrere *deux des beaux jours de chaque année* immerso nella lettura dei vari romanzi zoliani), dovranno inevitabilmente modificare il loro orizzonte di attesa perché, per questa volta, nessuna nuova opera andrà in stampa prima dello scoccare del nuovo decennio. Ed in effetti *Nana* sarà in vendita solo verso la fine del 1880.[205]

Accanto alle informazioni relative a luoghi e tempi di composizione dei lavori del romanziere francese, continuando a scorrere la lettera in esame, si scoprirà che i due corrispondenti dovevano certamente essere già in contatto da molto e che, oltretutto, avevano in precedenza avuto modo di conoscersi personalmente: se la pubblicazione di una lettera del giugno '79 di Zola a Cameroni da parte di René Ternois[206] – poi segnalata anche da Montera[207] – aveva fornito un primo indizio a riguardo (poiché in essa il critico italiano conferma al suo destinatario di aver ricevuto i saluti trasmessigli per tramite di Gualdo), il documento custodito nel Fondo Casati serve a retrodatare almeno di un anno il principio del legame di amicizia tra i due scrittori, oltre che – naturalmente – a confermarlo. A questo piccolo *corpus* di testimonianze va, infine, affiancata una strana "correspondance", in forma scherzosa di bollettino delle novità letterarie, offerto a Zola da Felice Cameroni il quale, inframmezzandola in un elen-

[205] E. ZOLA, *Nana*, Paris, Charpentier, 1880.

[206] R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1967, p. 41: "25 juin 1879 – […] Je vous remercie du salut qui m'a été transmis par Gualdo, lequel aujourd'hui encore, avec *Mariage Excentrique*, s'entête dans le roman conventionnel de Feuillet...".

[207] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 94.

co di opere italiane, inserisce nella lettera (datata "Milan, le 6 juillet 1879") una breve nota relativa ad un romanzo francese di Gualdo, autore al quale invidia l'onore di essere già da tempo un intimo del suo corrispondente.[208]

Da quanto si evince dal testo, o almeno da quanto si può intuire sulla base dei pochi e brevi riferimenti, sembrerebbe che tale frequentazione fosse già diventata, nel corso del tempo, di carattere abituale ("Vous verra-t-on cet hiver à Paris?", domanda infatti Zola a Gualdo, mostrandosi così al corrente della consuetudine dell'italiano di recarsi ogni anno, e durante quella stagione, nella capitale francese). Tuttavia l'aspetto più interessante della lettera è rappresentato da quelli che sono i motivi che l'autore dei *Rougon-Macquart* afferma essere all'origine delle proprie righe indirizzate in Italia, ovvero la volontà di rivolgere a Gualdo un doppio ringraziamento. Se, difatti, da un lato egli dimostra riconoscenza per aver ricevuto in dono una copia dei suoi romanzi (che, vista la cronologia del documento, possono essere soltanto i primi due già pubblicati, ossia *Costanza Gerardi*, in italiano, e *Une ressemblance*, in francese ed esplicitamente menzionato nel documento), di cui Zola tesse sincere lodi:

> [...] il faut que je vous remercie aussi de l'envoi de vos romans. J'avoue que je boude un peu devant ceux qui sont en italien; au bout de quelques pages, ma tête tourne. Mais j'ai lu *Une ressemblance* et j'ai été très-frappé de vos qualités d'analyste. Il y a là des pages exquises. Le dévouement m'a semblé aussi d'une simplicité tragique. Continuez, cela est fort beau.[209]

Dall'altro lato, egli ringrazia il proprio corrispondente per la buona recensione realizzata, sulle pagine di una rivista nostrana, per il suo ultimo romanzo. Il *compte rendu* cui Zola allude è quello dedicato da Gualdo all'ottava opera del progetto zoliano, *Une page d'amour*,[210] testo pubblicato *en feuilletton* sul perio-

[208] Cfr., *infra*, il paragrafo 6.4.1. Lettera 9 di Cameroni a Zola in P. TORTONESE, *Cameroni e Zola. Lettere*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 81.

[209] Fondo Casati, K 72 suss., c.3b.48(1).

[210] Sembrerebbe che Zola abbia sinceramente apprezzato l'interesse di Gualdo e, più in generale, della pubblicistica italiana nei confronti della sua produzione. Lo dimostrerebbe una lettera del luglio 1878 (di poco anteriore, quindi, a quella indirizzata a Gualdo) di risposta a De Amicis, conosciuto proprio nel corso di quella estate insieme a Giuseppe Giacosa. In questo documento l'autore dei *Rougon-Macquart* ricorda la visita da breve ricevuta da parte dei due scrittori italiani ed afferma: "Vous me dites que vous êtes en train d'écrire vos impressions sur mon œuvre et sur ma personne... On ne m'a point gâté en France; [...] aujourd'hui, ce n'est point de l'étranger que me viennent votre bonnes paroles, c'est de ma première patrie, du sol où est né

dico francese «Le Bien Public» a partire dall'11 dicembre 1877 (prima ancora, cioè, che la stesura dell'opera fosse conclusa) e poi apparso in volume per i tipi di Charpentier l'8 giugno seguente:

> D’abord, j’ai à vous remercier de l’aimable article que vous avez bien voulu me consacrer dans la *Rassegna settimanale*. Je l’ai lu avec le plus vif plaisir. Je sais assez d’italien pour comprendre le sens général.[211]

L'articolo, dedicato interamente all'opera in questione e firmato da Gualdo, era apparso in effetti sul giornale fiorentino «La Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti» il 26 maggio 1878, ovvero alla vigilia dell'uscita della pubblicazione in volume, in Francia, del romanzo zoliano.[212] In questo studio, benché si tratti di una delle prime recensioni da lui realizzate, il giovane crititco già mostra spiccate capacità di analisi e, dato questo forse ancor più importante, al suo interno riesce a manifestare fin da subito il proprio gusto ed il suo spiccato orientamento letterario che lo condurrà, dopo *Une page d'amour*, a diversi anni di distanza, a prendere in esame un altro lavoro piuttosto atipico di Zola, vale a dire *Le Rêve.* Volendo ricorrere ad un'espressione coniata da un valente studioso zoliano, Gualdo recensore si è occupato nel corso della sua carriera giornalistica di quei due testi che più di ogni altro differiscono per il loro carattere eccezionale dagli altri romanzi del ciclo dei Rougon-Macquart, in quanto *Une page d'amour* e *Le rêve* sono le uniche due opere, per dirla con Henri Mitterand, “non pas mineures, mais *en mineur*, de la série”.[213]

Gualdo è un lettore a tutto tondo, onnivoro, di Zola: dai suoi carteggi si evince con quale e quanta attenzione abbia studiato ogni singolo volume della sua produzione, ma è altrettanto evidente come il suo entusiasmo resti concentrato su una certa tipologia di testi che potremmo indicare come *i più idealisti* o,

---

mon père” (E. ZOLA, *Correspondance 1972-1902*, Paris, Bernouard, 1928, p. 516). Similmente, in un altro messaggio del dicembre 1878 destinato al medesimo corrispondente, Zola – ma questa volta le sue parole sono riferite ad uno studio compiuto dallo stesso De Amicis – scrive: “Dans le moment même où vous parlez si superbement de moi en Italie, on me déchire en France” (R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, cit., p. 39).

[211] Fondo Casati, K 72 suss., c.3b.48(1).

[212] L. GUALDO, *Émile Zola* – Une page d'amour, in «La Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti», a. I, n. 21, 26 maggio 1878, pp. 395-396.

[213] H. MITTERAND, Préface à É. ZOLA, *Une page d'amour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 18 (corsivo moi).

altrimenti detto, *i meno realisti* in quanto fedeli al metodo naturalista in misura minore. A conferma di ciò si dirà che Gualdo, rivolgendosi al conte Robert de Montesquiou, sembra sforzarsi nel citare, a stento, in un poscritto,[214] il romanzo zoliano ultrarealista *La Terre* – che aveva suscitato gran scalpore generando notevoli reazioni tra cui la grande disapprovazione espressa ne *Le Manifeste des Cinq*[215] –, mentre riserva un giudizio ben poco lusinghiero al testo altrettanto ultranaturalista *Pot-Boiulle*, dal momento che in questo testo, a suo dire, "Zola […] me paraît tourner un peu au Paul de Kock".[216] Secondo Valeria Donato, curatrice dell'epistolario Gualdo-Montesquiou, si potrebbe scorgere, nell'insieme dei pareri espressi dal critico italiano nel suddetto carteggio a proposito della narrativa di Zola, una certa

> […] tendenza ad apprezzare maggiormente quelle opere che in un certo senso si staccano dai modi più usuali del complesso ciclo zoliano e fanno parte a sé, sia per gli spunti di poetico lirismo e di fine penetrazione psicologica che in esse rivela l'autore, sia per il tentativo di uno stile più raffinato, tentativo che sembrava denotare un nuovo orientamento della sensibilità zoliana.[217]

L'esame gualdiano è sottile, efficace: difatti, partendo dalla trama dell'opera, il pubblicista affronta e si sofferma su questioni decisive quali, per l'appunto, il tema dell'analisi psicologica o lo studio dei sentimenti e delle passioni umane, il ruolo dei personaggi secondari o anche la valenza delle digressioni paesaggistico-descrittive. Quest'ultimo elemento, in particolar modo, risulta di cruciale importanza in rapporto al dibattito sorto proprio in quegli anni intorno alla crisi della prosa naturalista: contestualizzato in quest'ottica, l'intervento di Gualdo assolve per il pubblico cisalpino non solo il compito di diffondere la produzione zoliana in Italua, ma anche quello di avvicinare i lettori nostrani a problematiche critico-letterarie di respiro europeo. Fin dal 1875, in effetti, Brunetière aveva mosso alcuni passi in opposizione alla poetica della scuola di Médan cercando di dimostrare come Balzac, a differenza dei suoi successori idealmente capeggiati da Zola, si fosse ispirato in maniera *artistica* alla realtà, allo scopo di

[214] Lettera XXX di Gualdo a Montesquiou, s.d., in cui si legge semplicemente: "Et *La Terre*?...". Cfr. V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., p. 353.

[215] P. BONNETARN – J. H. ROSNY – L. DECAVES – P. MARGUERITTE – G. GUICHES, La Terre. *À Émile Zola*, in «Le Figaro», 18 agosto 1887, p. 1.

[216] Ivi, p. 315. Lettera III del medesimo allo stesso, datata "San Remo, [febbraio 1882]".

[217] Ivi, p. 303.

“la transformer” e non se ne fosse servito soltanto per compierne una imitazione servile, una brutale riproduzione che, come suggerisce Michel Raimond, costituisce “l'horizon du naturalisme […], mais un horizon singulièrement limité”.[218]

Con la pubblicazione di *Une page d'amour*, Zola aveva forse fornito la risposta più efficace a quelle prime critiche atte a dimostrare l'insufficienza estetica del naturalismo. Questo romanzo, difatti, concepito – come si vedrà – quasi simile ad un'opera sinfonica, rappresenta uno dei più alti esempi della possibilità di compenetrare, in un testo naturalista, istanze artistiche e metodo scientifico. Nonostante lo scrittore provocatoriamente affermi, nella lettera agli editori posta come *préface* all'edizione del 1884,[219] che le cinque descrizioni di Parigi – le quali chiudono ognuna ciascuna delle cinque sezioni di cinque capitoli in cui è articolato il romanzo – non siano state altro che “un caprice d'artiste d'une répétition fatigante, [...] une difficulté vaincue pour montrer la dextérité de la main”, egli in realtà specifica poco oltre come “nous ne cédons presque jamais au seul besoin de décrire; cela se complique toujours en nous d'*intentions symphoniques* et humaines”, dal momento che “la création entière nous appartient, tout tachions de la faire entrer en nos œuvres, nous rêvons l'arche immense”.[220] Ebbene, all'interno del proprio *compte rendu*, ben sei anni prima della stesura di questa lettera esplicativo-difensiva, Gualdo non solo non aveva stigmatizzato tali passaggi (come la gran parte dei lettori dell’epoca), ma aveva anzi intuito l'importanza destinata da Zola alle parentesi paesaggistiche di *Una page d'amour* quando aveva parlato di una “parte descrittiva […] adoperata in questo libro dall’A. come *istrumentazione*, [che] serve d’*orchestra* e dal basso accompagna il poema lentamente svolto sulle alture di Passy”.[221]

Per quanto in questa sede si cerchi di sottolineare lo spessore dello spirito di analisi gualdiano, pur tuttavia non si dovrà affatto scartare l’ipotesi che tale coincidenza lessicale possa esser conseguente ad un verosimile precedente colloquio tra autore e recensore, giacché il tema – con annesse motivazioni – della presenza delle descrizioni poetiche di Parigi, “revenant comme un chant”,[222] ri-

[218] M. RAIMOND, *La crise du roman*, cit., p. 30.

[219] É. ZOLA, *Lettre aux éditeurs*, in *Une page d'amour*, t. I, Paris, Librairie des bibliophiles, 1884, pp. I-IV.

[220] Ivi, pp. II-III (corsivo mio).

[221] L. GUALDO, *Émile Zola* – Une page d'amour, cit., p. 396 (corsivo autoriale).

[222] É. ZOLA, *Documents. Ébauche inédite d'*Une page d'amour, in *Une page d'amour*, Édition présentée et établie par H. Mitterand, cit., p. 394.

sulta più volte annotato nell'*Ébauche* preparatoria di *Une page d'amour*, solo di recente resa nota in appendice all'edizione del romanzo curata da Mitterand.[223]

"Paris et son immensité servent de cadre au recit",[224] afferma Guillemin evidenziando come, in questa ottava opera dei Rougon-Macquart, non siano né *les rues* né *le ventre* della capitale francese a fare da contorno alla narrazione; lo è invece la vista di lontano di tutti i suoi tetti scorti dalle colline di Passy – "un coin particulier de Paris, assez ritiré, en permettant des descriptions poètiques"[225] –, all'epoca sobborgo a nord ovest di Parigi, attualmente inglobato nell'area metropolitana, nel 16° *arrondissement*. Zola si era recato a visitare queste alture nell'aprile 1877 ed era stato a tal punto colpito dalla bellezza del panorama della città all'orizzonte che, dopo averne disegnato una mappa topografica da utilizzare durante la stesura dell'opera, aveva poi addirittura deciso di rendere Parigi non più un semplice paesaggio che fungesse da sfondo allo svolgersi delle vicende, bensì un vero e proprio personaggio del romanzo che avrebbe inoltre dovuto, secondo modalità che a breve si diranno, interagire con i protagonisti. Quello spettacolo, infatti, era parso a Zola così familiare da risvegliare in lui intensi e vividi ricordi del proprio passato:

> Aux jours misérables de ma jeunesse, j'ai habité des greniers de faubourg, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris, immobile et indifférent, qui était toujours là, dans le cadre de ma fenêtre, me semblait comme le confident tragique de mes tristesses. J'ai eu faim et j'ai pleuré devant lui; et devant lui, j'ai aimé, j'ai eu mes plus grands bonheurs. Eh bien! Dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le chœur antique. Il me fallait un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre, puis l'immense ville à l'horizon, toujours présente, regardant avec ses yeux de pierre rire et pleurer ces créatures. C'est cette vieille idée que j'ai tenté de réaliser dans UNE PAGE D'AMOUR.[226]

Anche in questo caso l'analisi condotta da Gualdo sembra perfettamente centrare le intenzioni zoliane: nel commentare le *ekphraseis* relative ai bizzarri aspetti del cielo, agli incendi al tramonto, alle lotte delle bufere e alla purezza dei raggi del sole mentre squarciano le nubi, egli acutamente osserva come la

[223] Ivi, pp. 392-400. Il testo autografo del bozzetto dell'opera zoliana è custodito presso la BNF con segnatura N.A.Fr., ms. 10318, ff. 490-512.

[224] H. GUILLEMIN, Préface à É. ZOLA, *Une page d'amour*, Lausanne, Rencontre, 1960.

[225] É. ZOLA, *Documents. Ébauche inédite d'*Une page d'amour, cit., p. 394.

[226] ID., *Lettre aux éditeurs*, cit., p. II.

presenza di queste descrizioni, che si frammezzano all'azione, non rappresenti una reale sospensione della narrazione, perché esse "sembrano seguire nelle loro diverse fasi i mutamenti che le varie ore portano nei cuori solitari di quella madre innamorata e di quella figlia chiaroveggente".[227] L'opera è incentrata, difatti, sulle vicende della giovane vedova Hélène Grandjean (figlia di Ursule Macquart e del cappellaio Mouret) e della sua bambina Jeanne, un'undicenne malata di nervi. Le cinque digressioni paesaggistiche poste al termine di ciascuna delle 5 sezioni del romanzo – "5 fois 5 = l'amour, la mort"[228] – svolgono il compito di rispecchiare metonimicamente i sentimenti e gli stati d'animo, in alternanza, delle due protagoniste femminili: la nascita dell'amore di Hélène per il dottor Deberle (dopo le lunghe ore di forzata intimità trascorse al capezzale della bambina in preda ad un forte accesso), la loro passione, la confessione di M.me Grandjean, la gelosia di sua figlia e il dolore materno per l'improvvisa morte di Jeanne. Sembrerebbe quindi che Zola, riallacciandosi alla lezione di Taine ed adottandone la prospettiva, non voglia qui rinunciare all'inserimento di parentesi di intenso lirismo all'interno di *Une page d'amour*, ma che addirittura desideri 'funzionalizzarle' in relazione al metodo naturalista, secondo il quale, come egli stesso afferma in un saggio apparso su «Le Voltaire» nel giugno 1880 (posizione poi ribadita ne *Le roman expérimental*,[229] che ad esso è pressappoco contemporaneo), la descrizione non è altro che "un état du milieu qui détermine et complète l'homme".[230]

La critica contemporanea ha più volte insistito sulla funzione molto spesso mimetica della rappresentazione oggettiva del mondo esterno e della trasposizione esteriore degli stati soggettivi dei personaggi zoliani, tanto da parlare di un tipologia di immagine assolutamente non *réaliste*, ma anzi *déréalisante* (David Baguley)[231] o anche, in parallelo con la coeva pittura impressionista, della nascita, con il romanzo in esame, di un *nouvel espace de représentation* (Jean-Pierre Leduc-Adine)[232] che si affianca e genera una *nouvelle représentation de*

[227] L. GUALDO, *Émile Zola* – Une page d'amour, cit., p. 396.

[228] H. MITTERAND, Préface à É. ZOLA, *Une page d'amour*, cit., p. 14.

[229] É. ZOLA, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880.

[230] ID., *De la description*, in «Le Voltaire», 8 juin 1880.

[231] D. BAGULEY, *"Une page d'amour" et la description naturaliste*, in «L'échole des lettres II», a. LXXXI, n. 6, 15 décembre 1989, p. 31.

[232] J. P. LEDUC-ADINE, *Roman de l'art et art du roman: à propos des descriptions de Paris dans* Une page d'amour, in AA. VV., *Zola and the craft of fiction (Essays in Honour of F.W.J. Hemmings)*, Leicester - London - New York, Leicester University Press, 1990, p. 91.

*l'espace*. Certamente, però, va a Gualdo il merito di aver evidenziato in Italia, in anni di realismo imperante (mentre in Francia, come si è accennato, il naturalismo era già in piena crisi) una nuova dinamica narrativa, per la prima volta usata da Zola in un suo romanzo, ovvero una dinamica atta ad assorbire la narrazione all'interno della descrizione, proprio nel medesimo istante in cui il personaggio stesso appare, a sua volta, in perfetta osmosi con il paesaggio che lo circonda. Forse è proprio questa lungimiranza gualdiana alla base della gratitudine di Zola che, presa visione della recensione pubblicata sulla «Rassegna Settimanale», ha avuto modo di riscontrare nell’articolo dell’italiano giudizi ed osservazioni veritiere osservazioni espresse: a differenza della gran parte degli altri lettori tardottocenteschi, infatti, Gualdo si era mostrato tra i pochissimi ad aver davvero pienamente compreso, e non solo ammirato, le pagine di *Une page d’amour* dedicate a Parigi e, sebbene anch'egli abbia evidenziato che talvolta tali descrizioni “peccano qua e là per qualche tocco non esattamente vero”,[233] egli non fu mai annoverato da Zola come parte di quella schiera “des critiques, éplucheurs de détails” che

> [...] après avoir gratté l'œuvre dans tout les sens, ont découvert que j'ai commis l'impardonnable anachronisme de mettre à l'horizon de la grande ville les toitures du nouvel Opéra et la coupole de Saint-Augustin, des les premières années du Second Empire, époque à la quelle ces monuments n'étaient point bâtis. J'avoue la faute, je livre ma tête. [...] Je luttai d'abord pour l'amour des dates. Mais ces masses étaient trop tentantes, allumées sur le ciel, me facilitant le besogne en personnifiant de leurs hautes découpures tout au coin de Paris, vide d'autres édifices; et j'ai succombé, et mon œuvre ne vaut certainement rien, si les lecteurs ne peuvent se résoudre à accepter cette erreur volontaire de quelques années dans les âges des deux monuments.[234]

Gualdo nota l'anacronismo, però non vi si sofferma; sa che è voluto e soprattutto che non è quello l'aspetto su cui andrà puntata l'attenzione del lettore. A tal proposito, un recente studio dell'americano Michael Wetherill ha dimostrato come, a differenza delle “sviste” involontarie di Flaubert nell'*Éducation sentimentale*, gli svarioni zoliani rappresentano scelte pienamente consapevoli. Difatti, che le vicende dell'opera siano ambientate nel 1853-54 è un dato che non impedisce all'autore di inserire, all'interno delle digressioni in cui viene delineato lo *skyline* parigino, la cupola di St. Augustin (la cui costruzione risale

[233] L. GUALDO, *Émile Zola* – Une page d'amour, cit., p. 396.
[234] É. ZOLA, *Lettre aux éditeurs*, cit., p. IV.

agli anni 1860-71) o la sagoma della Nouvelle Opéra (terminata solo nel 1875), dal momento che la presenza di questi edifici non ha alcuna ripercussione sui personaggi che le osservano, né altera in alcun modo le loro sorti o i loro stati d'animo; queste inesattezze cronologiche sono, invece, finalizzate a trasmettere al pubblico contemporaneo l'instabilità di un panorama urbano profondamente modificato dagli interventi edilizi che, voluti da Haussmann, avevano condotto ad un *bouleversement architectural* di enorme portata. Sotto questo aspetto, l'irruzione nel testo di Zola di alcuni anacronismi non differisce poi molto dalla presenza di anacronismi nell'opera flaubertiana ai quali essi sono invece assimilabili per altra ragione giacché in entrambi i casi:

> [...] présent et passé perdent leurs assises chronologiques, et prennent une identité nouvelle dont le statut historique est très largement remis en question. En fin de compte, leur textes, constamment minés par le jeu de leur propre référentialité, proposent une vision fragmentée et divergente de la ville.[235]

Ma la *ville*, l'immensa Parigi, domina la vista che Hélene Grandjean gode dalle alture di Passy: la città è un paesaggio con cui, come si è detto, il suo personaggio interagisce, riflettendo, nella percezione che ha di essa, i propri sentimenti e i propri umori; tuttavia, al tempo stesso, la *ville* è il luogo "ov'ella non scende mai" perché, ancora in lutto dopo la perdita del suo primo marito, il padre di Jeanne, "essa esce di rado, ricevendo talora la visita di due vecchi amici",[236] l'abate Jouve e M. Rambaud, il quale diventerà, nell'epilogo, suo sposo dopo la parentesi d'amore – involontariamente, ma significativamente, causa della morte della bambina – con il dottor Deberle. Jeanne, infatti, che in principio aveva visto con favore il medico che la teneva in cura, inizierà in seguito a coltivare nei suoi confronti una gelosia così intensa da condurla alla tomba.

L'intento di Zola di rendere il fulcro della narrazione l'analisi di una passione ("voici ce que je désirerais comme sujet: une passion")[237] aveva subito una importante modifica nel corso della stesura dell'opera: se nell'*ébauche* di questo ottavo volume dei Rougon-Macquart lo scrittore affermava di avere co-

[235] M. WETHERILL, *Visions conflictuelles: le Paris de Flaubert, Zola, Monet, Degas, Caillebotte*, in AA. VV., *Le champ littéraire 1860-1900*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1996, p. 30.

[236] L. GUALDO, *Émile Zola* – Une page d'amour, cit., p. 395.

[237] É. ZOLA, *Documents. Ébauche inédite d'*Une page d'amour, cit., p. 392.

me scopo il voler fare "L'HISTOIRE GÉNÉRALE de l'amour en notre temps",[238] in realtà il sentimento su cui verrà poi incentrato il romanzo non sarà più la passione amorosa, bensì la gelosia (e, naturalmente il suo studio) della piccola Jeanne nei confronti di sua madre e della relazione da lei instaurata con il medico, che – benché già coniugato – diverrà suo amante. Questo cambio di rotta è, a detta di Gualdo, la vera fortuna di *Une page d'amour* perché proprio in tale aspetto egli rintraccia l'elemento di maggiore interesse e novità dell'opera zoliana, che (pur non perfetta in ogni sua parte), in virtù dell'accuratezza con cui è condotto l'esame di questa passione, è valutata alla stregua di un vero e proprio *chef d'œuvre* dal soggetto *nuovissimo nella sua straziante monotonia*:

> […] il racconto altro non è che il lento e fatale svolgimento della passione cui tentano invano di resistere [M.me Granjean e M. Deberle], e la narrazione delle cause che li fanno finalmente cadere. *Ma l'idea nuova e vera è la infantile, ma profonda gelosia di Jeanne* […]. L'analisi psicologica di questo sentimento è tale, che per essa sola questo romanzo – non scevro di difetti – è e rimarrà un capolavoro, poiché vi si trovano pagine che bastano da sole a mostrare uno scrittore sommo nell'arte sua.[239]

La gelosia della bambina – "dotata di una specie di «seconda vista» dovuta alla morbosa raffinatezza della sua natura"[240] – investe come un fiume in piena corpo e mente di Jeanne, già di per sé predisposta agli eccessi nervosi, acuendo la sua vulnerabilità psicologica e temperamentale. Come sottolinea Gualdo nella propria recensione, e come evidenzierà lo stesso Zola inserendo una piccola nota riguardante ciò nell'albero genealogico dei Rougon-Macquart (pubblicato per la prima volta proprio nell'edizione in volume di questo ottavo testo del ciclo),[241] la piccola mostra più di una rassomiglianza con la sua bisnonna, la capostipite di entrambi i rami della famiglia, Adelaide Foque – morta pazza –,

[238] Ibidem.

[239] L. GUALDO, *Émile Zola* – Une page d'amour, cit., p. 395 (corsivi miei).

[240] Ibidem.

[241] In realtà, benché il *compte rendu* di Gualdo preceda in termini cronologici l'uscita in volume di *Une page d'amour*, tuttavia la lettera-nota dell'autore che precede la prima parte del romanzo (in cui egli spiega le due motivazioni che lo hanno spinto ad inserire, finalmente, nell'ottavo testo della serie, la genealogia dei Rougon-Macquart pur avendola concepita fin dal principio, nel 1868) è datata "Paris, 2 avril 1878": nulla esclude dunque che il critico italiano abbia potuto parlarne con Zola (si potrebbe addirittura ipotizzare che abbia potuto visionare anticipatamente l'albero genealogico in questione, con tanto di relative annotazioni) ben prima sia della stesura della propria recensione che della pubblicazione dell'opera presso Charpentier.

dalla quale ha ereditato "una morbosità che si rivela spesso con spaventevoli convulsioni", oltre che il suo essere "una creatura nervosa all'eccesso, nella quale il sentimento precoce si fonde con l'intelligenza".[242] A detta di Susan Harrow, Zola ha voluto interpretare con una chiave di lettura psicosomatica, e ben prima della diffusione del pensiero freudiano (il riferimento è qui agli studi relativi all'isteria), la reazione di acerrima gelosia di Jeanne dinnanzi alla scoperta del legame che unisce sua madre al dottor Deberle. Secondo la studiosa, difatti, il romanziere ha proiettato non nel turbamento fisico e nel desiderio di M.me Grandjeanne, bensì nel disordine di carattere nervoso di sua figlia, "the mind/ body inseparability most powerfully":[243] così agendo, Zola ha fatto in modo che Hélène potesse riconoscere nei sintomi manifestati da sua figlia "a bodily response to the perception of psychological loss, real or imagined".[244]

Naturalmente quella di Jeanne non è una 'perdita' generata dal frutto della propria immaginazione: sua madre instaura realmente una relazione sentimentale con il medico che ha in cura la sua bambina, il cui male rappresenta proprio il motivo del primo incontro tra i due futuri amanti. Nel suo studio Gualdo afferma che la narrazione di tale occasione va citata tra i "punti indimenticabili" del romanzo, per cui, tra i due episodi che egli ritiene più di ogni altro degni di nota, egli colloca al primo posto "il momento quando Jeanne ammalata vuol vedere soltanto il dottor Deberle vicino a lei insieme alla madre, e confonde questi due aspetti al punto di tenere le loro mani riunite alle sue – e ciò pochi istanti dopo che nella gioia di vedere la sua creatura salva, Elena aveva finalmente confessato al medico l'amore sì a lungo nascosto. *Ma d'un tratto la bambina precoce, come avvertita d'un pericolo da una voce interna, intravede e diffida, ed è da quell'istante che il capriccioso affetto per Henry Deberle si muta lentamente in odio*".[245] La seconda scena, invece, che Gualdo richiama nel proprio articolo è quella descritta nelle pagine, per usare ancora una volta le sue parole, "strazianti e orribilmente vere della morte di Jeanne",[246] che in effetti muore sola, trascurata tanto da sua madre quanto dalla sua balia – entrambe troppo occu-

[242] L. GUALDO, *Émile Zola* – Une page d'amour, cit., p. 395.

[243] S. HARROW, *The matter with Jeanne: narrative and the nervous body in Zola's* Une page d'amour, in AA. VV., *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, 2003, p. 237.

[244] Ivi, p. 238.

[245] L. GUALDO, *Émile Zola* – Une page d'amour, cit., p. 396 (corsivi miei).

[246] Ibidem.

pate con i rispettivi amanti (“l’enfant victime des amoureux passionnés, par sa bonne et par sa mère”,[247] scrive Zola nel bozzetto del romanzo) –, dopo essersi rifiutata di ricevere le cure offertegli dal dottor Deberle. Il critico si sofferma in special modo sulla scena che vede come protagoniste, a seguito della piccola bara candida, tutte le bambine amiche di Jeanne, “quelle stesse che Zola ci descrive prima così bene coi loro diversi costumi e le infantili esigenze nel ballo di casa Deberle[248] – ora invece uniformemente vestite di bianco”,[249] tanto le più piccole, ancora non ben consce dell’accaduto, quanto le più grandi, istintivamente tristi dinanzi al feretro ricoperto di fiori.

L'analisi gualdiana, passata in rassegna, infine, anche l'importanza destinata ai personaggi secondari, si conclude con una sorta di apoteosi dell'autore del grande ciclo dei Rougon-Macquart (che “sta compiendo colla tenacità di proposito che i grandi lavoratori sanno immaginare e compiere”)[250] per aver intrapreso un lavoro a tal punto colossale che per arditezza può rammentare solo quello di Balzac – il riferimento è chiaramente alla *Comédie humaine*, opera che lo stesso Zola aveva definito l'unico e valido esempio di “épopée moderne […] crée en France”[251] – e con la promessa di tentare di dedicare in futuro un lungo ed accurato studio critico all'autore di *Une page d'amour*: in tale occasione il giornalista si propone di voler esaminare le sorti di questo grande scrittore d'oltralpe “il cui valore fu indovinato da pochi fin dalla pubblicazione dei suoi primi romanzi”.[252] Proprio all'insegna di questo intento si apre, a dieci anni di distanza, il lungo studio gualdiano, apparso in due puntate sulle pagine della «Illustrazione Italiana» tra gennaio e febbraio 1889, dedicato a *Le Rêve*.[253] Annun-

[247] É. ZOLA, *Documents. Ébauche inédite d'*Une page d'amour, cit., p. 397

[248] Cfr. A. MC QUEEN, *Les Bals costumés des Rougon-Macquart*, in AA. VV., *Sur quel pied danser? Danse et littérature*, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 191-200.

[249] L. GUALDO, *Émile Zola* – Une page d'amour, cit., p. 396.

[250] Ibidem.

[251] É. ZOLA, *Deux définitions du roman (1867)*, in ID., *Écrits sur le roman naturaliste*, édition présentée et commentée par G. Gengembre, Paris, Pocket, 1999, p. 51.

[252] L. GUALDO, *Émile Zola* – Une page d'amour, cit., p. 396. Basterebbe pensare al malcontento espresso da Zola nella prefazione alla seconda edizione di *Thérèse Raquin* (1868), dove egli lamenta la pessima accoglienza riservata a questo suo romanzo giovanile sia da parte dei grandi critici che da parte dei fogli letterari meno prestigiosi. Nella conclusione, ironicamente, Zola afferma di non aver alcun rimpianto né alcun rimprovero da far loro, ma anzi si dice “charmé de constater que mes confrères ont des nerfs sensibles de jeune filles”.

[253] ID., *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(I)*, cit., pp. 63-66 e ID., *L'ultimo romanzo di Zola*. Le Rêve *(II ed ultimo)*, cit., pp. 79-82.

ciato in un messaggio indirizzato a Verga, questo articolo rappresenta forse la massima espressione della distanza tra i gusti letterari gualdiani e quelli del fervente critico e acceso sostenitore del più puro naturalismo zoliano Felice Cameroni: in tale documento epistolare, infatti, Gualdo afferma di temere che *Le Rêve* (e la propria recensione ad esso dedicata) abbia "urtato i nervi"[254] dell'amico verista suo corrispondente, al quale egli ritiene – giudizio poi confermato in una successiva lettera[255] –, che "quel libro deve dispiacere come al Cameroni".[256]

Sedicesimo volume della storia naturale e sociale dei Rougon-Macquart ("il più grande monumento di prosa di questo secolo dopo la *Comédie humaine* di Balzac", come il nostro critico ribadisce, appunto, anche in tale occasione), il romanzo *Le Rêve* è connotato da un carattere di eccezionalità che, se da un lato lo distingue nettamente dagli altri tomi della saga di questa famiglia vissuta sotto il secondo Impero, dall'altro lo accomuna proprio all'altra sola opera davvero *sui generis* del ciclo, *Une page d'amour*, soprattutto se si considera la posizione – reale e simbolica – occupata da entrambi i testi. Se, in effetti, un decennio prima Zola aveva collocato il romanzo di Hélène, a sua stessa detta "un peu popote, un peu jeanjean",[257] tra due dei testi più violenti ed audacemente realisti dei Rougon-Macquart, *L'Assomoir* e *Nana*, allo stesso modo *Le Rêve* può esser visto come risposta e contraltare in rapporto ai volumi che lo precedono e seguono: *La Terre* e *La Bête humaine* (a tal proposito Henry Mitterand parla di un vero e proprio *ritmo* che scandisce i cicli romanzeschi zoliani).[258] Ma se, afferma Gualdo, *Une page d'amour* aveva occupato "un posto a parte nella serie", con quest'ultimo volume Zola ha varcato dei nuovi confini ed è riuscito addirittura ad "andare più in là".[259] Sebbene abbia concepito e scritto tale opera "con lo stesso immutabile metodo, con l'identico *procédé* di tutti gli altri volumi, tan-

[254] Lettera XXIII, s.d. (ma certamente della prima metà del 1889), di Luigi Gualdo a Giovanni Verga. Cfr. G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., p. 142. Benché il curatore ritenga che Gualdo faccia qui allusione a *Il sogno di un mattino di primavera* di d'Annunzio, sembrerebbe più che consono pensare che il riferimento sia, invece, al romanzo di Zola giacché si legge nel testo: "Io ho stampato qua e là degli articoli inutili, tra i quali uno entusiastico sul *Rêve* […] nell'*Illustrazione*".

[255] Ivi, p. 143. Lettera XXIV: "Non siamo d'accordo, caro Verga, a proposito del *Rêve* (come ne accade talvolta)".

[256] Ivi, p. 142. Lettera XXIII.

[257] É. ZOLA, *Correspondance (1872-1902)*, Paris, Bernouard, 1928, p. 497.

[258] H. MITTERAND, Le Rêve*: le blue et le noir*, in *Zola, l'histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990, p. 185.

[259] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(I)*, cit.

to diversi",[260] e nonostante abbia lavorato "con la stessa tecnica, con lo stesso intendimento, con lo stesso scopo e lo stesso ideale d'arte",[261] lo scrittore francese – ed è questo il punto su cui batte con forza Gualdo e su cui impernia la propria analisi critica – nel *Rêve* egli continua a mettere in pratica le proprie teorie di osservazione e composizione. Tuttavia anche in questo caso c'è un *ma*, anzi un *però*, giacché subito dopo tale affermazione il critico ammette che:

> Però sembra vi si scorga una *ricerca nuova*, più meticolosa, una *ricerca di raffinatezza e di stile*, una *preoccupazione letteraria maggiore*, insolita – e rilevante una *nuova tendenza* del suo ingegno, un bisogno di avvicinarsi alle scuole più recenti, *un poco in contraddizione con certe sue idee, esposte pochi anni fa*, quando pretendeva non doversi troppo preoccupare della dicitura e si proponeva di rendere la propria prosa ancora più semplice di quello che era, rimproverandosi qualsiasi ornamento.[262]

Ben lontano dai tempi di *Thérèse Raquin* in cui la critica aveva accolto la sua opera con voce *brutale et indignée*,[263] ma con il ricordo ancora fresco delle accuse di pornografia che avevano accompagnato la pubblicazione de *La Terre*, Zola sembra voler dimostrare, attraverso un romanzo così singolare qual è *Le Rêve*, di sapere essere scrittore a trecentosessanta gradi, di poter affrontare qualsiasi tematica, genere e soggetto, di essere in grado, infine, di realizzare, come sostiene Colette Becker rifacendosi ad un'espressione dei Goncourt, "un compte exhaustif de l'homme":[264] spinto dal desiderio di riscattare la propria immagine, di rispondere agli attacchi dei firmatari del *Manifeste des Cinq* e insieme di far finalmente accettare, attraverso questa "envolée dans l'idéal" – per citare l'espressione usata da Anatole France nel recensire il volume in questione[265] –, la propria ennesima candidatura all'*Accadémie Française* (ragione secondaria questa, ma al tempo stesso anche opportunamente *pratique* e di cui Gualdo chiede notizia all'amico Coppée),[266] lo scrittore decide di dare spazio, all'interno della sua *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second*

[260] ID., *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(II ed ultimo)*, cit.

[261] Ibidem.

[262] Ibidem (corsivi miei).

[263] E. ZOLA, *Préface à la deuxieme édition*, in *Thérèse Raquin*, présentée et annotée par R. Abirached, Paris, Gallimard, 1979, p. 23.

[264] C. BECKER, Préface à É. ZOLA, *Le Rêve*, Paris, Flammarion, 1975, p.14.

[265] A. FRANCE, *Le Rêve* (rec.), in «Le Temps», 21 octobre 1888.

[266] G. GUILLEMIN, Préface à É. ZOLA, *Le Rêve*, in *Oeuvres complètes*, t. 16, Paris, Fasquelle, 1968, p. 13.

*Empire*, ad un nuovo romanzo con effetto sorpresa, "qu'on n'attende pas de moi".[267] *Le Rêve*, infatti, narra la storia di Angélique, una trovatella (la cui madre naturale è Sidoine Rougon) allevata dagli Hubert – una coppia di ricamatori[268] della cittadina di Beaumont, in Picardia –, cresciuta nutrendosi di sacre e agiografiche letture, prima fra tutte la medioevale *Légende dorée*. Giunta all'età dell'adolescenza, la ragazza assiste al realizzarsi delle sue fantasie e sogni ad occhi aperti che, quasi miracolosamente, si concretizzano tutte nella figura di Felicien, il giovane di cui si innamora e che scoprirà poi essere, proprio come nel suo *rêve*, di nobile stirpe. Tuttavia la felicità della giovane coppia, la passione di Angélique per quel principe azzurro sempre atteso ed immaginato, l'idilliaco amore che a sua volta Felicien nutre per la bella e pura ricamatrice, vengono ostacolati dal veto del vescovo di Beaumont, padre del ragazzo. Soltanto alla vista della fanciulla consumata dal dolore e pronta a ricevere l'estremo viatico dalle sue stesse mani Monsignor d'Hautecoeur acconsentirà alle nozze tra suo figlio ed Angélique, la quale, tuttavia, morirà nel varcare la soglia uscendo dalla chiesa, ancora avvolta dai profumi dell'incenso e da una luce ieratica, mentre riceve il suo primo ed ultimo bacio tra le braccia dello sposo.

Un racconto *fantastico*, insomma; un romanzo che, come sostiene Gualdo nel suo attento studio, "si perde nel meraviglioso […] e prende a poco a poco la fisionomia quasi di 'racconti di fate'",[269] riconducendo l'ormai maturo Zola, naturalmente con le dovute differenze di metodo, ai temi trattati all'epoca della sua giovinezza artistica, quando aveva esordito nel mondo delle lettere scriven-

[267] E. ZOLA, *Ébauche du "Rêve"*, in *Le Rêve*, Notes et commentaires de M. Blond, Paris, Bernovard, 1927, p. 223. Quanto alle informazioni richieste da Gualdo, lontano da Parigi, a proposito de "l'élection de Zola à l'Académie – car j'ignore tout", cfr. la lettera XXV a François Coppée del 3 dicembre [1889] in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 273.

[268] La scelta di questa attività artigianale non sembra affatto casuale: secondo M. SCARPA (*Broderie et «conterie»…* Le Rêve. *Lecture ethnocritique*, in AA. VV., *Lire/Dé-lire Zola*, Paris, Nouveau Monde, 2004, pp.241-258) in questo romanzo per Angélique "broder c'est rêver […]. Si Zola choisit de faire adopter A. par un couple de brodeurs, c'est que ce métier convient bien à son projet de roman plus «pur», plus «psychologique» que les autres textes de la série des Rougon-Macquart. En effet, remise à la mode en cette fin de XIX siècle par des courants artistique tel que le pré-raphaélisme, le mouvement *Arts and Crafts*, et diverses grands expositions (dont l'Universelle de 1889), la broderie lui donne un milieu fin, clos, quasi médiéval qu'il recherche (les Hubert sont brodeurs-chasubliers de père en fils depuis le XV siècle)".

[269] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(II ed ultimo)*, cit.

do *Les contes de fées*.[270] È innegabile, difatti, come sottolinea il recensore, che per quanto il romanzo termini in pieno miracolo, in pieno sogno, oltrepassando persino le aspettative create dal titolo stesso dell'opera, che *Le Rêve* sia un testo che "in fondo s'innalza sopra basi reali"[271] e che esso sia stato composto nel pieno rispetto di quel metodo sperimentale che governa tutti i capitoli dei Rougon Macquart, ciclo narrativo al quale pur sempre il testo appartiene e si conforma, anche se in maniera differente e particolare rispetto alle altre opere:

> Nell'opera dei *Rougon Macquart* […] il sedicesimo volume *Le Rêve* starà da sé, sebbene *legato da un tenue filo agli altri*, e per di più, *necessario alla serie*, ad onta dell'opinione contraria dei critici autorevoli. In codesta "storia naturale e sociale di una famiglia sotto il secondo Impero", che si proponeva, racchiudendolo in un periodo di storia contemporanea, di presentare un quadro della umanità sotto tutti i suoi aspetti, *vi doveva essere un libro assolutamente puro, che mostrasse la fioritura mistica del Sogno, vincitrice della vita stessa*, in una creatura d'eccezione, nata e cresciuta in certe condizioni particolarissime.[272]

Lo stesso Zola, nell'*Ébauche* del romanzo (che è la più estesa rispetto a tutte le altre benché preceda la stesura del testo più breve del ciclo, a dimostrazione della lunga preparazione e cura posta dall'autore nella composizione del *Rêve*), afferma che intende dare al suo nuovo lavoro "une base réelle",[273] per quanto in tale volume egli intenda rappresentare una *vie idéale* e adottare come temi attorno ai quali tutto muoverà *pureté*, *psychologie* e *au-delà*.[274] Ancor più eloquente, a tal proposito, e peraltro anteriore rispetto alla stessa *ébauche*, è quanto espresso da Zola in una lettera del dicembre 1888 indirizzata al giornalista olandese di stanza a Berlino Van Santen Kolff, lettera nella quale l'autore esprime l'intenzione di voler ideare un libro che possa fare da *pendant* a *Le Faute de l'Abbé Mouret* (significativamente l'altro solo volume, accanto a *Une page d'amour* e a *Le Rêve*, su cui Gualdo si sofferma con pareri entusiastici)[275]

---

[270] C. BECKER, *Zola, le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 210: "Si il s'est converti au realism, il vien a pas pour autant déclassé son gout pour les rêves merveilleux".

[271] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(II ed ultimo)*, cit.

[272] ID., *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(I)*, cit. (corsivi miei).

[273] E. ZOLA, *Ébauche du "Rêve"*, cit., p. 230.

[274] Ivi, p. 225.

[275] L'unico altro commento positivo, peraltro isolato, è destinato da Gualdo a *Germinal*, romanzo a proposito del quale afferma – difendendolo dalle critiche mosse da Paul Bourget – in

e che dovrà essere incentrato sullo studio dell'aldilà: "*Le Rêve* est arrivé à son heure, comme les autres épisodes".[276] Rivolgendosi al medesimo corrispondente, inoltre, egli aveva già scritto appena pochi mesi prima che "*Le Rêve* avait sa place marquée dans la série, la place de l'au-delà, de l'insaisissable. Il répond à la philosophie générale de mon œuvre entière".[277]

Dunque ampio spazio dedicato alla fantasia e al sogno, però senza mai abbandonare il metodo scientifico di documentazione e analisi da applicare tanto nel costruire i personaggi quanto gli episodi: i primi, difatti, attingeranno una parte di realtà dalle *circonstances*, mentre i secondi non dovranno avere nulla di romantico e anzi essere *terre à terre*.[278] Non così la sola Angélique, naturalmente, o almeno non del tutto, giacché anch'essa, a detta di Gualdo, è pur sempre ancorata ad un fondamento reale che consiste nel bagaglio ereditario trasmessole da sua madre, ossia quel sangue dei Rougon che scorre nelle sue vene. Probabilmente a conoscenza delle intenzioni zoliane, il critico milanese, passando in rassegna le tematiche principali del testo, sottolinea perché lo scrittore naturalista abbia incentrato un intero romanzo sull'Aldilà (concepito, però, come "un effet de forces qui sont en nous, [...] dans la matière")[279] e in che modo abbia affrontato questo argomento nel suo *Rêve*:

> Egli vuole qui far sorgere davanti al lettore tutta la parte di sogno che può esistere nella vita, e invece di rintracciarla qua e là nei vari campi dell'esistenza, la concentra tutta, possentemente condensata in *una creatura ideale, ma possibile e vera*, la quale, gettata e cresciuta in un ambiente assai speciale, vi si sviluppa nel modo il più completo, e vi trova per caso un'*avventura eccezionale*, meravigliosa, che realizza quasi per miracolo le sue più strane ed alte aspirazioni.[280]

---

una lettera indirizzata da Nervi a François Coppée del marzo 1885: "Et que dites vous de *Germinal*? Pour mon compte je continue à admirer comme une brute. – Bourget n'en veut pas; et vous?" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 244).

[276] Lettera di Zola a Van Santen Kolff del 16 dicembre 1888 pubblicata in H. MITTERAND, *Préface à* E. ZOLA, *Le Rêve*, édition de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1957, p. 1620.

[277] Ivi, pp. 1621-1622 (lettera del 5 marzo 1888). Il 5 gennaio dello stesso anno Zola aveva, inoltre, scritto sempre a Van Santen Kolff: "Il s'agira d'un rejet sauvage des Rougon-Macquart transplanté dans un milieu mystique et soumis à une culture spéciale qui le modifiera. *Là est l'expérience scientifique*" (corsivi miei).

[278] E. ZOLA, *Ébauche du "Rêve"*, cit., p. 230.

[279] BNF, Département des Manuscrits, N.a.fr., ms. 10.324, ff. 186-196.

[280] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(I)*, cit. (corsivi miei).

Pertanto, anche se il biografo zoliano Armand Lanoux affermerà che "Angélique était l'héroine d'un livre qui est trop angélique",[281] invero la costruzione di questa fanciulla, e del libro di cui essa è protagonista, poggia su solide basi di *realtà*. Tra i tanti giornalisti che avevano trattato sulle riviste italiane del *Rêve* sul finire dell'Ottocento, Gualdo è stato tra i pochissimi ad aver messo in luce il legame di questo testo atipico con il ciclo dei Rougon-Macquart,[282] quasi andando contro corrente ed avversando molti critici (fatta eccezione, forse, per Cameroni, il cui silenzio potrebbe essere forse da imputare a vicende personali)[283] al suo contrario sostenitori del Zola pienamente naturalista. La giovane ricamatrice è *realmente* "bellissima, di una incomparabile purezza, di una completa innocenza", eppure in lei risiede, anche se apparentemente rimasto in quiescenza per lunghi anni, un germe di malattia che con un termine moderno si potrebbe a tutti gli effetti identificare nel 'DNA' dei Rougon.

L'educazione ricevuta dagli Hubert, la sua istruzione cattolica, il suo lavoro di *brodeuse* di paramenti sacri, e più in generale il *milieu* nel quale la sua persona ed il suo carattere si sono formati, sono tutti fattori che hanno contribuito a modificare quel che in origine questa ragazza sarebbe dovuta essere se si fosse piegata alle proprie naturali inclinazioni. Eppure, nonostante viva in una casa all'ombra della cattedrale di Beaumont e indossi sempre e solo immacolate vesti bianche, benché conosca a memoria la vita dei martiri e abbia deciso di eleggere Sant'Agnese (emblema della purezza) suo modello esemplare di vita, Angélique conserva inconsapevolmente in sé il seme dei Rougon pronto a germogliare con tutte le sue potenziali conseguenze. Il momento propizio perché la voce dell'istinto possa tornare a farsi sentire è chiaramente l'adolescenza, quando la forza della natura e delle passioni raggiunge il proprio culmine; è a quest'età infatti che la giovane donna s'imbatte nell'affascinante Felicien, ed è proprio a questo punto del romanzo che il lettore attento riconosce che la "superficial appearance of a fairy tale"[284] del testo cela in realtà un significato più profondo, che la vera essenza del romanzo risiede altrove. Il critico Gualdo lo sa: il suo compito è, pertanto, condurre per mano coloro che si approcciano al testo ed

[281] A. LANOUX, *Bonjour Monsieur Zola*, Paris, Hachette, 1962, p. 358.

[282] S. DISEGNI, *La réception du* Rêve *en Italie entre les deux siècles*, in «Les Cahiers Naturalistes», a. 48, n. 76, 2000, p. 113.

[283] Ivi, p. 107.

[284] J. H. MATTHEWS, *Zola's "Le Rêve" as an experimental novel*, in «Modern Language Review», april 1957, p. 192.

aiutarli a scovare questo livello di lettura. Scorrendo il suo *compe rendu* al *Rêve* si noterà, difatti, con quale insistente frequenza egli faccia ricorso, in relazione alla vita interiore e ai sentimenti di Angélique, a termini come *battaglia*, *alternativa* e *rivolta*, a verbi come *lottare*, *oscillare* e *combattere*, ma anche ad aggettivi come *incerta* ed *irresistibile*, *dubbia* ed *ineluttabile*, quasi che Gualdo, specialmente nel riassumere la trama dell'opera, si sia sforzato di divulgare, suggerire al suo pubblico[285] una chiave interpretativa, una potenziale modalità di lettura che spieghi il vero senso dell'intero testo, un senso che potrebbe essere sintetizzato in una nota che Zola aveva appuntato nell'*ébauche* del romanzo in questione: *la lutte psychologique de la conscience contre les instincts*.[286] Perché Angélique, in fondo, "est une Rougon-Macquart":[287]

> En instinct chez elle, l'orgueil et la volupté, la passion. L'éducation des Hubert, et le milieu qu'elle habite, la transforme, et dès lors la lutte du respect et du devoir, contre l'orgueil et la passion. Tout le mouvement de la figure est là. Ne pas l'oublier. Tout l'hérédité, un rejet des Rougon-Macquart transplanté et cultivé, et dès lors sauvé tout l'effet du milieu.[288]

Angélique, afferma esplicitamente il critico, "passa attraverso ad alternative spaventose di accasciamento e di esaltazione, di dubbio e di fede"; in lei, nuovamente rinvigoritasi, "la lunga lotta del misticismo e dell'educazione ricevuta con gli istinti ereditari ripiglia sempre più gagliarda".[289] In questo consiste davvero il romanzo, nell'intento zoliano di dimostrare a coloro che lo avevano accusato di saper essere un grande scienziato, ma non uno scrittore ed uno psicologo alla stessa altezza, che questa sua opera è, in fondo, una poetica analisi della lotta interna alla coscienza di una creatura che, umanamente e costantemente, *oscilla tra l'obbedienza e la ribellione*.[290]

---

[285] Si ricordi che tale pubblico è composto da lettori che a quei tempi si approcciavano al testo direttamente in lingua originale e che la versione tradotta in italiano del romanzo uscirà in volume soltanto nel 1894. Cfr. S. DISEGNI, *La réception du* Rêve *en Italie entre les deux siècles*, cit., p. 105: "[...] la première vague de réception d'un texte français, à l'époque, se fonde sur le texte original. Les premiers lecteurs et lectrices du *Rêve* en Italie lurent le roman dans la langue où il fut écrit".

[286] É. ZOLA, *Ébauche du "Rêve"*, cit., p. 230.

[287] Ivi, p. 231.

[288] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(II ed ultimo)*, cit.

[289] Ibidem.

[290] ID., *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(I)*, cit.

Dati i rapporti esistenti tra i due autori, non è da escludersi che Gualdo abbia potuto visionare le bozze preparatorie anche del *Rêve*, che abbia potuto parlare del testo direttamente con il romanziere, o che entrambi gli scrittori abbiano affrontato i su citati argomenti per corrispondenza; tuttavia la mancanza di prove o testimonianze a tale riguardo non permette di formulare ipotesi, ma solo mere congetture che nulla tolgono – anzi al contrario rafforzano – all'acume critico del giornalista cisalpino. Se pure non si fosse mai realizzata una qualsiasi delle condizioni suddette, l'acutezza dello studio (e dell'analisi) gualdiano relativo a Zola e alla sua opera, in aperto contrasto con tanti giudizi coevi, consente di cogliere alla perfezione la sintonia del parere del critico italiano con gli intenti dell'autore del *Rêve*, largamente anticipando, inoltre, le posizioni di molta (importante e decisiva) critica novecentesca.

Gualdo ammira con intensità Zola; dalle sue parole si evince il genuino entusiasmo e l’apprezzamento per il libro che egli si sta accingendo a recensire, contribuendone alla divulgazione ed alla diffusione. C’è un passaggio, in particolare, che dimostra la sua profonda stima per romanzo e romanziere, la sincerità che muove la sua penna, il desiderio di spingere il pubblico italiano ad intraprendere una simile lettura: si tratta dell’*incipit* della seconda parte del *compte rendu*, allorquando, terminata la dettagliatissima sintesi della trama del *Rêve*, l’articolista è sul punto di introdurre il vero fulcro del proprio discorso:

> In questo rapido, imperfetto riassunto, fin qui, del romanzo, speriamo aver lasciato intravedere il sommo magistero dell'autore, la suprema bellezza di linee di codesto racconto, innalzantesi così armonioso e simmetrico in pieno ideale, appoggiato al tempo stesso sopra solide fondamenta della realtà. Seguirlo più oltre diventa più difficile ancora. L'autore si lascia trasportare, uscendo dalla vita comune, ad una suprema altezza, fuori dalla realtà quotidiana, in una realtà mistica ed eterna, fino a toccare gli estremi confini del possibile, e nel possibile soffio che lo sospinge, estolle con sé il lettore.[291]

Terminata l’apoteosi dell’opera, di cui ancora una volta viene sottolineato il carattere di eccezionalità, Gualdo torna ad Angélique, allo spirito di rivolta che alternativamente risorge in lei, alle forze che le ritornano in nome del suo orgoglio, del suo amore e della sua passione che, sul finire del volume, “troppo a lungo compressa, trionfa e giganteggia”.[292] Quest’osservazione, di certo inte-

[291] ID., *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(II ed ultimo),* cit.
[292] Ibidem.

ressante già in sé per sé, si carica di un valore ancora più intenso se valutata in rapporto alla posizione che essa ricopre nell'economia del saggio, collocandosi immediatamente a ridosso dell’analisi della vittoria degli istinti naturali della protagonista a discapito degli insegnamenti ricevuti e dell'educazione inculcatale. Parrebbe quasi che il critico milanese, accanto a quella di Angélique, abbia voluto enfatizzare la libertà espressiva finalmente riconquistata da Zola, un autore che, smesse – o almeno ridimensionate – le vesti dello scienziato naturalista, sembra aver concesso alla propria indole poetica di esprimersi senza remore in questo *Rêve*, dove “con lo stesso suo metodo di tutti gli altri suoi libri […] n’è pure risultato uno stile un poco diverso, più alto e lavorato, per l'argomento stesso, per la materia in cui scolpisce”.[293]

Doppio elogio dunque: forma e contenuto, strettamente interconnessi, sono entrambi elementi su cui si sofferma l’attenzione ed il giudizio positivo di Gualdo, il quale, così scrivendo, ci fornisce nuovi indizi per meglio comprendere la scelta da lui operata di recensire alcuni testi di Zola piuttosto che altri. Nel commentare la sezione conclusiva del *Rêve*, ad esempio, il critico afferma:

> Gli ultimi tre capitoli raggiungono, in questo libro eccezionale, una tale intensità di commozione e si spingono ad un volo irresistibile nelle più eccelse regioni dello spirito e dell’amore, che non sappiamo quali altre pagine vi si potrebbero pareggiare.[294]

Non si tratta, quindi, solo di motivazioni legate alla materia dei due romanzi, *Une page d’amour* e *Le Rêve*, che si configurano certamente come i *meno realisti* (o come si è detto, se si preferisce, *i più idealisti*) della serie dei Rougon-Macquart, ma di una preferenza dettata anche dalla tecnica e dallo stile per cui lo scrittore francese ha optato e con i quali si è reso narrativamente e linguisticamente più raffinato, più poetico. Per dirla con Gualdo, se “già in quell’orgia di prosa lirica ch’è la descrizione del *Pardou* ne la *Faute de l’Abbé Mouret*, Zola aveva rivelato quale anima di poeta si accoppii in lui alla mente dello scrupoloso scienziato dell’osservazione”,[295] se egli era, inoltre, riuscito ad ottenere una altrettanto potente altezza espressiva “pure in vari commoventi e finis-

[293] Ibidem.
[294] Ibidem.
[295] ID., *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(I),* cit.

simi capitoli del romanzo *Une page d'amour*",[296] è però nel *Rêve* che l'autore arriva a raggiungere un livello di raffinatezza mai toccato prima:

> Ora […] rialza il suo stile, cura sapientemente i periodi, ricorre ad artifici di prosodia, ad effetti musicali. Il conoscitore che legge attentamente ritroverà certi artifizi, efficacissimi, e che molto contribuiscono all'effetto di alcune pagine.[297]

Tra gli espedienti retorico-stilistici cui Zola fa ricorso, Gualdo annovera in primo luogo le ripetizioni, di cui fornisce esempi efficaci, come il *ce que je voudrais…* di Angélique continuamente interrotto da discorsi altrui e da brevi descrizioni prima di poter essere concluso con il suo atteso finale *…ce serait d'eposer un prince*; o anche il reiterarsi della descrizione araldica dell'arma degli Hautecoeur, insieme al motto *Si Deu volt, je veut* che assurge a paradigma esistenziale del vescovo di Beaumont, ma anche della stessa Angélique, che quotidianamente aveva letto quelle parole all'interno della cattedrale accanto alla quale vive prim'ancora di doverle ricamare sui drappi ecclesiastici e di sentirle, infine, pronunciate dalle labbra di Monsignore al momento dell'approvazione delle tanto agognate nozze con Felicien. Tuttavia Gualdo non si limita ad elencare gli artifici usati da Zola per limare il proprio stile: egli ritiene che esista una ragione più profonda ad aver spinto lo scrittore ad arricchire e cesellare la sua frase; di più, egli ricorda ai suoi lettori che, appena un anno prima della pubblicazione del *Rêve*, il romanziere francese aveva dato dimostrazione di *questa sua nuova tendenza* parlandone in alcuni suoi studi ed articoli.

Però non è tutto: il critico giunge persino a dubitare che si possa esser trattato di un'effettiva svolta concreta e definitiva, giacché teme che l'innalzamento stilistico adottato in questo romanzo da Zola rappresenti qualcosa di momentaneo, e che la sua origine (e causa) non sia da ricondursi ad un qualche mutamento che in senso lato potrebbe dirsi "ideologico", bensì che tale cambiamento vada più semplicemente ricollegato alla materia stessa dell'opera:

> […] questa maggiore preoccupazione della forma deriva proprio dal modificarsi delle opinioni, dei gusti dell'autore, o invece solo e semplicemente dal soggetto stesso del libro, che lo comporta e ve lo spinge? Forse la seconda ipotesi è la vera.[298]

[296] Ibidem.
[297] ID., *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(II ed ultimo),* cit.
[298] Ibidem.

Naturalmente, non per questo all'autore andrà attribuita una minore stima; anzi, secondo Gualdo:

> Zola è un così grande e sicuro artista che scrivendo *Le Rêve* con lo stesso metodo di tutti gli altri suoi libri […] n'è pure risultato uno stile un poco diverso, più alto e più lavorato, per l'argomento stesso, per la materia in cui scolpisce.[299]

Come dirà Auerbach, la vera grandezza di Zola consiste nell'aver "preso sul serio l'idea dello stile mescolato" e di aver in tal modo "superato il realismo puramente estetico della generazione precedente".[300] Se quindi Gualdo ha ritenuto, alla fine, che l'altezza formale del romanzo fosse dovuta soltanto alla volontà autoriale di adeguarsi alla materia trattata, ciò non gli ha impedito di attribuire ulteriori onori a quest'opera che, a sua detta, può collocarsi a pieno titolo tra i libri di Zola "indubbiamente ammirabili per potenza e profondità"; ad esso, addirittura, spetterà un posto *altissimo*, forse un poco *in disparte*, ma certamente un posto *luminoso*.[301] Può darsi che il critico avesse apprezzato soprattutto il desiderio di riscatto del romanziere che, con quest'opera, aveva saputo rivelare come – per usare un'efficace espressione di Colette Becker – "dans de l'écriture *artiste* […] il était capable de tout tenter".[302] La stessa studiosa ha altrove recentemente affermato che una caratteristica spesso sottovalutata della scrittura zoliana consiste proprio nel *ludus*, nel divertimento che spesso definiva l'approccio del romanziere ai propri testi: questo "plasir d'ordre ludique" risulta particolarmente evidente nell'esame delle *ébauches* delle opere zoliane, dove al lettore sembra di assistere quasi ad un dialogo tra due Zola, l'uno creatore e l'altro critico, con il primo che lavora indefessamente ai *dossiers* preparatori, s'informa, ricerca, studia e analizza come dovrebbe fare un vero scienziato/ scrittore naturalista, mentre il secondo "joue avec les possibles, avec les inventions du première, s'interroge, *hésite*, traitant personnages ou épisodes com-me des sortes de pions qu'il avance ou recule selon le gain qu'il peut en retirer".[303]

Con ogni probabilità è questo *secondo Zola* che Gualdo ammira, apprezzando senza riserve lo scrittore che pur di ottenere gli effetti sperati rinuncia

[299] Ibidem.
[300] E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, t. II, cit., p. 290.
[301] Ibidem.
[302] C. BECKER, Préface à E. ZOLA, *Le Rêve*, cit., p. 14.
[303] ID., *Zola, le saut dans les étoiles*, cit., pp. 212-213.

talvolta al rispetto fiscale della documentazione raccolta e, per raggiungere una maggiore riuscita letteraria, non esita a giocare un po' con i suoi dati, modificandoli di tanto in tanto. E dunque, così come in *Une page d'amour* egli non si era curato di commettere qualche anacronismo – ed anzi aveva strenuamente difeso le sue scelte contro coloro che lo avevano accusato di imprecisioni storiche – pur di realizzare una descrizione del panorama parigino quale egli l'aveva immaginata e desiderata, allo stesso modo sceglie volontariamente di collocare sul timpano del portale principale della cattedrale di Beaumont un ciclo scultoreo, raffigurante la storia di Sant'Agnese, che in realtà non esiste. Emblema esistenziale per Angélique, come si è anticipato, e al tempo stesso suo *alter ego*, questa martire – o meglio la sua statua – va a sostituire il Cristo in gloria che a tutt'oggi sormonta il portale romanico della chiesa del piccolo paesino della Picardia in cui è ambientata la vicenda del *Rêve*: questa imprecisione, che Zola si concede al principio del romanzo, non è chiaramente un semplice vezzo artistico, poiché serve a dare fin dall'inizio un senso alla vita ed alla storia della protagonista e soprattutto all'epilogo della sua vicenda. L'assunzione al cielo della martire, infatti, rappresenta un'anticipazione del destino della protagonista del romanzo, dal momento che, viene a crearsi una simmetria tra la santa che, una volta ascesa al cielo, raggiunge Gesù, il suo sposo ed Angélique che, solcato il portale della chiesa (che rappresenta l'uscita dal mondo del sogno e l'ingresso nella realtà, dove l'ideale finisce per essere disilluso), dopo le nozze, muore nel suo abito bianco – "mais toute cette blancheur est une blancheur de morte"[304] – tra le braccia del marito Felicien, "car le désire de pureté est refus de la vie".[305]

Ma come si spiega, allora, questa deriva lirica di Zola? Attraverso la scelta del soggetto dell'opera si è detto. Eppure questa spiegazione da sola non basta; o meglio, occorrerebbe andare a monte del problema e cercare di comprendere perché Zola abbia deciso di rendere il *sogno* materia del sedicesimo volume dei Rougon-Macquart. Certamente alcuni indizi sono stati già esaminati, primo fra tutti il *love of contrast* di cui parla Matthews[306] e su cui batte anche Mitte-

[304] ID., Préface à E. ZOLA, *Le Rêve*, cit., p. 21. Al bianco dell'abito da sposa va aggiunto il candore delle palme bianche, dell'agnello della cerimonia, della statua bianca della Vergine con il bambino, del corpo di *neige immaculé* di Angélique, della luna che illumina la sua stanza dalle pareti bianche attraverso una finestra che affaccia sulla candida pietra della cattedrale.

[305] Ibidem.

[306] J. H. MATTHEWS, *Zola's "Le Rêve" as an experimental novel*, cit., p. 187.

rand,[307] però non va escluso anche un altro aspetto al quale si è già accennato e su cui Gualdo insiste più volte all'interno del proprio articolo: l'interesse e la volontà di Zola di reagire dinnanzi ai tentativi dei vari gruppi letterari che all'epoca della pubblicazione del romanzo "si disegna[va]no a Parigi, tra gli ultimi arrivati, ad onta delle loro temerità e delle loro esagerazioni".[308] Non bisogna infatti dimenticare che, ancor di più rispetto ad *Une page d'amour*, questo testo va in stampa in anni di piena crisi del naturalismo: Vogüé[309] e Brunetière[310] hanno già ampiamente espresso le proprie critiche rigide e dogmatiche, Bourget continuava a conservare la sua ammirazione per Zola, ma intanto andava proclamandosi l'unico autore insieme a Loti capace di "dépasser la pure description des décors et des gestes",[311] e che al loro fianco Barrès e Huysmans ascendevano – benché affrontando percorsi artistici differenti – come i nuovi astri emergenti tra autori di *best sellers* in lingua francese.[312]

Zola, in origine "theoretician chief"[313] supposto degli autori naturalisti, ormai abbandonato da quasi tutti i suoi 'discepoli' di Mèdan, e soprattutto dopo l'uscita del più volte citato *Manifeste des Cinq*, sembra voler cercare, in qualche modo, di reagire a tutte le nuove correnti sorte in opposizione al determinismo, dallo psicologismo all'idealismo, dal misticismo al *romanesque*. È interessante, a tal proposito, esaminare la risposta da lui offerta durante l'*enquête* lanciata dal periodico francese «Le Gaulois» nella primavera del 1891 (proprio negli stessi mesi in cui Jules Huret realizzava le sue note interviste, a critici e scrittori, sulla crisi del romanzo per la rivista «L'Écho de Paris») in seguito alla pubblicazione di una lettera di Marcel Prévost su «Le Figaro» del 12 maggio del medesimo anno, a proposito delle sorti del *Roman romanesque moderne*. Ebbene, il naturalista Zola, intervistato, non si pronuncia affatto contro l'idea di *romanzesco* esposta da Prévost – nonostante ne riduca la portata definendola senza mezzi termini un ciclico ritorno al passato, anziché un nuovo orientamento letterario – ma anzi difende la propria produzione narrativa proprio alla luce di questo *besoin du romanesque* espresso dal pubblico:

[307] H. MITTERAND, Le Rêve*: le blue et le noir*, cit., p. 185.

[308] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(II ed ultimo)*, cit.

[309] Il riferimento è ad una serie di articoli apparsi sulla «Revue Blue» tra il 1879 e il 1885.

[310] F. BRUNETIÈRE, *Le roman naturaliste*, Paris, Calman Levy, 1883.

[311] A. ANTIN, *Le* Disciple *de Paul Bourget*, cit. p. 12.

[312] M. RAIMOND, *Le crise du roman*, cit., p. 27.

[313] D. BAGULEY, *Naturalist fiction. The entropic vision*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 40.

Pour ma part, je ne suis pas du tout l'ennemi du romanesque. Mes œuvres en possèdent une assez grosse part, quoique, à dire vrai, mes romans contiennent toutes les notes.[314]

Non è da escludersi che questa risposta poté esser dettata dai tempi: si tratta infatti dei giorni della prima della versione teatrale del *Rêve*, che verrà rappresentata all'Opéra Comique il 23 novembre 1891 ed in onore della quale sarà realizzato un maestoso *déjeuner* cui partecipò anche Gualdo, come racconta egli stesso in una lettera a Giacosa.[315] Ma non bisogna dimenticare che, nel frattempo, tra romanzo e riduzione drammatica dell'opera, Zola aveva realizzato due nuovi volumi dei Rougon-Macquart: *La Bête Humaine* e *L'Argent*, romanzi così tanto realisti da indurci a credere che sia da avallare l'ipotesi gualdiana secondo la quale la poesia interna al *Rêve*, per quanto legata alle 'circostanze letterarie' della sua epoca, aveva rappresentato qualcosa di strettamente ed intrinsecamente connesso alla natura e al tema stesso dell'opera. Forse è proprio tale intuizione il motivo che ha spinto il critico italiano a concludere il proprio studio sulle pagine della «Illustrazione Italiana» con un elogio della coerenza di un autore che, per dirla con le sue stesse parole, fin dal principio della sua straordinaria carriera non aveva mai esitato né vacillato né mutato, ma aveva ed ha anzi continuato a procedere, "possentemente e direttamente, con incrollabile proposito, verso la meta prefissa, senza mai deviare di una linea né perdere un giorno".[316] È superfluo specificare che con questa frase Gualdo stesse alludendo al colossale monumento dei Rougon-Macquart, opera che, dopo la pubblicazione dei primi sedici volumi era, finalmente, quasi sul punto di giungere al termine:

[Zola] vi giungerà sereno, in piena maturanza del suo forte ingegno, *con la maestà di un gigantesco operaio della penna, che ha compiuto un edificio colossale* – e ciò con un lavoro assiduo, lento, ma ch'è sembrato rapido tant'è stato costante, – senza aver menomato né la sua salute, né il suo talento, senza aver conosciuto le ansietà febbrili, gl'innominabili dolori d'artista che travagliarono Balzac – vivendo gagliardamente dell'eccesso del suo lavoro, anziché morirne.[317]

[314] –, *Enquête sur le Roman romanesque*, in AA. VV., *Enquête sur le Roman romanesque (*Le Gaulois, *1891)*, présentée par J.-M. Seillan, Chemin du Thil, Collection du Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, 2005, p. 193.

[315] Lettera 5 a Giacosa (Berna, nov. 1891). P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 315.

[316] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(II ed ultimo)*, cit.

[317] Ibidem (corsivi miei).

Il parallelo con Balzac ritorna in questa chiosa ancora una volta, ma in tale occasione esso non assolve più il compito di sottolineare il primato della *Comédie Humaine* sul ciclo dei *Rougon-Macquart*, bensì rappresenta un modo per suggellare la grandezza di un romanziere che ha saputo riuscire e ben governarsi nel suo essere uomo prim'ancora che scrittore. Durante i suoi ultimi anni, la presenza di Zola nella vita di Gualdo non sembra affatto cessare, e anzi continua ad essere costante: ne sono testimonianza, da un lato, i loro frequenti incontri e, dall'altro, le molte ed affettuose dediche autografe che accompagnano diversi volumi dello scrittore francese tuttora conservati in ciò che resta della superstite biblioteca gualdiana. Di alcuni *rendez-vous* tra i due scrittori ci resta notizia attraverso quella inesauribile fonte di ricordi (e pettegolezzi) del XIX secolo che è il *Journal* dei Goncourt: in data 23 aprile 1896, ad esempio, sono annotate alcune conversazioni avvenute ad un esclusivo *dîner chez Zola* alla cui tavola, oltre all'ospite e al memorialista che racconta l'accaduto, pare sedessero Eduard Rod, François Coppée, Giuseppe Giacosa ed il povero Luigi Gualdo "qui se traîne en paralysé en tout les lieux du monde et de plaisir"[318] nonostante l'*handicap* fisico ed i vari mali neurologici dell'ultimo periodo della sua esistenza. Purtroppo nulla è rivelato di ciò che fu detto durante la cena, ma, per dirla con René Ternois, "n'a pas d'autre intérêt que d'être un signe de la continuité de relations cordiales".[319] Sappiamo inoltre, da una lettera dello stesso Gualdo indirizzata a sua cugina Giuletta che nel novembre 1893 egli aveva ricevuto un invito da parte di Zola per assistere all'Opéra Comique di Parigi alla rappresentazione della prova generale di un lavoro teatrale tratto da un altro suo testo, l'*Attaque du Moulin*. Il giudizio del critico dopo lo spettacolo, in aperta contrapposizione con il parere espresso dallo stesso Zola, è ben poco lusinghiero:

> Sono stato ieri alla prova generale (di giorno) della nuova opera di Bruneau (l'autore del *Rêve*) che si chiama l'*Attaque du Moulin*, tolto da una novella di Zola, dal quale ho avuto un biglietto per andarvi, cosa non facile. Vi ho trovato alcune cose bellissime, ma, forse per disposizione mia, mi vi sono potentemente annoiato. La teoria (seguita da Bruneau) di far parlare per delle ore i personaggi in musica descrittiva con accompagnamento figurato d'orchestra, è per me sbagliatissima. Alcuni pezzi d'insieme e certe parti sono belle. Domani ha luogo la prima rappresentazione. Zola ne è entusiasta, ma credo abbia torto.[320]

[318] E. – J. DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. IV, cit., p. 968.
[319] R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens*, cit., p. 94.
[320] Fondo Luigi Gualdo, Z 80 suss., b.2(10), Lettera a Giulietta del 22 novembre 1893.

Il parere sfavorevole, comunque, sembrerebbe non è certo riservato all'opera zoliana perché a far sorgere dubbi nel povero Gualdo avevano contribuito piuttosto le teorie seguite, nel musicare il testo originale, da Alfred Bruneau, poiché questi si era avvalso di un sistema di motivi conduttori e di frasi musicali caratteristiche associate ad ogni singolo personaggio, sentimento o azione che, a quanto pare, non erano state apprezzate dall'italiano, invitato d'eccezione.

Allo stesso periodo della lettera poc'anzi citata risale, inoltre, l'invio da parte di Zola degli unici due volumi a tutt'oggi ancora conservati nella biblioteca di Gualdo: *La débâcle* (1892) e *Le docteur Pascal* (1893). In realtà, fa notare Pierre de Montera, all'epoca dell'inventario dei beni gualdiani redatto all'indomani della morte dello scrittore milanese, erano ben otto i testi zoliani annoverati tra i beni del defunto. Tuttavia è anche vero che, se all'altezza degli anni '80 del Novecento – quando cioè Montera ha avuto modo di visionare ciò che restava del Fondo Gualdo negli archivi della Melagiana sull'isola d'Elba – di quegli otto esemplari iniziali ne era rimasto uno soltanto (*Le débâcle*, con dedica “À Luigi Gualdo, son dévoué confrère, Émile Zola”),[321] dopo la donazione nel 2000 da parte degli eredi Litta Modignani del suddetto fondo alla biblioteca Ambrosiana di Milano, è riemerso dall’oblio un secondo romanzo zoliano appartenuto a Gualdo. Il libro superstite è, come si è anticipato, *Le docteur Pascal* ed anch'esso reca una dedica autografa dell'autore: “À Luigi Gualdo, son confrère dévoué, Émile Zola”.[322] Non è quindi da escludersi che, col tempo, possa ritornare alla luce qualche altro volume disperso dell'antica biblioteca gualdiana per fornire, accanto ai testi già noti, un’ulteriore testimonianza della *sympathie* e dell'*estime* che Zola ha nutrito sino alla fine per Gualdo, l’italo-francese suo *confrère*.

## 6.4b *Agli antipodi della critica gualdiana: Cameroni, “le zoliste à jet continu”*

La conoscenza e la diffusione in Italia della narrativa naturalista ha come primo centro propulsore Milano, città in cui nascono (nel corso dello stesso 1844) ed in cui prevalentemente operano, sebbene collaborando a testate giornalistiche differenti, i due più precoci divulgatori dell’opera zoliana al di qua

[321] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo (1844-1898),* cit., p. 95.

[322] E. ZOLA, *Le docteur Pascal*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893. L’esemplare con dedica è custodito alla biblioteca Ambrosiana di Milano con segnatura S.Q#.Z.X.17.

delle Alpi: Luigi Gualdo e Felice Cameroni. Forse amici, certamente conoscenti, questi due *ambasciatori ufficiosi*[323] della cultura francese nella nostra penisola sono entrambi lettori aggiornatissimi e forti sostenitori, già a partire dalla metà degli anni '70, di Émile Zola e del suo lavoro, apprezzato col medesimo entusiasmo, eppure su basi e per ragioni diametralmente opposte. Da un lato, infatti, Cameroni rappresenta il più noto, oltre che il più prolifero, critico del naturalismo (un vero "monomaniaco del realismo", come lui stesso ebbe a definirsi), mentre, dall'altro lato, Gualdo dimostra di essere – come si è detto nel paragrafo precedente – non un seguace zoliano *tout court*, bensì un profondo ammiratore dei più "anomali", in quanto di impronta idealista, romanzi del ciclo dei Rougon-Macquart. È indubbio che Cameroni – come sottolinea Silvia Disegni[324] – sia il meglio conosciuto tra i critici (anche se questi, così come Gualdo, sosteneva di non ritenersi tale)[325] che hanno contribuito alla divulgazione in Italia dell'ideologia e dei testi elaborati dagli autori della – impropriamente detta – scuola di Médan, sia per la mole dei suoi interventi, sia per la tiratura del tipo di riviste su cui ha scritto (principalmente quotidiani), sia, infine, per i numerosi studi a lui offerti che ne hanno alimentato la fortuna postuma. Tuttavia i *comptes rendus* gualdiani, di numero certamente inferiore rispetto a quelli cameroniani, giocano un ruolo altrettanto decisivo nella mediazione culturale tra i due paesi, delineandone anzi una tappa necessaria – soprattutto in virtù del loro carattere premonitore – per la diffusione e lo sviluppo delle future correnti letterarie nel nostro paese. Se infatti Cameroni, *zoliste à jet continu*,[326] con il suo radi-

[323] Adatto qui, riferendola ad entrambi i critici, un'espressione utilizzata da Anne-Christine Faitrop a proposito di Gualdo e della sua nomina a cavaliere della *légion d'honneur* per i suoi meriti di mediatore tra cultura francese ed italiana (v. *Notes bibliographiques*, in «Revue des études italiennes», t. XXIX, n. 4, octobre-décembre 1983, p. 253).

[324] S. DISEGNI, *La diffusion de l'œuvre de Zola en Italie: un exemple de médiateur culturel, Carlo del Balzo*, in «Les Cahiers naturalistes», 79, 2005, p. 109.

[325] Afferma, infatti, Cameroni in una *Rassegna bibliografica* apparsa su «Il Sole» del 22 febbraio 1874: "Non ho alcuna pretesa alla versalità, né mi professo critico, ma semplice cronista bibliografico".

[326] Lettera di Cameroni a Zola del 15 ottobre 1884 (R. TERNOIS, *Zola, Pica et Cameroni*, in «Studi Francesi», 12, settembre-dicembre 1960, p. 476) in cui si legge: "Pendant dix années j'ai été presque seul à faire de la propagande naturaliste avec une espèce d'acharnement, «*à jet continu*», comme vous avez dit à M. De Amicis" (cfr. anche E. DE AMICIS, *Ritratti letterari*, Milano, Treves, 1881, p. 78).

calismo e la sua "sfrenata mania di realismo"[327] finirà per essere considerato nell'ambito della critica letteraria, dopo il 1880, un apostolo anacronistico e di periferia,[328] un simile giudizio non rischierà assolutamente di ricadere su Gualdo, che, attraverso l'apertura e la lungimiranza palesate nelle sue analisi (ifluenzate certo dal suo gusto personale, ma anche dalle proprie frequentazioni cosmopolite) lo condurranno a divenire strenuo difensore del romanzo psicologico prima e del simbolismo poi.

Una simile differenza di orizzonti tra Gualdo e Cameroni non è da ricercarsi nella sola divergenza di predilezioni o nelle distinte reti di amicizie ed influenze subite: essa ha invece, con ogni probabilità, origine dal profondamente diverso *status* sociale dei due autori e, conseguenza diretta di ciò, dalle relative posizioni culturali, ideologiche ed in parte anche sociopolitiche da essi assunte e sostenute. Felice Cameroni è, difatti, un funzionario modello della Cassa di Risparmio delle provincie lombarde, di formazione protestataria,[329] che approda al giornalismo all'età di venticinque anni debuttando sulle pagine dell'*Unità*, dove accompagna, sinergicamente e fin dal principio, i propri interventi di critica letteraria a frequenti spunti polemici, chiara espressione delle proprie tendenze democratico-radicali (non a caso il suo contemporaneo Roberto Sacchetti lo ha definisto con un'efficace formula "apostolo della rivoluzione verista in letteratura e della ribellione sociale in politica").[330] A differenza del nobile conte Luigi Gualdo, che veste i panni del recensore soltanto per gusto squisitamente letterario e che in prima persona scrive romanzi, novelle e versi per puro amore dell'*art pour l'art*, Cameroni focalizza la propria attenzione sulla narrativa d'oltralpe perché vede in essa l'unica strada e l'unico genere atto a sostenere il peso di una vasta indagine sulla società contemporanea: il suo oltranzismo naturalista è frutto di una propaganda atea, socialista e realista che, come afferma Madrignani, "volle essere la punta più avanzata di una militanza politico-cul-

[327] G. VIAZZI, *Felice Cameroni, ovvero del partito radicale in letteratura*, prefazione a F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, cit., p. 5.

[328] R. BIGAZZI, *L'apostolato di Felice Cameroni*, in *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, cit., p. 210: "Dopo il 180, Cameroni continuò a dar prove della sua qualità di buon lettore, ma il suo apostolato, e non solo il suo, era sempre più respinto in periferia [...]".

[329] Ivi, p. 198.

[330] R. SACCHETTI, *Milano 1881*, cit., p. 443.

turale in aperta sfida contro le classi dominanti e la loro letteratura".[331] Di qui la preferenza incondizionata nei confronti dell'opera di Zola ed i severi giudizi espressi a proposito di alcuni testi di Gualdo, specie del suo *Mariage excentrique*[332] – ben diversa sarà invece la recensione dedicata al romanzo parlamentare *Decadenza* –, additato come libro privo di rapporto con la contemporaneità, costruito su *clichés* romantici e, pertanto, eccessivamente "azzurro" (si ricordi che uno degli pseudonimi con cui Cameroni era solito firmare molte rassegne bibliografiche era, per l'appunto, "Kuaneofobo", ossia *odiatore dell'azzurro*).[333]

Dopo aver a lungo oscillato tra Balzac e Hugo, tra Guerrazzi e Rovani, Cameroni "scopre" al principio degli anni '70 l'opera di Émile Zola; quest'ultimo, non solo narratore eccezionale, appare ai suoi occhi come perfetta incarnazione di tutte le qualità (dallo stile alla complessità ideologica) a lungo cercate negli autori coevi essendo il solo che riesce a fornirgli, per dirla con Bigazzi, "il modello concreto di una sintesi di tutti i pregi da lui sparsamente apprezzati".[334] Emulo di Balzac per finezza d'osservazione, realista fino alla fotografia, studioso delle passioni e debolezze umane[335] che si serve della letteratura come mezzo d'azione sulla società facendo della narrativa un'arte in grado di portare a termine una indagine sociale che ha per mira la totalità,[336] lo scrittore di Médan sarà infine etichettato dal critico italiano (ideatore di aforismi, brevi incisi, *slogan* e massime ripetute a oltranza) come "il Courbet del romanzo francese".[337]

---

[331] C. A. MADRIGNANI, *Il radicalismo critico di Felice Cameroni (con 12 lettere inedite ad A. Ghisleri)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», v. CLIV, fasc. 448, 4° trim. 1977, Torino, Loescher, 1977, p. 574.

[332] F. CAMERONI, *Appendice letteraria*. Un mariage excentrique, in «Arte drammatica», 27 giugno 1879, pp. 2-3, poi in ID., *Interventi critici sulla letteratura italiana*, cit., pp. 187-189.

[333] G. P. LUCINI, *Felice Cameroni (ricordi e confidenze)*, in «La Voce», a. V, n. 4, 23 gennaio 1913, p. 995. Accanto a *Kuaneofobo* (o anche *Huaneofobo*) tra gli altri pseudonimi usati da Cameroni si ricorderanno anche *Apprendista*, *Asso*, *Atta Troll*, *Orso* (con la variante, durante i mesi estivi dei ritiri in montagna, di *L'orso dello Stelvio*, o *dello Spluga*), *Pessimista*, *Stoico* e, infine, *Topo di biblioteca* (cfr. O. RAGUSA, *Felice Cameroni tra Italia e Francia: appunti bio-bibliografici*, in «Studi Francesi», VII, n. 19, gennaio-aprile 1963, pp. 96-101.)

[334] R. BIGAZZI, *L'apostolato di Felice Cameroni*, cit., p. 205.

[335] F. CAMERONI, *Novità letterarie francesi. "La Conquête de Plassans" di Zola*, in «Il Sole», 20 agosto 1874: "Per finezza di osservazioni, Zola è un emulo di Balzac; per colorito un allievo di Gautier; è un realista fino alla fotografia, da stereoscopo; uno studioso delle passioni e debolezze umane fino allo spicillo: è un materialista pittore, un fisiologo romanziere".

[336] R. BIGAZZI, *L'apostolato di Felice Cameroni*, cit., p. 208.

[337] F. CAMERONI, *Rassegna bibliografica*, in «Il Sole», 31 luglio 1874: "Rimando alla prossima rassegna la *Conquête de Plassans* di Zola, il Courbet del romanzo francese. Questo

Nell'approcciarsi all'opera di Zola (così come poi farà con Jules Vallès, per il quale scriverà la prefazione ai *Réfractaires*) e nel commentala presentandola al pubblico peninsulare, Cameroni manifesta apertamente le sue preoccupazioni di ordine politico e letterario, senza affatto celare il desiderio di voler "indiquer aux intellectuels italiens le chemin d'un engagement politique" proprio attraverso gli incarichi di divulgatore e recensore letterario.[338] Tuttavia, è in questo stesso forte impegno ideologico che risiede il limite del critico che, per quanto fine lettore, sottovalutando l'importanza della dimensione scientifica e positiva attribuita da Zola al proprio lavoro (così come sarà in grado di fornire un'ottima interpretazione sociologica dei *Malavoglia* senza però comprendere "la loro dimensione formale", che al contrario Gualdo perfettamente colse)[339] preferì sempre puntare – professando la propria fede materialistica – "sull'aspetto della provocazione politica e morale anziché su quello scientifico",[340] facendo della sua lunga ed infaticabile opera di recensore un'ininterrotta battaglia di idee che egli condurrà con estrema coerenza sino alla fine dei suoi giorni. Tuttavia sarà tale eccesso di coerenza a rendere, a partire dal 1880 (ovvero con l'avvio della crisi del naturalismo in Francia), quel che un tempo era stato il *pioniere* Cameroni, un critico anacronistico ed attardato: "Povero e buon F. C.! è rimasto sempre colle sue pratiche zoliane!",[341] scriverà nel suo necrologio l'amico Lucini sulle pagine de «La Voce», dove, tra ricordi e confidenze cariche d'affetto, emergono senza mezzi termini anche alcuni rimproveri per l'articolista milanese ed *in primis* l'accusa per il suo rigetto ad oltranza della *trionfante invasione simbolica*, conseguenza diretta di un'ostinazione ("F. C. incominciò a vivere, visse e morì in una costanza di opinioni e di aspetti ammirevoli ma ostinati")[342] che condusse Cameroni, a detta di Lucini, ad essere il peggior nemico intellettuale di se stesso,[343] poiché non gli consentì di comprendere che "rinnovarsi significava far qualche cosa di diverso e di migliore, appunto perché *diverso*".[344]

volume forma parte della storia naturale e sociale di una famiglia sotto il secondo impero, un capolavoro realista, degno di continuare la *Commedia Umana* di Balzac".

[338] S. DISEGNI, *Felice Cameroni: un critique milanais face aux* Réfractaires, in «Autour de Vallès. Revue de lectures et d'études vallésiennes», n. 32, décembre 2002, p. 162.

[339] C. A. MADRIGNANI, *Il radicalismo critico di Felice Cameroni*, cit., p. 574.

[340] Ivi, p. 574.

[341] G. P. LUCINI, *Felice Cameroni (ricordi e confidenze)*, cit., p. 995.

[342] Ibidem.

[343] Ivi, p. 996.

[344] Ivi, p. 995.

Ed infatti Cameroni, inizialmente fautore dello sviluppo in letteratura, aveva finito – attraverso la perseveranza delle sue idee – per *storicizzare* quel rivoluzionario sviluppo proprio nel momento stesso in cui aveva cominciato a parlarne, fossilizzandosi nella sua strenua difesa ed ammirazione nei confronti esclusivi del naturalismo e di Zola, autore per il quale la sua predilezione si conservò (quasi) intatta dal principio alla fine.[345] Tale passione, si diceva poc'anzi, ha origini antiche, piuttosto precoci: sulla base della documentazione superstite sembrerebbe che il critico milanese sia stato il primo *opérateur culturel* al di qua delle Alpi ad entrare in contatto con il romanziere francese (Zola stesso lo definisce in effetti "le premier et le dernier de mes grands amis italiens").[346]

La prima lettera del milanese al suo autore prediletto risale al 20 aprile 1877 (benché in essa Cameroni faccia allusione ad una precedente spedizione – del 3 febbraio dello stesso anno – di alcune sue appendici relative all'*Assommoir*) ed è una vera e propria dichiarazione di assoluta ammirazione, dal momento che in essa il mittente scrive di esser stato "tra i primi (in ordine di tempo) a fare conoscere in Italia i vostri scritti" e di esser rimasto, fin da allora, "il più fervido difensore di fronte ai pregiudizi del partito conservatore ed alla *pruderie* d'una gran parte della critica".[347] A questo messaggio Cameroni fa seguire ben altre quattro lettere prima di ricevere, quasi un anno e mezzo più tardi, la tanto anelata risposta da parte del suo corrispondente che, finalmente, gli indirizza il 2 agosto 1878 (due settimane prima, quindi, rispetto all'unico documento epistolare – a nostra conoscenza – sempre di Zola destinato a Gualdo) alcune righe in cui, dopo aver spiegato le proprie difficoltà nel comprendere la lingua italiana, ringrazia per *esprit* e *vigueur* prodigati dall'articolista milanese nella "défense du réalisme dans les lettres et dans les arts".[348] La lunga attesa della risposta di Zola era dunque stata ripagata con il riconoscimento dell'importante ruolo di *avocat* del naturalismo in Italia.

Ma se il merito di aver scritto il primo articolo nel nostro paese incentrato sull'opera del romanziere francese spetta a Cameroni e se, seppur per pochissi-

[345] Non poche sono, difatti, le stigmatizzazioni di Cameroni rispetto all'ultima fase della produzione narrativa zoliana, specie negli anni in cui, soprattutto con *Lourdes* e *Rome*, lo scrittore francese si era volto allo studio delle *réalités morales*, fin quasi a lambire il soprannaturale.

[346] Lettera 38 di Zola a Cameroni [Paris, vers le 9 décembre 1887] in É. ZOLA, *Correspondances*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, t. IX, Montréal-Paris, Bibliothèque National du Québec, 1993, p. 116.

[347] P. TORTONESE, *Cameroni e Zola. Lettere*, cit., p. 61.

[348] É. ZOLA, *Correspondances*, cit., t. III, (1982), p. 196.

mi giorni, la lettera di Zola a lui indirizzata precede quella dello stesso per Gualdo, è pur sempre vero che quest'ultimo è riuscito a precederlo nell'avere contatti diretti con l'autore dei Rougon-Macquart. Cameroni, che sapeva di questa conoscenza personale, ne era quasi geloso, e non perché non avesse ricevuto inviti da parte dello scrittore d'oltralpe, quanto piuttosto a causa di quella che egli stesso definisce la sua "inguaribile timidità",[349] ostacolo che troppo spesso gli aveva impedito di far visita a casa Zola (più volte, addirittura, egli era giunto sino alla fatidica soglia senza osare bussare alla porta, dove era solito lasciare biglietti di scuse o, al massimo, volumi in regalo come suggerimenti di libri da leggere). Finalmente il 20 giugno 1889 (dopo quindici anni di contatti esclusivamente epistolari!) Cameroni riuscirà ad oltrepassare la soglia del numero 23 di rue Ballu, anche se persino in tale occasione – racconta Paolo Valera – "il signore di Médan non ha potuto trattenerlo che per due minuti".[350] La cronaca dell'evento, riportata sulle pagine de «Il Sole», benché non dettagliata, trasmette al lettore l'emozione del critico misantropo che, nel suo racconto, confessa di aver dovuto dare ragione ai suoi amici italiani, (tra cui è citato anche Gualdo) che più volte gli avevano fornito rassicurazioni circa la personalità di Zola:

> Tutte le volte che venni a Parigi, dal 1873 in poi, mi ero sempre recato sino alla porta dello Zola, senza mai avere il coraggio di salire da lui. Ora – finalmente! – l'ho conosciuto di persona, gli strinsi la mano, espressi tutto il bene che noi altri zolisti cisalpini gli vogliamo, – cercai di indurlo ad una gita in Italia, […] – e mi convinsi che Verga, De Amicis, Giacosa, Gualdo avevano tutte le ragioni del mondo di assicurarmi che lo Zola non *pontifica*, e conservasi sempre nella sua massima semplicità.[351]

Ancor prima di quest'incontro, comunque, il nome di Gualdo compare con una certa frequenza nella corrispondenza Cameroni-Zola, non solo in riferimento al suo ruolo di tramite fra i due,[352] ma anche come oggetto di critica all'interno di alcuni bollettini letterari – redatti di propria mano dal milanese ed intitola-

[349] Lettera da Parigi del 1889 di Cameroni a Zola: "Per la quinta volta mi trovo a Parigi, col vivo desiderio di far visita a Voi, che siete il mio autore prediletto e malgrado tutti gli sforzi della mia volontà contro la mia inguaribile timidità, neppure in questa occasione riesco a presentarmi in casa vostra..." (P. TORTONESE, *Cameroni e Zola. Lettere*, cit., pp. 174-175).

[350] P. VALERA, *Il più tenace zolista italiano*, in «La folla», 12 gennaio 1913, p. 21.

[351] F. CAMERONI, *Per i visitatori dell'Esposizione di Parigi. Una visita a Stendhal e allo Zola*, in «Il Sole», 27 giugno 1889.

[352] R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, cit., 1967, p. 41: "25 juin 1879 – […] Je vous remercie du salut qui m'a été transmis par Gualdo".

ti «Le Petit Naturaliste» – che il critico inviava regolarmente al suo destinatario francese sin dal 1877 per tenerlo aggiornato sulle novità editoriali italiane.[353] Così, ad esempio, nel bollettino dell'estate del '79, nel quale Cameroni si pronuncia sul *Mariage excentrique* gualdiano. In tale rassegna, ribadendo un giudizio espresso appena qualche giorno prima in una lettera indirizzata al medesimo corrispondente e nella quale aveva criticato lo scrittore italiano perché, con il suo secondo romanzo francese, aveva mostrato di ostinarsi "nel convenzionalismo alla Feuillet, «pommade de l'idéal, sirop du romanticisme»",[354] il giornalista apre una parentesi sulle nuove pubblicazioni d'oltralpe e di nuovo si riferisce al *Mariage* ricorrendo quasi agli stessi termini usati nel precedente documento:

> Français: Louis Gualdo – *Un mariage excentrique*. Il a l'honneur de vous connaître de personne ce jeune romancier de l'*high-life* Milanaise, mais il persiste à se vautrer dans le *sirop du romanesque* (*Arte drammatica*, ci-jointe).[355]

In realtà queste due espressioni tanto analoghe, seppur riprese con una minima variante (*sirop du romanticisme* vs *sirop du romanesque*), rivelano neanche troppo cifratamene una notevole disapprovazione nei confronti del testo di Gualdo, giacché rappresentano una citazione puntuale delle parole utilizzate da Zola nella sua analisi sui romanzieri contemporanei a proposito di un autore da lui molto disprezzato, Louis Enault. Questi, infatti, ritenuto uno scrittore talmente *idealista* da non meritare – quasi fosse un Feuillet all'ennesima potenza – neppure uno studio approfondito (*je ne veux pas descendre encore, en m'occupant pour exemple de M. Louis Enault*), è etichettato da Zola come "la caricature du genre" perché, a sua detta, egli è colui che "a inventé la pommade de l'idéal, le sirop du romanesque".[356] Alla medesima formula, inoltre, Cameroni aveva fatto ricorso una terza volta[357] nel già citato *compte rendu* all'opera di

[353] P. FALCIOLA, *Felice Cameroni*, in *La littérature française dans la presse vériste italienne*, Firenze-Paris, Sansoni-Didier, 1977, p. 51.

[354] Lettera 8 di Cameroni a Zola datata "Milano, il 25 giugno 1879" (P. TORTONESE, *Cameroni e Zola. Lettere*, cit., p. 77).

[355] Ivi, p. 81. Il bollettino bibliografico è allegato alla lettera da Milano del 6 luglio 1879.

[356] É. ZOLA, *Les Romanciers Naturalistes*, in *Œuvres Complètes*, édition établie sous la direction de H. Mitterand, vol. XI, Paris-Lausanne, Cercle du Livre Précieux, 1966, p. 231.

[357] Una quarta occorrenza del parallelo Gualdo-Enault si trova nella recensione a *Une ressemblance*: "Fra gli autori francesi, il Gualdo s'avvicina un po' all'Enault, ma questi alla squisitezza delle *nuances* del sentimento associa l'interesse dell'azione e ben di rado lo lascia languire" (F. CAMERONI, *L. Gualdo, "Une ressemblance"*, in «Il Sole», 29 maggio 1874).

Gualdo apparsa su «Arte drammatica» il 27 giugno del 1879 dove, tuttavia, accanto alle numerose accuse di anacronismo, convenzionalismo e di chiusura nei confronti dei problemi della modernità, il recensore aveva affermato di aver gradito alcune *doti* del libro in questione, "verista nelle descrizioni e nello studio di certi *momenti psicologici*, molto difficili a riprodursi".[358] Ad ogni modo, nonostante i pochi apprezzamenti, la conclusione dello studioso è la seguente:

> È nel disegno e nella tavolozza che l'autore del *Mariage excentrique* parmi abbia commesso un grave errore. Colle descrizioni, con moltissimi particolari del suo romanzo e colla analisi naturalista di certe delicatissime gradazioni di sentimento, dimostrasi il Gualdo un verista nello stretto senso della parola e senza ostentazione di sorta. Oh perché non ha osato essere tale anche nella parte essenziale, cioè in tutte le figure e in tutte le situazioni?[359]

La risposta alla domanda posta da Cameroni è semplice e rivela una sua incomprensione di fondo: l'aver ritenuto Gualdo un romanziere verista, anche se questi non aveva mai inteso affidare ad una descrizione di tipo realista la rappresentazione di figure e situazioni. Cercare di leggere la sua opera con una simile chiave d'analisi rappresenta, pertanto, un errore dal momento che quella dell'autore del *Mariage* non è affatto un'incapacità di scegliere per sé dei modelli più alti o di seguire le correnti più aggiornate. Egli è un attento ed aggiornato conoscitore della letteratura contemporanea europea, strenuamente deciso nell'adoperare la lingua francese come scelta studiata per fare di questo idioma il terreno congeniale – come ha messo in luce Madrignani – per "portare al limite del parossismo la maniera del romanzo sentimental-psicologico".[360] Il ricorso al francese è infatti espressione della volontà di riprodurre con la massima efficacia la lingua madre di quel romanzo tipicamente d'oltralpe (quello stesso romanzo psicologico che l'amico Bourget avrebbe condotto di lì a poco ad una svolta decisiva), portandola ad un livello di preziosità ed eleganza in netto contrasto con i toni medi dell'intero suo romanzo.[361]

Oltre a seguire con attenzione la produzione narrativa di Luigi Gualdo, Cameroni sembra prestare grande e costante attenzione – palesando in questo caso certamente maggiore indulgenza ed apprezzamento – anche all'opera di re-

[358] ID., *Appendice letteraria*. Un mariage excentrique, cit.
[359] Ibidem.
[360] C. A. MADRIGNANI, *I romanzi francesi di Luigi Gualdo*, cit., p. 352.
[361] Ibidem.

censore del suo concittadino.[362] La prima notizia a tal riguardo risale al maggio 1884 e si trova in una lettera indirizzata ad un altro grande sostenitore italiano del naturalismo, il napoletano Vittorio Pica, al quale egli annuncia di aver scritto a Goncourt annunciandogli la prossima uscita di un importante *studio di senno* da parte di Gualdo a proposito del suo più recente lavoro, *Chérie*.[363] Sfortunatamente parrebbe che questo articolo non sia mai stato scritto, sia perché non se ne trova traccia nei fogli periodici dell'epoca, sia perché in un successivo messaggio indirizzato sempre a Pica, Cameroni annuncia che "Gualdo finora non parlò di *Chérie*".[364] Alcuni anni più tardi, nel gennaio '90, il 'monomaniaco del realismo' continua ad essere ancora interessato al parere gualdiano in relazione a *Il romanzo della morte*, ultima pubblicazione di Bruno Sperani, testo da lui vivamente raccomandato ai propri corrispondenti; il suo timore risiede nell'ignorare "se Gualdo vorrà, o potrà parlarne nell'*Ill*[*ustrazione Italiana*]",[365] timore poi confermato una settimana dopo in una seconda lettera dove osserva:

> Nuovamente raccomandai [*Il romanzo della morte*] a Gualdo, il quale non si lasciò muovere per la ragione, che già ad altri autori raccomandati, od amici, rifiutò un articolo, non volendo far il critico.[366]

Questa affermazione, di grande interesse, può essere utile per avvalorare l'ipotesi fin qui delineata del profilo di un Gualdo assolutamente diverso dai normali critici militanti che rientrano nella tipologia cui appartiene lo stesso Felice Cameroni: a differenza di quest'ultimo, infatti, egli non è recensore di professione, apparendo piuttosto alla stregua di un attentissimo lettore, il cui giudizio è dai suoi 'colleghi' altamente apprezzato ed atteso, ma di un lettore che,

---

[362] Cameroni ha seguito attraverso recensioni, o anche solo mediante citazioni su «Il Sole», l'intera carriera di Gualdo: cfr. «Il Sole», 29 maggio 1874 (rec. a *Une ressemblance*); ivi, 5-6-7 luglio 1874; ivi, 24 e 25 febbraio 1877 (rec. a *La Gran Rivale*); ivi, 29 giugno 1877 (in cui è realizzato un interessante confronto tra stili e metodi narrativi di Gualdo e Capuana); ivi, 29 maggio e 6 giugno 1879 (rec. a *Un mariage excentrique*); ivi, 238, 12 ottobre 1882; ivi, 23 marzo 1883 (rec. a *Le Nostalgie*) ed ivi, 17 giugno 1892 (rec. a *Decadenza*).

[363] F. CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica*, a cura di E. Citro, Pisa, ETS, 1990, p. 63. Lettera V dell'8 maggio [1884].

[364] Ivi, p. 65. Lettera VI intestata "Milano, il 9/6 '84".

[365] Ivi, p. 106. Lettera XLII a Vittorio Pica del 28 gennaio 1890.

[366] Ivi, p. 108. Lettera XLIII di Felice Cameroni del 7 febbraio 1890, dove inoltre si legge, sempre a proposito di Gualdo e del romanzo di Sperani: "Egli stesso mi parlò della buona bibl[iografia] in *Lettere ed arti*, ma io non l'ebbi fra le mani".

all'occasione, decide di trasformarsi in giornalista, svolgendo il compito di un *divulgatore/promotore* letterario e scrivendo esclusivamente dei soli testi e dei soli autori che davvero muovevano a tal punto il suo interesse e suscitavano così tanto la sua stima, da generare in lui la necessità di parlarne e pubblicizzarli, in Francia e/o in Italia. Di qui le sue collaborazioni, talvolta sporadiche, talora più assidue, ad una gamma molto ampia di riviste al di qua ed al di là delle Alpi, fogli con cui – in nessun caso – è però vincolato da contratti o impegni fissi. A conferma di ciò si avranno, allora, da un lato i suoi non sporadici rifiuti di collaborazione continuativa dinnanzi alle richieste di impegni ufficiali, e quindi costanti, in qualità di corrispondente letterario dall'estero,[367] e dall'altro la totale assenza di recensioni del tutto sfavorevoli (mentre dai suoi carteggi e da alcune testimonianze coeve sappiamo che, invece, Gualdo non era affatto un giudice accomodante, per quanto dotato di un garbo eccezionale nel comunicare persino i propri dissensi).[368]

Mettere dunque a confronto l'attività critica e recensoria di Gualdo e Cameroni potrebbe sembrare un'operazione non corretta, data la forte diversità metodologica e professionale tra i due studiosi. Tuttavia proprio questo profondo divario tra essi consente di leggere ed analizzare in maniera efficace i loro differenti approcci all'opera di Émile Zola e, allo stesso tempo, i diversi scopi nello sponsorizzare (oppure stigmatizzare) alcuni suoi romanzi piuttosto che altri. Ora, posto che come terreno d'indagine andrà considerato il solo ciclo dei Rou-

[367] Si veda, a titolo esemplificativo, la lettera II a Coppée del 30 novembre 1874 nella quale Gualdo afferma di aver scritto a Jules Bonnaisses, direttore di «Le Théâtre», periodico parigino appena fondato: "J'ai reçu une lettre de M. Jules Bonnaisses, qui, autorisé par vous, me d demande des correspondances d'Italie pour «Le Théâtre» & en même temps un prospectus où mon nom brille déjà parmi les collaborateurs. […] Je viens de lui répondre en lui disant que je veux bien lui envoyer quelque article quand j'aurai quelque chose à raconter […] bien que j'aie peur d'être un très mauvais correspondant" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 185).

[368] Cfr., ad esempio, G. ROVETTA, *Vita letteraria*, cit., dove vengono esaltate le doti di Gualdo come critico autentico e consigliere letterario fidato: "Poeti, romanzieri, commediografi, tutti […] andiamo in cerca del Gualdo, come nostro *giudice di prima istanza*. Quando abbiamo finito il lavoro, quando l'opera nostra, passata dal calore della mente alla fredda realtà della carta ci sconforta come una disillusione […] ci viene in mente come un grande sollievo: «Lo leggerò a Gualdo. Chissà che Gualdo non trovi che dopo tutto c'è del buono!» […]. Così dinanzi ad uno scoglio, ad un intoppo grave si pensa: «Mi consiglierò con Gualdo». E *Gualdo, sempre amabile anche quando non trova da ammirare né da approvare, sempre misurato, sincero, ha un tatto suo... per farvi capire che bisogna tornare da capo. Il verdetto negativo di Gualdo vi convince, non vi sconforta. La sua critica è giusta, precisa: egli sa quello che vuole, sa quello che gli piace, sa dove, artisticamente, si deve andare a finire*…" (corsivi miei).

gon-Macquart, il primo indizio significativo per delineare i profili quasi opposti di lettori impersonati da Gualdo e Cameroni risiede nella scelta dei testi sui quali ciascuno ha deciso di condurre le proprie analisi e, chiaramente (soprattutto nel caso del secondo, autore di un numero molto più alto di *comptes rendus*), nel valore dei giudizi espressi. Risulterà così subito evidente che Cameroni non è davvero – letteralmente – uno *zoliste à jet continu*, poiché nella lunga lista degli articoli con cui egli era solito presentare al pubblico italiano i volumi della storia di una famiglia vissuta sotto il secondo impero manca all'appello lo studio di un solo, ma molto significativo episodio, *Le Rêve*, sedicesimo romanzo del ciclo e che, dato altrettanto prezioso, tra tutte le recensioni dedicate ai Rougon-Macquart, quella in cui le critiche mosse a Zola sono ben più efficaci – qualitativamente e quantitativamente – rispetto alle lodi prodigate è l'analisi di *Une page d'amour*.

Soltanto due, quindi, dei venti testi che compongono il ciclo letterario in esame non rientrano nello schema delle analisi cameroniane: nel primo caso perché la recensione è del tutto assente, nel secondo perché nell'articolo non viene espresso – come al solito – un giudizio pienamente entusiastico o, comunque, prevalentemente positivo, e vengono invece mosse numerose obiezioni sia alla materia che alla forma del romanzo. Due eccezioni, dunque, due sole anomalie nell'intero *corpus* di studi sui Rougon-Macquart realizzati da un uomo così preciso, puntuale e prevedibile da esser ritenuto dai suoi contemporanei "simile ad un orologio"[369] che ripartiva le sue giornate "col metodo zoliano".[370] Senza dubbio è noto che Cameroni nutriva molte riserve sul teatro zoliano e che in più occasioni ribadirà a M.me Zola l'espressione del proprio disappunto per l'inverosimiglianza, le involate liriche e l'intonazione sentimentale presenti in lavori come *Lourdes* o *Paris*,[371] però, per quel che riguarda strettamente il ciclo

[369] P. VALERA, *Il più tenace zolista italiano*, cit., p. 19.

[370] Ibidem. Nel necrologio Valera ritrae il critico scomparso come "una faccia disuguale, con delle grandi occhiaie, con una fronte slivellata e spaziosa, con una testa malsagomata *che conteneva la storia naturale e sociale di una famiglia sotto il secondo impero con tutti i duecento suoi personaggi che popolano i venti volumi dei Rougon-Macquart*" (corsivi miei).

[371] Cfr. la lettera di Cameroni a M.me Zola a proposito di *Paris*: "Ho quasi terminato il mio *feuilletton* intorno il *Paris*... Appena verrà alla luce, ve lo manderò, premettendo fin d'ora che nella mia qualità d'intransigente verista e di «zoliste à jet continu» altrettanto ammiro nel *Paris* tutto ciò che riproduce con naturalezza la vita reale contemporanea nei diversi suoi aspetti, quanto non mi convincono la intonazione lirico-simbolica del romanzo e l'inverosimiglianza di parecchi punti della *fabulation*" (R. TERNOIS, *Zola, Pica et Cameroni*, cit., p. 479).

dei Rougon-Macquart, le due uniche varianti nello schema generale delle recensioni del pubblicista milanese riguardano i soli romanzi di Zola significativamente recensiti con entusiasmo dal Gualdo, quel *Rêve* e quella *Page d'amour* che – in virtù, come si è detto, del suo essere critico soltanto di ciò che, in quanto lettore, davvero apprezzava –, sembrerebbero essere proprio le due opere che, tra i venti volumi della serie, egli doveva aver prediletto più di ogni altra.

Per quanto si possa tentare di giustificare il silenzio di Cameroni a proposito del *Rêve* ricordando che all'epoca il critico versava in stato depressivo da quando un paio di anni prima aveva perso sua madre e che in quel periodo egli cominciava a dedicare molti studi anche agli autori nostrani fautori del verismo,[372] non va sottovalutato che si tratta della sola opera di Zola che egli non pubblicizza in Italia (proprio lui che aveva ormai assunto da tempo l'abitudine di recensire ogni suo romanzo sulle pagine de «Il Sole»)[373] e che lo stesso Gualdo, scrivendo a Verga, aveva sospettato che – come si è già detto nel paragrafo precedente – l'opera in questione dovesse "dispiacere" tanto al suo corrispondente quanto a Felice Cameroni.[374] Il critico milanese, poi, aveva a sua volta, in una lettera indirizzata allo scrittore di Médan ,commentato con parole degne d'interesse la volontà di Zola di realizzare un romanzo "idealista":

> Après les crudités de *La Terre*, «une envolée de poète». Très bien. Vous vous divertissez vous aussi, ex-romantique, par des antithèses, comme Victor Hugo?[375]

Eloquente, inoltre, l'assenza di recensioni relative al testo in esame anche da parte di un altro grande sostenitore del realismo, nonché teorico del nostro verismo, Luigi Capuana, mentre sul versante opposto (accanto a quello gualdiano) spicca lo studio dedicato a questo volume dei Rougon-Macquart da un autore affatto naturalista come d'Annunzio o anche, sempre tra i giornalisti al di qua delle Alpi, l'entusiastico giudizio sul *Rêve* espresso da "l'une des bêtes noires de Cameroni"[376] (e non solo di Cameroni, visti i suoi attacchi nei confronti delle

[372] F. CAMERONI, "*Une page d'amour"*, cit., p. 53.

[373] Ibidem.

[374] Lettera XXIII a Verga (prima metà 1889). G. RAYA, *Inediti verghiani...*, cit., p. 142.

[375] S. DISEGNI, *La réception du Rêve en Italie entre les deux siècles*, cit., p. 108. La lettera di Cameroni a Zola, citata da Silvia Disegni (e integralmente pubblicata in R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens*, cit., p. 49), risale al 16 dicembre 1887, allorquando cioè lo scrittore stava documentandosi per apprestarsi alla stesura del romanzo in questione.

[376] S. DISEGNI, *La réception du* Rêve *en Italie entre les deux siècles*, cit., p. 108.

opere di Gualdo),[377] il moderato Giuseppe Depanis,[378] redattore della «Gazzetta Letteraria» piemontese.[379] Significativi silenzi, quindi, da parte di chi aveva fatto di Zola e del suo metodo sperimentale un vero e proprio modello (Capuana e Cameroni) ed altrettanto significative valutazioni, però positive, d'altro canto, compiute da chi, al contrario, poco o nulla aveva in comune con l'estetica naturalista (Gualdo, Depanis e d'Annunzio): ecco dunque un'ennesima prova del carattere assolutamente eccezionale da attribuire al romanzo zoliano del sogno.[380]

Apostolo del vero in politica ed in arte, *kuaneofobo* e nemico giurato "della letteratura lacrimosa" e "delle pagine tutte lattemiele",[381] ovvero di quella prosa intimista caratterizzata da una totale mancanza di adesione al reale e quindi aliena dalle dinamiche della società contemporanea, Cameroni, prima ancora di passare sotto silenzio il *Rêve*, aveva espresso alcuni anni prima le proprie riserve – come si è accennato – su un altro lavoro *sui generis* (perché quasi altrettanto "lirico") di Zola: *Une page d'amour*. Articolo alla mano, già nell'avvio della sua recensione a questo ottavo volume dei Rougon-Macquart, nel sottolineare i caratteri salienti del romanzo, egli afferma che "non ha alcuna importanza la *Page d'amour*, per lo studio della società francese; anziché alla *Fortune* ed alla *Curée*, a *S. E. Rougon*, od all'*Assommoir*, s'avvicina piuttosto al genere intimo".[382] Senza ancora esplicitare, dunque, in questo *incipit*, alcun dissenso plateale, Cameroni aveva espresso un giudizio severo; basterà in effetti ricordare il suo parere sulle prime opere gualdiane, accusate di eccesso di azzurro e quasi totale mancanza di azione, per comprendere il valore da attribuire ad una simile affermazione. Anche la sintesi dell'argomento del libro, poi, non è realizzata in modo propriamente avvincente:

> Non riproduce alcun lato caratteristico di questa, o quella fase del Secondo Impero, di questa, o quella classe sociale, ma si risolve nel minutissimo esame dell'amore di

[377] G. DEPANIS, *Fra romanzieri e novellieri. Luigi Gualdo*, in «Gazzetta Letteraria», XVI, n. 25, 18 giugno 1892.

[378] ID., *"Le Rêve" di Emilio Zola*, in «Gazzetta Letteraria», 27 ottobre 1888, pp. 340-342.

[379] S. DISEGNI, *La réception du* Rêve *en Italie entre les deux siècles*, cit., p. 108.

[380] Per una lista dettagliata degli interventi apparsi sui periodici italiani a proposito dei testi zoliani si veda G. C. MENICHELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, Firenze, Publications de l'Institut Français, 1960.

[381] G. FARINELLI, *Felice Cameroni*, in *La Scapigliatura*, Roma, Carocci, 2003, p. 158.

[382] F. CAMERONI, *Rassegna bibliografica. Émile Zola: "Une page d'amour"*, in «Il Sole», 1-2 maggio 1878, rist. in *Interventi critici sulla letteratura francese*, cit. pp. 51-55.

una vedova per il medico, che le salva l’adorata figliuolina, e delle più curiose manifestazioni patologiche derivanti in costei da nevrosi.[383]

Si tratta, dunque, di un romanzo che egli non esita a definire una “*œuvre intime et de demi-teinte*, […], d'indole affatto fisiologica, priva di colori e di situazioni ad effetto, ancor più semplice della *Faute de l'abbé Mouret* nell'intreccio, assai meno drammatica (per la massa dei lettori) di tutti gli altri volumi dello Zola”.[384] Eppure Cameroni è combattuto; sembra non voler (o poter) stigmatizzare un testo realizzato dalla mano del suo autore prediletto, quello Zola che fino ad allora in ogni opera era apparso come la cartina di tornasole del proprio radicalismo politico.[385] Forse è per questo motivo che egli giunge addirittura ad esaltare la “meravigliosa finezza d'analisi e di forme” della *Page d'amou*r, nella fattispecie quando l'autore si accinge a “seguire (di giorno in giorno, d'ora in ora) le minime fasi dell'amore di Elena, nato dalla gratitudine materna, cresciuto colla stima e coll'intimità”.[386] L’inusuale ed assolutamente non-cameroniana recensione prosegue poi, poco oltre, con la dichiarazione della impossibilità di riassumere le vicende narrate nel *capolavor*o *psicologic*o zoliano e con il consiglio di provvedere autonomamente alla lettura, attraverso il tipico approccio da destinarsi agli scritti letterari della tipologia in cui rientra la *Page d'amour*, ciascuno spinto dall’intento di “gustarli a centellini”.[387] Se a questo punto si fa nuovamente riferimento alle parole del critico milanese in relazione ai testi di Gualdo (parole sincere dunque, certamente non inficiate da incondizionate adorazioni nutrite per Zola), si scoprirà che nella – seppur molto positiva – recensione a *Decadenza* di Gualdo, Cameroni non ha dubbi circa l’inferiorità del romanzo psicologico (ed intimista) nei confronti di quello realista in senso stretto:

Per causa delle mie convinzioni materialiste sono d'opinione, che il romanzo naturalista armonizza coll'indirizzo positivista della scienza e della sociologia, assai meglio del romanzo psicologico, il quale degenera spesso in evanescenze idealiste. Parimenti credo che il romanzo naturalista sia di gran lunga preferibile per la vastità dei

[383] Ivi, p. 51.
[384] Ibidem.
[385] G. FARINELLI, *Felice Cameroni*, cit., p. 158.
[386] F. CAMERONI, “*Une page d'amour”*, cit., p. 52.
[387] Ibidem.

suoi orizzonti, mentre il romanzo psicologico quasi sempre si restringe alle lambiccature del sentimento ed alle minuziose autopsie individuali.[388]

Tra *Une page d'amour* (1878) e *Decadenza* (1892), la crisi del naturalismo – specialmente in Francia – poteva dirsi ormai definitivamente avvenuta: la delusione letteraria del critico milanese per la sconfitta di quell'"arma fatata contro l'apatia del pubblico che […] leggesi *Realismo*",[389] attaccata da ogni parte "come un rottame del passato",[390] non segna affatto un momento di svolta per il suo gusto ed il suo giudizio; conseguenza di tale, quasi completa, "absence d'un procès évolutif de la pensée (étrange chez un critique vraiment érudit tel qu'il apparaît)"[391] sarà il suo costante ribadire determinate posizioni. Infatti, se a proposito della *Page d'amour* Cameroni aveva affermato di non accettarne a pieno "il *genere*, essenzialmente intimo e a tinte, l'una più delicata dell'altra",[392] e di aver comunque rintracciato "tante bellezze" all'interno di "questo capolavoro dell'arte e della verità",[393] allo stesso modo, quattordici anni dopo, pur essendo anche l'opera dello scrittore italiano un "romanzo psicologico e d'ambiente", allo stesso modo egli, avendo apprezzato il testo, suggerisce al pubblico del «Sole» di "gustare nella *Decadenza* di Gualdo le sue qualità caratteristiche", quali lo studio logico e fine dei caratteri dei due protagonisti, la perfetta rappresentazione degli ambienti sociali, la duttilità dell'autore e la modernità del testo.[394]

Dunque entrambi gli studi oscillano continuamente tra riserve e salvataggi: soprattutto nell'analisi della *Page d'amour* Cameroni alterna alle critiche (non sporadiche, però mai esplicite) diverse – ma generiche – lodi, dal momento che si tratta pur sempre della recensione ad un testo zoliano, "una delle opere più sane e familiari nella moderna letteratura" benché l'azione "sia particolareggiata e semplice in sommo grado" e benché i caratteri "non si scostino dal comune".[395] In realtà la delicatezza della materia e l'eleganza della forma di questo ottavo volume dei Rougon-Macquart vengono sfruttati da Cameroni per argo-

[388] Ibidem.

[389] ID., *Rassegna bibliografica. G. Verga*, Eros, in «Il Sole», 31 dicembre 1874.

[390] G. FARINELLI, *Felice Cameroni*, cit., p. 158.

[391] P. FALCIOLA, *Felice Cameroni*, cit., p. 48.

[392] F. CAMERONI, *"Une page d'amour"*, cit., p. 52.

[393] Ivi, p. 53.

[394] ID., *Rassegna bibliografica. "Decadenza"*, in «Il Sole», n. 144, 17 giugno 1892, p. 1, poi in ID., *Interventi critici sulla letteratura italiana*, cit., pp. 191-194.

[395] ID., *"Une page d'amour"*, cit., p. 53.

mentare una efficace difesa del naturalismo contro le comuni accuse di insufficienza estetica e di esclusiva "reproduction brute de la réalité"[396] (un tipo di critica, questa, che culminerà negli articoli di Remacle):[397]

> Pur troppo, è diffusissimo il pregiudizio, che la scuola realista altro non voglia, né sappia fotografare, se non le brutture umane, il lato laido dell'individuo e della società. Col suo nuovo romanzo, ancora una volta lo Zola dimostra il contrario. Neppure il più serafico fra gli idealisti potrebbe riprodurre (con maggior dolcezza di colorito e varietà di piccoli episodi, ora ridenti, ora melanconici, ma tutti squisitissimi) l'amore sviscerato di una madre per la sua unica bambina e la patologica adorazione di questa fanciulla per la sua mamma.[398]

Pertanto, nonostante il giornalista non neghi che "il nuovo romanzo dà i brividi" a causa di alcune scene – come quella in cui il feretro della piccola Jeanne viene condotto al cimitero –, per quanto non nasconda di reputare troppo frequenti nel testo le parti descrittive – come le liricheggianti panoramiche su Parigi, "vista a volo d'uccello ad ogni ora del giorno" –, benché riassuma il *plot* della *Page d'amour* ricorrendo ad una terminologia che non gli è affatto propria – sostituendo cioè al suo usuale lessico positivista[399] parole ed espressioni come *graziose casette*, *gentile vedovina*, *mammina vezzosa*, *adorata figliuolina* e *lettuccio di bimba* –, e nonostante, infine, ammetta l'importante ruolo giocato dalla "fantasia dello Zola" nella costruzione del testo – anche se sempre "guidata dal suo fervido culto per la verità" –, la sua valutazione sempre elogiativa sullo

[396] M. RAIMOND, *La crise du roman*, cit., p. 30.

[397] In particolare si veda l'articolo/saggio apparso sul foglio parigino «Ermitage» il 15 maggio 1892 in cui Adrien Remacle analizza la tripla insufficienza – a sua detta manifestata fin dalle origini – del Naturalismo e dove afferma a proposito di questo movimento che: "il avait manqué de pitié, d'humanité; il n'avait jamais tendu à aucune beauté; il n'avait admise aucune vérité". Durante lo stesso 1892, inoltre, Pierre Loti aveva fortemente stigmatizzato "les vulgarités naturalistes" all'interno del suo discorso di ringraziamento (*séance* del 7 aprile) per la nomina all'*Accadémie Française* (cfr. P. LOTI, *Discours de réception*, Paris, Calmann Lévy, 1892).

[398] F. CAMERONI, "*Une page d'amour*", cit., p. 53.

[399] Nell'analizzare il metodo critico di Cameroni, Glauco Viazzi (in *Felice Cameroni, ovvero del partito radicale in letteratura*, cit., pp. 12-15) si sofferma sullo stile delle sue recensioni ed afferma che, poiché intenzione del giornalista milanese era la scomposizione del testo letto al fine di realizzare una riscrittura critica in cui fosse evidente la propria chiave interpretativa, è piuttosto frequente negli articoli di Cameroni – o meglio, nelle *risignificatizzazioni* da lui messe in atto – il ricorso finalizzato e strumentale ad un lessico positivista che annovera tra i termini maggiormante insistiti le parole "fisiologia", "autopsia", "anatomizzare" e "patologia".

scrittore francese viene salvaguardata dal giudizio d'insieme dato al volume. Un giudizio che però è solo apparentemente positivo, poiché in verità viene costantemente minato da velate accuse e soprattutto inficiato nella conclusione del *compte rendu* dal commento finale di Cameroni che chiosa l'articolo dicendo che, in fondo, rispetto al testo zoliano *Une page d’amour*, egli preferisce di gran lunga “come genere […] la *Curée* e l’*Assommoir*”,[400] vale a dire una tipologia narrativa di cui fanno parte i lavori *ultrarealisti* di Zola. Sul versante opposto, al contrario, erano state proprio le sue criticate involate d'ideale, la tendenza al lirismo, la preziosità delle descrizioni e la raffinatezza dello stile più levigato rispetto alle altre opere della saga ad aver reso *La page d'amour*, dapprima, e *Le Rêve* poi, i libri del ciclo dei Rougon-Macquart (accanto a *La Faute de l’abbé Mouret*) prediletti da Gualdo.

Il divario che si frappone tra i giudizi espressi dai due critici italiani sulle opere del romanziere francese è quindi palese indice della diversità delle loro vedute ed idee in ambito letterario: ciò non toglie, tuttavia, che entrambi i *passeurs*, certo puntando su ragioni differenti, abbiano, ciascuno a proprio modo, assolto il prezioso compito di costruire un ponte tra la letteratura d'oltralpe ed il pubblico peninsulare. Tra l'altro, lo studio di tale divario può fornire un'utile chiave di lettura anche nell'interpretazione delle analisi condotte da Cameroni sulle opere di Gualdo, analisi nelle quali (sia che la recensione risulti in prevalenza positiva, negativa o neutra) è possibile rintracciare almeno tre costanti:

– L'apprezzamento delle *sezioni descrittive* (lodate in quanto pitture dal vero, ma troppo spesso dedicate allo studio delle sfumature dei sentimenti) e delle accurate, delicate ed eleganti *analisi psicologiche*;

– La constatazione della perfetta conoscenza da parte dell'autore dei diversi *ambienti sociali* (specie dell'alta nobiltà) e del cosmopolitismo gaudente;

– L'accusa di *ripetitività* delle trame, *lentezza* narrativa e mancanza di *versatilità*.

Tuttavia, se nelle valutazioni dei lavori gualdiani degli esordi i primi due punti su indicati assumono un’accezione negativa, ciò non accade all'interno della recensione a *Decadenza*, dove, inoltre, il punto tre scompare del tutto. Contrariamente alle sue precedenti prove narrative, infatti, nel suo ultimo romanzo, con estrema modernità, l'autore era riuscito – a detta di Cameroni – ad

[400] F. CAMERONI, *“Une page d'amour”*, cit., p. 55.

esprimere brillantemente certe idee, certe sensazioni e certe sfumature dei sentimenti; aveva saputo "fotografare" ed "anatomizzare", tra la società elegante di cui egli stesso è parte, scene mondane che dimostrano la depravazione, le malattie dello spirito e della volontà delle classi medie e la decadenza morale di quelle alte (al punto tale che "l'acuto, acido sapore di vita vissuta lo si sente davvero nel lavoro di Gualdo"), ed era stato in grado, infine, di dimostrare di esser capace di una notevole duttilità tematica e narrativa conferente al testo un considerevole livello di godibilità anche per i lettori tradizionali.[401]

Il termine 'decadenza', oltre che in riferimento al titolo dell'opera gualdiana, è parola molto usata da Cameroni – specialmente negli anni in cui, dal 1880 al 1890, "coi capelli gli si ingrigirono le idee"[402] – poiché, con l'affermarsi dei giovani scrittori e correnti letterarie, il nuovo *Leitmotiv* dei suoi interventi e delle sue rassegne bibliografiche diverrà la critica di ogni tipo di cambiamento. Tutti i tentativi di innovazione verranno liquidati come manifestazioni di una letteratura *faisandée*, ovvero come degenerazioni di quell'arte che egli prima di ogni altro aveva precocemente prediletta, senza però riuscire più a distaccarsene. Decadente, nel senso di espressione di una totale degenerazione, sarà per lui Barbey d'Aurevilly, decadente Lecomte de Lisle (altamente apprezzati entrambi, invece, da Gualdo) e decadente lo stesso Huysmans, benché un tempo discepolo di quel Zola che, a suo parere, "aveva conchiuso la letteratura universale".[403] Oltre Zola non si poteva andare e se solo si credeva di averlo in qualche modo *superato*, in realtà, secondo Cameroni, lo si era soltanto *deviato*.[404]

Il diffondersi della poesia simbolista nel primo Novecento – di cui Luigi Gualdo, morto nel 1898, è considerato un anticipatore,[405] vista la sua insistenza sui campi onomasiologici dell'arcano, del segreto e della sfinge – segna il colpo di grazia finale per l'attività pubblicistica dell'eterno monomaniaco del realismo, che finirà addirittura per accusare di "tradimento" l'amico Lucini a causa della sua forma ultra aristocratica (in contraddizione con il suo pensiero rivoluzionario), delle sue lambiccature trascendentali, delle sue morbose evanescenze, delle sue ostentate ricerche, infine, di simboli e di enigmi.[406] Con ogni probabi-

[401] F. CAMERONI, *Rassegna bibliografica. "Decadenza"*, cit.
[402] G. P. LUCINI, *Felice Cameroni (ricordi e confidenze)*, cit., p. 995.
[403] Ivi, p. 996.
[404] Ibidem.
[405] E. PACCAGNINI, *Luigi Gualdo. Sotto il* gilet *l'epicureo*, cit.
[406] G. P. LUCINI, *Felice Cameroni (ricordi e confidenze)*, cit., p. 995.

lità, se solo fosse rimasto in vita ancora per qualche anno, Gualdo avrebbe assistito con entusiasmo al trionfo di idee, istanze e correnti letterarie alla circolazione e sviluppo delle quali egli, con il suo sguardo lungimirante, ancora sul finire del XIX secolo, aveva in parte contribuito e per le quali si era battuto, pur soltanto ricoprendo un piccolo (ma importante) ruolo di intermediatore tra diverse culture d'Europa: il panorama letterario ottocentesco italiano andava svecchiato ed il *passeur* Gualdo ha certamente aiutato il nostro paese a compiere un passo nella giusta direzione indirizzando al pubblico peninsulare suggerimenti da accogliere tra tutte le novità provenienti dall'altro versante delle Alpi.

Al contrario, l'avvicinarsi del 1900 sarà per Cameroni l'equivalente della realizzazione di un incubo: ancora aggrappato al dogma zoliano, con gli occhi chiusi davanti alla luce troppo forte di un'arte che andava liberandosi da ogni vincolo, egli confesserà al poeta delle *Figurazioni ideali* che se mai in Italia avessero davvero attecchito le idee professate dai giovani ingegni, egli avrebbe senza dubbio preferito farsi cremare prima dello scoccare del nuovo secolo, oppure farsi rinchiudere alla Quarta Cantoniera, contro la trionfante invasione simbolista.[407] Ricordando questa affermazione dell'amico appena scomparso, nel gennaio del '13, Lucini non potrà far altro che commentare le sue parole scrivendo che quando il Tempo, "che corre assai prestò", sorpassò il povero Cameroni, questi "si limitò a pensare che aveva sbagliato strada".[408]

## 6.5 *Luigi Gualdo e Paul Bourget: un autoritratto allo specchio*

Il primo incontro tra Paul Bourget e Luigi Gualdo avviene in casa di François Coppée, nel corso dell'anno 1872.[409] Nella storia della loro amicizia, fe-

[407] Ibidem.

[408] Ibidem.

[409] Desumo questa notizia da M. MANSUY, *Un moderne: Paul Bourget. De l'enfance au* Disciple, Paris, Besançon, 1961, p. 174 e da A. M. MANGIA, *Bourget e l'Italia. Le* Sensations d'Italie *e altri scritti sull'Italia*, Galatina, Panìco, 1987, p. 21. Nelle pagine scritte in occasione della morte di Coppée, Bourget cita Gualdo tra gli scrittori che frequentavano il suo *salon* nel 1872, cioè nello stesso periodo in cui anch'egli cominciò a recarvisi: "La casa di rue Oudinot, in cui Coppée abitava già dal 1872, quando l'ho conosciuto, non vedrà più passare sulla strada del suo cortile [...] il celebre scrittore. Il fratello e la sorella se ne sono andati entrambi, ad una settimana di distanza, per riunire nel luogo in cui più non torneranno, sia la madre sia i frequenta-

conda e indissolubile, durata perfino anche dopo la prematura morte dell'italiano, c'è un'incresciosa lacuna che consiste nell'impossibilità di ricostruirne le fasi originarie: nessuno dei due, infatti, fa menzione esplicita di questo episodio nelle proprie memorie o nei propri carteggi, se non molto a posteriori. Non devono esser stati pochi motivi ad aver spinto Bourget, appassionato com'era dell'Italia, ad avvicinarsi allo spirito a lui così affine del giovane Gualdo, poeta e romanziere proveniente dal paese che egli tanto desiderava conoscere e che, mosso soltanto da un amore e da una passione pari a quelli che egli stesso professava, si nutriva di letteratura senza la minima preoccupazione di farne un mestiere. Certamente il loro rapporto può dirsi già consolidato nel 1879 perché quell'anno Luigi Gualdo, pubblicando il suo secondo romanzo in francese, *Un mariage excentrique*, vi appone una significativa dedica al suo silenzioso, ma, a quanto pare, già assai intimo amico. Sebbene Carlo Bo abbia omesso di segnalare questa dedica nel curare la raccolta completa delle opere di Gualdo, essa è presente nell'edizione originale[410] e testimonia un sentito omaggio a quel Bourget che, nell'ottobre 1883, ricambierà a sua volta il gesto inviando al milanese i propri *Essays de Psychologie contemporaine* con la dedica "A Luigi Gualdo, il suo amico Paul Bourget".[411] Non va inoltre trascurato che, già durante il 1874, a soli due anni di distanza dal loro primo incontro nel *salon* di Coppée, Bourget avesse scritto, nel corso di un viaggio in Oriente, il componimento intitolato *Nostalgie* – i cui versi conclusivi, "*… du lit parfumé des courtisanes folles, / Dont les lèvres en feu murmurent des paroles / Telles que les meilleurs sont perdus sans retour, / Car ceux-là seuls sont heureux qui ont pu / Épanouir leur être au feu d'un pur amour*", rappresentano un chiaro invito a cambiare al tempo stesso stile di vita e poetica – dedicandolo al suo amico Gualdo,[412] il quale dovette tenere in gran considerazione il simbolico omaggio ricevuto se, ben nove anni dopo, pubblicando nel 1883 la sua prima raccolta poetica, sceglierà – significativamente – di chiamarla *Le Nostalgie*, in chiaro richiamo al componimento de *La Vie inquiète* di Bourget a lui offerto.

tori abituali di questa casa: Barbey d'Aurevilly, Gobineau, Francis Magnard, Luigi Gualdo, Amédée Pigeon, Alexis Orçat, il marchese d'Ivry, Jules Valadon…" (traduzione mia).

[410] L. GUALDO, *Un mariage excentrique*, cit.

[411] Il volume è parte della superstite biblioteca dello scrittore riversata nel Fondo Gualdo.

[412] P. BOURGET, *Nostalgie*, in *La Vie inquiète*, in *Poésies*, t. I, Paris, Lemerre, 1875, p. 137. Fin dalla prima edizione, il componimento ha, nell'intestazione, dedica a Luigi Gualdo.

Meno diretto degli altri testi della raccolta dedicati a Juvigny, a Coppée o ad Amédée Pigeon, *Nostalgie* di Bourget testimonia la conformità di pensiero tra i due amici accomunati da un'identica concezione dell'esistenza: con i suoi versi l'autore sembra esprimere un desiderio segreto, un consiglio destinato al suo dedicatario affinché metta fine ad una vita di vizio e si allontani "dal letto profumato e dalle folli cortigiane, […] perché sono felici solo coloro che hanno potuto far sbocciare il loro essere al fuoco di un amore puro".[413] Gualdo dovette certamente comprendere ed accogliere il suggerimento dello scrittore francese di abbandonare le "courtisanes folles" – ovvero "la poesia scaturita dagli aspetti ambigui e malsani della vita"[414] – e, scegliendo la strada della purezza da questi indicatagli, cercare l'autenticità di una nobile ispirazione se, nell'eponima poesia che apre programmaticamente la sua raccolta di *Nostalgie*, invita a sua volta tutti, lettori e letterati, a non celar "la brama intensa di purezza ch'è in noi".[415]

La conoscenza che Gualdo aveva dei luoghi e le sue relazioni in società hanno costituito per Bourget un aiuto prezioso durante i suoi soggiorni in Italia, soprattutto quando, nel 1887, "possédé par le démon du voyage",[416] decide di recarsi a Venezia facendo di Gualdo (del quale in Italia era già stato ospite due anni prima a Milano)[417], per se stesso e per lo scrittore americano suo amico, Henry James – conosciuto dall'italiano, sembrerebbe, proprio in tale occasione[418] – un vero e proprio cicerone personale: la loro relazione, dunque, a questa altezza cronologica, può dirsi ormai consolidata soprattutto a voler dar credito al contenuto della prima stesura (iniziata proprio durante i mesi trascorsi insieme in laguna, tra aprile e giugno) di quel gran romanzo cosmopolita che Bourget da tempo anelava a comporre, quel *Cosmopolis* per l'appunto di cui Gualdo,

[413] P. BOURGET, *Nostalgie*, cit., p. 137 (traduzione mia).

[414] V. DONATO RAMACIOTTI, *In margine di un'amicizia: (Paul Bourget e Luigi Gualdo)*, in AA. VV., *Paul Bourget et l'Italie*, a cura di M. G. Martin Gistucci, Genève, Slatkine, 1985, p. 121.

[415] L. GUALDO, *Nostalgie*, in *Le Nostalgie*, in *Romanzi e Novelle*, cit. p. 1140.

[416] M. MANSUY, *Un moderne: Paul Bourget. De l'enfance au* Disciple, cit., p. 396.

[417] Ibidem.

[418] Difatti, nella seconda delle 6 lettere inedite di Gualdo a Maurice Barrès (BNF, Département des Manuscrits, Fonds Barrès) risalente al [19 febbraio 1887], il milanese afferma apparentemente in risposta ad una richiesta dello scrittore francese: "Je connais M. Henry James de nom et pour avoir lu plusieurs de ses nouvelles, qui me plaisent beaucoup; j'ai toujours regretté d'avoir manqué plusieurs occasions, à différentes reprises, de faire sa connaissance personelle". L'opportunità, come si è anticipato, si presenterà proprio all'indomani del soggiorno bourgettiano a Venezia, appena due mesi dopo la stesura della lettera poc'anzi citata.

sul finire di quello stesso 1887 – in un lungo articolo su cui torneremo a breve – darà notizia sulle pagine de «L'Illustrazione Italiana». Dopo aver realizzato un affascinante ritratto, fisico e morale, dell'autore francese e dopo aver esaminato tutta la sua produzione da *La Vie inquiète* sino a *Mensonges*, Gualdo annuncia, infatti, ai lettori italiani che "Bourget potrebbe presto realizzare, primo tra gli scrittori, il romanzo cosmopolita che sogna da tempo".[419] In realtà quest'opera ebbe una lunga gestazione: finirà, innanzitutto, per essere ambientata a Roma e non più Venezia e sarà poi pubblicata dall'editore Lemerre, del tutto stravolta in forma e contenuto (oltreché dedicata a Primoli),[420] soltanto nove anni dopo.

L'alta considerazione di cui Gualdo godeva presso Bourget già a partire dal periodo del soggiorno veneziano emerge con grande evidenza nella scelta del francese di ispirarsi alla personalità di Gualdo "signorile, disinvolta, ricca di aristocratico riserbo e nello stesso tempo di squisita amabilità" per un abbozzo di romanzo, *Un Idylle triste*, il cui protagonista, il nobile ed elegante Michel Steno "è senza dubbio Gualdo stesso" e la cui trama richiama in tutta evidenza "temi ricorrenti […] nella produzione letteraria dell'italiano, e forse anche in parte autobiografici".[421] Pierre de Montera cita, dal *Journal intime* di Bourget, alcune note preparatorie alla composizione dell'opera che non lasciano adito ad alcun dubbio sull'identificazione Gualdo/Steno dal momento che, in una di esse, il milanese viene esplicitamente citato per nome: "Un vénitien cosmopolite (Gualdo, avec tout son caractère) comme héros".[422] In verità, al principio, Bourget aveva pensato ad un protagonista francese, e perciò, dapprima, si era ispirato a se stesso; successivamente, però, riflettendo sul fatto che già l'eroina del romanzo sarebbe stata una ragazza d'oltralpe, decise di optare per un eroe italiano (nel manoscritto – riferisce sempre Montera – compare, improvvisa, la parola "Changement") e, decisosi per Gualdo, si convince sempre più della scelta presa, dacché egli ha con l'amico così tanti punti in comune da permettere di sostituire in tutta tranquillità l'uno all'altro. "Au demeurant, qui pouvait, aux yeux de Bourget, mieux représenter un héros cosmopolite que cet homme

[419] L. GUALDO, *Paolo Bourget*, cit., p. 410.

[420] Cfr. S. DISEGNI, Cosmopolis, *Paul Bourget et Primoli*, in AA. VV., *Avez-vous lu Paul Bourget?*, textes réunis par M. A. Fougère et D. Sangsue, Dijon, EUD, 2007, pp. 75-90.

[421] V. DONATO RAMACIOTTI, *In margine di un'amicizia*, cit., p. 123.

[422] Ivi, p. 55.

de lettres, qui écrivait tantôt en italien, tantôt en français, qui savait plusieurs langues, qui parcourait l'Europe?".[423]

Il conte Gualdo, forse meno bello di quello discendente dai dogi, possiede tuttavia, come lui, degli occhi nerissimi nel suo incarnato pallido, i tratti fini, simili a quelli di una donna un po' superba; conosce l'inglese e parla così bene il francese da essere scambiato per un parigino. Ha una sola pecca: la sua *toilette* è forse troppo italiana, con la sua mania delle maniche di camicia senza polsini, con un doppio bottone di diamanti in rilievo, degli anelli eccessivamente brillanti e dei colletti troppo scollati.[424]

Purtroppo, però, questo *Idylle triste* resterà, almeno per il momento, soltanto un abbozzo, incentrato sulla *liaison* di Steno con M.me Prieur, madre di Adèle Prieur, la giovane eroina francese di cui sopra. La scena è ambientata a Cannes, nel 1876: Michel Steno vi è giunto a seguito di una grande delusione di cuore avuta in Italia. Qui incontra Martha, che patisce le medesime pene d'amore: rievocando le loro sofferenze, i due si innamorano, benché Michel appaia meno preso di lei e presto deciderà di lasciarla. La nostalgia della sua terra natale, il bisogno irresistibile di riprendere i propri vagabondaggi e la malattia di sua madre[425] lo riconducono a Venezia. Martha, già malata di tisi, morirà poco dopo. A questo punto termina il manoscritto dell'*Idylle triste*[426] che, secondo quanto anticipato da Bourget nell'*incipit*, sarebbe continuato con l'incontro a St. Moritz, una decina di anni più tardi, tra Steno, il marito di Martha e sua figlia – che ha vent'anni e che rassomiglia a sua madre per gioventù e purezza –,

[423] Ibidem.

[424] Lo stesso Gualdo, in una lettera a Boito anteriore al 1885, realizzando una sorta di autoritratto di Victor Hugo, riporta dettagliatamente il suo abbigliamento ricercato e un po' eccentrico, al quale era solito dedicare moltissima cura: "Io bello. Vestito di scuro, abito abbottonato, cravatta nera, lunga, cilindro, guanti grigi, scuri, in mano. Pas de cuir, jamais!". Il passo è riportato da G. SPAGNOLETTI, *Gilet bianco, Ritratto di Luigi Gualdo,* cit., p. 13. Inoltre, a conferma dell'attenzione che Gualdo dedicava al proprio aspetto ed al guardaroba, basta sfogliare l'inventario ed i lasciti citati nel suo testamento in cui figurano ventiquattro gilet di lana assortiti, ventiquattro gilet bianchi, dodici cappelli, quindici paia di guanti e tredici costumi.

[425] Ben nota era a Bourget l'adorazione che Gualdo aveva per sua madre ed anche il fatto che spesso i suoi problemi di salute lo trattennero o lo richiamarono al capezzale di lei.

[426] L'*Idylle triste* verrà ripreso da Bourget soltanto nel 1896 per esser poi pubblicato nel dicembre 1900 sulla «Revue des deux mondes» con il titolo *Le Fantôme*. Tuttavia, sotto i tratti di Michel Steno, diventato ora Etienne Malclerc, non comparirà più Gualdo. A lui, però, sarà dedicata, sulla rivista «Les lettres et les arts», un'altra novella dal titolo *Gladys Harvey*, scritta nel febbraio 1888 ed uscita il 1° novembre dello stesso anno.

di cui il conte si invaghisce. Poco a poco, però, sarebbero poi riaffiorati i ricordi della madre fino al punto che questo nuovo amore avrebbe provocato orrore nel conte Steno. Appare quasi superfluo sottolineare qui il parallelismo tra la trama, per quanto labile, dell'*Idylle* e quella di *Une ressemblance* di Gualdo, il titolo del cui romanzo si adatterebbe a pennello all'incompiuto lavoro di Bourget.

A Venezia Gualdo tornava spesso, e molto volentieri. Era la città italiana che amava maggiormente, più della sua Milano, tanto da ambientare proprio tra le sue calli – appena un anno prima – una novella rimasta a lungo sconosciuta, *L'innamorato di Venezia*.[427] Annunciato sul «Corriere di Roma» del 3 gennaio 1886 con il titolo *La gondola dell'amore*, il racconto era poi stato dato alle stampe soltanto il 9 maggio ed era, infine, comparso in francese, con l'aggiunta di molti particolari storici e descrittivi, sulla «Nouvelle Revue» del 1° dicembre dello stesso anno con il nome *Une aventure vénitienne*.[428] Avvolta in un'atmosfera magica e da sogno – il numero di occorrenze delle parole, opportunamente declinate e/o coniugate, *rêve* (11), *rêverie* (6), *rêver* (4), *rêveur* (3) e *songe* (10), appare in tal senso piuttosto sintomatico – Venezia è descritta in tutti i suoi colori e *nuances* (in termini che richiamano non di rado la verlainiana poesia *Voyelles*) di ogni ora del giorno e della notte, mentre il protagonista della novella, Carlo Lebrun (poi Jules Lebrun), è un francese, artista disilluso e reduce da un matrimonio fallito, che, incantato dalla città – dal suo "spleen specialissimo", dal suo decadimento e dalla sua "pigrizia […] naturale e giustificata" – finisce per scoprire misteriose relazioni tra "le tinte delle cose riflesse nell'acqua" ed i propri sentimenti.[429] Il giovane, perfettamente consapevole di non essere in grado di vivere nella "vita moderna", trova nell'amore per una ragazza veneziana, Zante, la scusa – o, come afferma lo stesso Carlo, "lo scopo" – per rimandare di continuo la sua partenza e restare nella città del suo ideale, la sua "Regina dell'Adriatico", in uno stato di stregato intorpidimento *dans le pays du rêve*, di dolce far nulla, di *speciale lassitudine* che fanno pensare che nella rappresentazione di Carlo/Jules Lebrun Gualdo abbia messo molto di se stesso.

[427] Non presente nelle due edizioni di novelle curate dallo stesso Gualdo in vita, l'una del 1868 e l'altra del 1877, *L'innamorato di Venezia* non è stata pubblicata neppure nella raccolta delle opere complete di Luigi Gualdo curata da Carlo Bo nel 1959.

[428] L. GUALDO, *Une aventure vénitienne*, cit., pp. 566-599. A causa di un refuso la firma in calce alla novella è Luigi Giraldo, ma nell'indice sulla copertina del periodico il nome dell'autore appare, invece, nella sua forma corretta.

[429] ID., *L'innamorato di Venezia*, a cura di P. de Montera, in «Rassegna Lucchese», nn. 6 e 7, 1971, p. 10.

In ogni rigo, in ogni parola traspare l'amore spassionato che legava il giovane milanese a Venezia, quella Venezia di cui conosceva ogni angolo – tanto da poter far da guida all'occorrenza ai suoi amici forestieri –, di cui ben aveva impressi nella memoria gli aspetti mutevoli nei differenti momenti del giorno e nelle varie stagioni dell'anno. Analogamente alla realtà, sul finire della novella, dopo la fuga della giovane donna con un nuovo amante ed il ritorno di Lebrun in Francia, questi – lontano dall'incanto della città tanto amata – "dut se convaincre qu'il ne regrettait pas Zanze, mais Venice. C'était la ville qui lui manquait; d'elle qu'il était amoureux";[430] e così, sperimentata la lontananza, il forestiero finalmente comprende che lo stato sognante generato in lui dalla laguna è il solo modo per risvegliare nella sua persona "le vrai sentiment de l'art",[431] tanto che, proprio come tante volte era accaduto allo stesso Gualdo (che però mai si stabilì in maniera definitiva a Venezia), finirà per diventare "le cicerone obligé" per tutti coloro che desiderano davvero conoscere "*con amore* et d'une façon désinteressé"[432] la città lagunare, di cui viene quasi reso cittadino onorario.

Un'altrettanto plastica e dettagliata descrizione di Venezia e della sua raffinata vita culturale, capace di integrare intellettuali provenienti da ogni parte del mondo, emerge, inoltre, anche nel secondo saggio, in francese, che Gualdo dedicherà a Bourget nel dicembre 1888 (articolo che lo stesso Bourget dimostrò di aver molto apprezzato, come dimostra la sua richiesta "Publiez-le" inviata alla direttrice della rivista, Juliette Adam).[433] Assenti nella redazione italiana dell'articolo, le pagine dedicate a Venezia seguono l'annuncio del nuovo romanzo bourgettiano, *Cosmopolis* – con cui si chiudeva la recensione apparsa su «L'Illustrazione Italiana» e che, nel progetto iniziale, avrebbe dovuto essere ambientato proprio in quella città – e seguono una lunga digressione sul diffondersi del cosmopolitismo nel secondo Ottocento.

La ville unique [Venezia], parfois si grise et parfois si éclatante de couleur, dont la fascination garde quelque chose de mystérieux, n'est pas seulement l'asile des peintres, le refuge des contemplateurs et de tous ceux que la vie a lassés. Cette ville, qui parfois

[430] ID., *Une aventure vénitienne*, cit., pp. 597-598.

[431] Ivi, p. 571.

[432] Ivi, pp. 598-599.

[433] S. MORCOS, *Juliette Adam*, Il Cairo, Dal Ar-Maaref, 1961, p. 595. Nella lettera a M.me Adam cui qui si allude, intestata "Maloje (Engadine), ce 31 août 1888", Bourget fornisce alla sua corrispondente l'indirizzo milanese di Gualdo affinché il testo potesse essere ben revisionato prima della pubblicazione (che egli caldamente raccomanda).

parait morte, est aussi, depuis quelque temps, pour beaucoup de délicats, un centre spécial de vie cosmopolite, un centre un peu dehors de la vie bruyante et intense, un endroit de repos pour de petites colonies étrangères mouvantes et raffinées dont la présence sur la lagune fait venir beaucoup d'autres passants, déjà si attirés par la ville elle-même, et retenus par la vie très particulière qu'on y trouve encore. Dans quelque salle large et basse d'un palais à dentelles de pierres, dan quelques pièces au luxe riche et vieillot, aux fenêtres ouvertes sur le Grand Canal par une nuit tiède […] peuvent se trouver réunies des Vénitiennes descendantes des doges, des Anglaises venues de l'hôtel voisin, des grandes dames viennoises et russes, habituées de la ville enchanteresse, des gentilshommes, des artistes et des écrivains de tous pays. L'accent vénitien se mêle à l'accent slave; les vieilles tradition à l'extrême modernité.[434]

Rientrato a Milano dopo i mesi trascorsi a Venezia nella primavera dell'87 e avendo appena concluso un breve soggiorno parigino, Gualdo incontra nuovamente Bourget l'anno successivo, ma questa volta, come nel 1885, in casa propria.[435] Sua preoccupazione principale in quei giorni era il voler mostrare al francese l'articolo che ha intenzione di pubblicare su di lui in un settimanale italiano ed assicurarsi che questi non trovi nulla di sconveniente su quanto egli rivelerà del suo nuovo progetto di romanzo. Nel corso degli anni Gualdo aveva acquistato molto in finezza psicologica ed in larghezza di interessi: lo scrittore andava pian piano accompagnandosi sempre di più al critico al punto tale che le due attività anziché escludersi a vicenda iniziarono, a partire dalla metà degli anni '80, ad integrarsi e completarsi l'un l'altra efficacemente.

Questa maturazione è evidente nei quattro articoli che egli dedica a Paul Bourget, articoli che meritano particolare attenzione all'interno del variegato *corpus* critico di Gualdo perché si inseriscono attivamente all'interno del dibattito culturale e letterario relativo a quella che Brunetière avrà a definire la "ban-

[434] L. GUALDO, *Paul Bourget*, in «La Nouvelle Revue», 1er décembre 1888, pp. 602-603.

[435] Bourget, come riporta Pierre de Montera nella sua monografia dedicata a Luigi Gualdo (op. cit., p. 43), era arrivato il 3 marzo a Milano ed alloggiava all'Hôtel del la Ville. Incontrerà l'amico soltanto la mattina successiva: "Ho trovato a Milano Gualdo, tutto fine ed incantevole, con la sua vita da dilettante annoiato" scrive alla sua *Musa Alpha*. Pranzerà in via Bagutta 12, in quella "sorta di palazzo a colonne e cortile interno con giardino", dove Gualdo abitava con sua madre. Bourget, nei suoi *Memoranda* indirizzati a M.me Louise Cahen d'Anvers (la 'Musa Alpha' di cui sopra), realizzò in quest'occasione un delizioso ritratto della "anziana signora italiana dai gesti freddolosi, con i suoi occhi sottili, con la sua facilità ad ingigantire tutto con l'immaginazione, senza lusinghe, e la sua grazia in quella stessa vecchiaia"(traduzione mia).

queroute du naturalisme"[436] in Francia a partire dal 1880, quando cioè, dopo soli tre anni dalla fondazione, l'*échole* delle *Soirées de Medan*, sorta attorno alla figura del maestro Zola, aveva iniziato a dar segni di cedimento e disunione: il primo di questi studi gualdiani, di cui si è fatta poc'anzi menzione, comparve sull'«Illustrazione Italiana» del dicembre 1887, il secondo – di cui pure si è detto a proposito della descrizione di Venezia – traduzione del precedente ma con ampie e significative integrazioni, fu pubblicato sulla «Nouvelle Revue» esattamente un anno dopo, il terzo, poi, uscì sulla «Cronaca d'Arte» del settembre 1891, ed il quarto, infine, quasi un ritratto intimo e privato dello scrittore, vide la luce sulle pagine del periodico italiano «L'Illustrazione Popolare», benché redatto a Parigi, nel gennaio 1897. L'interesse dedicato a Bourget da Gualdo in questi anni rappresenta un dato assai rilevante se si tiene conto della lunga e contraddittoria parabola dell'intellettuale francese, se si considera la duratura amicizia che legò i due scrittori e soprattutto se si pensa alla non trascurabile influenza letteraria subita da Gualdo nell'adozione (che restò però sempre piuttosto critica) del cosiddetto "realismo psicologico".

Con il primo articolo su Bourget, il milanese sembra aver ormai assunto una maggiore autonomia critica rispetto ai suoi precedenti interventi: lo sforzo di libertà nel valutare il personaggio Bourget e la sua opera letteraria può forse trovare una giustificazione nel fatto che Gualdo, nel tracciare il profilo dell'amico, finisce col ritrarre spesso un po' anche se stesso, attribuendo allo scrittore francese attitudini e qualità che sono prevalentemente sue. Sebbene Gualdo in gioventù non avesse dovuto superare momenti difficili perché nome e patrimonio gli avevano permesso di dedicarsi senza difficoltà agli studi e di immergersi con disinvoltura nella vita delle lettere, dei viaggi e delle relazioni mondane – mentre lo scrittore francese "domandava tutto all'avvenire, in un'aspirazione entusiastica" e pur provenendo dalla periferia aveva impiegato "l'energia di tutto l'esser suo verso un sogno arduo e sublime" perché "innamorato della letteratura, ad essa sola chiedeva la gloria"[437] –, il conte Gualdo era dotato di una stoffa umana generosa, come sottolinea Valeria Donato Ramaciotti, e grazie alla sua amicizia piena e senza riserve, non inquinata da alcuna gelosia di mestiere, evidenzia in più punti del suo saggio le capacità e le doti autentiche dell'amico perché egli "capisce ed in fondo ammira la tenacia e la forza di vo-

[436] F. BRUNETIÈRE, *Le roman naturaliste*, in «Revue des Deux Mondes», 1er septembre 1887.

[437] L. GUALDO, *Paolo Bourget*, cit., p. 406.

lontà di cui Bourget diede prova in gioventù per sfondare, senza vedervi basso e calcolato arrivismo".[438]

Benché formatosi in pieno clima naturalistico e pur avendo accolto i principi fondamentali di quella scuola, Bourget si era presto orientato verso lo scandaglio delle psicologie individuali, rifiutando un certo realismo che gli appariva ormai come degenerato in una vuota ed indolore rappresentazione della realtà. Tra il 1883 e il 1889 la sua ammirazione per Zola resta immutata, ma il suo continuo sforzo di superamento della corrente naturalista, che sa essere ormai agli sgoccioli, lo condurrà a "depasser la pure description des décors et des gestes"[439] ed a portare a compimento, con la stesura di *Le Disciple* (che significativamente è la narrazione della crisi di uno scrittore), la vera agonia del romanzo d'ispirazione zoliana. Con quest'opera, afferma Albert Autin, Bourget "marque un tournant décisif"[440] nel panorama della letteratura dell'epoca, in quanto consacra il termine di una determinata tipologia romanzesca e al tempo stesso funge da archetipo ("on pourrait appeler un livre historique")[441] per una nuova serie di testi animati da tutt'altra ispirazione ed orientati, insieme a quelli dei Goncourt – sebbene per altre vie –, a rivelare una crisi ormai in atto, "celle des hésitations […] entre la peinture de l'extériorité et celle de l'intériorité".[442]

Per un certo periodo, e specialmente durante gli anni '80, Gualdo aveva seguito piuttosto da vicino le orme dello scrittore francese suo amico – Montale, infatti, ironicamente parla di lui, in relazione a questa parte della sua produzione, come di "un Bourget assolutamente privo di programmi".[443] Tuttavia, se si esamina il suo ultimo lavoro, *Decadenza* – in apparenza il più vicino ai percorsi d'indagine bourgettiana – si noterà come egli sembri aver pienamente compreso (ed intrapreso), per dirla con Renato Bertacchini, "la direzione sperimentale, nuova e necessaria, del vero romanzo", affiancandosi da un lato alla ricerca introspettiva dell'autore alverniate, ma volgendo al tempo stesso lo sguardo alla nascente produzione, al di là delle Alpi, degli scrittori decadenti – sebbene ancora "in tempi di naturalismo imperante":[444] nel suo testo più noto e più apprez-

[438] V. DONATO RAMACIOTTI, *In margine di un'amicizia*, cit., p. 125.
[439] M. RAIMOND, *La crise du roman*, cit., p. 33.
[440] A. AUTIN, *Le* Disciple *de Paul Bourget*, Paris, SFELT, 1930, p. 8.
[441] Ibidem.
[442] M. RAIMOND, *La crise du roman*, cit., p. 27.
[443] E. MONTALE, *Luigi Gualdo*, in «Il Corriere della Sera», 27 aprile 1960, p. 3.
[444] R. BERTACCHINI, *Ritorno di Gualdo*, in «L'Italia che scrive», maggio 1962, p. 81.

zato, in effetti, Gualdo affronta "il complesso rapporto tra realtà ed immaginazione, la nuova, intuita possibilità di rispondenza e restituzione della realtà stessa attraverso i dati dell'analisi e della riconversione psicologica […], la riconquista di un diverso, più moderno senso poetico che può sprigionarsi […] dalle cose, visitate dal dramma della nostra umana vicenda".[445] Siamo negli anni in cui in Italia, anche attraverso l'esperienza gualdiana, e seppur con maggiore lentezza rispetto alla Francia, cominciano pian piano a germogliare i semi dei due nuovi filoni ideologico-letterari d'oltralpe volti, per l'appunto, l'uno allo psicologismo di ispirazione bourgettiana e l'altro già intriso di germi simbolistico-decadenti.[446]

È quindi proprio grazie all'ausilio dei mediatori che un simile processo di svecchiamento culturale può finalmente prendere avvio nel nostro paese: l'intensa opera dei *passeurs*, di figure cioè, come Cameroni, Depanis, Pica, Pipitone Federico, Panzacchi, Parodi e lo stesso Gualdo – solo per citare i nomi più noti –, capaci di aprire nel tempo e nello spazio i confini letterari della Francia, segna pertanto un contributo fondamentale che permette loro di agire simultaneamente in veste di di scrittori, traduttori e *decouvreurs*.

Questi personaggi assumono un'importanza enorme nel pieno Ottocento europeo perché, proprio in questo periodo, "les questions du métissage, de la médiation culturelle et de la création des mélanges inédits"[447] rappresentano temi all'ordine del giorno, strettamente connessi all'evolversi della cultura e delle ideologie. Non a caso, infatti, Guerin, in un saggio incentrato sulla necessità degli *écrivains passeurs*, mette in relazione il fiorire della figura del mediatore culturale con le peculiarità stesse del mondo moderno, dal momento che "la littérature contemporaine s'arrache aux nationalismes; elle tend à être un laboratoire de l'universalité supranationale".[448] E se Bourget, nonostante la stima

[445] Ibidem.

[446] Oltre ai veri critici di professione, in Italia, anche molti autori letterari, come lo scapigliato dorato Carlo Dossi, iniziavano a mostrare una certa stanchezza ed insofferenza nei confronti della scuola e del metodo naturalista. Nelle sue *Note Azzurre* Dossi, infatti, scrive: "In Zola c'è tutto quanto si vede, non quello che non si vede che è il più. Zola è quasi sempre fotografo, rado pittore. Qualche po' d'arte, però, c'è – ma non troppa. Sono fotografie colorate" (nota 4799). E, ancora, Dossi parla di letteratura zoliana in termini di "romanzo cinetografico" (nota 5687) o, più in generale, di "letteratura della ragione, quindi di minute osservazioni" in contrapposizione alla letteratura "tradizionale fatta di passioni" (nota 2492).

[447] J. GUERIN, *De la nécessité d'écrivains passeurs*, cit., pp. 94-95.

[448] Ibidem.

indiscussa per Zola, non riuscì mai ad apprezzare appieno i suoi primi romanzi *Thérese Raquin* e *La Faute de l'abbé Mauret* –, né tanto meno *Germinal* –, parimenti anche Gualdo sembra realizzare un'accurata selezione tra le opere zoliane,[449] mostrando una predilezione spiccata per quei testi meno fedeli al metodo naturalista e già volti ad un nuovo tipo di ricerca, opere in cui Zola "rivela quale anima si accoppi in lui alla mente dello scienziato dell'osservazione".[450] Non a caso sulle pagine delle riviste nostrane Gualdo opterà per recensire, e lo dirà apertamente, quei testi dell'autore francese "che occupano un posto a sé nella serie",[451] che rivelano "una nuova tendenza del suo ingegno, un bisogno di avvicinarsi alle scuole più recenti",[452] sicché la sua scelta cadrà (e si faccia attenzione alla precocità di queste sue recensioni), inevitabilmente, su *Une page d'amour* e su *Le Rêve*.[453]

Un'ammirazione pari a quella nutrita per Zola (o meglio, come si è visto, per un certo Zola) anima Gualdo nei quattro saggi dedicati al giovane amico scrittore, quel Bourget che, un tempo "très proche"[454] – come afferma Michel Raimond nel suo studio dedicato alla crisi del romanzo naturalista – proprio al fondatore delle *Soirées de Médan*, aveva in seguito scelto una nuova strada di indagine e di analisi da condurre nelle proprie opere, tanto da rigettare *in toto* il pieno trionfo di una "littérature brutale"[455] come quella dettata dal suo caposcuola e da farsi portavoce di nuove istanze rappresentative poi compendiate nella severa critica antinaturalista apparsa su «Le Parlement» del 27 dicembre 1883 e non a caso intitolata *Vers l'Idéal*. Gualdo è letteralmente affascinato dal lavoro di Bourget, soprattutto perché in esso vi è – per citare le parole dai lui stesso usate nel suo primo articolo dedicato all'alverniate e che, significativa-

[449] Tra i libri della biblioteca appartenuta a Luigi Gualdo, in parte tuttora custoditi all'Ambrosiana di Milano nel già citato 'Fondo Gualdo', sono ancora presenti – si è detto – due libri di Zola: *Le docteur Pascal* (Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893) e *La débacle* (Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892), quest'ultimo con dedica autografa dell'autore a Luigi Gualdo.

[450] L. GUALDO, *L'ultimo romanzo di Zola, Le Rêve (I)*, cit., p. 63.

[451] Ibidem.

[452] ID., *L'ultimo romanzo di Zola, Le Rêve (II ed ultimo)*, cit., p. 80.

[453] La recensione a *Le Rêve* uscì in due parti sulle pagine de «L'Illustrazione Italiana» tra il gennaio ed il febbraio 1889, mentre l'articolo dedicato a *Une page d'amour* venne pubblicato su «La Rassegna settimanale di politica, scienza, lettere ed arti» nel maggio dello stesso anno. Sulla ricezione di Zola in Italia a fine Ottocento si veda S. DISEGNI, *La réception du* Rêve *en Italie entre les deux siècles*, cit., pp. 105-124.

[454] M. RAIMOND, *La crise du roman*, cit., p. 27.

[455] Ibidem.

mente, si risolvono proprio nella medesima espressione utilizzata a proposito del cambio di direzione condotto da Zola in *Le Rêve* – "una ricerca nuova".[456] E questa novità non consta nel fatto che i romanzi bourgettiani siano "meno raffinati e morbosi di quelli dei Goncourt" o "meno brutali di quelli di Zola" (e qui il milanese sembrerebbe riprendere volutamente lo stesso aggettivo cui aveva fatto ricorso Bourget per stigmatizzare l'opera del maestro naturalista), quanto piuttosto nel suo "tentativo di penetrare più in fondo che non siasi finora nei segreti moventi delli atti e delle passioni umane, e specialmente di tali atti e passioni della vita di oggi".[457]

In questa estrema attenzione verso le inquietudini dell'animo umano Gualdo riscontra una certa vicinanza di Bourget con i due scrittori che quest'ultimo considerò i suoi maestri: da un lato Balzac – "da lui talvolta imitato, come nei primi capitoli di *Cruelle Enigme*"[458] – e dall'altro Stendhal. Ma, nonostante questa somiglianza e comunanza di interessi, Gualdo avverte con fare lapidario che "Bourget non rassomiglia che a se medesimo".[459] La differenza che lo distingue rispetto a Balzac e Stendhal viene individuata principalmente non solo nell'indole dello scrittore – che certamente ha il suo peso –, quanto soprattutto nel periodo storico in cui egli ha realizzato le proprie opere, ovvero in tempi "ben più maturi e più adatti per tali studi". Forse, scrive Gualdo, accanto alla sensibilità, alla perseveranza, alla lena e all'acume di Bourget, sono state proprio simili condizioni cronologiche a spingere l'amico "per le due vie dove doveva diventare maestro: il romanzo e la critica psicologica":[460]

> […] nei suoi romanzi e nei suoi studi critici egli si propone lo stesso scopo: la ricerca cioè dei sentimenti diventati quasi nuovi, nell'uomo moderno sotto l'influenza delli elementi introdotti a poco a poco nella vita trasformatesi, tra i quali sono da annoverarsi per primi: l'esagerata mania dell'analisi, l'effetto della scienza invadente tutti i campi e mostrante ogni cosa sotto imprevedibili aspetti; il pessimismo speciale a questa fine di secolo, e finalmente il cosmopolitismo sempre crescente, dovuto all'aumentata curiosità e alla facilità dei mezzi di trasporto.[461]

[456] L. GUALDO, *Paolo Bourget*, cit., p. 406.
[457] Ibidem.
[458] Ibidem.
[459] Ibidem.
[460] Ibidem.
[461] Ibidem.

In parte lo schema naturalista resiste nelle pagine di Bourget – Autin parla di "doctrine psycho-physiologique"[462] –, ma questi ricorre alla scienza esclusivamente per studiare i moti dell'animo, passioni e sensazioni (Bourget è, scrive Gualdo, "fedele al sistema di applicare il metodi della scienza solo all'analisi dei sentimenti") perché, allo stesso tempo, egli si preoccupa, come tutti i moderni, "di rendere pittorica e scultoria la descrizione ed il ritratto e di trovare espressioni rare per le sensazioni rare", rivelando di frequente, soprattutto sul piano linguistico, "il suo amore eccessivo per tutto ciò che è esotico".[463]

Accennando, nella conclusione del passo sopra riportato, ad una tendenza culturale di grande portata – e cioè il diffondersi del cosmopolitismo (inteso non solo come amore per l'esotico, per i viaggi, per la libertà di spostamenti, ma soprattutto come un nuovo *modus vivendi*, e concepito come tale dallo stesso Bourget, il quale definirà questo fenomeno, nel suo studio dedicato a Tourguéniev, "ni une rencontre ni une attitude", bensì *un trait marquant de la figure intellectuelle*)[464] – Gualdo sembra qui più che altrove proiettare la propria immagine in quella di Bourget: inserendosi nella lunga e feconda tradizione inaugurata da Baudelaire ne *Le Paintre de la vie moderne*, egli interpreta infatti la spinta al cosmpolitismo come un'apertura, per usare le parole di Jean Borie, "aux sollecitations de la beauté".[465] Certamente il critico italiano avverte una profonda "inquiétude naturelle" e non v'è dubbio che analogamente a lui anche Bourget avesse sempre coltivato "abitudini di completa indipendenza" che non gli permettevano "di star fermo", ma quando egli parla – e con vibrante sentimento – di "nostalgia delle sue varie patrie d'elezione", Gualdo sembra davvero esser sul punto di realizzare, in questo suo studio dedicato al romanziere francese, un vero e proprio autoritratto allo specchio.

In effetti poco oltre egli sostiene che, siccome l'epoca contemporanea è caratterizzata da un sempre più intenso ed acuto desiderio di "nouveau", sono soprattutto le personalità mosse da un indole curiosa a voler cambiare abitudini e paesi: come non leggere in ciò l'espressione anche dei suoi sogni e delle sue ambizioni? Le città cosmopolite frequentate da *viveurs*, *épicuriens* e *décadents*,

[462] A. AUTIN, *Le* Disciple *de Paul Bourget*, cit., p. 86.

[463] L. GUALDO, *Paolo Bourget*, cit., p. 407.

[464] P. BOURGET, *Edmond et Jules de Goncourt*, in *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, cit., pp. 353.

[465] J. BORIE, *Archéologie de la modernité*, Paris, Grasset, 1999, p. 254.

delineate con la maestria di chi ne ha effettiva dimestichezza,[466] fungono, secondo Gualdo, da utile proiezione esterna delle malattie dell'anima e delle nevrosi moderne;[467] del resto le distanze sono ormai irrilevanti, così come sempre più facili sono "les relations mondaines" tra le diverse città europee. Le passioni, i capricci, i risentimenti, le stesse carriere letterarie possono svilupparsi e maturare – ed in ciò Gualdo *docet* – da una capitale all'altra: "De plus, les différents mondes des différents pays ne sont plus séparés. Une sorte de francmaçonnerie de l'élégance s'est établie".[468] Gli artisti, gli scrittori, i *viveurs* e gli eccentrici di ogni tipo possono, sostiene Gualdo, ciascuno secondo la maniera che gli è più congeniale, vivere due o tre esistenze in altrettante diverse località europee, contribuendo, in tal modo, ad allargare sempre più gli orizzonti culturali:

> Un besoin effréné de briser des habitudes, de rompre avec la monotonie d'une existence, s'emparent facilement, à l'heure qu'il est, des plus soumis et des plus résignés. De même que des gens se suicident pour s'en aller, d'autres simplement s'en vont pour sortir de leur vie. Le pessimisme théorique et pratique, l'ennui, le manque d'un but, la suppression de l'amour dans plusieurs vies, l'absence ou le désarroi de la famille, poussent au déplacement, sans compter les situations illégitimes ou étranges, plus facilement admises en certaines capitales, la création, par le cosmopolitisme même, de classes nouvelles, de groupements particuliers. Sous certains ciels, en des climats nouveaux, des choses difficiles ailleurs deviennent possibles.[469]

E se Gualdo (e qui, momentaneamente, ritorniamo alla prima redazione dell'articolo, quella italiana) che parimenti all'amico aveva girato tutta l'Europa in lungo e in largo – come testimoniano i luoghi da cui partono gran parte delle

[466] Nella seconda redazione, quella francese, dell'articolo dedicato a Bourget, Gualdo torna con grande insistenza sul tema del cosmopolitismo (come si è visto a proposito di Venezia) che, negli anni a lui contemporanei, non investe più soltanto le grandi città, ma impera ormai dovunque: "Et à côté des capitales, il y a les villes de vie facile et de jeu, les villes d'eux, les endroits bizarres où tous les mondes se coudoient encore plus qu'ailleurs; les stations hygiéniques qui jouent un si grand rôle dans sa vie moderne, affectée de toutes les névroses; et la vie de château et de villégiature, si différente de ce qu'elle était autrefois. Tout les races se mêlent" (L. GUALDO, *Paul Bourget*, cit., p. 604).

[467] Cfr. la lettera del gennaio 1893 a Coppée (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 283): "Je regrette bien que vous ne soyez pas en parfaite santé. Et vous faites très bien de vous absenter un peu, car c'est le seul remède possible. Les «Cosmopolis» ont, je crois l'intention de rester à Cannes jusqu'en février et de partir ensuite, à cette époque, pour l'Egypte".

[468] L. GUALDO, *Paul Bourget*, cit., p. 603.

[469] Ibidem.

lettere del suo carteggio –, predilige in prima persona l'Inghilterra e la Francia, dal canto suo Paul Bourget, *mutatis mutandis*:

> […] ama specialmente l'Italia e l'Inghilterra, la prima perché è… l'Italia, la seconda perché egli armonizza assai con il sibarismo speciale di quelli epicurei igienisti che sono gl'Inglesi, di cui ammira le qualità solide ed il raffinamento intellettuale, la vita tanto sapientemente ben combinata – mentre il loro paese offre un interesse sempre crescente per le grandi e lente modificazioni che subisce ora in maniera speciale e colorita decadenza dei costumi.[470]

Così come Bourget, Gualdo adorava l'Inghilterra: in questo paese aveva trascorso una parte della sua infanzia durante gli anni dell'esilio paterno, quando forse, come ipotizza Pierre de Montera, aveva frequentato per un breve periodo uno dei collegi inglesi più noti e raffinati, quello di Eton. In seguito, per perfezionare la conoscenza acquisita dell'inglese, i genitori avevano deciso di dare al ragazzo un precettore madrelingua, John Danton Storey, che il giovane Gualdo trovava "assai severo, ma simpatico". Ma, più dell'Inghilterra, egli ammirava gli autori di lingua inglese: sappiamo della conoscenza diretta dell'americano Henry James – su cui torneremo – e della grande influenza esercitata da Swinburne (con il quale si può soltanto teorizzare una conoscenza personale, dal momento che entrambi collaborarono a *Le Tombeau* in onore di Théophile Gautier),[471] messa in evidenza da Marziano Guglielminetti, sulle *Nostalgie* gualdiane.[472] A tal proposito, inoltre, non va dimenticata la lunga novella del 1868, *Il viaggio del Duca Giorgio*,[473] in cui Gualdo descrive dettagliatamente i costumi e le abitudini tipicamente anglosassoni, i mobili e gli oggetti dell'antiquariato inglese con una precisione consentita senza dubbio dalla sua conoscenza diretta di quel mondo, oltre che da una certa predilezione di gusto.

Anche quello di Bourget per l'Inghilterra e per la sua letteratura era stato un interesse assai precoce: compiuto un severo corso di studi dopo essere uscito

[470] ID., *Paolo Bourget*, cit., p. 407.

[471] AA. VV., *Tombeau de Théophile Gautier*, Paris, Lemerre, 1873. Tra coloro che omaggiarono il 'Grande Théo' in questa raccolta di componimenti in suo onore vanno ricordati, oltre a Gualdo e Swinburne, Victor Hugo, Coppée, Heredia, Mallarmé, Mendès, Cazalis, Marc Monnier, Payne e Sully Prudhomme.

[472] Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *«Le Nostalgie» di Luigi Gualdo*, cit., pp. 279-295. In particolare, sulla suggestione di Swinburne nella ritrattistica femminile all'interno delle poesie di Gualdo, si vedano le pp. 284-288.

[473] L. GUALDO, *Il viaggio del Duca Giorgio*, in *Romanzi e Novell*e, cit., pp. 63-118.

dal collegio di Sainte Barbe, come illustra Gualdo ripercorrendo gli anni della formazione e dell'educazione dell'amico, il giovane Paul aveva attinto ("chose rare en France", aggiungerà quando ad un anno di distanza, come si è detto, tradurrà ed amplierà questo suo saggio su Bourget per adattarlo alle pagine del periodico parigino «La Nouvelle Revue»)[474] alle fonti delle letterature straniere, "e in particolar modo si era nutrito dei poeti inglesi".[475] E forse, scrive poco oltre, il grande successo della sua seconda raccolta poetica, *Les Aveux*, va in parte attribuito, oltre che ad una maggiore manifestazione delle qualità individuali dello scrittore, proprio all'influenza e allo "studio amoroso dei sommi inglesi, coi quali la sua natura tanto simpatizza" poiché, aggiunge, "alcune imitazioni dello Shelley – il suo prediletto – constatano il suo culto per quella poesia inglese tanto affascinante per l'indeterminatezza della visione, e per la superlativa scelta delli effetti musicali di sapiente prosodia".[476]

Autore di successo in virtù dei suoi romanzi e delle sue raccolte poetiche, Bourget era noto al grande pubblico anche per merito delle sue finissime analisi degli scrittori dell'epoca; anzi, furono proprio questi *Essais de psychologie contemporaine* "che forse più contribuirono possentemente alla fama di Bourget" e che, scrive Gualdo, "meriterebbero uno studio a parte".[477] Un'intenzione, questa, cui egli tenne fede, almeno in parte, quando riadattò il proprio articolo per le pagine della «Nouvelle Revue».

Oltre ad aggiungere o a sopprimere alcuni particolari banali e ad inserire alcuni incisi (molti dei quali, però, ben significativi perché mostrano quanto l'autore avesse in conto le diverse percezioni e competenze dei lettori francesi rispetto a quelli italiani), sono essenzialmente tre i punti in cui la versione francese del saggio si allontana da quella italiana, integrandola ed ampliandola. Il primo, come si è avuto modo di dire, consiste nel lungo *excursus* sul dilagare del fenomeno del cosmopolitismo e, si aggiunge, sulle metodologie ed i luoghi di lavoro dello scrittore; il secondo è una più minuziosa narrazione della trama di *Mensonges* ed un tentativo di interpretazione della differenza tra il sentimento di amicizia e quello d'amore che legano Armand de Querne – protagonista di un altro romanzo di Bourget, *Crime d'Amour* – rispettivamente *all'ancien camarade Chazel* e alla *sa femme M.me Chazel*; il terzo, infine, rappresenta un in-

[474] ID., *Paul Bourget*, cit., p. 591.
[475] ID., *Paolo Bourget*, cit., p. 406.
[476] Ibidem.
[477] Ibidem.

teressante approfondimento proprio sui bourgettiani *Essais de psychologie contemporaine*. In particolare, se sulla «Illustrazione Italiana» Gualdo si era limitato a lodare la profondità di pensiero, la sincerità di ricerca e la facoltà di penetrazione di questi saggi (esprimendo la propria preferenza per quello dedicato a Dumas figlio e stigmatizzando, d'altro canto, l'insufficienza di quello dedicato ai Goncourt), sulla rivista parigina – da buon critico col passar del tempo sempre più fine – egli apre una lunga parentesi per spiegare perché andassero lodate le pagine su Dumas ed in cosa consistesse, invece, la pochezza di quelle sui fratelli Goncourt,[478] in relazione alle quali afferma:

> Il est à regretter qu'au contraire l'article sur les Goncourt soit plutôt superficiel, un peu vague et timide, et que l'auteur n'ait pas envisagé en parlant d'eux toutes les questions que l'éclosion de leur merveilleux et si particulier talent a soulevées, ni bien démêlé en quoi ils se rattachent à leurs prédécesseurs et à leurs frères d'art, et en quoi ils en diffèrent. Il n'a pas non plus expliqué quelle a été leur influence visible ou secrète sur les manifestations littéraires toutes récentes des plus jeunes écoles, en commençant par les «naturalistes» pour arriver jusqu'aux derniers venus, qui se posent en novateurs intransigeants. Bourget s'est contenté de très bien montrer au lecteur comment les autres d'*Idées et Sensations* sont parvenus à un rendu dans la description que seuls ils ont su atteindre, et à exprimer presque l'inexprimable, en faisant ressortir des deminuances que personne n'avait su rendre avant eux, et combien chez eux se montre toujours un peintre et un passionné d'art sous l'écrivain. Mais cela n'est pas assez.[479]

Significativa risulta, poi, la delineazione di quella particolare forma di pessimismo che sembra caratterizzare tutti i romanzi di Bourget, "un pessimisme indulgent et un pitié sans bornes" che si ritrova non solo nelle situazioni rappresentate, ma soprattutto nei personaggi descritti dalla sua penna, una penna con la quale egli li rende fin troppo umani, "quoique souvent exceptionels, que nous nous reconnaissons tout un peu en eux, doulouresement".[480] Questo pessimismo ricorda da vicino quell'atmosfera di dolore e di triste rassegnazione che aleggia nei romanzi tanto di Gualdo che di Bourget in misura tale che:

[478] Gli *Essais de psychologie contemporaine* di Bourget furono editi per la prima volta a Parigi dall'editore Lemerre nel 1883. Cfr. soprattutto, per constatare la giustezza del giudizio espresso da Gualdo, le pagine dedicate ai Goncourt (P. BOURGET, *Edmond et Jules de Goncourt*, in *Essais de psychologie contemporaine*, cit., pp. 311-347). Poco prima dell'uscita di questo volume in Francia, Gualdo aveva a sua volta scritto per «L'Illustrazione Italiana» un articolo/recensione su *La Faustin* di Edmond de Goncourt nel febbraio del 1882.

[479] L. GUALDO, *Paul Bourget*, cit., p. 594.

[480] Ivi, p. 600.

[…] ce pessimisme […] arrivera tout à l'heure à se confondre avec la plus pure théorie chrétienne; dans une compassion immense, illimitée pour toutes les souffrances quelles qu'elles soient, et dérivant de n'importe quelles causes, pour toutes les souffrance qui, réunies, forment l'universelle douleur de la vie, pour la quelle aucune pitié ne sera jamais trop vaste.[481]

Con queste parole Gualdo pare quasi precisare la definizione di "pessimisme indulgent", fondato sulla consapevolezza dell'universale dolore della vita che accomuna gli uomini in un unico tragico destino poiché consiste in uno stato d'animo di "paix tragique, mais suprême".[482] Inoltre, nota Gualdo, non bisogna dimenticare che la maggior parte dei "pessimistes modernes" sono nell'esistenza giornaliera, al pari suo e dello stesso Bourget, "des épicuriens paisibles, d'un épicureisme spiritual en partie, mais complet".[483] L'autore perviene, in conclusione, alla constatazione che lo scrittore pessimista può illudersi di perseverare ancora un valore nell'intensità della vita solo continuando a vivere nella consapevolezza di quanto aveva affermato in *Les Aveux*: "Je songe qu'aucun but ne vaut aucun effort", verso con il quale, significativamente, Gualdo sigilla in chiusura entrambe le redazioni, italiana e francese, dei suoi articoli su Paul Bourget.[484] Pertanto, quando ne analizza i romanzi in un clima di aperta crisi del genere romanzesco, alla vigilia delle celebrazioni di quelli che, durante una conferenza a Copenaghen nel 1892, Léon Bloy etichetterà come "funérailles du Naturalisme", Gualdo sembra voler rimanere da un lato fedele al metodo del realismo psicologico – di indubbia derivazione naturalista –, che anzi approfondisce attraverso letture di un certo Capuana, e in parte di Goncourt e Zola, ma dall'altro è pronto a distruggerne criticamente le procedure in via di consolidamento aprendosi al bagliore dei più recenti stili e miti decadenti, senza dubbio maggiormente consoni ad esprimere nuove e diverse concezioni della vita e della realtà. In effetti, con il suo ultimo romanzo, il già citato *Decadenza* (proprio del 1892), parrebbe che Gualdo voglia condurre davvero Paolo Renaldi, il pro-

[481] Ivi, p. 601.

[482] Ibidem.

[483] Ivi, p. 602. Si veda, inoltre, V. DONATO RAMACIOTTI, in *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou. Con lettere inedite*,cit., pp. 281-307.

[484] In verità Bourget suggerirà, nell'introduzione alle sue *Sesations d'Italie*, che è possibile seguire anche un'altra strada che consiste nel cercare "gli angoli più refrattari al cosmopolitismo livellatore", pretendendo di essere un semplice "turista" del mondo, purché ci si immedesimi in un turista che si comporta come colui "che sia stato il primo a godere il suo viaggio"(P. BOURGET, *Sensazioni d'Italia*, a c. di L. G. Tencioni, Milano, Morreale, 1927, p. 11).

tagonista dell'opera, dal naturalismo e dal realismo borghese verso le zone patetiche e inquiete del decadentismo. Così, "muovendosi al margine di certe analogie e congenialità decadenti, grosso modo da Gautier a d'Annunzio a Wilde […] e rasentando insieme le secche e gli incagli dello psicologismo residuo alla Bourget"[485] – pur ancora presente se Montale ritiene che le pagine migliori di *Decadenza* siano da leggersi come "cartelle cliniche scritte da un poeta"[486] – Luigi Gualdo, secondo Bertacchini, nell'ultimo suo romanzo:

> […] giunge a rarefare le sue immagini, a penetrarle di una pensosità, di una versatilità e fluenza mentale […] per cui il tono nuovo, la partecipazione lenta ma fattiva dell'autore alla sostanza esistenziale dei suoi personaggi, quel guardare ogni volta ad essi con «l'inesauribile indulgenza dell'uomo poco felice», può derivare le sue linee dall'investimento, dal sondaggio replicato e insistente di un'atmosfera, di un motivo tematico fisso, come il paesaggio, oppure il profilo di un volto.[487]

E, riallacciandoci a quest'ultima specialità dello stile narrativo di Gualdo, ovvero alla sua bravura nella descrizione dei visi – che nasce dall'attenzione talvolta quasi ossessiva dell'autore per i volti umani –, prima di passare agli ultimi due articoli che il milanese dedicò a Bourget, resta da affrontare ancora un'ultima parte (che è poi, in verità, quella di apertura) del saggio gualdiano finora analizzato nella sua duplice versione: resta, insomma, da illustrare ancora il ritratto di Paul Bourget ad opera di Luigi Gualdo. Questo ritratto ha la particolarità di esser realizzato immaginando lo scrittore francese all'età di diciotto anni, quando, nel lontano 1873, aveva cominciato a farsi notare tra le promesse letterarie della *rive gauche*. Pur connotandosi come descrizione fisica, il modo in cui è rappresentata l'immagine del viso del giovane francese, così come viene a delinearsi nella mente del lettore attraverso le parole di Gualdo, lascia trasparire importanti aspetti anche del carattere e della personalità dello scrittore:

> Somigliava un poco all'*Antinoo* del Louvre,[488] benché i lineamenti fossero più grossi; la sua fronte precocemente pensosa si adombrava di folti capelli castani divisi

[485] R. BERTACCHINI, *Ritorno di Gualdo*, cit. p. 81.

[486] E. MONTALE, *Luigi Gualdo*, cit. p. 3.

[487] R. BERTACCHINI, *Ritorno di Gualdo*, cit. p. 81.

[488] È curioso notare come anche l'aspetto fisico dello stesso Gualdo, nel necrologio a lui dedicato firmato da *La Cagoule* (pseudonimo sotto il quale potrebbe celarsi molto probabilmente lo stesso Paul Bourget che sulla rivista in questione scriveva fin dall'inverno del 1892) su «L'Echo de Paris» del 27 maggio 1898, sia stato messo a confronto con la medesima opera

in grandi masse, l'occhio bruno già scrutatore pareva avido di penetrare tutti i segreti della vita; la bocca, bellissima, sanamente sensuale, non smentiva la nobiltà della fronte.[489]

In poche righe Gualdo fa emergere da questo succinto ritratto la potenza dell'indole di Bourget, il suo temperamento, la plasticità e l'eleganza dei suoi lineamenti: una simile efficacia, in così poche parole, riuscirà soltanto a Federico de Roberto al momento dell'incontro, in casa dell'amico Ferdinando di Giorgi, con lo scrittore francese durante il suo viaggio in Sicilia: "Bourget mi è sempre più simpatico; ha una testa assai forte e espressiva, ricca di capelli, con dei tratti molto pronunziati, ed una conformazione ossea (come per tutto il corpo, del resto) magnifica".[490]

Il terzo articolo, l'ultimo studio strettamente letterario, firmato da Gualdo e dedicato a Bourget compare sulle pagine di una rivista italiana solo qualche anno più tardi rispetto ai primi due: in occasione, infatti, della prossima uscita presso l'editore Lemerre della nuova opera del francese, *La physiologie de l'Amour moderne*, il conte Luigi scrisse, nel febbraio 1891, un'accurata recensione su questo libro, pubblicata sul periodico torinese «Cronaca d'Arte».[491] Prima, però, di passare in rassegna i punti focali di questo saggio e le interessanti e lucidissime intuizioni del Gualdo nell'analizzare *La physiologie* di "Bourrrget"[492] – come egli si divertiva a chiamare l'amico prendendolo in giro per la flessione alverniate del suo francese –, ritorniamo brevemente sulla lunga permanenza veneziana che i tre amici Luigi Gualdo, Paul Bourget ed Henry James avevano svolto insieme nel corso della primavera 1887.

Di questa *aventure vénitienne* ci restano numerose e fedeli testimonianze non solo, come si è accennato, nel *Journal intime* di Bourget, ma anche nei *Notebooks* di James, dai quali apprendiamo, come riporta Pierre de Montera, che "touchant leur activité comune, dans sa conversation […] Gualdo s'amusait à raconter à ses interlocuteurs [un tas de sujets de roman], leur laissant la possibi-

scultorea del Louvre: "grand et élégant", leggiamo infatti nell'articolo, egli possedeva tutta la "beauté d'Antinoùs brun".

[489] L. GUALDO, *Paolo Bourget*, cit., p. 406.

[490] Il passo è tratto dal Diario di Ferdinando di Giorgi (in data 29 dicembre 1890) ed è riportato da J.-P. DE NOLA in *Paul Bourget à Palerme*, cit., p. 13.

[491] L. GUALDO, *Paul Bourget*, Physiologie de l'Amour moderne, cit., pp. 84-85.

[492] Lettera a Coppée del novembre 1874. P. DE MONTERA, in *Luigi Gualdo*, cit., p. 184.

lité d'en tirer, quand ils venaient de lui, le parti qu'il leur plairait".[493] Dai suoi appunti di viaggio, è evidente che James non si lasciò scappare l'occasione di prender nota di ciò: tra la lista di trame possibili dettate dall'amico italiano, egli rimane piuttosto colpito da un *plot* in particolare, dalla storia, cioè, di una giovane coppia senza figli che si risolvono a chiedere ad un pittore il ritratto di una *petite fille* affinché essi, considerandola come se fosse una propria creatura (e non potendo fare altrimenti), possano riversare tutto il loro amore su di lei. Secondo Montera il ricordo di questa "storia possibile" ossessionò a lungo James, il quale, a partire dal 1900, scrisse più e più volte ai coniugi Bourget,[494] anche a distanza di svariati anni, per sapere se Gualdo, all'epoca della sua indagine ormai morto, avesse dopo il loro lontano incontro veneziano sfruttato quel *little subject* che egli chiama "The Child retournée".[495] La sua gioia, avendo ricevuto una prima risposta negativa dall'amico francese, quasi fosse un lasciapassare per mettersi all'opera, viene annotata nei suoi *Notebooks*, in data 11 settembre 1900. Tuttavia ai coniugi Bourget doveva esser sfuggita, o forse avevano semplicemente dimenticato (a causa del tempo trascorso e della sua assenza nella pubblicazione in raccolta)[496] una novella gualdiana intitolata *Una creazione*, uscita in più puntate sul «Fanfulla» tra l'agosto ed il settembre 1877.[497] In questo racconto si narra del desiderio espresso da due amanti, il marchese Raoul di Pièvre e la principessa Maria Czerneneff, di far realizzare al pittore Gustavo Zorne un dipinto raffigurante un bambino perfettamente somigliante ad entrambi. In attesa della morte del principe di Czerneneff, cui Maria era stata sposata giovanissima e che avrebbe potuto essere suo padre, la giovane coppia avrebbe così potuto pregustare e contemplare, attraverso il ritratto di quel "fanciullo ideale", il sogno del loro potenziale futuro insieme. Il quadro riesce alla perfezione a tal punto che nel testo della novella si legge che Gustavo Zorne "sostituendosi ad essi [Raoul e Maria] ed appropriandosi la loro esistenza, […] aveva creato, con uno sforzo d'artista, la loro creazione. Aveva rubato il compito alla natura e indovinato un segreto divino".[498] I due "genitori" avevano iniziato poi ad amare

[493] Ivi, p. 50.

[494] Bourget aveva sposato nell'agosto 1890 Minnie David, figlia di un armatore belga.

[495] H. JAMES, *Notebooks*, edited by F.O. Matthissen and K. B. Murdock, New York, Oxford University Press, 1961, p. 213 e p. 265.

[496] È questa l'ipotesi suggerita da Renata Lollo nell'*Introduzione* a L. GUALDO, *Le poesie 1859-1893*, cit., p. 33.

[497] ID, *Una creazione*, cit.

[498] Ibidem.

così tanto quel dipinto da intendere e parlare con il soggetto in esso ritratto; assistendo a ciò il pittore , persino una volta che il sogno della passione dei due giovani sarà finalmente realizzato e avrà dato loro in frutto un bambino vero, penserà di vedere nella creatura in carne ed ossa una copia vivente del suo quadro perché – suggerisce Gualdo nella conclusione del racconto – "si deve certo scommettere che quel fanciullo somiglierà moltissimo al ritratto. Ma il ritratto rimarrà sempre l'originale".[499]

Ad ogni modo Henry James, non avendo saputo dai Bourget dell'esistenza di questo racconto, durante l'estate del 1900 decide di mettersi al lavoro sul soggetto gualdiano che tanto lo aveva colpito. Ed infatti, in data 11 settembre, un'annotazione sul suo diario ci rivela la decisione di realizzare a breve un'opera *à la Gualdo*, decisione seguita dalla puntualizzazione che si sarebbe trattato di un testo (il racconto *Maud-Evelyn*, ma non solo)[500] destinato a fare da *pendant* ad altre due novelle, tra cui figurava il futuro romanzo *The wings of dove*:

> I learned […] from P. B. what makes the little 'Gualdo' notion of 'The Child' really, it seems to me, quite *disponible* to me on my own lines. They know nothing of his ever having *written or published* such a tale – they only meant in mentioning the thing to me at Torquay, that he had mentioned it to them. That he ever treated it, or what he made if he did, they wholly ignore – and it is moreover a question for me of a mere *point de départ*: that a young childless couple comes to a painter and ask him to paint them a little girl (or a child *quelconque*) whom they can have as their own – since they so want one and can't come by it otherwise. My subject is what I get out of *that*. […] *Me voilà donc libre. Bon*![501]

Il progetto andrà a concretizzarsi soltanto nel 1909, ma la trama originaria, com'è possibile intuire dal passo appena riportato, verrà profondamente stravolta: non si tratterà più, al termine della rielaborazione eseguita da James, della commissione del ritratto di una bambina mai nata (eloquenti, a tal proposito, le

[499] Ibidem.

[500] Una puntualizzazione sugli esiti della influenza gualdiana nella produzione dello scrittore americano è offerta da R. LEE GALE, *A Henry James Encyclopedia*, New York, Greenwood Press, 1989, p. 281: "According to a Notebook entry (7 may 1898), James learned through Paul Bourget and his wife about a plot by Gualdo concerning "the child *retournée"*. James comments to the effect that his story «The Tone of Time» also owes something to Gualdo. He developed Gualdo's general idea into «Maud Evelyn» and began «Hug Merrow», which also evidently resembles Gualdo's idea".

[501] H. JAMES, *Notebooks,* cit., p. 302.

annotazioni dell'americano sul suo diario: "…the acquisition, construction – by portrait, etc. ??? – of an ANCESTOR instead of *l'Enfante*… The setting up of some one who must *have lived: un vrai mort*. Immagine old couple, liking young man…"),[502] bensì di quello del marito defunto di un'anziana vedova. Pierre de Montera sostiene che, contrariamente all'effetto sortito su James, la narrazione veneziana di Gualdo non dovette colpire troppo Bourget, il quale, pur avendo annotato la lista di storie possibili elaborate dall'amico milanese nel suo *Journal intime*, "ne semble pas toutefois l'avoir jamais exploité".[503]

In realtà, leggendo la conclusione della recensione alla *Physiologie de l'Amour moderne* di Bourget, laddove Gualdo sottolinea l'importanza della parte finale del libro – ben lontana dalla casistica eccessivamente parigina trattata nel resto del volume – viene esposta una vicenda, che, seppur di lontano, sembra riecheggiare proprio lo scheletro narrativo della gualdiana *Enfante*:

> […] nell'ultimo racconto del libro, *Un sentiment vrai* […] l'autore allarga l'orizzonte ed assurge ad un'atmosfera più pura, narrando la commovente storia del dottor Dupuis, poetica e profondamente reale. In essa tocca anche la questione della paternità come lo fa anche in altri punti del volume. È la storia di un uomo semplice e forte, che, tradito, abbandonato dalla moglie adorata, la perdona; e, rimasto poi vedovo, riporta tutto l'amore della sua vita sopra una bambina, che essa ha avuto dall'uomo che l'ha rapita. «*Vois-tu*» egli dice a Claude «*quand on a aimé une femme comme j'ai aimé la mienne, c'est pour toujours, et on aime tout de ce qui nous la rend vivante*».
>
> E questa volta, qui, si tratta dell'Amore, senza epiteto alcuno rarissimo certo, più raro ancora di quanto si crede – pure di tutti i tempi e di tutti i paesi.[504]

Ponendo l'accento su quella che ritiene essere, nel lavoro dell'amico, l'unica tipologia di amore – di Amore con la A maiuscola – che esula dalla *moderna* concezione di questo sentimento, Gualdo riflette sul fatto che, pur essendo conseguenza di un tradimento e di una molto *attuale* riconciliazione, la dedizione che questo padre riversa sulla propria creatura – che poi, in realtà, tanto sua non è – rappresenta la più alta forma di *sentiment vrai*, non tanto perché nella bambina egli vede un'appendice, una continuazione ed una *ressemblance* con la donna un tempo amata e ormai perduta, ma soprattutto per la limpidità, la trasparenza e la purezza che contraddistinguono questo legame affettivo.

[502] Ivi, p. 265.
[503] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 50.
[504] L. GUALDO, *Paul Bourget.* Physiologie de l'Amour moderne, cit., p. 85.

Nel resto dell'opera, una tra le più singolari della sua produzione – opera che, secondo Armad Singer, "reveals another of Bourget's many facets"[505] – lo scrittore francese, a detta di Gualdo, sembrerebbe aver obbedito, piuttosto che alle proprie convinzioni, all'impulso di seguire il consiglio dettato dal comune amico Théophile Gautier, il quale era solito dire quando si trovava in compagnia di entrambi: "Je finirai par écrire un livre, où je dirait TOUT, et alors ce sera effrayant".[506] Comunque, commenta il milanese, a scrivere questo TOUT, non è stato in fin dei conti il 'Grande Théo', bensì "il poeta moralista" Bourget che, con questo testo "penetra molto addentro in certe parti del problema dell'amore, nella società com'è costituita adesso, e si mettono talvolta in viva luce certi apetti, lasciati troppo spesso nell'ombra: le profonde differenze, l'antagonismo esistente fra i sue sessi, la ostilità latente che ne deriva; tutto il fondo di odio che si cela spesso nell'amore, specialmente nell'amore sensuale; il ritorno, talvolta, alla ferocia dell'uomo delle epoche ultra-raffinate, il mistero di certe contraddizioni, i malintesi, ripetentesi sempre, la miseria morale nascosta sotto certi grandi sentimenti apparenti […], la noia, i pesi, il lato odioso di questa o quella «relazione» mondana".[507]

L'unico – e tuttavia "inevitabile" – difetto che il recensore riscontra nella *Physiologie* bourgettiana (testo al quale ancora una volta Gualdo, pur trovandovi qualcosa dei libri scritti sullo stesso argomento da Balzac e Stendhal, riconosce un'assoluta originalità "poiché la personalità dell'autore vi si afferma possentemente") consiste nel limite di certe osservazioni su una tipologia di amore non tanto universalmente moderno, quanto piuttosto esclusivamente parigino (e, di conseguenza, nell'impiego di un punto di vista sull'argomento in questione essenzialmente francese). Ad ogni modo il raffinato romanziere ha però intriso ogni sua pagina "di osservazioni sottili, di grandi finezze d'analisi, d'esperienza e di esempi veri, di aneddoti che, con nomi e circostanze mutate, è facile ad alcuni di noi riconoscere per autentici";[508] in particolare, nei capitoli intitolati *Les Exclus* e *Le vrai et le faux homme à femmes*, si ritrova spesso "uno spirito alla Rivarol, una ironia sapiente e fredda mescolata a delle frasi in cui sanguina il cuore e fremono i ricordi della passione".[509] Fedele all'impiego del metodo

[505] A. E. SINGER, *Paul Bourget*, Boston, Twayne, 1976, p. 122.
[506] L. GUALDO, *Paul Bourget.* Physiologie de l'Amour moderne, cit., p. 84.
[507] Ibidem.
[508] Ibidem.
[509] Ibidem.

scientifico nell'analizzare sentimenti e passioni, anche in quest'opera Bourget non tralascia le statistiche e giunge addirittura ad elaborare una lista dei veri amanti per rapporto alle diverse professioni. Nello stilare questo elenco, tuttavia, Gualdo ritiene che egli non abbia tenuto in giusto conto la cosiddetta 'teoria delle rassomiglianze',[510] dottrina in base alla quale si può dedurre – come egli già aveva avuto modo di esemplificare nell'opera *Une ressemblance* e come poi esplicitamente avverte all'interno del suo studio sull'autore d'oltralpe – che:

> […] un uomo ha moltissime probabilità di piacere a una donna che rassomigli ad un'altra o ad altre cui si è piaciuto precedentemente – e quasi nessuna probabilità di destare la simpatia di quelle, che hanno un tipo opposto o affatto diverso.[511]

Speciale menzione meritano, d'altro canto – essendo "particolarmente notevoli" – quelle parti del libro in cui viene trattato il tema della gelosia che è sì un unico sentimento, ma può presentarsi in molte varietà e sotto diverse sfaccettature. Gualdo ne rintraccia di almeno tre tipi nella *Physiologie* di Bourget: quella dei sensi, quella di cuore e quella di testa. La prima è considerata la forma più frequente, perché sopravvive all'amore e tormenta ad accessi: essa "si assopisce, scompare… e ad un tratto torna fulminea, simile ad un attacco di male subitaneo"[512] che può colpire un amante anche dopo il termine di una relazione; la seconda, invece, quella del cuore, è molto diversa perché si basa sull'aforisma "Aimer par le coeur c'est avoir d'avance tout pardonnée à ce qu'on aime";[513] la terza, infine, la gelosia di testa, è generata dall'invidia, dall'orgoglio, dall'amor proprio e da tutta una serie di cause secondarie estranee al sentimento d'amore. Leggendo quest'opera il lettore si impersona non di rado nelle diverse situazioni di casistica amorosa che l'autore espone, e non sono pochi quelli che, secondo Gualdo, vorrebbero aggiungervi qualcosa di proprio:

[510] Ibidem.

[511] Probabilmente i due amici dovevano aver discusso insieme di questa teoria che tanta importanza riveste nella produzione letteraria dell'italiano. Si ricordi, tuttavia, che non solo *Une ressemblance* di Gualdo è un romanzo interamente costruito sulla base di questa idea, ma che anche il racconto *Un Idylle triste* di Bourget, di cui si è detto in precedenza, ha una trama incentrata proprio su questo concetto.

[512] L. GUALDO, *Paul Bourget.* Physiologie de l'Amour moderne, cit., p. 84.

[513] Ibidem. Su tale varietà di gelosia Gualdo concorda con Spinoza nel ritenere che "nella gelosia di un amante tradito per una donna che ha posseduto, la immagine delle carezze che ella prodiga al rivale, risveglia in lui il ricordo delle carezze ricevute, e che codesto ricordo agisce su di lui come una visione di lussuria, e lo riconduce ad un tormentoso desiderio".

Bourget doveva esserne consapevole dacché, pur esprimendo un giudizio molto positivo su questo suo romanzo – "je le crois le plus poétique et le plus romanesque" –, rivelò più volte di sapere che l'opera difettava in qualcosa, ma che non intendeva in nessun modo intervenire in proposito: *quant à ce qui y manque, je le sais trop, mais je crois que je n'ai jamais mieux dit certaines choses tristes du fond de moi*.[514]

Dopo la svolta spiritualista dei primi anni '90, seguita al suo matrimonio, Bourget aveva cominciato ad affermarsi, non solo nel suo paese, come narratore essenzialmente di stampo cattolico, pronto a denunciare le amare conseguenze del divorzio e a combattere l'eresia modernista, in continua polemica con la Francia repubblicana, laica e democratica del suo tempo. L'amicizia con Gualdo certo non s'interruppe, ma il legame tra i due non tardò ad allentarsi: il primo vero colpo, in realtà, era già giunto con la decisione del francese di sposarsi. Per quel "budda tetragono del celibato"[515] di Gualdo – come lo definirà Piero Nardi nella biografia di Arrigo Boito – si era trattato di un vero e proprio tradimento, dal momento che egli aveva sempre ritenuto l'amico un *single* incallito al suo pari. "Le mariage d'un ami est chose grave. Les liens d'amitié restent difficilement les mêmes et bien des dangers peuvent les menacer" aveva scritto Gualdo in *Une ressemblance*, nel 1874.[516] D'altro canto lo stesso Bourget aveva annotato, durante il febbraio 1879, nel suo *Journal intime* che "un ami marié n'est plus un ami"; ma alla fine, stregato da Minnie David era finito per convolare a giuste nozze.[517] La giovane donna, comunque, si affezionerà molto a Gualdo, il quale a sua volta finirà per ricambiarle l'affetto dimostratogli, come sembrerebbe lecito supporre dal contenuto dell'unica lettera superstite[518] del carteggio esistito tra i due: in questo documento, risalente alla fine del 1892,

[514] Ibidem.

[515] P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 360.

[516] L. GUALDO, *Une ressemblance*, cit., p. 358.

[517] Eloquente ciò che Gualdo scrisse a Giacosa nel 1890 annunciandogli la decisione del comune amico di sposarsi: "Bourget, preso da subitanea follia, (e vittima, credo, di una suggestione ipnotica, come ti spiegherò poi) prende moglie nel modo il più assurdo e precipitoso e sposa una M.elle David, bellina, coltissima, strana, innamoratissima di lui e senza quattrini. È una vera pazzia. Io ne sono seccato egoisticamente e squilibratissimo e non posso rimettermi dallo stupore. (Nemmeno lui, però)". P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 311-313.

[518] Ivi, pp. 326-327. La lettera è conservata alla Bibliothèque dell'Institut Catholique di Parigi ed è stata ritrovata all'interno di un esemplare del gualdiano *Mariage excentrique* (2ème édition, Paris, Lemerre, 1884) custodito nel Fonds Paul Bourget (cote: PB 437) ed a questi dedicato ("à Paul Bourget / son ami / Luigi Gualdo").

scorgiamo il milanese intento a fare da intermediario – ruolo che già aveva avuto modo di ricoprire a beneficio dello stesso Paul, al quale, ad esempio, aveva presentato Verga[519] – tra Mme Bourget e Matilde Serao, con la quale Minnie era in procinto collaborare come traduttrice francese de *Il paese di Cuccagna*:

> Chère Madame,
> […] Il a eu lieu ici, ces derniers jours, un *Congrès Littéraire* & Mathilde Serao m'avait assuré, la dernière fois qu'elle a été ici, qu'elle serait revenue pour ce Congrès. De sorte que je l'ai attendue, espérant lui faire votre commission de vive voix. Naturellement elle n'est pas venue. Alors, je lui ai écrit au même sujet, mais – toujours naturellement – je n'ai pas eu de réponse. Je lui écrirai encore.[520]

Dunque, una volta familiarizzato con la novella sposa e accettato ormai tanto il nuovo stile di vita dell'amico quanto la persona con cui lo condivideva, Gualdo riprenderà a seguito di una breve interruzione a fare di nuovo frequenti visite a casa dello scrittore ("pranzo fuori quotidianamente, o da Bourget o da Coppée, dove sono perennemente invitato", scrive ad esempio a donna Vittoria Cima a nozze ormai celebrate, negli anni della sua malattia)[521] e anzi si mostrerà molto turbato quando, nel corso del 1896, la stesura del romanzo dell'alverniate, *Un Idylle triste: moeurs cosmopolites*, inizierà a procedere "con una lentezza insolita"[522] a causa delle distrazioni generate dal processo da lui intentato contro l'editore Lemerre ("quel Treves cristiano e *normand*",[523] come Gualdo stesso lo definisce) per le grosse somme sottrattegli e che finirà per metterlo addirittura contro il confratello d'arte e vita François Coppée, con grande preoccupazione da parte di Gualdo, intimo di entrambi:

> La *broiiille* tra Coppée e Bourget m'addolora molto e rende la mia posizione difficile tra quei due. Pensare che due uomini di quel valore si guastano, dopo un'amicizia di più di vent'anni, per una canaglia com'è il Lemerre! Se non fossi invalido, farei forse la sciocchezza *de biraccomder*, ma così non mi è possibile![524]

[519] A. M. MANGIA, *Bourget e l'Italia…*, cit., p. 21.

[520] Lettera s.d. che Montera, che l'ha pubblicata (non senza alcuni errori di trascrizione), essa sarebbe stata scritta a Milano tra l'ottobre e il novembre 1892 (*Luigi Gualdo*, cit., p. 326).

[521] Fondo Vittoria Cima, c.30.b.40(13). Lettera di Luigi Gualdo, s.d. [ma 1896].

[522] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 311-313.

[523] Ibidem.

[524] Ivi, lettera 29 anch'essa s.d. [ma 1896] del medesimo alla stessa.

Nonostante questo episodio e la sempre maggiore intransigenza reazionaria del francese, da un lato, e la paralisi che colpì l'italiano, dall'altro, i rapporti tra Bourget e Gualdo continuarono ad avere lunga vita, anche se quest'ultimo, costretto a letto nella sua stanza d'albergo inizialmente in rue de la Paix a Parigi, si lamenterà più volte con il suddetto Coppée[525] di non ricevere spesso visite del comune amico, sempre più frequentemente impegnato in lunghi viaggi e soggiorni all'estero, specie in Scozia ed Inghilterra. Non sono pochi i critici che hanno visto di buon occhio il progressivo allontanamento, avvenuto comunque più sul piano ideologico-letterario che su quello delle relazioni umane, tra i due scrittori: difatti Giulio Cattaneo, sulle pagine de «La Repubblica» dell'ottobre 1981, parlando dell'importanza del ruolo di Luigi Gualdo come critico preventivo, consigliere degli artisti e mediatore culturale, sottolinea il grande contributo dato dal milanese nella conoscenza e diffusione in Italia dei romanzieri francesi suoi contemporanei, e soprattutto di quel Bourget "che ebbe, purtroppo, una decisa influenza sui nostri narratori di origine verista, attratti, in un secondo tempo, dal «misticismo nevrastenico del secolo agonizzante»",[526] un misticismo dal quale, tuttavia, forse in virtù della sua avvedutezza e del suo acuto senso critico, "Gualdo rimase completamente immune".[527] A conferma della propria tesi Cattaneo aggiunge poco oltre che, se "Bourget ha avuto più influenza sulla Serao e De Roberto", ciò non è mai avvenuto nel caso del milanese che si è invece sempre dimostrato, nonostante l'intenso legame, un autore "alieno da tentazioni spiritualiste ed estraneo ai temi che interessavano al narratore cattolico francese":[528] lo dimostrerebbe il romanzo *Decadenza*, dove, in effetti, egli "si avventura […] in un analisi psicologica che non ha nulla del retorico psicologismo del Bourget", riuscendo anzi, nella prima parte del romanzo, a distinguersi come "morbido descrittore" di interni di gusto estetizzante e di atmosfere ovattate e vaporose e "riuscendo a dare il quadro di una società elegante al quale aveva aspirato inutilmente il Verga […] con un senso di inibizione provinciale".[529]

Il quarto ed ultimo articolo, infine, che Gualdo consacra in Italia all'amico si discosta dai precedenti per il taglio da lui impresso: essendo questo destinato alla pubblicazione su una rivista rivolta ad una fascia di pubblico molto ampia e

[525] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 290.
[526] G. CATTANEO, *Lo scrittore in gilet bianco*, in «La Repubblica», 9 ottobre 1981, p. 5.
[527] Ibidem.
[528] Ibidem.
[529] Ibidem.

diretta a far presa anche tra i meno colti, la «Illustrazione Popolare» dei Treves, e da collocarsi all'interno della rubrica *Profili di scrittori contemporanei*, l'autore opta per conformare il contenuto del suo studio al potenziale *target* di lettori, riservandosi pertanto di soddisfare le loro attese e curiosità attraverso un brano che ritrae l'ormai affermatissimo romanziere francese nella sua quotidianità, indugiando su particolari della sua vita che rientrano nella sfera del privato, di una dimensione decisamente intima. Ciò non vuol dire che egli si astenga dall'esprimere giudizi critici e di aprire lunghe ed efficaci parentesi su forma e contenuto dell'opera dell'autore alverniate, ma il brano giornalistico, nel suo insieme, è assemblato secondo un montaggio che mette in primo piano l'uomo Bourget più che la figura del letterato. Questo intervento si allontana, inoltre, dagli altri suoi interventi pubblicistici rappresentando un caso eccezionale anche in virtù della sua data di composizione: risalente al 3 gennaio 1897, esso fa seguito ad una lunga stagione di silenzio che coincide grossomodo con il periodo successivo all'insorgere del suo terribile male (i cui primi sintomi si manifestarono agli inizi del 1894) e al tempo stesso inaugura un'importante nuova fase di vivacità intellettuale: in effetti, anche solo a voler considerare le lettere redatte da Gualdo durante il suo ultimo anno di vita, fatta eccezione per alcuni casi sporadici, è evidente che grafia ed pensiero dello scrivente sembrano riacquistare una chiarezza ed una lucidità da lungo tempo assenti o quantomeno vacillanti. Il ritrovamento del pezzo giornalistico in questione dedicato a Paul Bourget – l'unico, tra quelli finora riportati alla luce, redatto in un'epoca così avanzata cronologicamente – conferma quindi l'ipotesi di un secondo periodo di ripresa fisica e psichica dell'italiano, una ripresa che culminerà nei mesi della *tournée* parigina della Duse del '97 durante la quale, benché infermo, Gualdo svolgerà il ruolo di braccio destro, consigliere ed accompagnatore della celebre attrice.

Il testo in esame, che reca in calce l'indicazione "Paris" – in quanto durante la sua degenza, come si è più volte detto, il malato trascorse gran parte del suo tempo all'estero essendo poco incline a mostrarsi in questa veste fuor di Francia –, prende avvio con la celebrazione del coronamento dei desideri di gioventù dell'amico ("Paolo Bourget ha incarnato in gran parte della realtà, a quest'ora, i sogni più ardenti dei suoi primi anni"),[530] divenuto un grande scrittore di fama internazionale ("il numero delle edizioni de' soi libri aumenta ogni giorno; la

[530] L. GUALDO, *Profili di scrittori contemporanei. Bourget nell'intimità*, in «L'Illustrazione Popolare», 3 gennaio 1897, p. 10.

sua collaborazione è dovunque altamente apprezzata. […] I suoi romanzi sono tradotti in tutte le lingue"),[531] e con l'esaltazione di alcuni suoi metodi di vita, di molte sue particolari abitudini di lavoro, nonché di certe sue doti *affatto individuali*: gran *viveur* e raffinato epicureo, cittadino del mondo e specialmente dell'amata Italia, il narratore francese ha raggiunto il pieno godimento "di tutte le soddisfazioni possibili nell'arte e nella vita" senza mai vietarsi di interessarsi al mondo, di viaggiare, di non creare mai un *gap* troppo ampio tra se stesso e la realtà circostante ("*memento vivere*, come spesso egli ama di dire").[532] Quasi ad alimentare il mito di un uno scrittore avulso dal mondo, lontano dagli *standards* più comuni e dalle grandi masse, Gualdo focalizza poco oltre la sua attenzione dapprima sui luoghi in cui l'alverniate attende di solito, indefessamente e con scadenza quotidiana, al suo ruolo di scrittore impegnato:

> Paolo Bourget è molto casalingo. Egli resta delle giornate intere fermo a lavorare, nel suo appartamento artisticamente ammobigliato, in un tranquillo e solitario piccolo palazzo del *Faubourg Saint-Germain*, in quella deserta *rue de Mons'eur*, ove è facile avere l'illusione che uno si trovi in qualche aristocratica cittadina di provincia, dalle vecchie abitudini, e situata mille leghe lontana dai *boulevards*.[533]

Però poi, immediatamente dopo, egli getta luce sul suo essere tutt'altro che tranquillo e alieno dal reale, sulle sue ansie e turbamenti (sentimenti i quali, come si è già detto, lo stesso Gualdo condivideva appieno) che gli impediscono di restare troppo a lungo in uno medesimo luogo:

> Ma Paolo Bourget è spesso assente. Una irrequietezza naturale, accresciuta dalle sue smanie di completa indipendenza, non gli permette di restare lungamente in un posto; ed egli vi aggiunge una rinascente nostalgia periodica per le altre sue patrie d'elezione.[534]

Tuttavia Bourget ha una qualità che Gualdo lamenta spesso di non aver mai posseduto, *l'invidiabile virtù di poter lavorare ovunque*, sicché in una stanza d'albergo, presso un amico di campagna o dovunque voglia, egli riesce a trovare la concentrazione giusta per mettersi all'opera. Addirittura, si legge nel-

[531] Ibidem.
[532] Ibidem.
[533] Ibidem.
[534] Ibidem.

l'articolo, "spesso […] egli parte appunto per ben lavorare":[535] non necessita di molto, soltanto di calamaio, carta e penne. Questa peculiarità permette allo scrittore francese di non perdere mai il proprio tempo, ma anzi di sfruttarne "anche le briciole", perché, in qualsivoglia posto si rechi "sceglie allora l'ambiente migliore, che appare a lui più propizio per scrivere il libro incominciato o soltanto ideato, e vi si stabilisce per due o tre mesi; prende in affitto un piccolo appartamento, ove si accomoda a modo suo, ed ove porta i suoi libri".[536]

Ottenuto il successo, il ragazzo entusiasta del *Quartiere Latino* ha modificato a tal punto il proprio aspetto, amalgamandolo, così, ad un'indole ormai mutata, da aver assunto col passar degli anni l'aspetto "dell'uomo di lettere inglese, uscito da Oxford",[537] armato per far fronte a qualsiasi difficoltà dell'esistenza. Fedele al *suo* sistema di applicare il metodo esatto della scienza all'analisi dei sentimenti e delle sensazioni, Bourget è riuscito a restare legato all'influenza della propria formazione – senza voler con ciò sminuire la portata innovativa di suoi lavori come *Le Disciple* – "egualmente fedele, quanto allo stile, alla grande tradizione francese".[538] Egli ha fatto in modo che il proprio linguaggio conservasse le sue qualità tanto note (e su questo punto concordano con Gualdo numerosi critici contemporanei, tra i quali Armand Edwards Singer, secondo il quale "No one would ever accuse him of stylistic decadence […]; he uses words pretty much as vehicles of thoughts. Nor do his sentence suffer from the endless imbrications of those of his great friends Henry James. He writes in the tradition of classic French simplicity and clarity")[539] di una chiarezza assoluta, di logica e di correttezza. Nonostante si ponga, quanto a forma, nel filone quasi purista della lingua francese, egli ha saputo comunque innovarla tanto che – afferma il critico –, preso al pari di tutti gli scrittori moderni dal desiderio di "rivaleggiare" con la *pittura* e la *scultura*, è stato in grado di ampliare gli orizzonti del proprio stile e di eccellere nella *descrizione* e nel *ritratto*. Ma, e qui Gualdo non si esimie dal suggerire un piccolo rimprovero all'amico che tanto ammirava, Bourget non è stato abbastanza audace "da seguire troppo da vicino i de Goncourt nella via da essi aperta alla trasformazione della lingua e dello sti-

[535] Ibidem.
[536] Ibidem.
[537] Ibidem.
[538] Ibidem.
[539] A. E. SINGER, *Paul Bourget*, cit., p. 36.

le, per la quale i discepoli più o meno diretti dei due fratelli si lanciano avanti con tutta temerità".[540]

Il ricorso ad uno stile che non cerchi di attirare mai l'attenzione e che si riservi la specificità di restare neutro è uno dei quattro punti focali – o *vertus cardinales*, come le chiama Raimond[541] – necessari secondo Bourget alla riuscita di un buon romanzo: all'interno delle sue *Nouvelles pages de Critique et de Doctrine*,[542] egli affianca, infatti, alla virtù della *crédibilité* (intesa come qualcosa di diverso tanto dalla verità quanto dalla verosimiglianza), del don de *présence* (in base al quale i personaggi devono essere costruiti in maniera tale da apparire al lettore "dans la chambre", quasi fosse una sorta di chiave d'accesso diretto alla realtà della finzione narrativa) e dell'*importance du sujet*, quella che ritenuta una sorta di sintesi delle precedenti e che consiste nella necessità di ricorrere ad un *idiome* (nell'accezione di Du Bos)[543] lontano dallo stile brillante del poema in prosa. Secondo Gualdo l'oscillare di Bourget sul piano formale tra tradizione ed innovazione (ed in quest'ultima si potrebbe in parte far rientrare anche il suo "amore per tutto ciò che è esotico")[544] ha fatto sì che, nelle sue prose, un buon occhio volto all'analisi riuscirà facilmente a percepire un sotterraneo *contrasto* nel quale si può far rientrare, a detta di Gualdo, anche la sua adorazione per i romanzieri russi, quegli stessi "incomparabili russi" che il milanese dovette particolarmente apprezzare se essi raggiunsero in Francia l'apice del successo e della diffusione tra 1885 e 1889 con l'etichetta di esponenti del *réalisme irréel* – filone, questo, in cui certamente è possibile riscontrare dei punti di contatto con la produzione gualdiana. Come, infatti, non vedere un *link* tra l'immaginario dell'italiano e quello del grande Dostoïesky che, come sostiene Michel Raimond, proprio in quegli anni veniva rivalutato tra gli intellettuali parigini per il suo essere in grado di non reprimere le sue facoltà visionarie e di operare un *mélange* assoluto tra fantastico e reale senza mettere da parte "l'incohérence et l'oppression des rêves qui interrompent la recit"?[545]

Nonostante l'allontanamento degli ultimi anni, Gualdo era dunque tornato ad occuparsi sulla carta stampata del confratello Bourget: e ciò accadeva non

[540] L. GUALDO, *Profili di scrittori contemporanei. Bourget nell'intimità*, cit., p. 10.
[541] M. RAIMOND, *La crise du roman*, cit., p. 145.
[542] P. BOURGET, *Nouvelles pages de Critique et de Doctrine*, t. I, Paris, Plon, 1922.
[543] M. RAIMOND, *La crise du roman*, cit., p. 146.
[544] L. GUALDO, *Profili di scrittori contemporanei. Bourget nell'intimità*, cit., p. 10.
[545] M. RAIMOND, *La crise du roman*, cit., p. 35.

molti mesi prima della sua scomparsa. Questo dato, certamente importante, potrà forse servire anche a giustificare l'indelebile ricordo del *pauvre* Gualdo, morto a Parigi (lui assente, trovandosi all'epoca a Corfù con sua moglie) il 15 maggio 1898 – dopo quattro anni di male straziante – che il romanziere francese continuò a serbare sempre con grande affetto nella propria memoria: scrivendo ad Arrigo Boito molto tempo dopo, nel gennaio 1908, egli dirà al suo corrispondente che la sua lettera, ricevuta pochi giorni prima, gli aveva fatto tornare in mente, quasi fosse un'apparizione fantastica, l'immagine del comune amico defunto ed i ricordi dei propri lunghi e frequenti soggiorni milanesi:

> Votre lettre, cher Boito, a fait rentrer dans ma chambre le fantôme du pauvre Gualdo. Et puis, je m'en suis allé en pensée vers Milan. J'ai revu le muse Poldi, la Brera, Trivulce et sa maison les grandes femmes dansantes de la casa Borromeo, la verdure du parc sous les fenêtres du paisible Cavour, Crespi e sa reine Cornaro, – et vous, mon cher Boito, et l'hôtel qui faisait la jolie de Gualdo et où il prétendait que Coppée devait descendre…[546]

Non era la prima volta, in quel periodo, che a Bourget fosse capitato di imbattersi nei fantasmi del passato: in effetti, proprio poco tempo prima, racconta all'interno della stessa lettera, egli era andato a far visita ad un François Coppée ormai in punto di morte e, nel cortile della casa di rue Oudinot (laddove, nel lontano 1872, si erano conosciuti) gli era parso di vedere un giovanissimo Gualdo. E così, come nel suo primo articolo dedicato all'autore della *Physiologie de l'Amour moderne* il milanese aveva rappresentato un Paul Bourget immaginandolo appena diciottenne, quest'ultimo, a sua volta, a distanza di un'intera decade dalla morte dell'amico italiano, realizza in suo onore il breve ritrattino postumo di un venticinquenne conte italiano: "[…] ce Gualdo si naïvement frivole de vingt-cinq ans, avec des souliers pointus, des cols ouverts, des boutons de manchette et des plastrons compliqués".[547] Il destinatario della lettera dovette forse consigliare a Bourget (noto tra gli amici italiani con il soprannome *Tristizia*) di non rivangare troppo i ricordi ed i fantasmi del passato, se il francese, in una successiva lettera, ringrazia Boito "de me conseiller de ne pas trop vivre avec les morts".[548] Forse, però, l'anziano Paul non poteva più fare altri-

[546] La lettera, del 7 gennaio 1908. (P. NARDI, in *Vita di Arrigo Boito,* cit., p. 665).
[547] Ivi, p. 664.
[548] Ivi, p. 665.

menti; forse aveva ormai reso proprio l’avviso contenuto nel motto di famiglia stampato sulla carta da lettera personale del *pauvre Gualdo*: “Meminisse Iuvat”.

## 6.6 *Verso il romanzo della decadenza: il carteggio inedito con Barrès*

Nella fitta rete di legami e contatti di Gualdo con il mondo d'oltralpe il nome di Maurice Barrès, finora mai menzionato – se non accidentalmente[549] – negli studi realizzati sull'intellettuale italiano, merita una posizione di tutto onore accanto a quelli, già noti e più o meno documentati, dei vari Bourget, Coppée, Gautier o Mallarmé. Proprio in quanto territorio inesplorato, infatti, l'analisi di questa relazione, amicale e insieme culturale, rappresenta una preziosa fonte di notizie per far luce, una volta di più, non solo sulla figura (ancora per molti aspetti sconosciuta) dell'uomo Gualdo, ma soprattutto sul suo vitale inserimento nel mondo culturale parigino e sul suo ruolo di consigliere e guida – e al tempo stesso di critico e lettore – per i tanti autori stranieri, specialmente francesi, che viaggiano nell'Italia del secondo Ottocento, affascinati dai paesaggi e dall'arte del belpaese, di cui desiderano conoscere i segreti ed assaporare la magia sia delle bellezze naturali e dei luoghi d'arte.

Il recente riordino del “Fonds Barrès” custodito presso il *Département des Manuscrits* della Biblioteca Nazionale di Francia, con conseguente realizzazione di un puntuale inventario di tutte le lettere ricevute dallo scrittore tra il 1874 ed il 1923,[550] è all'origine del ritrovamento di sei documenti epistolari, tutti inediti, che testimoniano un assai precoce sodalizio (Barrès era più giovane di Gualdo di quasi venti anni), umano prima ancora che letterario, tra i due scrittori. A partire dagli indizi forniti da queste lettere è stato difatti possibile condurre ricerche mirate alla scoperta di interessanti scambi di suggerimenti, volumi, de-

[549] L’unico studioso ad aver ipotizzato un contatto tra Gualdo è Barrès è stato Montera che, in mancanza di indizi a disposizione, si è limitato a chiedersi quando potessero essere state instaurate delle relazioni tra i due, per poi concludere che forse aveva fatto loro da tramite l’amico in comune Montesquiou: “Tout au plus avons-nous la preuve qu’elles ont esisté et pouvons-nous avec quelque raison supposer que Montesquiou, qui était le voisin de Barrès à Neuilly, les avait présentés l’un à l’autre” (*Luigi Gualdo*, cit., p. 148).

[550] Cfr. M. DESBRUÈRES – M.-T. SOUVERBIE, *Correspondances de Maurice Barrès. Inventaire des lettres reçues 1874-1923*, sous la direction de F. Callu e M.-O. Germain, Paris, Bibliothèque Nationale, 1992, p. 55.

diche, ricordi ed opinioni da parte di entrambi gli autori e, di conseguenza, inserire un nuovo tassello necessario alla ricostruzione del complicatissimo mosaico delle relazioni artistiche – molto più bilaterali di quanto si possa credere – tra gli intellettuali d'Italia e Francia sul finire del XIX secolo.

Pur non rientrando Barrès tra le conoscenze più intime di Gualdo, questi documenti superstiti permettono di ricostruire alcune fasi di un rapporto, basato in prevalenza su interessi comuni, sulla similarità di gusto (*in primis* andrà segnalata la predilezione di entrambi per la vita cosmopolita e per l'incanto emanato da quella che tutti e due considerano la più *rêveuse* tra le città della penisola, Venezia), nonché sull'affinità di pensiero e, non di rado, anche delle posizioni su importanti questioni letterarie. Tuttavia sembrerebbe non trattarsi – almeno sulla base delle suddette lettere, di cui però non sono note le risposte – di un rapporto del tutto paritario perché, forse a causa della differenza di età tra i corrispondenti, le righe del mittente italiano palesano talvolta la consapevolezza del proprio stato di superiorità di lettore colto e raffinato al cospetto di un giovane, certamente promettente e talentuoso, scrittore: il milanese, infatti, nel leggere ed interpretare i lavori barresiani oscilla tra toni rispettosi e toni moderatamente familiari, riconoscendo, il più delle volte in tono entusiastico ma con il piglio tipico del critico, il valore dei testi d'esordio dell'amico romanziere (ossia della fase in cui Barrès veniva considerato dai suoi contemporanei un "écrivain psychologue […], dilettante[551] moderniste, épris de mysticisme et foncièrement individualiste"),[552] ivi comprese le opere di ispirazione "égotiste" del *Culte du Moi*, di molto anteriori e profondamente differenti dalla trilogia del *Roman de l'énergie nationale* e dal ciclo dei *Bastions de l'Est* che compongono i cosiddetti romanzi "nationalistes" in cui si articola la seconda fase della produzione narrativa del francese e ai quali è di norma legata la fama di Barrès.[553]

[551] A proposito del dilettantismo barresiano Pierre Moreau afferma che l'originalità dello scrittore francese, nella trilogia del *Culte du Moi*, consiste nell'aver saputo "tirer du dilettantisme une méthode de culture intérieure" e di esser stato in grado di "ordonner les spectacles qu'il se donnera à lui-même comme des exercices gradués d'une pédagogie du *moi*" (P. MOREAU, *Autour du "culte du moi". Essais sur les origines de l'égotisme français*, in «Archives des lettres modernes», n. 7, décembre 1957, p. 42).

[552] E. GILBERT, *Le roman en France pendant le XIXème siècle*, Paris, Plon, 1897, p. 326.

[553] È questa la distinzione tra le due fasi della produzione barresiana offerta nell'introduzione della sua monografia dedicata a Barrès romanziere da Jean-Michel Wittmann il quale, pur sostenendo essere troppo artificiale la separazione tra un primo ed un secondo Barrès, ritiene più che lecito parlare quantomeno di due tipologie di scrittura nettamente differenti (J.-M.

In effetti, in ciò che resta di quella che fu un tempo la biblioteca gualdiana, sono ancora conservati quattro volumi dell'autore transalpino (un quinto è stato poi ritrovato a Colleretto Parella, tra i libri di Giacosa) tutti con dediche autografe, che, naturalmente anche per ragioni cronologiche (essendo Gualdo morto nel 1898) rientrano in quella che è stata definita la prima fase narrativa barresiana e che pertanto sono tutti caratterizzati da un tipo di soggetto e di scrittura che si confà a pieno al gusto gualdiano giacché essi, come afferma Wittmann, "évoquent le raffinement des esthètes, symbolistes et décadents"[554] tipici di fine secolo, una raffinatezza ed un gusto per le quali Gualdo, con le dovute riserve – come si è detto a proposito della sua posizione nei confronti dei testi di Gabriele d'Annunzio –, nutriva una spiccata predilezione.

Il primo, in senso cronologico, tra i testi barresiani contenuti nella superstite biblioteca di Gualdo tuttora custodita all'Ambrosiana di Milano è significativamente *Huit jours chez M. Renan*,[555] un testo del 1888 che costituisce un caso isolato rispetto a gran parte dei lavori dello scrittore d'oltralpe che sono prevalentemente organizzati in ciclo.[556] Su questa "fort irrévérencieuse interview a-

WITTMANN, *Barrès romancier. Une nosographie de la décadence*, Paris, Champion, 2000, pp. 11-20). In ciò che resta della biblioteca gualdiana è presente una copia con dedica autografa di ciascun testo pubblicato da Barrès tra il 1888 ed il 1894: manca all'appello soltanto *L'ennemi des lois*, ma Pierre de Montera (il quale negli archivi Litta di Portoferraio aveva trovato, tra l'altro trascrivendone il titolo erroneamente, *Le jardin de Bérénice*) segnala la presenza di un esemplare di quest'opera dedicato a Gualdo ("À Luigi Gualdo / Souvenir Amical / Maurice Barrès") tra i volumi conservati all'interno della biblioteca di Colleretto Parella appartenuta a Giuseppe Giacosa (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 148-149).

[554] J.-M. WITTMANN, *Barrès romancier. Une nosographie de la décadence*, cit., p. 12.

[555] Il testo custodito alla biblioteca Ambrosiana di Milano è una rarissima prima edizione del 1888 (M. BARRÈS, *Huit jours chez M. Renan*, Paris, Dupret, 1888), custodita con segnatura "S.Q#.Z.X.26" e con dedica autografa dell'autore: "à Luigi Gualdo, M. B.". Monsieur Ary Renan era stato un artista incompreso in difesa del quale Barrès aveva realizzato questo saggio (cfr. la *Note des Éditeurs* anteposta alla terza edizione del volume del febbraio 1904).

[556] Fanno infatti parte del *Culte du Moi* i volumi *Sous l'oeil des Barbares*, *Un Homme libre* e *Le jardin de Bérénice*, mentre vengono raggruppati nel ciclo *Le Roman de l'énergie nationale* i testi *Les Déracinés*, *Leurs Figures* e *L'Appel du Soldat*. Rientrano invece nella trilogia de *Les bastions de l'Est* i libri *Au service de l'Allemagne*, *Colette baudoche*, *La Génie du Rhin* e *Les grands Problèmes du Rhin*. Fanno parte a sé i quattordici volumi di critica della Grande Guerra ed i tredici tomi del diario intimo *Mes Cahiers*. Al di fuori di questi raggruppamenti restano inoltre diciotto testi, tra i quali vanno ricordati *L'Ennemi des Lois*, *Du Sang, de la Volupté et de la Mort* ed *Amori et Dolori sacrum*. Per una bibliografia completa delle opere barresiane cfr. J.-M. DOMENACH, *Barrès par lui-même*, Paris, Seuil, 1954, pp. 188-190.

pocryphe",[557] costruita ispirandosi ai dialoghi platonici, ampiamente autobiografica ed in gran parte redatta due anni prima della sua pubblicazione (ovvero nel periodo in cui Barrès aveva cominciato a frequentare quei circoli letterari in cui conoscerà molti amici comuni allo stesso Gualdo, da Bourget a Lecomte de Lisle, dai Goncourt a Daudet),[558] Gualdo si sofferma lungamente nella terza delle sei lettere inedite di cui si è detto in apertura. Il suo giudizio si compone di un commento sulle qualità del testo (che egli aveva ricevuto in dono, accompagnato da un'affettuosa dedica) e di una riflessione sulle proprie reazioni a lettura conclusa. È interessante notare che il critico avverte la vicinanza dell'opera, quanto a materia e contenuto, per novità e modernità, con la produzione dei decadenti, ma è altrettanto importante rilevare come egli sottolinei quanto Barrès sia però esente da molti dei difetti tipici di questa nuova generazione di scrittori, soprattutto perché, scrive Gualdo, la ricerca dell'autore di *Huit jours chez M. Renan* è improntata maggiormente sul versante del pensiero e della concezione piuttosto che su quello esclusivamente stilistico della parola e della frase:

> Le désir très flatteur pour moi exprimé dans votre si aimable dédicace a été pleinement satisfait, je vous l'assure. Votre livre m'a beaucoup plu, & plus que je ne saurais vous le dire. C'est très personnel; avec une vision spéciale de la vie vécue & rêvée. Il y a là une nouveauté & une modernité égale à celle que cherchent les décadents & autres, sans que vous tombiez jamais dans leurs défauts et sans que le style en souffre. Votre recherche est plutôt tournée du côté de la pensée & de la conception que du côté du mot & de la phrase.[559]

Pare infatti che all'epoca della stesura di questo volume Barrès, intenzionato a rappresentare la rivolta del *dandy* in prima persona, avesse rivendicato la decadenza come "un recours désésperé contre l'oppression stupide d'autrui"[560] e fosse per questo motivo intenzionato a scrivere uno studio sul nichilismo contemporaneo incentrato su Baudelaire, Verlaine, Mallarmé e Rimbaud. In realtà tale progetto non verrà mai portato a compimento e la prima vera affermazione

[557] R. LALOU, *Une carrière ambiguë*, in *Maurice Barrès*, Paris, Hachette, 1950, p. 20.

[558] Prima di apparire raccolte in volume gran parte delle pagine che costituiscono questo testo erano state pubblicate su «Le Voltaire» nel corso del maggio 1886, come l'autore stesso comunica nella prefazione dell'edizione apparsa nel 1913 per Émil-Paul Frères Éditeurs.

[559] Lettera 3, inedita, di Luigi Gualdo a Maurice Barrès, datata «Paris, 11, Rue de la Paix, 15 mars» [1888] e custodita presso la BNF, Département des Manuscrits, Fonds Barrès.

[560] J.-M. DOMENACH, *Barrès par lui-même*, cit., p. 20.

del suo desiderio di *revanche* si avrà con *Sous l'œil des Barbares* (anch'esso uscito nel 1888), una dissertazione di retorica dilettantesca, ma certamente già carica di significato, nella quale egli delinea la reazione di difesa e di scoperta di un *moi* che si contrappone ad un *autrui*. Secondo Paul Bourget, amico comune a Gualdo e Barrès, questo testo rappresenta il miglior esempio, “parmi les esseis de rajeunissement”,[561] di una forma di romanzo trascurata, o comunque piuttosto decaduta, negli ultimi cinquanta anni: il romanzo di analisi. Bourget trova perfetto l'enigmatico titolo del volume perché esprime in pieno l'ispirazione che è alla sua base, ossia la genesi di una sensibilità, di una consapevolezza della diversità dell’artista rispetto a coloro che non possiedono la sua stessa tempra morale, i *barbares* del titolo (altrimenti detto i *bourgeois* di Flaubert o i *philistins* di Heine) per l’appunto, che costituiscono la società all’interno della quale l’artista “doit se developper” e di cui tuttavia non può fare a meno essendo essa l'incarnazione di quell'opinione pubblica a cui l'*amour-propre malade* dell'artista non riesce di sottrarsi.[562]

Quest'opera costituirà la prima parte, o meglio la prima tappa, insieme a *Un Homme Libre* e *Le jardin de Bérénice*, della trilogia del *Culte du Moi*, un ciclo che lo stesso Barrès farà pubblicare in volume unico, con il titolo di *Examen de trois idéologies*, nel 1892. Un anno prima dell'uscita di questo testo raggruppante l'intera serie, Gualdo, nel ricevere dall'autore francese una copia del terzo volume del *Culte*[563] (volume che egli, però, scrive di aver già acquistato e letto), dopo aver ancora una volta lodato la raffinatezza dello stile e del pensiero barresiano, la sua originalità e la speciale *puissance* della visione del mondo dell’autore lorenese, dimostra di aver ben compreso il suo progetto di realizzare testi che facciano da *pendant* l’uno all’altro e che anzi andranno necessariamente compresi solo in rapporto al significato globale della serie. *Le jardin de Bérénice*, difatti, appare ai suoi occhi di attento critico e lettore come il perfetto coronamento dei due precedenti testi di Barrès, i quali, insieme ad esso, gli sembrano giustamente far parte di un unico ciclo:

[561] P. BOURGET, *L'esthétique de l'observation:* sous l'œil des barbares, in *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, cit., p. 379.

[562] Ivi, pp. 380-381.

[563] M. BARRÈS, *Le jardin de Bérénice*, Paris, Perrin, 1891. L'esemplare con dedica autografa dell’autore “à Luigi Gualdo avec le souvenir amical de Maurice Barrès” è conservato alla biblioteca Ambrosiana di Milano (segnatura “S.Q.Z.X.16”).

J’ai bien tardé à vous remercier de votre bon souvenir, de l’aimable & précieux envoi de votre beau livre. Mais d’abord j’ai voulu le lire, puis, sous le charme du plaisir raffiné qu’il m’a causé, je l’ai relu; & l’impression a été à chaque fois si délicieuse, que tenter parole me semble grossière pour vous en donner une idée. Vous vous y affirmez nouvellement dans votre originalité, dans la puissance spéciale de votre conception des choses, de votre vision du monde, & de votre style. Ce *Jardin de Bérénice* est bien le complément de vos deux autres volumes qui forment avec celui-ci une sorte de trilogie.[564]

Nel *Jardin de Bérénice* al protagonista della trilogia barresiana viene finalmente attribuito un nome, quello di Philippe: la sua evoluzione, dopo i primi passi di autocoscienza compiuti in *Sous l'oeil des barbares* (testo che ironicamente si ricollega al genere del romanzo di formazione), lo ha condotto alla formulazione di progetti di ribellione elaborati nell'opera centrale, *Un homme libre*, dove egli, l’*égotiste*, cerca di conciliare il gusto per l'originale ed il bizzarro con l'austerità della disciplina nazionalista. Nel terzo ed ultimo volume della serie, infine, “le Moi ne cherche plus à se dominer, il quête la «*petite secousse*», auprès de tout ceux – bêtes, choses et gens – qui la peuvent donner”,[565] introducendo così, nel *Jardin de Bérénice*, dopo le affermazioni provocatorie dei primi due libri, il culto dei sentimenti delicati, della pietà e della tristezza.[566]

Gualdo è a tal punto entusiasta del *très délicat plaisir* generato in lui dall’ultimo lavoro di Barrès (il quale manderà all'amico italiano quando sarà ormai paralitico, nel 1894, anche il già citato volume comprensivo di tutti e tre i testi del *Culte du Moi*, l'*Examen de trois idéologies*)[567] da paragonare l’opera ad una

[564] BNF, Fonds Barrès, documento inedito. Lettera 4 di Luigi Gualdo a Maurice Barrès, datata «Milan, 12, Via Bagutta, 19 mars» [1891].

[565] J.-M. DOMENACH, *Barrès par lui-même*, cit., p. 23.

[566] Rispondendo all’intervista di Huret (*Enquête sur l’évolution littéraire*, cit., p. 70) sulla crisi del naturalismo, Barrès sintetizza la direzione da lui intrapresa attraverso la trilogia della *culture ou plutôt idolâtrie du Moi*, affermando che la “théorie de l’individualisme” è così articolata: “*Sous l’Œil des barbares* montre la difficulté qu’a un jeune homme à se connaître, à se développer et à se défendre. *L’Homme libre* est un traité de la gymnastique du *moi*: comment avec les procédés d’Ignace de Loyola et de la *Vie des Saints*, on peut arriver à faire éprouver par son *moi* tout ce qu’il y a d’émotion au monde. *Le Jardin de Bérénice* est, d’une part, un traité pour concilier les nécessités de la vie intérieure avec les obligations de la vie active et, d’autre part, un acte de soumission devant l’Inconscient qu’on peut appeler le Divin”.

[567] Il testo (M. BARRÈS, *Examen de trois idéologies: Sous l'œil des barbares, Un homme libre et Le jardin de Berenice*, Paris, Perrin, 1894), che apparteneva originariamente alla biblio-

bevanda in grado di donare all'intelletto una piacevolissima voluttà. A sua detta *Le jardin de Bérénice* lascia in chi l'assapora un'impressione profonda e difficile da cancellare tanto che il lettore, terminato il libro – per quanto possa aver cercato di centellinare in piccole dosi la "degustazione" delle pagine che lo compongono – non può far altro che rimpiangere di esser giunto alla sua conclusione, desideroso di poter avere un altro flacone di quel fluido (un liquido che, in precedenza, egli aveva già potuto testare lentamente sorbendo i primi due volumi del ciclo) così gustoso che per la sua preziosità lo si vorrebbe, se ancora ce ne fosse a disposizione, continuare lentamente a sorseggiare:

> Quand on le savoure on éprouve, comme pour les deux autres & plus encore, une volupté intellectuelle aiguë - & j'oserais dire que la lecture de ces *Études* pourrait prendre place parmi les *Paradis Artificiels*. L'impression profonde est lente à s'effacer, & dure longtemps. On la retient; on regrette que ce soit fini; on voudrait avoir d'autres pages à suivre, un autre fleuve tout de suite de la même liqueur à déguster à petites gorgées…[568]

Il cammino compiuto dall'egotista deve condurre, come lo stesso Barrès sostiene in *Les trois stations de psychotherapie* – saggi scritti in margine ai trattati del *Culte du Moi* – a confermare una tendenza intesa a fare del controllo della sensibilità non tanto uno strumento di crescita dell'individuo quanto piuttosto un rimedio alla sua noia esistenziale (Philippe è, infatti, affetto da mali del corpo e dello spirito, è un ipocondriaco che soffre di *anémie, ennui, lassitude, mélancolie, insomnie*, e persino *névrostenie* ed *épilepsie*)[569] per cui il suo stato di tedio ed irritabilità non sarà più inteso come causa del suo sregolamento di sensi, ma sarà invece da interpretarsi come un modo per eccitare senza pericolo la sua sensibilità e per cacciar via lo *spleen* attraverso il rifugio nei viaggi, la passione per l'arte o il ripiegamento verso la religione.

Il tema del viaggio è argomento centrale nella produzione di Barrès: pur profondamente attaccato alle sue radici lorenesi, lo scrittore francese cessa di rado i suoi spostamenti all'estero; mete privilegiate sono la Spagna e soprattutto l'Italia, protagonista di due importanti opere, *Du sang, de la volupté et de la mort* (testo del 1894 che contiene, come vedremo, un racconto esplicitamente

---

teca gualdiana, è oggi all'Ambrosiana di Milano nel Fondo Luigi Gualdo (segnatura: "S.Q #.Z.X.15"). Il volume ha dedica autoriale "à Luigi Gualdo son ami amical Maurice Barrès".

[568] BNF, Fonds Barrès. Lettera 4, inedita, di Gualdo a Barrès.

[569] J.-M. WITTMANN, *Portrait de l'égotiste malade*, in *Barrès romancier*, cit., pp. 21-59.

dedicato a Gualdo) e *Amori et dolori sacrum* (1903). Scopo dei suoi viaggi non è soltanto la ricerca di una distrazione dalla monotonia esistenziale e la scoperta di nuovi orizzonti, ma anche la visita di luoghi che possano arricchire la sua anima ed il suo essere;[570] egli non si accontenta di guardare, osservare e contemplare le bellezze dell'arte o quelle della natura poiché il suo intento più profondo consiste nel tentativo di trovare un significato da attribuire a tutto ciò che lo circonda, specialmente ai paesaggi. Così, davanti agli scenari della laguna veneta, a Barrès non basta affatto annotare le bellezze della città soffermandosi, come molti altri, sui giochi e riflessi dell'acqua lungo i canali; a suo parere è invece necessario piuttosto "déchiffrer ce paysage et rendre intelligibles les dispositions indéfinissables où nous met le paludisme de cette ruine romantique",[571] facendo in modo che impressioni ed descrizioni sfocino contemporaneamente gli uni dalle altre. Non sorprenderà, a questo punto, che i primi contatti tra Gualdo e Barrès siano avvenuti nel corso del secondo viaggio in Italia del giovane scrittore d'oltralpe, "le plus important, par sa durée, son emploi du temps et ses conséquences",[572] come afferma Davanture, biografo del periodo della sua formazione. Questo "pèlerinage d'art",[573] compiuto – poco più che ventenne – tra il gennaio e il marzo del 1887, aveva avuto avvio a Lucerna; poi, passando per il San Gottardo, aveva condotto il francese sulle sponde dei grandi laghi lombardi ed infine, prima di toccare le capitali dell'arte Venezia, Firenze e Roma, lo aveva portato a sostare, per un giorno o due soltanto, a Milano, dove, con ogni probabilità parrebbe che egli abbia incontrato Gualdo. Al di fuori di ogni congettura è comunque certo che, a quest'epoca, i due intellettuali fossero già in contatto, almeno per via epistolare; lo dimostrerebbe la prima, in senso cronologico, delle lettere gualdiane indirizzate a Barrès, databile intorno al 10 febbraio 1887. In risposta ad una precedente comunicazione purtroppo non pervenutaci, in questo documento l'autore italiano esprime il proprio rammarico per la mancata occasione del suo nuovo amico di poter assistere alla rappresentazione dell'*Otello*, ennesimo frutto della collaborazione tra Verdi-Boito:

[570] Y.-A. FAVRE, *Barrès, l'Espagne et l'Italie*, in AA. VV., *Barrès. Une tradition dans la modernité*, Paris, Champion, 1991, pp. 241-249.

[571] Ivi, p. 242.

[572] M. DAVANTURE, *La jeunesse de Maurice Barrès (1862-1888)*, t. II, Paris, Champion, 1975, p. 588.

[573] M. LIOURE, *Barrès pèlerin d'art en Toscane*, in AA. VV., *Mélange littéraires en hommage à Maurice Davanture: autour de Barrès*, Univ. de Bourgogne, 1998, pp. 139-159.

Je regrette bien vivement que le retard de la seconde représentation d'*Otello*[574] vous ait fatigué d'attendre et que vous ayez renoncé, pour le moment, à revenir ici. Vous aurez vu par le journaux l'immense succès de l'Opéra de Verdi, auquel on a fait une véritable apothéose.[575]

All'interno della stessa lettera, inoltre, Gualdo, dopo aver confermato al suo corrispondente di non aver *ancora* conosciuto di persona il narratore americano Henry James,[576] chiede a Barrès – a Firenze – notizie del suo soggiorno appena conclusosi nella laguna veneta, sottolineando il fatto che nessuno meglio di lui avrebbe potuto comprendere la sua "admiration pour Venise",[577] una venerazione davvero senza paragoni.

La passione gualdiana per quella Venezia *unique*, città alla quale aveva dedicato appena pochi mesi prima alcune pagine sulla «Nouvelle Revue»,[578] traspare con intensità nella confessione dell'invidia che egli ammette di nutrire al solo pensiero del turbamento, delle emozioni, dello stupore e delle sensazioni che il francese ha avuto modo di provare "en voyant cette ville magique pour la première fois".[579] A sua detta, infatti, Venezia rappresenta "la ville au monde qui l'on quitte le plus difficilement"[580] perché essa – scriverà Gualdo ad un Barrès intento a svolgere, nella primavera del 1888, l'ennesimo soggiorno nella laguna – trasmette a coloro che vi soggiornano un potente senso di torpore, di impedimento all'azione, una "douceur de ne pas agir"[581] che s'impone senza possibilità di scampo alcuno (significativamente Barrès anni dopo scriverà an-

[574] Da una lettera di Gualdo a Montesquiou, datata "Milan, 11 février" (1887), sappiamo che la seconda rappresentazione del dramma era stata più volte procrastinata a causa delle condizioni di salute dell'attore che interpretava il Moro: "Tout a eu lieu, même la première d'*Otello*, qui a été un colossal triomphe. Tout aura lieu, même la seconde représentation qu'on attemd depuis plusieurs jours et qui est retardée par la maladie du *Moor of Venice* en personne" (V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., p. 343).

[575] Lettera 2, inedita, di Luigi Gualdo a Maurice Barrès (Fonds Barrès).

[576] La conoscenza diretta avverrà pochi mesi più tardi quando – si è detto – tra aprile e giugno 1887, Gualdo farà da cicerone per Paul Bourget ed Henry James proprio a Venezia.

[577] Fond Barrès, lettera 2 di Luigi Gualdo.

[578] L. GUALDO, *Une aventure vénitienne*, cit., pp. 566-599.

[579] Ibidem.

[580] Lettera 3, inedita, di Gualdo a Barrès del 15 marzo [1888].

[581] Ibidem.

ch'egli del *torpeur* veneziano).[582] È questo un aspetto della città che al tempo stesso incanta e spaventa lo scrittore italiano, un aspetto che da sempre lo aveva colpito e su cui si era già più volte soffermato nelle sue novelle, nel suo studio su *Cosmopolis*[583] e, ancor prima, quando poco più che ventenne, aveva indirizzato alcune righe ad una cara amica di antica data, la dama salottiera Vittoria Cima. Il riferimento è ad una delle prime lettere del loro carteggio, anch'esso inedito, dove, in apertura del messaggio, un giovanissimo Gualdo, cercando di giustificare il ritardo accumulato nell'amministrare la propria corrispondenza, adduce scherzosamente come scusa l'influsso esercitato su di sé dalla laguna:

> Se sapeste, donna Vittoria carissima, quanto sia contagiosa l'indolenza della molle vita veneziana, quanto stanchi piacevolmente la calma epicurea dell'esistenza in gondola; come sembri impossibile qui far altro che dormire, sognare e ……
> ……
> ……..… (boom!), mi scusereste certamente d'aver tanto tardato a far quel che faccio finalmente.[584]

Nel proseguo della lettera, così come anni più tardi nello scrivere a Barrès, Gualdo si sofferma sull'importanza del primo impatto del visitatore che giunge a Venezia ("la prima impressione quando s'arriva qui è forte" dirà più avanti)[585] e sull'incanto generato dalla totale assenza di rumori: ciò che afferma averlo stupito di più è infatti il silenzio, "il silenzio di una città addormentata, ma che sogna",[586] così diversa dalla Milano piena di caos in cui tornava malvolentieri e così particolare e suggestiva, immersa in un'atmosfera che ai suoi occhi è frutto anche dell'aspetto e della disposizione degli edifici che, simili a persone reali, vengono descritti attraverso l'espressione dei loro *volti* e del loro *carattere*:

> […] come sono stranamente belli quei palazzi, dall'architettura elegantissima e sfrenata, sregolata, poetica, che non sembrano fatti sul disegno d'un uomo, ma sorti da sé; tanto che i più stravaganti pajono non poter essere diversi da quel che sono, quasi

[582] M. BARRÈS, *Un homme libre*, Paris, Émile-Paul, 1912, p. 204: "J'étais saturé de cette ville, qui dès lors n'agissait plus sur moi; je glissai à peu à peu dans la torpeur". E dallo stesso torpore era stato invaso a Venezia anche Lebrun, il protagonista di *Une aventure venitienne*.

[583] L. GUALDO, *Paolo Bourget*, cit., p. 410.

[584] Lettera inedita di Luigi Gualdo intestata "Venezia, *Hôtel Victoria*, 12 luglio [18]67". Fondo Vittoria Cima c.3, b.40(2).

[585] Ibidem.

[586] Ibidem.

avessero una personalità, quasi vivessero – e le finestre, ornate in un modo piuttosto che nell'altro, il fregio che corre pigramente dove sembra inutile; la balaustra che s'estende ove non dovrebbe, la guglietta che sorge, il balcone che s'avanza fuori di simmetria, sembrano non esser altro che la fisionomia del palazzo, nel senso più stretto della parola, e non si possono mai criticare avendo sempre una espressione propria, quasi come i lineamenti d'un volto. – Sembrano creazioni.[587]

Quando aveva annotato queste impressioni, Gualdo aveva ventitré anni; alla stessa età Barrès (benché non di rado nelle sue memorie egli tenda a confondere le date) aveva visto anch'egli per la prima volta Venezia,[588] il posto, o meglio, la dimensione in cui tutto ha inizio: la definizione del sé, il rapporto con i luoghi ed il primo approccio con l'esperienza della scrittura (perché, come afferma Emmanuel Godo, per il giovane Barrès, fin dal principio, "l'Italie est l'Origine – et Venise est son lieu").[589] Oltre ad aver avuto la stessa età all'epoca del loro primo soggiorno nella laguna veneta, i due scrittori erano rimasti entrambi colpiti, in prima istanza, dalla medesima caratteristica della città: difatti, così come Gualdo aveva confessato a Vittoria Cima, anche Barrès, dapprima smarrito alla vista dei *fastueux palais* che gli sembrano espressione "d'une humanité figée, semble-t-il, fixée" al di fuori del tempo e dello spazio, finisce per comprendere che ciò che più lo turba e al tempo stesso lo affascina della città magica è il suo *éternel silence*, un silenzio speciale poiché:

Ce silence, à bien l'observer, n'est pas absence de bruits, mais absence de rumeur sourde: tous les sons courent nets et intacts dans cet air limpide où les murailles les rejettent sur la surface de la lagune qui, elle-même, les réfléchit sans les mêler.[590]

Malgrado l'assenza delle lettere di risposta[591] del francese, smarrite anch'esse come la gran parte delle carte appartenute a Gualdo, la presenza costan-

[587] Ibidem.

[588] M. BARRÈS, *Notes sur l'Italie*, Paris, Horizons de France, 1929, p. 13 : "[…] à vingt-trois ans, pour la première fois, j'allais de Nancy à Venise".

[589] E. GODO, *La légende de Venise. Maurice Barrès et la tentation de l'écriture*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 13.

[590] M. BARRÈS, *Amori et dolori sacrum*, édition définitive, Paris, Plon, 1921, p. 25.

[591] Le lettere di Gualdo contengono infatti alcuni riferimenti espliciti a precedenti messaggi inviati da Barrès: nell'esordio del documento epistolare datato 19 febbraio 1887 si legge, ad esempio, "pardonnez-moi de n'avoir pas répondu de suite *à vos si aimables lignes*", oppure, nella risposta molto più tarda dell'ottobre 1893, il milanese scrive al suo corrispondente "j'ai

te di Venezia come scenario di numerose opere della prima fase della produzione narrativa barresiana è dunque elemento fondamentale per ricostruire l'opinione dell'autore lorenese[592] a proposito della città in questione che, da meta prediletta di tanti suoi viaggi, diventerà protagonista dapprima (giacché il suo ruolo non consiste nell'essere semplice *location*, sfondo suggestivo in cui i suoi lavori si svolgono, essendo invece fonte di continue osservazioni, quasi un referente con cui il narratore costantemente dialoga) del primo romanzo della trilogia del *Culte du Moi*, *Un homme libre*, poi del racconto *L'Automne à Parme* – su cui torneremo –, ed infine de *La mort de Venise*, romanzo successivamente fuso con *Amori et dolori sacrum*, anch'esso quasi interamente ambientato nella laguna. Questa città, scrive Barrès (e, come si vedrà, lo stesso Gualdo era stato autore di simili osservazioni), rappresenta il luogo che più di ogni altro al mondo si presta alla *analyse des nuances des sentiments* e alle *rêveries sur le Moi*.[593] Essa possiede difatti un inspiegabile potere segreto che agisce sull'animo dei sognatori, tra i quali non si potranno non annoverare gli stessi Gualdo e Barrès.[594] Come afferma Michel Raimond a proposito degli scritti d'esordio dell'autore del *Culte du Moi*, "le paysage avait pour lui la vertu d'un état d'âme":[595] dunque, così come per il milanese, per il giovane Maurice ambientare un romanzo a Venezia significa inoltre sottolineare la centralità di uno stato d'animo, di quella *rêverie morbide* su cui si soffermano molti critici barresiani (e di cui forse anch'egli, come l'italiano, era stato vittima in prima persona).[596]

Venezia, che per Barrès e Gualdo rappresenta la città più *rêveuse* al mondo e che per entrambi questi due sognatori incarna l'ideale di città preferita tra tutte, è infatti scenario – e protagonista al tempo stesso –, oltre che dei lavori barresiani, anche della già citata novella gualdiana intitolata *L'innamorato di Venezia* (poi, in traduzione, *Une aventure vénitienne*), testo all'interno del quale viene dato un posto di gran rilievo a quel potere di cui si diceva poc'anzi, quella sorta di magia che raggiunge l'apice proprio nel momento in cui agisce sul-

passé deux long mois à la campagne, à Varese. Arrivant ici pour une course je trouve *votre lettre*" (corsivi miei).

[592] Nato a Charmes, in Lorena, nel 1862, Barrès si era successivamente trasferito a Parigi per seguire i corsi della Facoltà di Diritto ed essere poi eletto deputato a Nancy nel 1889.

[593] M. BARRÈS, *Amori et dolori sacrum*, cit., p. 16.

[594] Ivi, p. 37.

[595] M. RAIMOND, *La crise du roman*, cit., p. 73.

[596] Si veda in particolare J.-M. WITTMANN, *Une rêverie morbide*, in *Barrès romancier. Une nosographie de la décadence*, cit., pp. 36-38.

l'animo di personaggi già per propria natura tendenti alla *rêverie*; nel suo racconto Gualdo mostrerà in azione l'effetto che Venezia genera in Carlo (poi Jules) Lebrun che nel corso del racconto finisce per essere letteralmente stregato da una città che riuscirà ad abbandonare soltanto dopo lunghe esitazioni, ma per poi ritornarvi di nuovo ed in pianta stabile, sempre più attratto dal suo incanto, avvolto dalla sua lassitudine e perseguitato dal suo "spleen specialissimo".[597] In effetti Venezia gode di questo intenso fascino sui due scrittori (e, di riflesso, sui loro rispettivi personaggi/*alter-ego* nella finzione narrativa) perché essa è, in fondo, una città *malata*, che "est édifiée sur le sol le plus précaire que fût, des fonds mouvants de sables et de vases propices aux miasmes et aux fièvres",[598] una città che contiene in sé il germe della *decadenza* ed il fascino del *decadimento*. Elencando le motivazioni in base alle quali Barrès spiega perché ami Venezia ancor più di qualsiasi essere umano, il narratore francese si sofferma a lungo e significativamente proprio sull'attrattiva esercitata sulla sua persona dai *canaux malsains* della *ville lagunaire*, quegli stessi canali che fin dalla sua prima visita hanno animato in lui una *fièvre* incessante: lo scrittore sente di essere riconoscente nei confronti di tale febbre che ogni volta aveva scosso (e continuava a scuotere) il suo corpo ed il suo animo. Attraverso questo "stato", sostiene, nuove connessioni, nuovi sentimenti e nuova vitalità erano riusciti (e continuavano a riuscire) ad invadere tutta la sua persona:

> […] elle élargit la clairvoyance au point que ma vie inconsciente la plus profonde et ma vie psychique se mêlaient pour m'être un immense réservoir de jouissance.[599]

Dunque Venezia non è soltanto una città malata in sé,[600] ma lo è anche e soprattutto nella misura in cui trasferisce gli effetti della propria malattia su coloro che entrano a contatto con lei e che possiedono la giusta predisposizione e sensibilità per esserne contagiati: è per questo che al suo cospetto si acuisce il malessere di Barrès, quello dei suoi personaggi (il ritratto ideale dell'*egotiste* è

[597] Su questa novella, nella sua duplice veste linguistica, e sul rapporto tra la città di Venezia e il *rêve* in Gualdo cfr., infra, il paragrafo 7.5 *Paul Bourget: un autoritratto allo specchio.*

[598] M.-A. KIRSCHER, *Re-lire Barrès*, Villeneuve-d'Ascq, PUS, 1998, p. 126.

[599] M. BARRÈS, *Sous l'œil des barbares*, édition définitive, Paris, Lemerre, 1888, p. 46.

[600] "Désespoir d'une beauté qui s'en va vers la mort. Est-ce le chant d'une vieille corruptrice ou d'une vierge sacrifiée?": con questa domanda Barrès ne *La Mort deVenise* sembre suggerire l'unica chiave di lettura con la quale interpretare la bellezza corruttrice della città italiana che più di ogni altr lo ha letteralmente stregato e sulla quale egli torna ripetutamente a scrivere.

difatti quello "d'un jeune homme las, en proie à l'ennui et à la mélancolie")[601] e ancor di più quello dello stesso Gualdo, vittima in prima persona di un duplice disturbo, fisico e spirituale: da un lato, infatti, questi soffre fin da bambino di attacchi di epilessia – che non a caso sarà un male comune anche a Philippe, il protagonista della trilogia del *Culte du Moi* –; dall'altro lato, poi, egli è perennemente affetto da una noia esistenziale nutrita di eco romantiche, eppure ormai distante dalla concezione romantica dello *spleen*. Su questo secondo malessere gualdiano si è a lungo soffermato Carlo Alberto Madrignani che, accuratamente analizzando il carteggio intercorso tra Gualdo e due tra i suoi più fedeli amici francesi, François Coppée e Robert de Montesquiou, ha con precisione delineato la condizione di "vuoto psicologico" e di "crepuscolo esistenziale" nei confronti della quale lo scrittore aveva tentato di opporsi con la sola arma a sua disposizione – purtroppo solo di rado vincente –, della creazione artistica:

> […] sembra che questo dramma esistenziale si ripercuota nell'atto stesso dello scrivere e lo condizioni non tanto per i contenuti psicologici, quanto con l'istituire una forma di reciprocità, quasi una relazione di simbiosi: alla mancanza di vita si sovrappone la sostituzione, o meglio la simulazione di una vita riflessa e immaginata. Questa lotta contro lo *spleen* ebbe la dimensione di un assillo quotidiano; e forse solo in rari momenti la Scrittura lo sconfisse, sia pure artificialmente...[602]

Senza dubbio il disagio psicologico non può in alcun modo essere del tutto scisso da uno dei grandi malesseri fisici dello scrittore italiano, l'epilessia, un cui estremo attacco (congiuntamente allo stato di debilitazione generato in lui dalla mielite sifilitica) sarà la causa di morte nel maggio 1898. Se infatti lassitudine, *ennui* e melanconia traducono un segreto disgusto dinnanzi alla realtà, quel rifiuto cosciente e volontario del reale cui egli oppone la pratica narrativa, è oltremodo vero che è anche alla sua natura di malato epilettico che Gualdo deve, almeno in parte, la sua inclinazione alla *rêverie*, al sogno ad occhi aperti. Non a caso nel descrivere le caratteristiche di Philippe, l'eroe della sua trilogia, Barrès si sofferma più volte sulle specificità del male nervoso da cui è affetto il suo protagonista: per quanto all'epoca se ne sapesse ben poco e anzi era comune usanza il tentare di celare chi soffriva di questa tipologia di attacchi (lo stesso Gualdo ne parlava con agio soltanto con i familiari e gli amici più intimi),

[601] E. GODO, *La légende de Venise…*, cit., p. 23.
[602] C. A. MADRIGNANI, *"Decadenza", il romanzo del tempo e della "noia"*, cit., p. 6.

l'autore del *Culte du Moi* dimostra di aver intuito alcuni aspetti interessanti dell'epilessia che sono poi stati successivamente messi in luce ed analizzati (specie in riferimento al testo *Un homme libre*) da Wittmann all'interno di un volume dedicato alla *nosographie de la décadence*:

> L'épilepsie a ceci de remarquable qu'elle constitue pour l'égotiste une maladie rêvée, sinon souhaitée. […]. Obsédé par la pensée de l'Object, il évoque néanmoins «ces inquiétudes nerveuses qui, certains jours, nous tiraillent dans toutes les jointures, nous cessent les jambes à l'hauteur des genoux», en notant qu'ainsi, «elles nous font une idée claire des sensations du véritable épileptique». […] un être à ce point sensible est condamné à jouer ou à se regarder jouer ses propres sentiments, dont il a démêlé les ressorts avant même qu'ils aient déterminé une réaction.[603]

Romanzieri tra di loro così diversi eppure così attenti all'analisi della vita interiore, Gualdo e Barrès perseguono scopi affini anche se con mezzi molto diversi: l'italiano riesce ad offrire nei suoi lavori, e specialmente in *Decadenza*, una resa del quotidiano, dell'impercettibilmente noioso che intride un'intera vita (anticipando grandi narratori della "crisi" del primo Novecento come Svevo e Tozzi),[604] registrando quell'universo di relativismo psicologico che sfocia in una noia demotivata e distrugge la dimensione del tempo storico; d'altro canto anche Barrès riesce a travalicare i limiti del discorso naturalista in voga all'epoca, però servendosi della "degustazione estetica ed egotistica".[605] Difatti, mentre nella narrativa gualdiana è ancora fortemente presente una tendenza a insistere nella rappresentazione attraverso la dinamizzazione della vita psichica, l'autore francese cerca invece l'apertura *à des soucis d'une autre ordre* nell'intento non di "peindre le réel, mais d'en extraire la quintessence".[606] Con *Sous l'œil des Barbares*, ad esempio, Barrès realizza un'opera apparentemente simile ai testi gualdiani giacché si tratta, a sua stessa detta, di un *roman de la vie intérieure*, ma il suo è un romanzo dove è evidente un'aspirazione al metafisico che è del tutto assente nella produzione di Gualdo forse perché, diversamente da quanto ritenuto dall'italiano, l'artista secondo Barrès:

[603] J.-M. WITTMANN, *Portrait de l'égotiste malade*, cit., pp. 34-35.
[604] C. A. MADRIGNANI, *"Decadenza", il romanzo del tempo e della "noia"*, cit., p. 21.
[605] Ibidem.
[606] M. RAIMOND, *La crise du roman*, cit., p. 73.

[…] loin de prétendre de susciter par des mots la présence d'un monde fictif, s'appliquait à rendre contagieux, par des savantes cadences et ses visions choisies, les ébranlements qu'avaient suscités en lui un spectacle ou un événement.[607]

Questa osservazione di Raimond sembra descrivere alla perfezione il modo in cui il narratore lorenese si approccia e delinea i paesaggi esteriori, *in primis* quella Venezia che, come si è anticipato, è argomento privilegiato e costantemente citato nelle lettere di Gualdo a lui indirizzate. Non esistono, tuttavia, notizie relative ad un soggiorno veneziano compiuto insieme dai due romanzieri. Nonostante i frequenti incontri ed il legame d'amicizia col passar del tempo sempre più intenso tra i due, il nome di Gualdo non compare che una volta soltanto all'interno dei quaderni di memorie di Barrès (e ad oltre tre anni dalla scomparsa dell'italiano). Per giunta, non si tratta di un riferimento ad incontri, viaggi o anche semplici conversazioni, ma solo di un breve accenno alla forza dimostrata dallo scrittore milanese negli anni in cui una ricaduta della sua malattia lo aveva costretto all'immobilità:

*Jeudi, 29 août 1901*. – […] J'ai connu plusieurs candidats à la paralysie, plusieurs paralytiques: la maladie ne les déprimait point. J'ai vu Daudet, Gualdo, magnifiques de courage, d'amour de la vie. Ils voulaient toujours plus goûter la vie. C'étaient des excités.[608]

Eppure, soprattutto nei mesi immediatamente precedenti all'attacco del gennaio 1894 che condurrà Gualdo ad un riposo forzato che non farà altro che acuire il suo malessere e la sua sensazione di vuoto psicologico (egli parla di un'esistenza vissuta come "froide route monotone" disturbata dai mille "ennuis" d'ogni giorno),[609] i due romanzieri avevano certamente avuto numerosi incontri al di qua delle Alpi. Sembrerebbe addirittura che, nel corso dell'autunno 1893, Gualdo abbia fatto da accompagnatore e guida al francese durante il suo viaggio nell'Italia centro-settentrionale, i cui resoconti venivano pubblicati con scadenza settimanale sulla rivista parigina «Le Journal», un quotidiano dedicato a problematiche letterarie, artistiche e politiche: a partire dal 22 settembre di quell'anno ogni sette giorni la testata si apriva con un articolo di Barrès

[607] Ivi, p. 74.

[608] M. BARRÈS, *Mes Cahiers (1896-1923)*, textes choisis par G. Dupré, préface de P. Barrès, Paris, Plon, 1963, p. 153.

[609] C. A. MADRIGNANI, *"Decadenza", il romanzo del tempo e della "noia"*, cit., p. 6.

in prima pagina dedicato alle riflessioni e alle osservazioni da lui compiute nel percorrere le varie tappe del suo itinerario nel belpaese. Ebbene, il 13 ottobre 1893 il pezzo dello scrittore francese reca significativamente il titolo "L'Automne à Parme" ed il sottotitolo/dedica "à *Luigi Gualdo*, Milanais",[610] articolo i cui titolo e sottotitolo resteranno intatti (in realtà sono pochissime le varianti apportate all'intero testo) nel volume *Du sang, de la volupté et de la mort*, una raccolta pubblicata l'anno seguente – di cui un esemplare con dedica autografa dell'autore è tuttora presente nella biblioteca del Fondo Gualdo[611] –, articolata in tre parti contenenti una selezione di brani tratti da *Un amateur d'âmes*, *Voyage en Espagne* e *Voyage en Italie*. La dedica da sola comunque (nonostante la sua singolarità, trattandosi dell'unico articolo della serie – prima – e dell'unico brano della raccolta – poi – ad avere una simile caratteristica), non basterebbe a testimoniare un avvenuto incontro tra i due amici; esiste però una lettera di Gualdo a Barrès dell'ottobre 1893[612] che potrebbe confermare questa congettura perché in essa il mittente afferma che, dopo esser stato a Varese per alcuni mesi, tornerà a Milano il giovedì seguente "ou plus tard, si vous le préférez. Je serai très heureux de vous voir", suggerendo a Barrès nella conclusione del messaggio: "Écrivez-moi quand vous pourrez venir".[613]

Con ogni probabilità i due amici dovettero percorrere insieme parte dell'itinerario barresiano, iniziato sulle sponde del lago di Como e conclusosi alcuni mesi dopo a Siena; le pagine de l'*Automne à Parme* potrebbero in effetti suggerire, anche se mai in maniera esplicita, l'eco della presenza di un compagno di viaggio, quel Gualdo che tante volte aveva fatto da cicerone in Italia ai suoi confratelli d'arte francesi e che proprio a Parma aveva già condotto in una visita dettagliatissima (e per giunta in luoghi d'eccezione), alcuni anni prima,

[610] M. BARRÈS, *L'Automne à Parme. À* Luigi Gualdo, *Milanais*, in «Le Journal», 13 octobre 1893, p. 1.

[611] ID., *L'Automne à Parme. À* Luigi Gualdo, *Milanais*, in *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1894, pp. 209-216. Un esemplare di questo volume è conservato tra i testi appartenuti a Luigi Gualdo (Biblioteca Ambrosiana, segnatura S.Q#.Z.X.22) e reca la dedica autografa dell'autore: "À Luigi Gualdo / son ami / Maurice Barrès".

[612] La gita a Parma risale certamente a quest'epoca non solo perché l'articolo ad essa dedicato su «Le Journal» è del 13 ottobre, ma anche poiché, nella raccolta *Du sang, de la volupté et de la mort*, il racconto *L'Automne à Parme* reca in calce la specifica della data: "Octobre 1893".

[613] Lettera 6, inedita, di Gualdo a Barrès (Fonds Barrès).

Paul Bourget.[614] La cronaca di Barrès non contiene altre menzioni a Gualdo eccetto che nella dedica, eppure è carica di allusioni che costantemente fanno pensare allo scrittore milanese: innanzitutto sembrerebbe un richiamo al romanzo di Gualdo *Decadenza* una frase riferita a Fabrizio del Dongo, il protagonista della stendhaliana *Certosa di Parma*, di cui si dice che "aujourd'hui, la seule activité, les seuls risques qu'il pourrait trouver, c'est la vie parlementaire";[615] in secondo luogo viene sviluppata una metafora che assimila l'aspetto della città e la sua bellezza romanzesca ad un qualcosa da assaporare a piccoli sorsi, metafora che ricorda molto da vicino l'analogia con cui Gualdo aveva lodato il romanzo barresiano *Le jardin de Bérénice*, un libro il cui piacere di lettura egli aveva definito simile ad un "liqueur à déguster à petites gorgées";[616] in terzo luogo, infine, la narrazione (svolta utilizzando verbi coniugati alla prima persona plurale) suggerirebbe l'esistenza almeno di un secondo membro nella spedizione barresiana: di certo non si tratta di un plurale *maiestatis* giacché altrove – anche all'interno delle memorie dello stesso viaggio in Italia – l'autore non esita ad utilizzare la prima persona singolare, mentre in questo caso egli sembra voler suggerire la presenza di qualcuno al proprio fianco che condivide le sue stesse emozioni, come quando scrive che, passeggiando tra i sepolcri, "nos âmes perçoivent la triste et fade odeur des cimetières"[617] o ancora quando, nel terminare il resoconto, conclude dicendo: "Partons, le soir tombe sur la ville".[618]

La passione e la partecipazione con cui Barrès descrive chiese, piazze, edifici, musei, tele, affreschi e sculture denota una sintonia profonda con quella religione dell'arte[619] nella quale Gualdo aveva trovato l'unica soluzione, o meglio la sola alternativa utile come contraltare al ritmo estenuante della sua vita solitaria, mondana e dominata dallo *spleen* e dalla *paresse*.[620] Sotto lo sguardo dell'autore francese Parma appare come una città a tal punto intrisa dell'ombra di Stendhal che in essa non si può far altro che abbandonarsi "au culte des sen-

[614] Pierre de Montera, dopo aver a lungo analizzato il *Journal Intime* di Bourget, sostiene che, nel corso del 1889, due avevano fatto una lunga e minuziosa visita a Parma, dove "pour y visiter en détail, Gualdo s'étant fait remettre les clefs, le Théâtre Farnese, qui fut longtemps le plus vaste du monde et le plus beau" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 49).

[615] M. BARRÈS, *L'Automne à Parme. À* Luigi Gualdo, *Milanais*, cit., p. 209.

[616] Fonds Barrès. Lettera 4, inedita, di Gualdo a Maurice Barrès del 19 marzo [1891].

[617] M. BARRÈS, *L'Automne à Parme. À* Luigi Gualdo, *Milanais*, cit., p. 215.

[618] Ivi, p. 216.

[619] C. A. MADRIGNANI, *"Decadenza", il romanzo del tempo e della "noia"*, cit., p. 7.

[620] Ibidem.

sations de l'âme";[621] tuttavia la sua bellezza, che consiste, a detta di Barrès, soprattutto nella possibilità di imbattersi ad ogni passo in capolavori d'arte raffinatissima, è all'origine di momenti in cui lo spettatore (ma potremmo anche dire, con altro termine tipicamente barresiano, l'*egotista*), dapprima vittima di leggere e graduali contrazioni nervose, finisce per soccombere dinnanzi all'atmosfera ed al mistero dell'arte, raggiungendo in ultimo stadio una "volupté défaillante".[622] Come si è già detto in riferimento alla sua predilezione per Venezia, questo scrittore manifesta una spiccata preferenza per quei luoghi in cui la bellezza si macera sotto l'ombra imminente della morte: evidentemente la città di Parma, con la sua "sentimentalité presque allemande" e soprattutto con l'atmosfera tipica della stagione autunnale "sous son gris-bleu vêtement d'octobre", riesce ad ammaliare il 'turista' Barrès che, nella conclusione del suo articolo/resoconto di viaggio, ammette che forse ciò che maggiormente ha amato è stata la visita al Campo Santo dove, tra i marmi silenziosi e le nobili tombe anonime, sotto la leggera pioggia d'ottobre, gli è quasi parso di poter "bon vivre avec les morts!".[623]

Non forniscono ulteriori indizi circa questo viaggio – ipoteticamente compiuto insieme – neppure le lettere di Gualdo a Barrès: l'unico documento posteriore all'evento in questione è un messaggio senza data (ma certamente dell'inizio del 1894)[624] contenente i ringraziamenti del milanese "pour l'aimable dédi-

[621] M. BARRÈS, *L'Automne à Parme. À* Luigi Gualdo, *Milanais*, cit., p. 213.

[622] Ivi, p. 210. Sulla concezione dell'arte (e ancor più specificamente sul sentimento della bellezza incontaminata e sulla commistione di sacro e profano) nella narrativa di Barrès si veda M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni, 1948, pp. 376-383.

[623] M. BARRÈS, *L'Automne à Parme. À* Luigi Gualdo, *Milanais*, cit., p. 215.

[624] Innanzitutto il messaggio è scritto su un bifolio listato a lutto e l'unico periodo in cui Gualdo adopera questa tipologia di supporto cartaceo, oltre che dopo la morte del padre (avvenuta però nel lontano 1880), è quello che va tra l'aprile del 1893 (data della scomparsa della amatissima madre) ed il luglio dell'anno successivo. In secondo luogo lo scrittore manda i propri saluti a M.me Barrès ("Présentez, je vous prie, mes meilleurs hommages à Madame Barrès"), con la quale il romanziere francese era convolato a nozze nel luglio del 1893. Ma il dato in realtà più significativo consiste nell'affermazione gualdiana relativa alla propria invalidità che, come si è detto, aveva avuto inizio con l'attacco sopraggiunto nel gennaio 1894: "Je vais mieux, mais je suis au fond traînes dans le même état, & on me recommande encore d'avoir de la patience. Jusqu'à quand?". Ordunque, essendo la lettera intestata "Milan, mardi", sapendo inoltre dal necrologio gualdiano comparso sul «Corriere della Sera» che l'attacco paralizzante era avvenuto in strada a Milano, ed infine conoscendo – attraverso i carteggi – che dall'aprile 1894 in poi Gualdo vivrà alternativamente tra Parigi ed Aix-les-bains, non resta che concludere che la lettera in questione risale ad un periodo individuabile tra febbraio e marzo del 1894.

cace des pages charmantes que vous m'offrez".[625] Con queste parole Gualdo non sembrerebbe riferirsi alla raccolta *Du sang, de la volupté et de la mort* (che di lì a poco Barrès gli avrebbe inviato) poiché il volume non era all'epoca ancora stato pubblicato; l'allusione parrebbe piuttosto alle pagine del racconto *L'Automne à Parme* ed al suo sottotitolo-dedica dal momento che, pur essendo trascorsi alcuni mesi da quando tale articolo era stato dato alle stampe nell'ottobre del 1893, Gualdo segnala nella lettera il ritardo (forse dovuto a motivi di salute) con cui si stava finalmente apprestando ad esprimere la propria gratitudine: "Mais, quoique bien en retard, je vous envoie ce mot maintenant pour vous en remercier moi même de tout cœur".[626] Dopo questo ultimo documento epistolare inviato dall'italiano sembrerebbero cessare i contatti tra i due scrittori: non c'è più traccia di messaggi, né di menzioni di genere alcuno. Non esistono neppure testimonianze, lasciate da parte di terzi, che accomunino i nomi di Gualdo e Barrès dopo il 1894, fatta eccezione per una lettera, priva di indicazione dell'anno, di Gualdo a Robert de Montesquiou che Valeria Donato Ramaciotti ha giustamente all'ottobre 1895: al suo interno il mittente informa l'amico di essersi finalmente ritrasferito a Parigi – non più alla solita rue de la Paix, ma nel più appartato avenue Friedland, per sfuggire i luoghi abitualmente frequentati – dopo il lungo soggiorno forzato ad Aix, dove aveva appena terminato un ciclo di cure termali che avrebbero dovuto giovare alla sua paralisi agli arti inferiori. Nella conclusione del documento Gualdo domanda al suo destinatario se per caso avesse già avuto notizia della sua nuova sistemazione nella capitale dal comune amico Barrès:

> Vous saurez déjà par Barrès ma présence dans cet Hôtel Campbell, où j'ai des fenêtres dans une ravissante position, et d'où je vous ai vu un jour passer en voiture".[627]

Insieme alle lettere, o anche alle sole menzioni, hanno poi termine anche i reciproci invii di libri: *Du sang, de la volupté et de la mort* rappresenta il cronologicamente più avanzato tra i testi mandati in dono a Gualdo, il quale, a sua volta, aveva offerto (dopo *Une ressemblance*, *Le Nostalgie* e *Un mariage ex-*

[625] Fonds Barrès. Lettera 5, inedita, di Gualdo a Barrès.

[626] Ibidem.

[627] Lettera XXXV di Luigi Gualdo a Robert de Montesquiou intestata "Hôtel Campbell – Paris le 22 Octobre 189[5]" e pubblicata in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou. Con lettere inedite*, cit., p. 359.

*centrique*),[628] il suo ultimo lavoro, *Decadenza*, a Barrès addirittura due anni prima, nel 1892.[629] L'esemplare cui si fa riferimento, conservato nella sezione dei libri rari della BNF, reca sulla prima pagina un'indicazione autografa di Gualdo con l'indirizzo del destinatario – "Monsieur Maurice Barrès / 12 Rue Legendre. Parc Monceau / Paris" – cui fa seguito, sempre di mano autoriale, la frase di dedica piuttosto formale "À Maurice Barrès / cordialement / Luigi Gualdo".[630] È vero che si tratta dell'ultimo romanzo pubblicato da Gualdo prima della sua morte, ma è altrettanto noto che il ben più giovane Barrès avrebbe scritto nuove opere di cui non resta traccia nel Fondo Gualdo della Biblioteca Ambrosiana. Soltanto l'eventuale ritrovamento delle lettere di risposta del francese all'italiano potrebbe rappresentare un modo per colmare lacune al contrario insanabili nelle dinamiche delle relazioni umane ed artistiche intercorse tra Gualdo e Barrès: per il momento, comunque, l'aver riportato alla luce almeno una parte della loro corrispondenza, per quanto tracce unilaterali, ha permesso di confermare ed iniziare a ricostruire alcune fasi e costanti di un legame che altrimenti avrebbe continuato a restare solo meramente ipotizzato.

[628] L. GUALDO, *Une ressemblance*, Paris, Lemerre, 1874, con dedica: "À Maurice Barrès / témoignage sympathique / Luigi Gualdo"; ID., *Le Nostalgie*, Torino, Casanova, 1883 con dedica: "À Maurice Barrès / cordialmente / Luigi Gualdo" ed infine ID., *Un mariage excentrique*, Paris, Lemerre, 1884 (2ème édition) con dedica "À Maurice Barrès/ avec admiration & sympathie / Luigi Gualdo". I tre esemplari sono custoditi presso la Bibliothèque Nationale de France (site François Mitterand) con le seguenti segnature: "Z Barrès – 20189", "Z Barrès – 20187" e "Z Barrès – 20188".

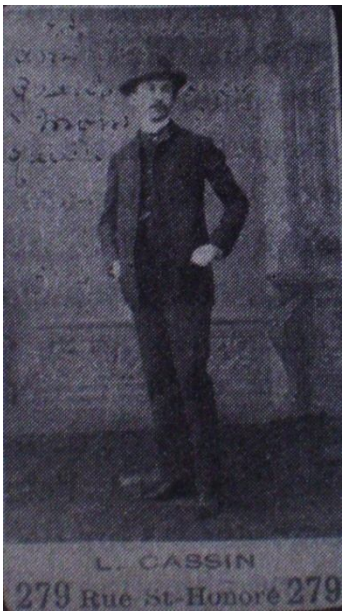
[629] Naturalmente si fa qui riferimento alla data dell'edizione del volume, che andrà considerato termine *post quem* in mancanza di ulteriori indizi per la datazione dell'invio.

[630] ID., *Decadenza*, Milano, Treves, 1892 (BNF, cote: "Z Barrès – 20186").

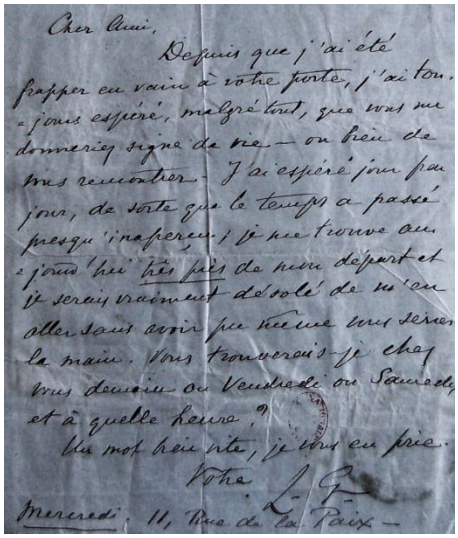
Méry Laurent “Le Gros Oiseau”, Judith Gautier e Madeleine Lemaire.

François Coppée: accanto alla fotografia con dedica autografa un suo biglietto da visita (riprodotto da Dante Petaccia e poi andato smarrito) indirizzato a Luigi Gualdo.

*Le Connétable* Jules Barbey d’Aurevilly e *Le Phisiologue* Paul Bourget.



Sulla sinistra: una fotografia di Robert de Montesquiou accompagnata dalla dedica "Ad inimicum amicum Gualdonem Mons Esquious. Apriliter. 1884".
Sulla destra: Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou a Milano.



Cher Ami,
Depuis que j'ai été frapper en vain à votre porte, j'ai toujours espéré, malgré tout, que vous me donneriez signe de vie — ou bien de vous rencontrer — J'ai espéré jour par jour, de sorte que le temps a passé presque inaperçu / Je me trouve au 2 jour bien près de mon départ et je serais vraiment désolé de m'en aller sans avoir pu vous serrer la main. Vous trouverais-je chez vous demain ou Vendredi ou Samedi, et à quelle heure ?
Un mot bien vite, je vous en prie.
Votre L. G.
Mercredi. 11, Rue de la Paix —

Dal "Fonds Montesquiou": una lettera ed un ritratto autografato di Luigi Gualdo.

*Capitolo Settimo*

# I Poeti d'Oltralpe: edesione ed esportazione dei nuovi modelli

*Qualunque strada si prenda nel campo*
*dell'arte, essa conduce necessariamente*
*sino al limitare dell'infinito.*

(Luigi Gualdo, *Teofilo Gautier*)

.

## 7.1 *Il coinvolgimento sullo scenario internazionale: dal* Congrès Littéraire *del 1889 all'*Anthologie des Poètes Français du XIX[e] siècle.

Il 1889 è una data strategica nella storia personale e professionale di Luigi Gualdo, perché è nel corso del primo semestre di quest'annata che si svolgono alcuni avvenimenti degni di nota per lo svolgimento del proprio "compito" di *passeur* tra le sue due culture: a febbraio esce infatti, in Italia, la recensione gualdiana ai volumi della *Anthologie des Poètes Français du XIX[e] siècle*, mentre a giugno egli partecipa, tra i delegati della rappresentanza italiana, al secondo *Congrès Littéraire Internationale* tenutosi a Parigi.[1] Pur nel costante tentativo di conservare l'anonimato attraverso il discreto rifiuto dei ruoli istituzionali e le silenziosa presenza – il più delle volte, per l'appunto, in incognito – a riunioni e conferenze di alto profilo, il nome di Gualdo ritorna sempre, con una frequenza straordinaria, in gran parte dei luoghi e momenti chiave della storia dei rapporti di intermediazione e scambio culturale tra le sue patrie: l'eletta Francia e la natia Italia.

[1] Il primo "Congresso Internazionale sulla Proprietà Letteraria ed Artistica" si era svolto a Roma nel 1883: presenti, tra gli altri, Hugo, Wittmann e Turghenev. L'Italia era rappresentata da Carlo del Balzo, nominato in tale occasione membro del Comitato Esecutivo insieme a Sonzogno (P. VILLANI, *Carlo del Balzo tra letteratura e politica*, Napoli, ESI, 2001, pp. 30-31).

Il primo coinvolgimento documentato, con annesso gentile declino d'offerta, risaliva – come si è in parte anticipato[2] – ad un quindicennio prima, quando Catulle Mendès aveva tentato di affidare a Gualdo l'incarico di dar vita ad una filiale milanese della "Société des Poètes", un progetto la cui origine è fatta risalire da molti critici al periodo della pianificazione de *Le Tombeau de Théophile Gautier*, un'antologia poetica (su cui torneremo, vista la partecipazione gualdiana) costellata di firme di autori internazionali e realizzata in morte – ma soprattutto in onore – del Maestro scomparso.[3] La prima delle tre lettere (in copia parzialmente non autografa e custodita negli Archivi Giacosa) relative all'affidamento della presidenza della sezione italiana della "Società Internazionale dei Poeti" di Mendès a Gualdo risale al 15 novembre 187[4][4] e sembrerebbe essere la risposta ad un precedente tentativo di temporeggiamento (se non di rifiuto) e presa di distanza – non possedendo l'altra parte della corrispondenza è possibile solo congetturare – dell'italiano dinnanzi al progetto del francese, il quale cortesemente ribatte all'interno suo messaggio in questi termini:

> Mon cher ami,
>
> Nous vous remercions bien vivement de votre empressement, j'étais sûr, moi, que malgré votre spleen, vous seriez un vrai enthousiaste de la société des poètes. Plus on est lent et lambin à Milan, plus il nous faut montrer de zèle et d'activité.
>
> La création des sections a lieu, peu à peu, dans le différents pays: Angleterre, Russie, Espagne, Autriche, Hollande… etc. […].
>
> La section française ne doit être la principale et […] l'organisation particulière de chaque groupe doit être absolument abandonnée à la volonté de ceux qui le composent. Soyez quatre, soyez cinq-cents, soyez un seul, cela ne nous regarde pas. Mais le livres et les rapports trimestriels nous soient régulièrement envoyés. *Vous ne pouvez pas, dites-vous, former la section à vous seul et vous nommer votre propre président? Pourquoi pas?* L'important, c'est qu'il y ait section, ne fût que nominalement. Peu à peu les avantages de notre association apparaissant de toute évidence, le groupe italien se constituerait nombreusement. […].[5]

---

[2] Cfr., *supra*, 3.3 *Tra poesie e dipinti: Gualdo recensore dell'opera di Emilio Praga.*

[3] Cfr. Y. MORTELETTE, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, pp. 323-324.

[4] Come si è detto altrove, De Rienzo e Mirandola fanno risalire le lettere al 1879: basterà, tuttavia, confrontarne il contenuto con un articolo del febbraio 1874 in cui sono riportate le prime mosse di Mendès per contattare i futuri presidenti di sezione, tra i quali l'austriaco Henri Laube (e non Zaube, come trascritto dai suddetti curatori nella lettera II a Gualdo) per retrodatare con certezza il testo. Cfr. —, *Échos de Paris*, in «Le Gaulois», 2 février 1874, p. 1.

[5] Lettera I di Catulle Mendès a Luigi Gualdo pubblicata da G. DE RIENZO – G. MIRANDOLA, *Inediti francesi nell'archivio di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 467 (corsivi miei).

Il resto del messaggio contiene varie obiezioni alla proposta gualdiana di offrire la guida della sezione italiana della S.d.P. al più anziano ed autorevole Aleardo Aleardi – "la présidence ne doit pas être une sinécure!", ribatte Mendès – e l'invito, piuttosto, a porre ulteriori domande ed a continuare a vagliare la possibilità di rivestire il ruolo suggeritogli, giacché, afferma il mittente, "c'est même dans le président que doit, à mon sens, se résumer toute la puissance exécutive de la section".[6] La lettura dei documenti successivi lascia intuire che il direttore non dovette demordere tanto facilmente, dato che nella seconda lettera questi richiede all'amico di inviare le proprie felicitazioni al neoeletto rappresentante tedesco e di stendere alcune righe da destinare alla pubblica declamazione nel corso della prima riunione ufficiale della sezione parigina.[7] Nel terzo ed ultimo documento,[8] infine, viene riportato lo stato d'avanzamento dei lavori nelle nascenti filiali estere (olandese, spagnola, provenzale, austriaca, russa ed americana)[9] e la richiesta di procedere, con una certa urgenza, alla comunicazione della scelta dei membri, dei nomi e degli indirizzi di quelle sul punto di aprire in Italia. Una volta ricevuta questa notifica, Mendès avrebbe poi provveduto a fornire al suo destinatario una lista contenente tutte le informazioni per mettersi in contatto con ciascuno dei fondatori dei diversi paesi. Segue, in conclusione, un appello alla prontezza della risposta (evidentemente il mittente era a conoscenza del naturale ritardo di Gualdo nel gestire la propria corrispondenza), appello incentivato anche attraverso lo sfoggio di nomi tanto illustri quanto temibili iscrittisi alla sede primaria della società:

Ne perdez pas une minute! – Ici nous rencontrons les plus vives sympathies; Victor Hugo sera notre président honoraire, avec Leconte de Lisle et Banville. – Et déjà nous pouvons compter sur plus de cinquante membres actifs. Mais toute section n'aura

[6] Ibidem.

[7] Lettera II. Ivi, p. 468. Il testo risale agli inizi del dicembre 1873 giacché viene segnalata come imminente la prima assemblea generale della sezione francese, la quale ebbe luogo, per l'appunto, il 7 dicembre del '73. Nonostante l'ordine stabilito dai curatori De Rienzo e Mirandola, quindi, la lettera II di Mendès a Gualdo precede cronologicamente il messaggio numero II.

[8] Il quale, però, nonostante l'ordine stabilito dai curatori del carteggio, sembrerebbe esser stata scritta prima delle altre due lettere. L'assenza di un'esplicita indicazione di data nel testo, comunque, non ci permette di affermare ciò con sicurezza, per quanto il contenuto del messaggio porterebbe a convalidare tale ipotesi.

[9] È proprio quanto vien detto in relazione alla sezione austriaco-tedesca che farebbe propendere per la posposizione del documento II rispetto al III. Nella seconda lettera, difatti, come si è detto, viene definita ultimata, pronta al funzionamento e già dotata di presidente.

pas besoin d'être, d'abord, aussi nombreuse, et vous pourrez considérer la vôtre comme fondée lorsqu'elle comptera une dizaine de membres […].

Déjà j'ai donné votre nom et votre adresse à la plus part des fondateurs des sections étrangères, et, si besoin est, ils entreront en relation immédiate avec vous.

Marchez donc, ne perdez pas une minute – et répondez-nous sans tarder.[10]

Purtroppo l'assenza di documenti a riguardo in quel che resta del "Fondo Luigi Gualdo" della biblioteca Ambrosiana e del "Fondo Litta Modignani" dell'Archivio di Stato di Milano – unitamente alla mancanza di relative testimonianze nelle altre corrispondenze finora ritrovate dell'italiano – ci impediscono di conoscere gli sviluppi della vicenda. Unico riferimento un commento, rivolto nel 1875 a François Coppée, relativo al panorama culturale italiano, all'assenza quasi totale di veri, appassionati fruitori di letteratura e quindi all'impossibilità di un verosimile successo dell'iniziativa di Mendès nel belpaese. Si tratta di uno sfogo piuttosto raro di Gualdo, di norma parco nell'esprimere lamentele di questa natura, eppure – in questo caso – particolarmente feroce ed esplicito nel palesare il proprio scontento al confratello francese, al quale rivolge, difatti, parole affatto blande: "Il est tout de même triste qu'on soit obligé de vivre seul ou avec des idiots – surtout dans un pays comme celui-ci où les «groupes» littéraires dans chaque ville sont composés de quatre individus lorsqu'ils sont nombreux, quelquefois d'un seul".[11]

L'altro solo indizio, infine, che potrebbe indurre a credere che Gualdo abbia in qualche misura preso parte al progetto di Mendès è costituito dalla sua partecipazione al su citato *Congresso Letterario Internazionale* tenutosi a Parigi a partire dal 17 giugno 1889. Molte sono le attestazioni riguardanti la sua presenza tra le fila dei portavoce italiani. E difatti, a ben pensarci, perché mai un artista in vista, poliglotta e cosmopolita del suo calibro avrebbe dovuto non esserci? Quale occasione avrebbe potuto essere a lui maggiormente congeniale per esercitare la sua influenza di uomo appartenente a più mondi e a più culture? Benché paia non aver mai preso la parola durante le sedute, l'entrata in scena di Gualdo viene da molte fonti prontamente registrata. Così, ad esempio, nella biografia postuma dell'editore Emilio Treves:

[10] Lettera III, s.d., di Catulle Mendès a Luigi Gualdo (G. DE RIENZO – G. MIRANDOLA, *Inediti francesi nell'archivio di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 468).

[11] Lettera IV di Gualdo a Coppée, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 201.

Treves, De Amicis, Giacosa fanno il loro ingresso al teatro dello Châtelet. Con essi stanno Luigi Gualdo e Antonio Caccianiga. Il Congresso, presieduto da Victor Hugo, presenta una platea di giganti. About, Jules Simon, Augier, Dumas, Sardou, Renan, Taine, Zola, Lecomte de Lisle, Banville, Sully-Prudhomme, Goncourt, Houssaye, Sandeau, Saint-Victor, Sarcey, Feuillet, Louis Blanc, Déroulède, Coppée siedono l'uno accanto all'altro.[12]

Così, ancora, sulle pagine di attualità della rivista bolognese diretta da Enrico Panzacchi «Lettere e Arti» – periodico del quale, tra l'altro, Gualdo era stato collaboratore nei numeri d'esordio – in data 6 luglio 1889:

Nel Congresso letterario tenutosi nei giorni scorsi a Parigi, al quale fra gli altri italiani hanno preso parte il sig. Emilio Treves, L. Gualdo e P. G. Molmenti, la discussione più importante ha versato intorno al *diritto di traduzione*, che i membri francesi proponevano di estendere a tutta la vita, come per l'opera originale, annullando la disposizione della convenzione di Berna, che la limitava a 10 anni. Emilio Treves parlò lungamente contro questa proposta, dicendo molte buone ragioni, ma più forse nell'interesse degli editori che d'altro. Il suo discorso fu ascoltato dal Congresso con molta attenzione, ma la proposta francese finì per prevalere e il 24 giugno fu votata questa deliberazione: che il diritto dell'autore sopra l'opera letteraria comprende quello esclusivo di farne o utilizzarne la traduzione durante tutto il tempo in cui vige il diritto di riproduzione, e che non è necessaria una dichiarazione di ciò sull'opera originale.[13]

Ma la testimonianza certo più preziosa è affidata direttamente ad un inedito gualdiano, ovvero ad una lettera scritta a Parigi il 29 giugno (due giorni dopo, cioè, la chiusura del convegno) ed indirizzata a Giovanni Visconti Venosta, segretario a quel tempo della *Società Italiana degli Autori*. Il messaggio epistolare – conservato a Grosio (SO), negli archivi della nobile famiglia Visconti Venosta – si presenta, indubbiamente, come risposta ad una verosimile richiesta di resoconto, posta dal destinatario, degli eventi e delle decisioni prese nel corso del *Congresso Internazionale*. Quando si accinse a redigere la sua comunica-

[12] M. GRILLANDI, *Emilio Treves*, Torino, UTET, 1977, p. 365. In questo stesso volume è inoltre riportato il testo di uno schizzo a penna di Treves attestante i partecipanti (tra cui figura anche il Nostro) ad un banchetto tenutosi a Milano qualche anno prima: "Il 4 aprile [1883], per festeggiare l'uscita del nuovo libro [*Cuore*, di De Amicis], Treves offre un grande banchetto. La lista degli invitati, come figura in un foglietto ingiallito coperto dalla calligrafia minuta e poco decifrabile dell'editore, comprende, tra gli altri: Gaetano Negri, Arrigo Boito, Luigi Gualdo, Gerolamo Rovetta, Ugo Pesci, Paolo Michetti, Salvatore Farina, E. Torelli Viollier, Tullo Massarani, G. Visconti Venosta, Leone Fortis, Emilio Turati, Raffaello Barbiera" (ivi, p. 408).

[13] —, *Notizie di Lettere e Arti. Varia*, in «Lettere e Arti», 6 luglio 1889, p. 15.

zione, Gualdo si trovava ancora nella capitale francese – com'è evidente dall'intestazione del documento in cui è indicato l'usuale suo domicilio parigino, overo l'Hôtel Westminster, al numero 11 della sfarzosa rue de la Paix – e, nel tentativo di esaudire in gran rapidità la domanda a lui rivolta, fornisce al letterato lombardo un breve e frettoloso sunto (dal quale si evince, tuttavia, che egli aveva presenziato a quasi tutte le sessioni) degli accadimenti legati all'evento appena conclusosi, rimandando maggiori spiegazioni ad una futura lettera da destinare all'avvocato Rosmini. Qualora, infine, Visconti Venosta avesse però ritenuto insufficienti le informazioni fornite, non avrebbe avuto nulla da temere, giacché il mittente prevede che a breve, sulla carta stampata, saranno riportati nel dettaglio tutti i discorsi pronunciati giorno per giorno in sede congressuale:

> Egregio Amico,
>
> La ringrazio vivamente per le sue gentilissime righe. Il Congresso Letterario, com'ella saprà, è finito ieri l'altro; ho assistito a quasi tutte le sedute per intiero. Per adempiere al desiderio dell'Avv.o Rosmini, da Lei trasmesso, gli scriverò poche righe riguardanti in modo sommario le varie sedute; sebbene ciò sia superfluo, giacché fra non molto verranno stampati i processi verbali, dai resoconti stenografici, di quanto fu detto e fatto, giorno per giorno – e di tali resoconti sarà subito spedita copia alla vostra Società. Intanto la Società avrà certo ricevuto alcuni documenti parziali, come per esempio il discorso di Treves, Del Balzo, etc. […].[14]

Informato e aggiornato com'era su tutte le novità letterarie d'Italia e di Francia, scrittore nell'una e nell'altra lingua, Luigi Gualdo avrebbe tranquillamente potuto prendere posto tanto tra i suoi connazionali quanto tra i suoi confratelli d'oltralpe. La dimostrazione più evidente della sua competenza e, insieme, della sua volontà di rendere il pubblico di lettori peninsulari al corrente dei progressi che l'arte stava compiendo in quegli anni all'estero è rappresentata dalla su menzionata recensione alla *Antologia* dei poeti francesi dell'Otto-cento. Il valore aggiunto di questo *compte rendu* consiste nel fatto che il critico non si limita a passare in rassegna i più grandi nomi della poesia dei suoi tempi, né tanto meno ad indicare *en passant* le caratteristiche salienti dei lavori e dello stile di ciascuno di essi: il vero punto di forza dell'articolo sta, invece, nell'abilità del suo autore di comunicare – anzitempo – l'importanza delle nuove

[14] Lettera di Luigi Gualdo a Giovanni Visconti Venosta. Doc. 1057 (b. 66, fasc. 17) della Corrispondenza di Giovanni Visconti Venosta custodita presso la Biblioteca di Grosio (SO) nell'Archivio storico della nobile famiglia Visconti Venosta.

scuole e dei nuovi movimenti, i loro messaggi ed il loro sviluppo. Ciò che rende "speciale", insomma, agli occhi dei suoi contemporanei, prima, e degli studiosi moderni, poi, l'articolo in questione risiede nella *tempestività* con cui Gualdo ha saputo diffondere il verbo dei decadenti e dei simbolisti, analizzando un tipo di messaggio al quale – per sua stessa indole e vocazione – egli era naturalmente incline e favorevole. Basterà pensare al testo incipitario delle sue *Nostalgie*, programmatica enunciazione di un tipo di lirica dallo "stile ideologico e polemico"[15] – intento, tuttavia, non sempre rispettato – per comprendere quanto egli usasse nutrirsi di quei principi della filosofia e della vita poi incarnati dal des Esseintes di Huysmans, fatta di contrasti spirituali e luminose verità intime, di consapevolezze estetiche che l'*esprit moderne* andava divulgando.

Il resoconto era stato pubblicato, si è detto, nel febbraio '89 sul foglio «Lettere e Arti» e destinato alla rubrica "I Libri", sezione del giornale riservata alla comunicazione delle novità bibliografiche, italiane e non.[16] L'*Anthologie* della quale si occuperà, sostiene Gualdo, è un testo sempre *in fieri*, poiché i suoi tomi racchiudono in un'unica opera il lavoro di tutti i poeti francesi – includendo in tale definizione, attraverso un'appendice testuale, persino tutti coloro che, anche se stranieri, avevano scritto in lingua d'*oil* – durante il XIX secolo, da André Chenier (nato nel 1762) fino alla generazione degli scrittori venuti al mondo nel 1866, tra i quali egli nomina Victor Margueritte e Ephraïm Mikhaël.

Il momento in cui Gualdo si appresta a redigere la sua recensione non è casuale: nelle librerie di Francia sono appena stati messi in vendita i due nuovi volumi della raccolta che, in tal modo, sul finire del 1888, avevano affiancato i due libri della medesima serie precedentemente pubblicati. Lo stampatore lanciatosi in questa colossale impresa era stato quell'Alphonse Lemerre che il nostro giornalista ben conosceva, avendo patrocinato all'uscita dei suoi due romanzi francesi. Forse anche perché spinto da personale riconoscenza Gualdo non esita a definirlo "l'avventuroso «editore dei poeti» che era giunto all'apice del successo e della fortuna in modo quasi paradossale, avendo seguito per molto tempo la strada che avrebbe dovuto condurlo alla rovina, cioè pubblicando esclusivamente libri di «letteratura pura» e più sovente in versi".[17] Il riferimento all'editore Lemerre funge da spunto al critico per aprire una parentesi fugace

[15] G. SPAGNOLETTI, *Gilet bianco. Ritratto di Luigi Gualdo*, cit., p. 22.

[16] L. GUALDO, *I libri.* Anthologie des poètes français du XIX siècle. *(Paris. – Alphonse Lemerre, Éditeur)*, in «Lettere e Arti», a. I, n. 3, 9 febbraio 1889, pp. 11-13.

[17] Ivi, pp. 11-12.

(ma illustrativa e necessaria in vista delle competenze del pubblico cui si rivolge) sulla storia di quell'eclettico *Parnasse* a proposito delle cui sorti egli si teneva costantemente informato soprattutto per tramite di Coppée,[18] stabilendo – in aggiunta – una sorta di rapporto di continuità tra le tre pubblicazioni collettive (la prima del 1866, la seconda del 1869-71 e l'ultima del 1876) dei rappresentanti di questa corrente e l'uscita dell'*Anthologie des poètes français*:

> [Lemerre] aggiunge ora codesti quattro volumi al *Parnasse Contemporain*, cui in certo modo fanno seguito, a quel *Parnasse* dal quale venne agl'iniziatori del movimento poetico moderno, derivante, ma staccantesi dal romanticismo, il soprannome di *Parnassiens*. Con essi riassume e completa la raccolta di scritti di tutti i poeti francesi, facendo precedere i versi di ciascuno da una breve biografia firmata da un nome conosciuto – certamente utilissima agli studiosi.[19]

Utile agli studiosi, certo, ma non soltanto ad essi, poiché l'italiano ha ben compreso il senso più vasto della validità dell'operazione di Lemerre, un'operazione che, a sua volta, egli cercherà di spiegare e completare attraverso il proprio articolo suscitando l'interesse non solo degli specialisti, ma anche dei "lettori in generale". L'intento di Gualdo, infatti, come egli stesso ammette poco oltre, è quello di voler presentare al grande pubblico, accanto ai "grandi nomi famosi e popolari", *specialmente* quelli dei "meno noti, alcuni pressoché ignorati, ingiustamente, o celebri soltanto fra' letterati, che non aspettano per giudicare il giudizio della folla o della posterità".[20] In effetti, il volume al quale viene dedicato meno spazio dal recensore è il primo, ossia quello in cui prevalgono le celebrità, da Victor Hugo a Chateaubriand, da Lamartine a Gautier e Musset; i soli commenti presenti sono invece, significativamente, quelli che spettano ai componimenti degli autori e delle autrici meno conosciuti. Di conseguenza le lodi gualdiane vanno, tra i vari testi, ad un sonetto di Félix Anvers "che da solo valse a salvare il suo nome dall'oblio", ai versi di Daniele Sterne (la contessa d'Argoult) e, infine, ad "alcune virili e filosofiche poesie di M.me Ackermann, elettissime di pensiero e di forma".[21]

[18] Fin dalla sua prima lettera I a Coppée, dell'agosto 1874, Gualdo non manca mai di domandare "nouvelles parnassiens et catulliques" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 185).

[19] L. GUALDO, *Anthologie des poètes français du XIX siècle*, cit., p. 12.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem.

Maggior spazio è poi destinato al secondo tomo, contenente le poesie degli scrittori nati tra il 1818 ed il 1841 ed aperto dalla presentazione dell'opera di colui che l'italiano considera uno dei suoi Maestri, quel Leconte de Lisle[22] – "sommo caposcuola dei versificatori moderni, messo al primo posto dagli artisti e non abbastanza apprezzato dai profani" –, che precede altrettante autorità quali Baudelaire e Banville[23] (autore con cui Gualdo aveva un rapporto affettivo, oltre che professionale),[24] Barbier, Bouilhet, Murger, Lemoyne e Vacquerie. Anche in questo caso il giornalista concentra la propria analisi sulle personalità meno note in Italia. Ecco, allora, la sua espressione di ammirazione per i versi *profondi e delicatissimi* di Léon Dierx "che possono stare a paro coi migliori (fra i quali *Soir d'Octobre* rimarrà come una delle liriche più affascinanti del nostro tempo)", cui si affianca la lode per le strofe *altissime e raffinate* di Armand Silvestre, "troppo conosciuto", a detta del recensore, "per le sue novelle e non abbastanza  per i suoi poemi che gli assegnano un posto eminente nella moderna letteratura"; seguono le parole dedicate a Villiers de l'Isle-Adam,[25]

[22] Sfortunatamente, nei documenti gualdiani, il nome di questo grande poeta ha soltanto un'occorrenza e, per giunta, all'interno di un discorso scherzoso rivolto a François Coppée: "Mais ne serait-ce pas vous qui êtes mort, par hasard? Car enfin, quoique je ne le mérite guère, vous auriez bien pu m'envoyer un Leconte de Lisle pour m'exciter à la correspondance". Lettera V, da "Varese, 18 ottobre 1875" in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 207.

[23] Tra gli *ex libris* di questo autore (di cui Gualdo in Francia veniva considerato discepolo) è tuttora conservata una copia, elegantemente rilegata e con dedica autografa "A M. Théodore de Banville, son admirateur L.G.", della traduzione in italiano del dramma in un atto *Deux douleurs* di Coppée (BNF, site Arsenal, Rf. 39817). Viceversa, negli archivi Giacosa, è ancora custodito un volume di Banville, *Socrate et sa femme*, nella ristampa del 1886, dedicato a Luigi Gualdo. Questi dimostrò costante interesse per l'opera del Mastro, com'evidente nella corrispondenza con Montesquiou, cui Gualdo scrive di aver letteralmente divorato "les *Souvenirs* du divine Banville" (lettera V), e di essere andato in estasi dopo aver terminato i *Contes Héroïques* (lettera XIII). Un ulteriore menzione si trova, infine, in un messaggio inedito indirizzato a donna Vittoria Cima cui Gualdo scrive, il 25 maggio 1888, da Parigi: "Ho assistito a una doppia *première* interessantissima, quasi appena giunto, e son stato contento d'essere arrivato in tempo per ciò. Si dava un dramma di Richepin *Le Filibustier* ed una deliziosa cosetta, *Le Baiser* di Théodore de Banville. Il successo è stato grande". Fondo Vittoria Cima", c.3 b.40(9).

[24] Un aneddoto è riportato nella lettera XVIII a Coppée del gennaio 1887 in cui Gualdo narra di aver inviato per l'inizio del nuovo anno uno "zampetto di Modena" (essendo al seguito di Boito durante la *tournée* dell'*Otello*). Da quanto si evince dal documento, pare che lo stesso dono augurale fosse stato fatto anche a Banville: "J'en ai addressée un pareil à Th. De B., mais je ne sais rien ni de l'un, ni de l'autre" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 249-250).

[25] "Le seul homme célèbre", aveva detto Gualdo nel maggio 1883 – dopo il successo de *Les Contes cruels* –  in un messaggio epistolare destinato a Coppée (Lettera IX, ivi, p. 224).

*possente e originalissimo* scrittore, alle canzoni del *bohème* Albert Glatigny, della duchessa di La Roche-Guyon – "in cui un dolore intenso, quasi selvaggio, ma altissimo, si traduce in forti armonie" –, ai sonetti del pittore e poeta Claudius Popelin e, per concludere, alle poesie "tutte piene d'amore e di nostalgia del bello di Henri Cazalis[26] (che ha recentemente dato alla luce un notevolissimo volume, «*Illusion*», sotto il pseudonimo di Jean Lahor)".[27]

Analogamente, nello studio incentrato sul terzo tomo dell'*Antologia*, Gualdo cita a malapena i nomi degli illustri Coppée e Amédée Pigeon,[28] commenta con rapidità i versi *impeccabili e perfetti* di Heredia[29] – sottolineando, però,

[26] Henri Cazalis sarà una delle presenze più assidue nella vita di Gualdo: conosciuto sul finire degli anni '60 a Parigi, fu uno dei primi letterati di cui divenne intimo e che resterà al suo fianco – essendo, peraltro un noto medico – anche nei giorni difficili della malattia che afflisse i suoi ultimi quattro anni di vita. Grazie a Coppée sappiamo che Gualdo partecipò, elegantissimo e in smoking, ad una cena presso il dottore (com'era già avvenuto nel luglio 1886, secondo quanto riportato nella lettera 10, inedita, a Vittoria Cima custodita nel suo fondo milanese) il 15 agosto 1895 (F. COPPÉE, *Mon franc parler*, Paris, Lemerre, t. IV, 1893-96, p. 205). Dalle parole del Nostro scopriamo, inoltre, che Cazalis lo aveva tenuto in cura ad Aix-les-Bains nel luglio del '94 (lettera 11, inedita, del Fondo Cima), che nell'agosto del 1895 questi aveva insistito affinché l'ammalato chiedesse un consulto al Dr. Raymond (lettera 19, b.2 a Giulia Litta Modignani del Fondo Gualdo) e che, per finire, nel luglio '94, l'amico medico aveva reso possibile il trasferimento in treno dell'italiano paralitico da Parigi alla Provenza: "Il viaggio, o piuttosto il mio *trasporto* da Parigi è andato bene; mi hanno portato qui dalla scala della casa della *famigerata ladra Madame Brisson*, poi con un *landau* speciale alla gare de Lyon, poi in portantina al vagone, poi abbastanza comodamente fin qui, dove il mio vecchio ed intrinseco amico, il Dr. Cazalis, che si è prestato a tutto più che gentilmente, era alla stazione, alle sette del mattino, con una nuova portantina, di quelle che qui usano abitualmente per i malati, con la quale sono stato condotto fin qui in una bella stanza con una vista stupenda e ben ricevuto dall'albergatore Rossignoli, che conosco da un pezzo" (Ivi, lettera 16, b.2). A Cazalis è, inoltre, intitolata la lirica XXI, *Risposta*, della raccolta *Le Nostalgie* (L. GUALDO, *Romanzi e Novelle*, cit.,p. 1198).

[27] ID., *Anthologie des poètes français du XIX siècle*, cit., p. 12.

[28] La perdita di gran parte dei carteggi gualdiani non permette di constatare la presenza di lettere di Pigeon. Tuttavia è possibile affermare che questi fu un corrispondente dell'italiano giacché in un messaggio a Coppée del 23 settembre 1879 si legge: "Reçu une longue lettre de Pigeon à la quelle je répondrai bientôt" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 219).

[29] A Jose-Maria de Heredia Gualdo ha dedicato il componimento XX de *Le Nostalgie* (precedentemente edito, ma senza dedica alcuna, su «Serate Italiane» dell'8 febbraio 1874), intitolato *Gioia passata* (L. GUALDO, *Romanzi e Novelle*, cit, p. 1197). In un passo contenuto all'interno di una lettera alla cugina Giulietta, Luigi Gualdo narra di un fastoso petit-déjeuner consumato nella splendida abitazione, nel parc Monceau, di Cernuschi, dove tra gli ospiti figura anche il poeta franco-cubano: "[…] non posso tralasciare di dirti che ieri mattina sono stato a far colazione – cosa abbastanza strana – dal famigerato Cernuschi, che per quanto dalle sue idee sembri un po' pazzo, pure è un magnifico vecchio, che rassomiglia a Giove Tonante, con una

quanto il suo nome venga stimato come quello di "uno dei più illustri tra i viventi, sebbene abbia poco dato alle stampe, e solo delle poesie sparse in varie raccolte" –, per poi soffermarsi lungamente sui componimenti molto meno noti, specie in Italia, degli esordienti Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine, di cui, però, si dirà in seguito.[30] In questa sede si citerà soltanto la riflessione gualdiana a proposito delle peculiarità che egli osserva nella produzione delle nuove generazioni poetiche, i cui testi sono inglobati nel quarto volume:

> Gli ultimi arrivati, quelli che si riuniscono in qualche modo alla scuola dei *decadenti* – denominazione vaga ed incerta, ma che si potrebbe assai largamente definire la scuola di coloro che innanzi tutto, e a detrimento anche del resto, cercano nella parola scritta di dare una impressione *musicale* – la più parte dei discepoli di Verlaine e di Mallarmé, e sempre dei versificatori inglesi – sono rappresentati in quest'ultimo volume da Henri de Régnier, i cui versi esercitano una profonda seduzione, da R. Darzeus, etc. etc. Ed altri trovano posto nell'appendice dei «poeti stranieri che scrissero in francese» […]. E si deve lamentare qui una imperdonabile omissione, e chiedere al Lemerre perché non si trovi nessuna delle tanto caratteristiche e belle poesie in francese dello Swinburne.
>
> Un'altra grave omissione, e per la quale vi devono essere dei motivi che non conosciamo, è quella di Catulle Mendès.[31]

Nonostante le frequenti critiche basate, tuttavia, su questioni di ordine personale,[32] a Catulle ed ai *catulliques* – chiaro termine con cui Gualdo si riferisce ai "discepoli" di questi –, il recensore avrà sempre molto a cuore le vicende legate alla produzione artistica di Mendès. In particolare aveva dimostrato un cer-

---

immensa foresta di capelli quasi bianchi e una barba che l'accompagna. Mi ha ricevuto nello splendido Hôtel che ha al Parc Monceau, […] un vero museo, che intenzione di lasciare alla città di Parigi. C'è da vedere per delle ore e da ammirare senza fine. […]. Eravamo tutti uomini a colazione: c'era Heredia, quel seccatore di Parodi, […] e Barbavara". Il messaggio, del 12 novembre 1893, è parzialmente pubblicato da P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 299.

[30] Cfr., *infra*, 8.5 *Mallarmé, "plume évocatrice, dans un tourbillon de rêve et de mystère"*.

[31] L. GUALDO, *Anthologie des poètes français du XIX siècle*, cit., pp. 12-13.

[32] Si tratta principalmente di faccende legate alla separazione dalla moglie Judith Gautier, la figlia primogenita di Théophile, cui l'italiano era molto legato. Cfr., *infra*, il paragrafo 7.2b *Di padre in figlia: l'eredità artistica di Judith Gautier Mendès.* Nel corso del 1883, ad esempio, aveva con ironia chiesto all'amico Coppée di fornirgli aggiornamenti relativi a "le chapitre que Catulle va ajouter à son nouveau volume, *Les Outragées*" (Lettera XI, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 231). Mendès, naturalmente, non aveva mai scritto un romanzo con questo titolo e la frase gualdiana allude, piuttosto, agli sviluppi della sua *liaison* (causa dell'allontanamento da Judith) con Augusta Holmès.

to interessamento, nel dicembre 1884, ovvero quando, trovandosi lontano da Parigi, aveva cercato di informarsi sulle sorti del famoso trattato *La légende du Parnasse contemporain*, edito quell'anno a Bruxelles; in tale occasione l'italiano non si era limitato a domandare all'amico Coppée un parere riguardante il volume – "Que dites-vous", scriveva infatti, "du livre de Catulle sur les Parnassiens?" –, ma aveva aggiunto anche un breve commento relativo alla prolificità del gruppo di autori oggetto dello studio: "Ce qui devient de plus en plus évident c'est que, pour la postérité, ils rempliront à eux seuls tout le XIX siècle".[33]

Una frase simile lascia comunque intuire che, all'epoca di questo messaggio, l'affiatamento e l'affinità un tempo avvertiti da Gualdo con la poetica parnassiana cominciavano senza dubbio a diventare molto meno intensi; eppure una delle ragioni in base alle quali egli aveva trovato una sorta di "consanguineità ispirativa" con questi rimatori d'oltralpe resterà anche in seguito al centro della sua attenzione come scrittore e come critico: la *musicalità*. In effetti, è proprio l'interesse per questo argomento che lo porterà ad interrogarsi, nella recensione in esame, sull'eventuale opinione che potrebbero, un giorno, avere i posteri trovandosi tra le mani l'*Anthologie des poètes français du XIX^e^ siècle*. La sua risposta, indice di una matura riflessione, sembra davvero rispecchiare il potenziale parere di qualcuno vissuto cent'anni dopo la sua morte poiché ciò che, a sua detta, risulterà più chiaro dalla lettura della raccolta edita da Lemerre potrà soltanto essere "la grandissima e spesso eccellente produzione di versi in questo secolo ch'è uso universale chiamare esclusivamente pratico e positivista – ma che forse apparirà ai venturi come *un'epoca stranamente affamata d'ideale e d'illusioni, ricercante dovunque l'ebbrezza* – sovente nelle sensazioni più morbose e viziate, nell'oppio e nella morfina – *ma in pari tempo nella poesia e nella musica*".[34]

Ritornando al terzo tomo della raccolta, inoltre, insieme ai nomi di Mallarmé e Verlaine, Gualdo non dimentica di citare quello di Anatole France, con i suoi testi eruditi ed ispirati, di Rollinat, con i suoi versi macabri, di Luise Siefert, ardente, sincera, piena di tristezza e prematuramente scomparsa, di Paul Haag[35] – con le sue strofe meste e malinconiche, non imitate da maestro alcuno

[33] Ivi, pp. 239-240.

[34] L. GUALDO, *Anthologie des poètes français du XIX siècle*, cit., p. 13 (corsivi miei).

[35] La conoscenza di Paul Haag risale all'estate del 1873. A fare da intermediario era stato, ancora una volta, Coppée, di cui era stato condiscepolo: i tre si erano recati insieme, il 9 agosto, ad Hâvre. Gualdo ricorda sovente l'autore del *Livre d'un inconnu* nei suoi carteggi; il più delle

– "il quale stampò le sue poesie senza nome col titolo «*Le livre d'un Inconnu*» e che certo non meritò di rimaner tale", di Émile Bergerat (vale a dire il noto *Caliban*, com'era solito firmarsi in calce ai suoi pezzi sulle pagine del giornale parigino «Le Figaro»), eletto poeta oltre che prosatore distinto e pieno di spirito, infine di Gabriel Vicarie, con le sue liriche degli *Émaux Bressans*, seducenti, profumate, dalla forma "sobria e gaia e sapiente a un tempo".[36]

Poco oltre il critico milanese si serve di una digressione un po' più ampia delle precedenti al fine di illustrare le rime dell'autore con cui si apre l'ultimo volume dell'*Anthologie des poètes français*, il caro amico Paul Bourget, i cui componimenti vengono letti anche in rapporto alla sua produzione narrativa:

> Bench'egli sia un sognatore, dai cui versi si scorge la predilezione per Shelley ed i moderni inglesi, pure v'è talvolta nelle sue poesie qualcosa dell'osservatore scrupoloso e quasi crudele che si riscontra nei suoi romanzi, come in questi il misticismo del poeta emerge qua e là attraverso l'implacabile analisi.[37]

Appassionati dei versificatori anglosassoni sono, poi, oltre a Bourget, anche Maurice Boucher (del quale Gualdo ricorda le *Chansons Joyeuses* e i *Poèmes de l'Amour et de la Mer*), Charles Read (giovane di pronto ingegno scomparso alla tenera età di diciassette anni), Auguste Dorchain (dai versi amorosi e pieni di speranza) e Harancourt (autore anche di un ottimo romanzo, *Amis*, "che occupa certo uno dei primissimi posti tra i più giovani").[38]

Terminata la carrellata dell'opera di quegli scrittori che, a parere di Gualdo, erano stati meritevoli di venir messi in evidenza, egli passa quindi all'analisi delle caratteristiche generali dell'*Antologia* e, nuovamente – cosa senza dubbio di più alto interesse –, della poesia francese del proprio secolo. Il lettore scopre, in tal modo, che l'opera recensita è esteticamente splendida, accuratissima, degna di un bibliofilo, ornata di ritratti di poeti (però anche di poetesse, tra le qua-

volte lo fa per mandargli i suoi saluti tramite l'amico in comune Coppée (lettera III, del 1875), per domandare notizie sul suo conto (lettera XVII, del dicembre 1885), ma anche per commentare alcuni suoi successi editoriali (lettera IV, ancora del 1875), alcuni momenti di follia del poeta malinconico (lettera V, ottobre dello stesso anno), del suo rientro da un viaggio in Germania (lettera XXIII, dell'agosto 1888), del rimpianto, infine di non riuscire mai ad incontrare «l'invisible» e «le fuyant» Haag durante i suoi soggiorni parigini (lettera XXIV, del 1889). Cfr. P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, rispettivamente alle pp. 193-194, 248, 200, 204, 248, 268 e 273.

[36] L. GUALDO, *Anthologie des poètes français du XIX siècle*, cit., p. 12.

[37] Ibidem.

[38] Ibidem.

li la sua preferenza va a Jeanne Loiseau,[39] autrice anche del romanzo *Marcelle*, molto apprezzato da Gualdo)[40] e può rendersi conto, inoltre, attraverso uno stringato commento gualdiano – "alcuni buoni e somiglianti, altri non riusciti punto"[41] – che il recensore doveva aver conosciuto, quanto meno di vista, gran parte degli autori in questione:

> In codesti volumi si vede come, dal principio del secolo ad ora, il movimento poetico in Francia aumenta sempre, si accelera, si fa più intenso. Se Victor Hugo sovrasta tutti, si ritrovano pure dei grandi poeti intorno e dopo di lui, e intorno e insieme a questi uno stuolo di poeti minori, tali da inorgoglire una letteratura.
>
> *E ciò si avvera particolarmente in questa nostra seconda metà del secolo*. Nella sua prefazione, Lemerre scrive che prima del 1866 i poeti francesi erano poco numerosi, mentre Hugo era in esilio, Lamartine solitario, morti Vigny e Musset. E fu allora che apparve il *Parnasse Contemporain*.[42]

Di nuovo, nella parte finale del brano, Gualdo si sofferma sulle vicende del *Parnasse*, di quell'eteroclito gruppo di poeti attorno ai quali egli aveva mosso i primi passi nel mondo delle lettere francesi e attraverso i quali aveva cominciato ad intessere, poco più di vent'anni prima del presente articolo, una rete a fitta maglia di relazioni che si sarebbero poi rivelate decisive per la propria maturazione artistica, da un lato, e per la storia degli scambi culturali tra la propria terra d'origine e quella d'acquisizione/elezione, dall'altro. Tra i suddetti rimatori, l'italiano cita, all'interno della recensione, i caposcuola che avevano guidato il movimento – Leconte de Lisle, Gautier, Théodore de Banville e Baudelarie –, ma ad essi prontamente affianca gli esponenti che avevano dato loro il cambio –

[39] Ibidem: "Attira specialmente lo sguardo quello di M.me Jeanne Loiseau, la quale col pseudonimo di Daniel Lasueur ha pubblicato vari romanzi ed un volume metà prosa e metà versi: *Un Mistérieux Amour*, rivelanti un finissimo e grande talento. Essa s'innalza facilmente – qualità rara in tutti, rarissima in una donna – alle idee astratte ed a una ricerca di alta giustizia, e ciò anche nelle sue liriche più ardenti".

[40] Nella lettera XVII, risalente al 1885 a Coppée, Gualdo afferma: "J'ai toujours oublié de vous dire que j'ai lu – il y a longtemps – le roman de Lesueur (dit l'Oiseau tout court) & qu'à part certaines petites choses désagréables, il m'a beaucoup plu. Il y a beaucoup de talent, & ceci d'intéressant que *Lasueur voit la vie avec les yeux d'un homme, toute en sentant comme une femme qu'il est*". P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 248 (corsivi miei).

[41] L. GUALDO, *Anthologie des poètes français du XIX siècle*, cit., p. 12: "Tra questi ultimi è un peccato che si annoveri quello di Richepin, nel terzo volume, che *avrebbe* dovuto essere uno dei più belli".

[42] Ivi, p. 13 (corsivi miei).

Catulle Mendès, Dierx, Coppée, Sully-Prudhomme[43] ed altri "ai quali si aggiunsero Heredia, Lemoyne, Silvestre" –, ovvero i rappresentanti di quella schiera di giovani sorta "ad attestare che la nuova poesia contava molti fedeli".[44] Dopo aver realizzato tale elenco, il critico si appella, infine, alle parole della prefazione di Lemerre per rafforzare la sua posizione: *Il suffit de citer ces noms sans qu'il soit besoin de dire si la jeune école a gagné la bataille*. Tutti costoro, conclude Gualdo, senza dimenticare anche i meno conosciuti – pur presenti nei volumi recensiti – sono altamente apprezzati da chi possiede il senso dell'arte: sono nomi che "s'inseguono, s'incalzano, e molti ne sorgeranno forse ancora prima che il secolo finisca".[45] Anche in questa occasione, il giudizio e la previsione del critico si dimostreranno esatte.

### 7.2a *Théophile Gautier e gli arcani segreti della Forma*

"Un giorno Théophile Gautier passeggiava sul *boulevard des Italiens* con la sua solita lentezza orientale, guardando la folla con quegli occhi semichiusi e con quel fare distratto che potevano dare l'idea della più completa indifferenza".[46] Quello stesso giorno, con enorme sorpresa, il poeta degli *Emaux et camées* – che, contrariamente alle apparenze, "notava gli oggetti esterni ne' più lievi particolari, con la profondità d'osservazione tanto straordinaria in lui"[47] – si era imbattuto in un giovane cinese, povero ed emaciato, il quale era stato in-

[43] Anche René-François-Armand Prudhomme, il poeta filosofo, rientrava tra le amicizie parigine di Gualdo. Il suo nome, tuttavia, figura soltanto in un'occasione tra gli scritti gualdiani, all'interno di una lettera (XXX) a Coppée del dicembre 1892, nel cui poscritto si legge: "Comment se porte maintenant Sully Prudhomme?". Ulteriore indizio dei rapporti intercorsi tra i due scrittori è, però, la presenza di due volumi del francese, con dedica autografa – conservati all'Ambrosiana di Milano – tra i libri appartenuti a Gualdo: S. PRUDHOMME, *Poésies: les épreuves, les écuries d'Augias, croquis italiens, les solitudes, impression de la guerre (1866-1872)*, Paris, Lemerre, 1872 (segnatura S.Q#.Z.X.25) e ID., *Poésies: stances et poëmes (1865-1866)*, Paris, Lemerre, 1872 (segnatura S.Q#.Z.X.24). Particolarmente significativa appare la dedica apposta sul primo di questi due volumi, giacché potrebbe risultare utile a datare l'origine dei loro contatti: "A Monsieur Gualdo, / souvenir d'un premier entretien. / Sully Prudhomme".

[44] L. GUALDO, *Anthologie des poètes français du XIX siècle*, cit., p. 13.

[45] Ibidem.

[46] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, in «La Fronda», cit., p. 11.

[47] Ibidem.

trodotto in casa Gautier e offerto in dono a Judith, primogenita del gran Maestro, accompagnato dalle seguenti parole: "Giuditta, […] da un pezzo ti avevo promesso un regalo, e so che ti piacciono le cose esotiche. Ti ho portato un chinese vivo".[48] L'episodio riportato, posto in *incipit* ad un articolo di Luigi Gualdo consacrato allo studio dell'opera narrativa di Judith Gautier, è sintomatico dello strettissimo legame, nella vita e nell'arte, esistente tra un padre ed una figlia accomunati dalla medesima vocazione letteraria. Ma, ancor di più, la scelta del critico italiano di porre, nell'esordio del suo brano dedicato alla scrittrice, un efficace – per quanto stringato – ritratto di Théophile (che, con l'accadimento annesso, risulterà utile al giornalista per poter continuare a giocare poi, nel resto del testo, sulla somiglianza genetica e soprattutto letteraria tra i due) è indice di una intimità che il giovane Gualdo aveva acquisito con entrambi gli artisti di cui tratta (benché altrove), di una familiarità che quasi non gli consentiva di scindere le due esistenze, quasi fossero, visti i caratteri tanto affini, un'unica persona incarnata in due distinti corpi anch'essi straordinariamente simili.

Lo scrittore milanese era entrato in contatto con il padre per tramite della figlia. Quando, infatti, Gualdo aveva dato inizio ai suoi più o meno regolari soggiorni a Parigi, nel 1869, egli era presto divenuto intimo di Catulle Mendès,[49] il poeta con le dovute riserve ascrivibile alla cerchia dei parnassiani che appena tre anni prima aveva preso in moglie – nonostante l'avversione del padre di lei – proprio Judith Gautier. Attraverso l'amicizia con la donna, sua coetanea, l'italiano era stato introdotto in casa del grande Théo e, anche grazie al sostegno di un'altra delle sue prime (e più durature) frequentazioni, Henri Cazalis, questi aveva incominciato a partecipare ai raduni nel *salon* della rue de Douai, dove si riuniva il suo *entourage*. Al principio degli anni '70 le relazioni culturali gualdiane instaurate in Francia appaiono, quindi, ormai solide e sempre più ricche: in particolare, nella felice colonia parnassiana, egli aveva trovato un "ambiente a lui tanto congeniale"[50] ed aveva allacciato vincoli letterari talmente intensi con i suoi membri da essere interpellato, all'indomani della morte di Théophile Gautier, per prender parte alla pubblicazione – cui si è già accennato e su cui si tornerà – di un *Tombeau* collettivo in memoria dell'illustre scomparso, promosso dall'editore Lemerre.

[48] Ibidem.

[49] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 15.

[50] M. GIAMMARCO, *Annotazioni su Gualdo e Gautier*, in «Berenice», luglio 1987, p. 145.

Ponte tra due culture fin dagli anni della sua gioventù, Luigi Gualdo, in rapporto ai suoi primi contatti d'oltralpe, occupa pertanto una posizione fondamentale nelle relazioni e negli scambi tra letteratura italiana e francese nel periodo a cavallo tra 1860 e 1870: proprio attraverso il canale della mediazione da lui operata, infatti, l'influenza di un certo Gautier – specialmente del prosatore dei racconti fantastici – agisce con forza sempre maggiore sulla Scapigliatura lombarda: eco importanti si trovano nelle stesse opere gualdiane (si pensi, ad esempio, alla sua prima raccolta di *Novelle*, del '68), per non parlare dei vari Praga, Boito e Tarchetti. Su tutti costoro la ricezione gauteriana interagisce con quella (anche in questo caso è innegabile il, seppur parziale, ruolo giocato da Gualdo) di Hoffmann, Poe e Nerval, cui vanno senza dubbio aggiunti Haine, Banville, Leconte de L'Isle e Baudelaire,[51] che rappresentano il precedente più vicino e diretto per questi artisti quanto ad "attitude de contestation envers le pouvoir, par le refus du mythe du progrès et du positivisme et par un intérêt superficiel pour l'occultisme et la parapsychologie".[52] Ma di questo argomento si è già detto in precedenza, ed in questa sede basterà rimandare alla precedente trattazione.[53] Piuttosto, ritornando all'interesse critico gualdiano nei confronti di Gautier, occorrerà invece ricordare che, prima di redigere il componimento intitolato al Maestro che sarebbe poi stato inserito nella sua raccolta funeraria ed ancor prima, naturalmente, di stendere il su citato articolo apparso sulla rivista bolognese «La Fronda» (poi ristampato sul primo numero della romana «Cronaca bizantina» negli anni della direzione Sommaruga)[54] dedicato alla figlia Judith, il ventottenne Gualdo aveva scritto per le pagine del foglio scapigliato «La Perseveranza» un necrologio – che è al tempo stesso una delle sue analisi lette-

[51] Sull'influenza di questi autori sui narratori italiani dopo l'Unità cfr. F. BILLIANI, *Delusional Identities: The Politics of the Italian Gothic and Fantastic in Igino Ugo Tarchetti's Trilogy* Amore nell'arte *and Luigi Gualdo's Short Stories, "Allucinazione", "La canzone di Weber" and "Narcisa"*, in «Forum for Modern Language Studies», October 2008, pp. 480-499.

[52] M. STREIFF MORETTI, *La réception de Nerval en Italie*, in «Œuvres et Critiques», a. XIII (1988), n. 2, p. 65.

[53] Cfr., *supra*, 4.1 *Influenza scapigliata e tematica artistica: l'opera critico-letteraria.*

[54] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, in «Cronaca bizantina», cit., pp. 1-2. Pierre de Montera (*Luigi Gualdo*, cit., p. 129) si domanda se in occasione della pubblicazione di questo articolo sulle pagine della nuova rivista romana potesse esserci stato un incontro, in redazione, tra Gualdo e d'Annunzio; egli, tuttavia, non conoscendo l'esistenza di una precedente uscita del suddetto studio, un anno prima, sulle pagine de «La Fronda», non poteva sapere che si trattava di un pezzo non redatto appositamente per il primo numero del periodico sommarughiano, ma, anzi, soltanto di un testo riproposto – all'occasione – per la seconda volta.

rarie più accurate, belle e lungimiranti – in memoria di Théophile Gautier apparso a pochi giorni dalla sua scomparsa.[55]

Il primo rimpianto espresso dal cronista italiano, accanto a quello per la perdita dell'amico e dell'illustre scrittore di splendida fama, consiste nel fatto che – specialmente al di qua delle Alpi – "il suo genio non è stato perfettamente conosciuto dal pubblico". Difatti, solo coloro che hanno coltivato l'*arte* e la *poesia* sono stati in grado, a sua detta, di provare un'intensa emozione al solo sentir pronunciato *il magico suono del suo nome* e, così, di ricordare e vivere "indimenticabili gioie dello spirito". Il lungo pezzo giornalistico, in cui sono accuratamente esposti tutti gli aspetti dell'uomo (dalle sue esuberanti sembianze fisiche alle frasi celebri, dai curiosi atteggiamenti alla sua indole di gran *causeur*) e dell'artista (attraverso un'analisi, anche stilistica, della sua *opera omnia* in qualità di rimatore, narratore e critico) è però tutto incentrato sull'esposizione di quella ideologia che sempre aveva sorretto ogni singola parola – detta o scritta – del celebre scrittore scomparso, ovvero quella dottrina dell'*art pour l'art*, che, ancora profondamente intrisa di riecheggiamenti romantici (di cui Gautier si era a lungo nutrito), eppure fondamentale in tutta la successiva fase parnassiana, avrebbe poi fatto il suo ingresso anche in Italia attraverso la ricezione e la diffusione messa in atto da quegli autori che, avendo aderito al movimento scapigliato, avevano infine fatto ricorso ad essa per esprimere la propria insofferenza verso la stagnante poesia del belpaese. Costoro guardavano alla Francia come centro del rinnovamento culturale perché avevano visto, nel modello d'Oltralpe, fermenti "esportabili" attraverso cui contribuire a far volgere al termine la stagione del Romanticismo nostrano. Ed è proprio a costoro che Gualdo si rivolge – non a caso la rivista su cui scrive è la milanese e "scapigliata" *Perseveranza* – osannando "quell'idolatria quasi pagana della forma" trasudante da ogni parola, nei suoi racconti, nei suoi romanzi, nelle sue poesie, nelle sue cronache d'arte, "in ogni verso che colò dalla penna di Gautier", di quel Maestro che:

> Animato esclusivamente dall'amore del bello, […] si prefisse lo scopo di descriverlo, di cantarlo sotto tutti i suoi aspetti; e i suoi scritti, così diversi d'argomento, sono tutti insieme collegati dall'idea fissa di quel culto supremo. […] essa appare nelle sue poesie, cantata con quella perfezione d'armonia, con quei raffinamenti di sonorità che il soggetto richiede; essa si scorge nella sua vita intera.[56]

[55] ID., *Teofilo Gautier*, in «La Perseveranza», 8 novembre 1872.
[56] Ibidem.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, un simile e quasi ossessivo culto per la forma non fu mai fine a se stesso, ma anzi – ed in ciò Gualdo ripone la grandezza di quel caposcuola – aveva sorretto i temi più svariati in ogni singola sua composizione: da *Mademoiselle de Maupin*, "esplosione giovanile del suo ingegno", ai *Contes humoristiques*, dai *Contes et Romans* ai noti versi della splendida raccolta *Emaux et camées*. Per quanto epicureo e dominato da una serenità suprema, Gautier era stato capace di far vibrare tutte le corde del sentimento; per farlo, si era servito di una eccezionale mente dotata del potere di abbracciare ogni cosa, compresa la tristezza. Il critico italiano, difatti, è stato il primo a riuscire a ben focalizzare gli elementi centrali della scrittura del Maestro, quelle ambivalenze e quelle contraddizioni irrisolte che – oltre ad affascinare il lettore – avevano investito tanto il poeta quanto il personaggio. Pertanto, nel suo sincero elogio, l'articolista si mostra intento (con un'efficacia pari se non superiore a quella di Martini e Capuana) a realizzare quello che Barbara Mariatti – esperta della ricezione gauteriana in Italia nell'Ottocento – definisce come "un vero e proprio «salvataggio» della figura di Gautier dal suo stesso mito".[57] A differenza e con maggior forza degli altri articolisti della penisola, Gualdo non si ferma all'enunciazione dell'ossessione per la forma dello scrittore francese: egli non si arresta alla superficie perché scava e si interroga (in parte perché era l'unico, tra essi, ad esser stato in diretto contatto con lui, in parte perché egli stesso in prima persona era tormentato da un simile tipo di ricerca) sul significato di tale attenzione estetica: "C'è qualcosa di duplice nella sua natura", sostiene Gualdo, "e l'ingegno suo splende sotto vari aspetti. Innamorato della forma, pochi, quanto lui, compresero l'immateriale".[58]

Secondo il pubblicista milanese, il segreto di Gautier andava ricercato nella sua *feconda immaginazione* perché essa fu il solo strumento per poter creare un "perfetto equilibrio" tra il pensiero e la forma, tra il concetto e l'esecuzione:

> Eppure, egli stesso lasciò cadere quell'orgogliosa parola: *L'inexprimable n'existe pas*, sentì (non se ne può dubitare), che sebbene avesse toccato la perfezione concessa all'artefice del pensiero umano coi mezzi che ne sono accordati, pure non aveva potuto incarnare in parole i più vaghi sogni della sua fantasia; che qualcosa, la parte migliore e la più bella, rimaneva là. Questo poeta, così idealizzatore della materia; lui che tanto

[57] B. MARIATTI, *La ricezione di Théophile Gautier nell'Ottocento: le traduzioni e la critica*, in «Levia Gravia», a. III, 2001, p. 217.

[58] L. GUALDO, *Teofilo Gautier*, cit.

voluttuosamente accarezzava la bellezza nelle sue più sensuali manifestazioni, e che dimenticava ogni mestizia quando l'inno pagano alla forma ed alla gioia gli sorgeva in petto, giungeva poi inesattamente ai più nebulosi confini dell'idea […].[59]

Soltanto in quelle regioni misteriose, "dove l'occhio nostro si confonde", l'intuito del poeta si acuisce a tal punto da poter *presentire la verità*, nel corso di un breve istante di illuminazione che precede quello in cui, afferma Gualdo, egli sentiva infine *mancare il soffio*: "qualunque strada si prenda nel campo dell'arte", continua il recensore, "essa conduce necessariamente sino al limitare dell'infinito". E Gautier aveva tentato di sfruttare ogni singolo sentiero.

Con un'interpretazione che chiaramente lascia presentire i futuri sviluppi di tanta poesia del XX secolo, il critico prosegue la sua analisi addentrandosi nei più reconditi significati di quella teoria dell'*art pour l'art*, "transmise aux Parnassiens par Théophile Gautier, romantique de la première heure",[60] una dottrina cui il ventottenne Gualdo poi avrebbe aderito, però già spingendola – attraverso la sua personale chiave di lettura – ben oltre la visione dei membri dell'eclettico gruppo del *Parnasse contemporain* (accomunati, in primo luogo, dall'avversione a quel Romanticismo sociale ed umanitario sviluppatosi in Francia a partire dal 1830). All'interno di una delle sue più belle e pregnanti pagine, lo scrittore/giornalista consegna qui, alla parola scritta – caso raro, a detta dei suoi confratelli letterati –, una splendida riflessione (dal sapore tutto novecentesco) sul significato dell'Arte:

Se non temessimo di oltrepassare il nostro compito, diremmo che appunto da ciò deriva che l'*arte è scopo a se stessa*; poiché con la sua propria luce, su qualunque cosa gettata, essa costituisce una delle più chiare e poco conosciute prove che noi possiamo intravvedere dell'eterno problema del destino umano, e da questa molte altre idee potrebbero scaturire.[61]

In questo senso l'immaginazione riveste un ruolo necessario, benché, per far sì che nel testo poetico possano davvero essere incarnati i voli, i sogni, le intuizioni della fantasia, il vero "meccanismo" di cui lo scrittore può e deve servirsi è costituito dal suo stesso *stile*: Gautier ne aveva ideato uno altissimo e soprattutto sperimentale, inaudito, nonostante il suo sguardo fosse sempre rivolto

[59] Ibidem.
[60] Y. MORTELETTE, *Histoire du Parnasse*, cit., p. 75.
[61] L. GUALDO, *Teofilo Gautier*, cit.

al mondo della classicità. In effetti, qualunque fosse il soggetto da questi trattato, egli era in grado di scrivere con uguale e naturale finezza, così spontanea da fare in modo che in molti, Gualdo incluso, potessero dire di lui che "non dettò mai una pagina ch'egli fosse poi costretto, letterariamente, a sconfessare".[62]

Nel modo di verseggiare fu un innovatore ed aggiunse ricchezza ed eleganza al verso. La placida contemplazione dell'ideale artistico vinse qualche volta in lui l'umana tristezza, ritrovò la sua consolazione nell'armonia stessa del modo di esprimere il dolore, e la sua musa rasserenata gli inspirò nuovi e squisiti versi, pieni di pregi e brillanti e nascosti, modelli di stile e di ritmo, che cantavano i simboli più arcani della natura, gli amori degli esseri animati e delle cose, versi che sono veri *smalti e camei*.[63]

Unitamente all'elogio della forma gauteriana in versi si pone, poi, la sua estrema versatilità, la sua alta potenza nell'esprimere persino il comico ed il grottesco ("nessuno fu ironico e *gouailleur* più elegantemente") e addirittura nello svolgere il ruolo di critico, funzione che egli aveva assunto dopo aver molto prodotto lui stesso, perché – avvisa Gualdo chiosando con una propria considerazione – "così dovrebbe sempre accadere".[64] Nel giudicare, il grande Théo preferiva la lode al biasimo, essendo benevolo e sinceramente entusiasta: sapeva interpretare *senza esitanza* il vero significato di un'opera d'arte. Con piena e perfetta padronanza, erudizione ed originalità, parlava delle doti dei pittori e degli scultori, svelava il carattere intimo delle varie scuole, giacché aveva il dono di comprendere il Bello in tutte le sue manifestazioni. Non aveva alcuna difficoltà nel commentare un lavoro di Tiziano o di Paolo Veronese, di Zurbaran o di Goya, una statua antica o un oggetto di arte moderna: a detta di Gualdo ciascuna descrizione gautieriana poteva far scintillare le gemme, forbire le armi antiche, piegare e colorare le stoffe sontuose, trovare sempre le parole per esprimere (ed è questo un aspetto su cui egli ritorna spesso, ritenendolo requisito necessario per essere un vero scrittore) "le tinte più vaghe – conducendo il linguaggio fino ai confini dell'inesprimibile – e *dipingere con la penna* i più vaghi e repentini aspetti della natura ed i più inesplorati tesori dell'arte".[65]

In maniera simile a quanto aveva detto o dirà a proposito di Praga, Fogazzaro e Goncourt, l'articolista Gualdo sostiene di ammirare in Gautier special-

[62] Ibidem.
[63] Ibidem.
[64] Ibidem.
[65] Ibidem.

mente la capacità di aver saputo vivificare per l'eternità le creature della sua mente ricorrendo alla sua chiara tela con le sue più nuove e felici metafore, talvolta solo gettando "un unico sprazzo di luce che illuminasse tutta l'ombra di un vastissimo quadro!".[66] Ma, per quanto questi avesse compreso ed analizzato il Bello in tutti i tempi, la sua predilezione era a lungo rimasta parnassianamente rivolta all'antichità, essendosi dedicato soprattutto allo studio dell'arte greca.

Come nei suoi lavori critici, anche in tutte le altre sue prose – dalle *Nouvelles* ai romanzi, di cui il più applaudito era stato *Le Capitain Fracassé* – il Maestro aveva fatto mostra di uno stile perfetto, possente, armonioso, "da far credere ch'egli non possa quasi esser superato come prosatore", interessando costantemente il lettore e restando comunque limpido persino quando la prodigiosa forza della fantasia prendeva il sopravvento (*Morte amoureuse*, *Toison d'or*, *Fortunio*) o le fila del racconto divenivano intricatissime (*Nuit de Cléopatre*, *Roi Candaule*). Gautier era, infatti, solito dire – si legge nella cronaca gualdiana – che nessun ostacolo può spaventare l'artista, dal momento che lo scrittore "non deve mai essere colto all'improvviso da qualunque idea che gli passi per la mente, senza subito trovare le parole esattamente corrispondenti".[67] Secondo ciò che ribadirà nel già citato articolo dedicato a Judith Gautier, sia quest'ultima che suo padre erano pigrissimi come gli orientali, ma proprio come gli orientali lavoravano al tempo stesso indefessamente: forse perché ad entrambi, enfatizza Gualdo, quando vennero al mondo era stato detto «tu scriverai!».[68] E nessuno dei due aveva rinnegato il proprio destino:

> La penna era nella sua mano uno strumento che non poteva fallire. Nato scrittore, aveva fecondato il suo ingegno mirabile con profondi studi filologici; vedeva nel *verbo* un'arma divina; le idee da lui evocate si rivestivano quasi per incanto del vocabolo esatto e facevansi vive. La giustizia d'ogni sua espressione è tale che produce, in chi sa leggere, un diletto indipendente dal tema e talvolta quasi troppo intenso.[69]

Non solo nelle liriche, bensì anche nei testi in prosa la capacità di Gautier di *dipingere nello scrivere* aveva raggiunto livelli altissimi: "ogni sua descrizione è un quadro" – afferma Gualdo analizzandone lo stile in relazione al *corpus* dei testi narrativi – "e si capisce come abbia creduto sulle prima di dover

[66] Ibidem.
[67] Ibidem.
[68] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, cit.
[69] ID., *Teofilo Gautier*, cit.

adoperare la tavolozza". In maniera analoga a qeulla che sarà l'esperienza nostrana di Emilio Praga, lo stesso Gautier, in effetti, si era primariamente accostato al mondo dell'arte credendosi pittore; abbandonato, poi, il pennello per la penna, non aveva tuttavia cessato di servirsi di una tavolozza a tal punto ricca di ogni sfumatura cromatica da fargli guadagnare l'appellativo di "inimitabile pittore" in campo lirico e narrativo.[70]

Proprio come un artista che dipinge *en plein air*, con rapide pennellate e senza ritornare su quanto realizzato – perché la perfezione risultava già raggiunta fin dal primo tocco – Gautier scriveva, racconta il pubblicista italiano, con incredibile rapidità, senza correzioni e con una scrittura incantevole e regolare: talvolta (anche in questo caso Gualdo, per accattivarsi l'attenzione dei suoi lettori, non si sottrae dall'inserire episodi aneddotici, similmente alla vicenda del cinese narrata in apertura) era addirittura intervenuto sui propri testi nella stamperia, dove, con il proto in attesa, "scrisse correntemente alcune delle sue più belle pagine".[71] Si esprimeva in "francese antiquato", ma questa scelta linguistica non poteva non esser gradita al milanese (si ricordi che anch'egli era stato accusato per aver prediletto una simile opzione linguistica nei sue due romanzi pubblicati dall'editore parigino Lemerre) che, anzi, nella sua analisi arriva addirittura ad osannare la decisione gautieriana ("è, come sempre, una meraviglia") in nome della facoltà dell'autore di poter "fare del linguaggio ciò che voleva".[72]

Questa caratteristica stilistica era stata conquistata e raffinata da Gautier con l'esercizio, nel corso del tempo; però, in questo autore, essa era, al tempo stesso, un dono innato. E congenita appare ai suoi occhi anche la non mutevolezza dell'aspetto fisico dell'autore francese, rimasto sempre identico nonostante il trascorrere degli anni. L'indizio più facile a rintracciarsi della convivenza del fanciullo e dell'anziano in Gautier era, a sua detta, visibile nell'aver saputo conservare, nell'austerità dello sguardo, un chiaro segnale della sua eterna inclinazione alla *rêverie*:

> Quando sorgeva la luminosa aurora del 1830, quell'epoca tanto feconda della letteratura francese, Gautier aveva vent'anni. […]. Dalla sua persona, dal suo viso pallido e calmo emanava la forza. Sebbene ardente, il suo sguardo era già sereno e pieno di sogni come lo fu sempre.

[70] Ibidem.
[71] Ibidem.
[72] Ibidem.

Attraverso il Gautier di questi ultimi anni, grave nell'espressione e nell'incesso, con la chioma ancor nera e lunga, con quella bocca un po' grande da cui uscivano precise ed affascinanti le parole, con quei suoi atteggiamenti di titano che riposa, s'indovina il Gautier snello, turbolento, violentemente entusiasta della prima rappresentazione dell'*Hernani*, il più barbuto, il più scapigliato, il più stranamente vestito di quella schiera di giovani fanatici, che con le loro grida ed i loro celebri motti, imposero al pubblico quel trionfo che doveva sempre accrescersi, e ripetersi quarant'anni dopo.[73]

In effetti un articolo comparso su «Le Figaro» all'indomani della prima dell'*Hernani* (il dramma che aveva segnato l'ingresso ufficiale del Romanticismo nel teatro d'oltralpe) di Hugo alla *Comédie Française* il 25 febbraio 1830, attesta lo scalpore, e quasi lo scandalo, che aveva provocato l'abbigliamento di alcuni artisti dall'aspetto – per dirla con Gualdo – un po' *scapigliato*, primo fra tutti proprio il grande Théo con il suo *pourpoint* color rosso fiammante.[74] L'avvenimento, annesso al celeberrimo scontro tra vecchio e nuovo che sarebbe poi passato alla storia come la "bataille d'Hernani", doveva esser stato tramandato e costantemente ricondotto alla memoria se il critico italiano, che all'epoca di quella memorabile prima rappresentazione non era neppure ancora nato, propone nel testo un ritratto del Maestro rispecchiante la sua "completa originalità" nel corso di quella serata. Da allora la fama di Gautier, come scrittore e insieme come conversatore ("era uno dei *causeurs* più divertenti, più parigini che Parigi abbia mai conosciuto"),[75] era andata sempre più crescendo fino a giungere all'acclamazione ottenuta con il primo volume-antologia-manifesto del *Parnasse Contemporain* (1866), dove il suo nome – accanto a quelli di Banville, Lecomte de Lisle e Baudelaire – figurava in qualità di caposcuola che aveva stretto attorno a sé "una schiera di giovani", dirà anni dopo Gualdo, "che attestava che la nuova poesia contava molti fedeli".[76]

Gautier, per ovvi motivi cronologici, non avrebbe partecipato dieci anni più tardi al terzo *Parnasse*, progetto al quale collaborarono – con opere pubblicate

[73] Ibidem.

[74] Y. MORTELETTE, *Histoire du Parnasse*, cit., p. 65. Doveva senza dubbio trattarsi di episodi entrati nell'immaginario collettivo e, successivamente, riportati nelle biografie dedicate al maestro. Si sa con certezza che Gualdo leggerà, nell'autunno 1879, la monografia realizzata dal secondo genero di Gautier (sposo, cioè, della figlia minore del poeta), come dimostra una domanda rivolta a François Coppée il 23 settembre di quell'anno: "Qu'est-ce que vous dites du *Théophile Gautier* publié par Bergerat?" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 220).

[75] L. GUALDO, *Teofilo Gautier*, cit.

[76] ID., *Anthologie des poètes français du XIX siècle*, cit., p. 12.

in ordine rigorosamente alfabetico per autore – tutti coloro che, in un modo o nell'altro, erano stati vicini al movimento poetico nel corso di lunghi anni. A quest'epoca, tuttavia, il Parnaso (nato come gruppo e trasformatosi pian piano in scuola) stava già iniziando ad avviarsi al declino; oltretutto al suo interno si erano verificate da tempo alcune scissioni, la più importante della quale risalente al principio degli anni '70, quando – mentre la guerra franco-prussiana era ancora in atto – parte degli affiliati aveva deciso di esprimere 'poeticamente' il proprio sostegno patriottico alla nazione. La divisione, in principio soltanto di ordine estetico, si era quindi caricata anche di motivazioni di carattere sociale e politico.[77] Gautier, come ricorda Gualdo nel suo necrologio, era stato a tal proposito falsamente accusato di indifferenza e di freddezza; ma, come rammenta sempre il critico, la sua era stata piuttosto "una indulgenza che […] gl'impedì di irritarsi alla vista di certe vicende sociali".[78]

Il divario tra fazioni interne al *Parnasse contemporain* si era poi, infine, acuita con la scomparsa del grande Théo. In particolare, come ricorda Mortelette, la realizzazione del tributo collettivo al Maestro, nel 1873, "vit la lutte d'influence entre les deux tendances rivales pour récupérer symboliquement le poète dans leur camp".[79] La decisione di realizzare un volume che raggruppasse tutti i tributi in omaggio a Gautier era stata presa da Glatigny, in accordo con l'editore Lemerre, dopo aver visto una poesia di Théodore de Banville, stampata sul periodico «Le National», dedicata al caro estinto a pochi giorni dalla sua scomparsa (avvenuta il 23 ottobre 1872).[80] *Le Tombeau de Théophile Gautier*, opera assemblata in brevissimo tempo, venne pertanto realizzata rispolverando un'usanza abbandonata da circa tre secoli, quella della forma poetica del *tombeau* per l'appunto, sorta di monumento letterario destinato a conservare la memoria di un morto illustre attraverso gli epitaffi o, più in generale, i componimenti funebri redatti da un gruppo di artisti ad esso in qualche modo legati:[81]

> Il est évident que le modèle auquel se réfère le volume de Lemerre est celui du *tombeau* d'un poète, écrit pour lui par ses pairs […].[82]

[77] Y. MORTELETTE, *Histoire du Parnasse*, cit., pp. 298-299.

[78] L. GUALDO, *Teofilo Gautier*, cit.

[79] Y. MORTELETTE, *Histoire du Parnasse*, cit., p. 299.

[80] T. DE BANVILLE, *Théophile Gautier*, in «Le National», 28 ottobre 1872.

[81] Sulla tradizione del *tombeau* come genere letterario cfr. F. BRUNET, Introduction à *Le Tombeau de Théophile Gautier*, Paris, Champion, 2001.

[82] Ivi, pp. 16-17.

Fedele rispecchiamento dell'eclettismo e del plurilinguismo del gruppo parnassiano, il volume raccoglieva novantadue componimenti, realizzati da ottantatre (Banville, Lefèvre, John Payne e Swinburne avevano infatti inviato più di un omaggio poetico) collaboratori – "séparés d'habitudes", affermava Alphonse Lemerre nell'avviso al lettore inserito in apertura, "d'esprit et de langage"[83] – in sette idiomi differenti (francese, inglese, tedesco, italiano, occitano, latino e greco).[84] Per garantire uguaglianza tra gli autori, i loro contributi erano stati arrangiati in ordine alfabetico, fatta eccezione per il testo liminare di Victor Hugo, posto in testa alla raccolta a mo' di prefazione ed in chiaro segno di riconoscimento della supremazia letteraria del celebre "Père", nonché dell'anzianità dei suoi rapporti con Gautier.[85]

Ciascun partecipante, secondo le precise direttive formali e contenutistiche consegnate in fase progettuale da Catulle Mendès ai vari poeti prescelti per eseguire i diversi *tombeaux*, avrebbe dovuto soffermarsi su una "image" del defunto e rivolgersi direttamente a lui in seconda persona.[86] Luigi Gualdo (unico italiano interpellato) partecipò all'antologia componendo un'ode saffica in dodici strofe, *Teofilo Gautier*,[87] ripubblicata poi un anno più tardi sulle pagine della rivista torinese «Serate Italiane»[88] ed infine, nel 1883, all'interno della raccolta poetica *Le Nostalgie*, questa volta con alcune varianti ed il titolo leggermente mutato in *Théophile Gautier*.[89] In concordanza con il respiro generale dell'opera, dove "l'image qui ressort […] est celle du père de l'art pour l'art plutôt que celle du romantique de la première heure",[90] la lirica gualdiana prende subito

[83] A. LEMERRE, *Au lecteur*, in AA. VV., *Le Tombeau de Théophile Gautier*, Paris, Lemerre, 1873, p. 11.

[84] In un *compte rendu* al volume, i nomi di Gualdo e di Glaser vengono citati come i più alti esempi di interventi in lingue straniere. Per sottolineare, inoltre, le corrispondenze tematiche tra i vari testi della raccolta, l'autore della recensione afferma che "Les stances italiennes de M. L. Gualdo repondent aux strophes allemandes de M. Emmanuel Glaser" (E. DE LA GOURNERIE, *Notices et comptes rendus*, in «Revue de Bretagne et de Vandée», 1874, pp. 466-467).

[85] F. BRUNET, *Représentations romantiques, parnassiens et symbolistes de l'immortalité dans* Le Tombeau de Théophile Gautier, in *Spiritualisés d'un monde désenchanté*, textes réunis par Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires, 1998, pp. 109-110.

[86] Lettera di Mendès a Coppée pubblicata in J. MONVAL, *Deux camarades du Parnasse: Catulle Mendès et François Coppée. Lettres inédites*, in «Revue de Paris», 1er mars 1909, p. 85.

[87] L. GUALDO, *Teofilo Gautier*, in Le *Tombeau de Théophile Gautier*, cit., pp. 81-83.

[88] ID., *Teofilo Gautier*, in «Serate Italiane», 19 aprile 1874.

[89] ID., *Théophile Gautier*, in *Le Nostalgie*, cit., pp. 193-196.

[90] Y. MORTELETTE, *Histoire du Parnasse*, cit., p. 322.

avvio ribadendo un tema su cui il poeta italiano aveva già insistito nella antecedente commemorazione in prosa, quello cioè della totale ed eterna dedizione del suo protagonista nei confronti dell'Arte:

Sereno, e stanco di vicende umane,
Questa terra inquïeta egli ha lasciato,
Egli, il Maestro, delle forme arcane
Innamorato.

Era forte nell'arte – era il leone –
Ne possedéa la maestà severa
E lo sguardo ripieno di visione
E la criniera.[91]

Un argomento, questo, su cui l'italiano torna ad insistere in una delle strofe centrali dell'ode, laddove afferma che Gautier "Cantò la Gioja e il Bello, e la pagana / Voluttà della Forma, e i strani amori / Delle cose, e il desir; l'ebrezza umana / E i suoi colori".[92] Poco prima di questi versi, però, e subito dopo aver aperto una breve parentesi sull'incanto esercitato su Gautier dall'ignota poesia dell'Oriente, Gualdo ritorna – proprio come aveva fatto sulle pagine della «Perseveranza» – sull'amore del francese per la magia di terre a sé molto più prossime, di quel mondo appena al di là delle Alpi, per quei luoghi che egli aveva visitato e di cui aveva conservato indelebile ricordo quando, anni addietro, "portò un culto all'Egitto, alla Grecia; […] amò ferventemente l'Italia".[93] E nei suoi versi, per la prima volta (ma rispondendo ad una predilezione destinata in futuro ad essere ribadita), canta la dedizione gautieriana per la storia, le tradizioni, l'atmosfera da sogno della città del belpaese che, al suo pari, egli stesso ama più di ogni altra: quella Venezia in cui aveva trovato l'amore (sua moglie, Ernestina Grisi era, difatti, istriana) e dove aveva trascorso frequenti soggiorni.

Fu dell'Italia appassionato amante
E ne applaudì la gloria e la fortuna;
I palazzi il ricordano vagante
Per la laguna.[94]

[91] L. GUALDO, *Teofilo Gautier*, in *Le Tombeau de Théophile Gautier*, cit., p. 81.
[92] Ibidem.
[93] ID., *Teofilo Gautier*, in «La Perseveranza», cit.
[94] L. GUALDO, *Teofilo Gautier*, in Le *Tombeau de Théophile Gautier*, cit., p. 82.

Come ha messo in evidenza Marziano Guglielminetti[95] – posizione poi sostenuta anche da Marilena Giammarco[96] – nonostante il suo carattere spiccatamente occasionale, il componimento gualdiano suggerisce un canale di ricezione del modello gautieriano originale ed alternativo rispetto a quello dominante all'epoca, una chiave interpretativa attraverso la quale risulta possibile evincere che "il Gautier caro al Gualdo mostra un profilo ben altrimenti inquietante, quello del poeta insoddisfatto del suo mestiere e desideroso di sondare il mistero ultimo dell'esistenza".[97] Percorrendo una simile direzione ci si sposta, senza dubbio, oltre la serafica e tanto decantata "zona dell'imperturbabilità parnassiana" per avvicinarsi, invece, verso "quella della crisi dell'artista nella società moderna, dell'angoscia che deriva dal ripudio della Forma e di ogni risarcimento estetico":[98] l'intuizione di questo germe di tristezza ed insieme – per dirla con Baudelaire – di perdita dell'aureola, di autocoscienza, da parte del poeta, di una incompletezza che neppure il rifugio nella *forma perfetta* poteva essere in grado di colmare, è quindi da considerarsi l'aspetto più innovativo del tributo gualdiano, palese indice dell'estrema sensibilità umana ed artistica dell'italiano immortalata in quei versi dove egli canta il suo Maestro non tanto – o non solo, come i più – per ragioni di carattere estetico-tematico-formale, ma specialmente in quanto emblema di una condizione comune, come colui che "pur sapeva le segrete pene / e le immense mestizie del poeta".[99]

Per comprendere la portata e la giustezza del presagio di Gualdo (che della malinconica presa d'atto dell'impotenza degli artisti ad agire nel mondo moderno farà argomento costante cui resterà fedele nel corso dell'intera sua carriera letteraria),[100] basterà pensare all'analisi di Starobinski dedicata all'opera di Gautier – poi condensata nella lettura critica dell'articolo *Shakespeare aux Funambules* – dove viene proposta una "singolare forma di *identificazione*" tra il poeta e il saltimbanco attraverso il gioco ironico che identifica "la derisoria epifania del-l'arte e dell'artista":[101] mediante l'analisi della figura di Pierrot, vesti-

[95] M. GUGLIELMINETTI, *«Le Nostalgie» di Luigi Gualdo*, cit., p. 280.

[96] M. GIAMMARCO, *Annotazioni su Gualdo e Gautier*, cit., p. 147.

[97] M. GUGLIELMINETTI, *«Le Nostalgie» di Luigi Gualdo*, cit., p. 280.

[98] M. GIAMMARCO, *Annotazioni su Gualdo e Gautier*, cit., p. 147.

[99] L. GUALDO, *Teofilo Gautier*, in Le *Tombeau de Théophile Gautier*, cit., p. 82.

[100] Cfr. M. GIAMMARCO, *Annotazioni su Gualdo e Gautier*, cit. e C. A. MADRIGNANI, *"Decadenza", il romanzo del tempo e della "noia"*, cit..

[101] J. STAROBINSKI, *Portait de l'artiste en saltimbanque*, trad. it. a cura di C. Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 38.

to da Deburau, il grande Théo avrebbe, difatti, interpretato il ruolo dello scrittore stesso (una corrispondenza, questa, che Starobinski avvalora citando a mo' di esempio anche i testi del contemporaneo Banville) come novello Amleto perché – entrambi "personaggi musicali […] e contemporaneamente banditori della verità, aiutanti segreti che fanno girare la ruota del destino"[102] – rappresentante l'unico latore della verità, sempiternamente solo ed isolato benché attorniato da una moltitudine di persone le quali, tuttavia, non possono comprendere e condividere il suo malessere, la sua malinconia che scaturisce dal peso dell'arcano segreto di cui egli è depositario.

Un primo sentore dell'apertura di Gualdo su questa tematica è ravvisabile già nella conclusione del suo primo articolo su Gautier (sebbene su tale aspetto egli ritorni a più riprese nell'ode funebre un anno più tardi),[103] quando aveva definito il poeta francese "uno di quegli ingegni che per la loro vastità che abbraccia tutto va a perdersi in eteree regioni".[104] La sua scomparsa, afferma il giornalista, al pari di quella dei più illustri spiriti

> […] lascia stupefatti chi li contempla, e costringe a pensare che essi devono pure avere una grande importanza, e che v'ha nella loro apparizione fra noi un recondito e profondo significato, di cui non c'è dato tutto comprendere. Alcuni lo ignorano, alcuni lo oblieranno; ma i moltissimi che lo amavano si sentiranno per lungo tempo avvolti come in una tenebra e la sua opera resterà.[105]

Analogamente ai versi finali del *tombeau* (nei quali Gualdo si chiederà se, una volta passato a miglior vita, "lassù, dove s'ammanta / la gran luce terribile e superna", Gautier – *bello di nuova vita* – stia già cantando "la beltà eterna"),[106] il milanese si era domandato, immediatamente, all'indomani della sua scomparsa, se non fosse stato il caso che tutti coloro che avevano compianto l'estinto poeta avessero, piuttosto, dovuto iniziare a credere che lui, "dopo tentato di scorger l'invisibile dopo aver cercato nel bello l'ultima ragione di tutto", fosse infine giunto "a spezzar i vincoli dell'incomprensibile e dell'inesprimibile", ra-

[102] Ivi, pp. 47-48.

[103] L. GUALDO, *Teofilo Gautier*, in Le *Tombeau de Théophile Gautier*, cit., p. 82. Il poeta amico e maestro viene inoltre celebrato in questi termini: "L'occhio profondo all'orizzonte volto / Assaliva i confini del pensiero, / E il suo sogno vagava ognor più sciolto / Oltre il mistero".

[104] ID., *Teofilo Gautier*, in «La Perseveranza», cit.

[105] Ibidem.

[106] ID., *Teofilo Gautier*, in Le *Tombeau de Théophile Gautier*, cit., p. 83.

gion per cui, avendo sempre tenuto lo sguardo fisso al proprio ideale, avrebbe potuto, in ultima analisi, essersi già avviato a "raggiungere la splendente e completa realtà".[107] In risposta a questa supposizione il critico italiano mostra di non avere dubbi affermando che, a suo giudizio, Gautier aveva davvero meritato la dedica di Baudelaire, posta in suo onore sul frontespizio dei *Fleurs du mal*, che recita: "Au poëte impeccable, au parfait magicien ès lettres françaises…".

### 7.2b *Di padre in figlia: l'eredità artistica di Judith Gautier Mendès*

L'episodio del mandarino Tin-tun-lin (all'anagrafe Ding Dunling, rifugiato politico cinese in Francia), riportato in apertura del precedente paragrafo, costituisce la chiave di lettura ed il pernio attorno al quale è costruito il già citato articolo gualdiano su Judith, la maggiore delle figlie di Théophile Gautier,[108] *le plus parfait de mes poèmes*, come questi era solito dire in risposta ai numerosi ammiratori di lei. Condotto in un caffè dal Maestro, quel curioso personaggio che nella lingua francese sapeva pronunciare soltanto la parola *bitter* – ma, sostiene Gualdo, "Gautier, il quale (è cosa nota) sapeva tutto, capì il chinese"[109] –, senza intendere nulla decise di seguire "il maestoso poeta, che gli pareva probabilmente un dio, coi lunghi capelli e la faccia bonariamente severa".[110] L'introduzione dell'esiliato del Celeste Impero in casa Gautier parve non stupire nessuno. Mai fu posta alcuna domanda a riguardo; eppure, afferma il critico italo-francese mentre si accinge a riportare l'aneddoto con dovizia di particolari:

[107] ID., *Teofilo Gautier*, in «La Perseveranza», cit.

[108] Come si legge nel necrologio di Gualdo dedicato a Gautier padre: "Egli lascia un figlio e due figliole maritate a due poeti: la signora Bergerat e la signora Giuditta Mendès, autrice di romanzi in cui spicca una bizzarra originalità ed uno stile ereditato dal padre". Nata a Parigi il 25 agosto 1845, dotata fin da giovane di singolare talento, Judith crebbe circondata dai celebri amici di suo padre, da Banville a Baudelaire, da Goncourt a Flaubert, che fu anche suo testimone di nozze in occasione del suo sfortunato matrimonio con Catulle Mendès, cerimonia alla quale Théophile aveva deciso di non prender parte per esprimere il suo dissenso per un'unione che – come effettivamente fu – egli presagiva essere mal assortita ed assai sventurata (cfr. D. CAMACHO, *Judith Gautier, sa vie et son oeuvre*, Paris, Droz, 1939 o anche il più recente volume di J. RICHARDSON, *Judith Gautier: a biography*, London – New York, Quarter Books, 1986, dove viene più volte citato anche l'articolo gualdiano dedicato alla scrittrice francese).

[109] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, cit.

[110] Ibidem.

[…] si deve a questo semplice fatto se Judith Gautier, qualche anno più tardi, esordì in letteratura con una traduzione di poesie chinesi intitolate *Le Livre de Jade* e con uno stupendo romanzo pure di argomento chinese: *Le Dragon Impérial*. Il mandarino aveva insegnato la sua lingua alla figlia del benefattore e l'aveva iniziata ai misteri delle belle lettere del Fiume giallo.[111]

Quando nel 1866 – apprendiamo sempre dal testo gualdiano –, all'epoca delle sue nozze con il poeta Catulle Mendès ("soprannominato allora l'*ange des brasseries*, perché la sua bella testa coronata di capelli biondi era spesso discernibile tra il fumo delle pipe, nel fondo dei caffè e delle taverne"), Judith aveva abbandonato il tetto paterno – dividendosi tra Parigi e Fécamp, località dove resterà, come si legge inoltre in una lettera di Gualdo a Coppée, anche dopo la rottura col marito[112] – la giovane artista portò con sé il suo fedele assistente orientale, che ormai aveva perfettamente imparato ad esprimersi anche nell'idioma della sua ospite e protettrice.[113] A tal punto intimo della sposa, il giorno stesso del matrimonio egli sedette addirittura "al desco stesso della sua scolara", a quello stesso tavolo cui Théophile non aveva voluto avvicinarsi dopo una funzione dove le sue veci erano state ricoperte, in sua assenza, dal fidato amico di famiglia Gustave Flaubert.[114]

L'avvio aneddotico del brano, com'è esplicitato dal suo stesso autore, ha la funzione di introdurre il lettore nel lontano e fantastico mondo della narratrice d'oltralpe, di spiegare perché nei libri di lei prevalgano "paesaggi e passioni cinesi" e, allo stesso tempo, di illustrare come, nonostante le palesi differenze di tema e ambientazione, la scrittura di Judith mostri notevoli punti d'incontro con

[111] Ibidem.

[112] Judith Gautier abitava per gran parte dell'anno (almeno a partire dal 1871) in una villa a Fécamp, nell'alta Normandia, al numero 197 di rue des Juifs. La lettera gualdiana che allude a tale abitazione risale all'ottobre 1875: "N'irons nous pas aujourd'hui chercher la divine Judith dans l'immense ville de Fécamp où nous dirons, en passant, bonjour aux négresses?" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 204).

[113] Sebbene non fosse mai stato chiarito che l'ospitalità in casa Gautier potesse essere senza fine e che, piuttosto, qualora Tin-tun-lin avesse trovato un impiego, avrebbe dovuto lasciare il tetto dei suoi benefattori, il mandarino parve impegnarsi in tutti i sensi nel cercare di non abbandonare mai quella famiglia di grandi e prodigali artisti e, "quando gli si parlava copertamente di andarsene, il mandarino ridiventava ignorante, e non comprendeva più nessuna lingua".

[114] I giovani sposi finirono per separarsi dopo pochissimo tempo, nel maggio 1874, benché ufficialmente ciò avvenne soltanto nel 1878. Judith si trasferirà al numero 31 di rue Washington, in un appartamento pieno di statue di buddha e oggettistica orientaleggiante, nel cui *salon* era solita ricevere ospiti ogni domenica quando non si trovava in Bretagna.

quella di Gautier. In effetti, la frase con cui Gualdo apre la sezione dell'articolo propriamente letteraria sottolinea ancora una volta questo motivo – e "quale maggiore elogio?", egli si chiede e domanda ai suoi lettori – della perfetta *ressemblance* tra il genitore e la sua erede: "l'autrice rassomigliava tanto nello scrivere a suo padre quanto gli rassomiglia fisicamente":[115]

> Gautier rivive in lei. Così pure in lei rivive quello stile inarrivabile, quella forma suprema in cui qualunque idea appare nella più splendida veste, per la quale gli scritti del maestro sono modelli.[116]

Con il suo romanzo d'esordio, *Le Dragon Impérial*,[117] per la prima volta venivano introdotti tra il pubblico francese quei curiosi personaggi "con gli occhi rivolti all'insù e dalla testa rasa ornata da una lunga coda" e quelle signore "dai piedi troppo piccoli": essi non erano più soltanto figure fuori dal tempo fissate nei ritratti, nelle stampe e nelle fotografie tanto diffuse nel secondo Ottocento perché, attraverso le proprie opere, Judith era stata capace di farli "uscire dalla loro immobilità manierata per vivere ed agitarsi" e di far comprendere al mondo occidentale che anche "sotto quelle vesti sontuosamente ridicole battono dei cuori – e che laggiù si ama, si lotta, si odia con furore".[118]

> Sembra, alla prima lettura di tali romanzi, che dai vasi enormi, dai paraventi, dai miniati ventagli dove le ammirammo fino a ieri, si veggano scendere quelle strane figurine, animate all'improvviso da una vita intensa. […]. Si ramane sbalorditi dall'abbondanza di immaginazione profusa in codesto libro, dove sono narrate […] avventure straordinarie quanto quelle delle *Mille ed una notte*, e narrate *in uno stile che rammenta assai quello di Gautier, con qualche raffinamento forse eccessivo, messo allora in voga dai "parnassines*".[119]

Il secondo romanzo che Gualdo passa in rassegna tracciando la storia editoriale della protagonista del suo saggio è *L'Usurpateur*,[120] un volume – come e-

[115] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, cit.

[116] Ibidem.

[117] J. MENDÈS, *Le Dragon Impérial*, Paris, Lemerre, 1869. Sulle copertine delle opere uscite tra 1866 e 1878 (anno della separazione legale), il nome dell'autrice è Judith Mendès.

[118] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, cit.

[119] Ibidem (corsivi miei).

[120] J. MENDÈS, *L'Usurpateur*, Paris, Marpon et Flammarion, 1875. Questo romanzo venne ripubblicato alcuni anni dopo, nel 1887, con il nuovo titolo *La Sœur du soleil*.

gli stesso ricorda – che ottenne un enorme successo, tanto da ricevere un importante riconoscimento ("fu *couronné* dall'Accademia francese"). In maniera analoga al precedente lavoro anche questo testo, in due volumi, si contraddistingue per il suo carattere esotico: in questo caso, però, le vicende si svolgono in Giappone; si tratta di un'opera storica, ricca di passioni e battaglie, nella quale vengono raccontate le lotte delle dinastie nipponiche e dove "l'amore, come nel libro precedente", sostiene il recensore, "si mostra violento e ideale ad un tempo, e si è costretti a seguire con attenzione le avventure del Mikado, come prima le gesta del poeta Ko-li-tsin e dell'imperatore Kang-si".[121]

Proprio all'epoca della pubblicazione di questo scritto, Gualdo, alle prese con la stesura della sua *Costanza Gerardi*, si diceva molto colpito dalla rapidità con la quale Judith Gautier era solita lavorare e scrivere indefessamente. Questa osservazione, che cela una benevola invidia nei confronti della scrittrice francese, è affidata ad una lettera indirizzata a François Coppée nella quale il mittente – al momento di stanza a Milano, confessando all'amico di non poterlo raggiungere a Yport – lamenta la propria lentezza, malgrado gli sforzi, nel portare avanti il suo primo romanzo italiano: "Je voudrais faire marcher mon roman, auquel je travaille toujours, mais très lentement", scrive infatti Gualdo per poi aggiungere che, "quand je pense que la divine Judith, malgré sa paresse olympienne, noircit dix grandes pages par jour, la rougeur me monte au front" e concludere, infine – con un'allusione che ben ci conduce a comprendere quale fosse la posizione da lui presa in riferimento alla separazione, avvenuta appena pochi mesi prima, di Judith da Mendès –, che "je me dis à moi même des gros mots tels que: traître! catullique! *scénariste*!".[122]

Ancora sulle somiglianze tra padre e figlia e sull'interesse per la lontana Cina è la riflessione gualdiana a proposito della produzione pubblicistica, degli articoli di critica di Judith Gautier, sezione del testo dove figurano anche alcune valutazioni relative al suo stile, alle sue collaborazioni, alla sua considerazione del Bello artisticamente inteso:

[121] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, cit.

[122] Lettera pubblicata in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 199-200. Di poco posteriore è un altro messaggio che reca l'intestazione "Varese, Villa Taccioli, 18 ottobre (1875)" in cui Gualdo, chiedendo aggiornamenti a Coppée su quanto stesse accadendo a Parigi durante la sua assenza, sembra ancora riferirsi agli strascichi seguiti all'allontanamento di M.me Gautier da Mendès: "Donnez moi des nouvelles de tout le monde; […]. Car, enfin, qu'y a-t-il d'important ici bas si ce n'est ce qui a lieu dans l'arrière boutique de Lemerre, les gloires des judithistes et la honte des catulliques?" (Ivi, p. 210).

Come suo padre, la scrittrice di cui parliamo riempie spesso i giornali con la sua prosa, talora sotto un finto nome: collaborò al *Rappel*, al *Moniteur*, al *Journal Officiel*. In vari articoli, essa tornò ad occuparsi di quei popoli dell'estremo Oriente che hanno la virtù di affascinarla con la loro poesia ed i loro costumi barbari e raffinati. In seguito, essa riunì quegli articoli in un volume […] intitolato *Les Peuples étranges*.[123] Ella descrisse varie volte il *Salon*, ed anche *nella sua critica si ritrova l'infallibile istinto del bello, la larghezza di vedute, la indulgenza un po' scettica di Gautier*.[124]

La parte più lunga (e meno interessante) dell'analisi dedicata alla produzione di Judith è quella consacrata al suo primo volume le cui vicende sono ambientate nella Francia contemporanea. Gualdo etichetta *Lucienne*[125] – è questo, infatti, il titolo dell'opera – come "romanzo moderno" di argomento *strano*, ma magistralmente svolto "benché vi si riscontrino alcune pecche ed inesattezze di osservazione nei particolari".[126] Il critico ripercorre, passo dopo passo e con estrema cura del dettaglio, tutta la vicenda in cui si articola la trama soffermandosi, in particolare, su quegli episodi che rendono ancor più *triste* ed *angoscioso* il testo; a detta di Gualdo, la prevalenza di tali qualità è dovuta soprattutto al contrasto tra l'amore illimitato e senza speranza della protagonista – Lucienne, per l'appunto – e quello dell'uomo amato che, alla fine, avendo scoperto il passato di cortigiana di lei, la abbandona tristemente per non far più ritorno.

Sulle durezze del fato inesorabile che si oppone agli amori, la scrittrice sarebbe tornata in seguito, nel 1879, con un lavoro che Gualdo definisce il più potente e profondo dei suoi libri, *Les Cruautés de l'Amour*.[127] Proprio scrivendo a proposito di esso, l'articolista italiano offre alcuni spunti di analisi di rilievo ed interesse utili per comprendere, da un lato, il filone narrativo cui a suo parere potrebbe iscriversi la produzione narrativa di Judith Gautier, e, dall'altro, per far maggior chiarezza sulle posizioni in materia di critica letteraria del milanese. Questi, infatti, parlando della protagonista del suo studio, afferma che:

Sebbene essa non appartenga certo alla scuola naturalista, pure, nelle creazioni poetiche, eccessive talvolta, si ritrova uno spirito di osservazione finissimo, una verità relativa sorprendente, una potenza di *realizzazione* altamente artistica.[128]

[123] J. GAUTIER, *Les Peuples étranges*, Paris, Charpentier, 1879.
[124] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, cit. (corsivi miei).
[125] J. GAUTIER, *Lucienne*, Paris, Calmann Lévy, 1877.
[126] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, cit.
[127] J. GAUTIER, *Les Cruautés de l'Amour*, Paris, Dentu, 1879.
[128] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, cit. (corsivi miei).

Come avverrà dieci anni più tardi quando, sulle pagine della «Cronaca d'arte», egli donerà un *compte rendu* della *Physiologie de l'amour moderne* di Paul Bourget,[129] anche in questo caso Gualdo si sofferma ad analizzare le caratteristiche del sentimento erotico secondo la visione dell'autrice in esame: nelle *Cruautés* di Judith Gautier amore è sinonimo di passione, perché esso scoppia quasi sempre improvviso, immenso, eccezionale, violento come un colpo di fulmine. Ma nei suoi testi non è solo questo sentimento ad esser descritto mostrando alcune costanti. Anche i personaggi – vittime dell'*eros moderno* – sono raffigurati secondo alcuni aspetti ripetitivi: il protagonista maschile è quasi sempre giovanissimo, di una bellezza classica, di quella bellezza "in cui una delicatezza quasi femminile di lineamenti ed una venustà greca di forme si uniscono alla forza atletica", di squisito sentire unito a coraggio sovraumano; le donne, invece, sono quasi tutte sublimi. Eppure, nonostante ciò, i testi della giovane Gautier non mancano di originalità e soprattutto di verosimiglianza, dal momento che *ne' particolari e nel paesaggio si ritrova la realtà*.[130] Benché il più delle volte l'autrice avesse preferito cimentarsi nei racconti immaginosi, quando essa ha invece acconsentito – per dirla con Gualdo – "a stare nella nostra società moderna", anche in questa occasione è stata capace di forgiare dei veri e propri eroi degni di ammirazione e per di più dalle fattezze perfette.[131]

L'analisi dell'italiano non offre una panoramica sulla sola attività narrativa di Judith Gautier, ma propone un quadro completo delle sue facoltà, un quadro

[129] Cfr., *supra*, il paragrafo 7.5 *Un autoritratto allo specchio: Paul Bourget.*

[130] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, cit.

[131] Ibidem. Gualdo fornisce un ritratto preciso dell'eroe delle *Cruautés*: "bello come un *Fortunio*, dalle fattezze perfette, dal labbro superiore appena ombreggiato, dal naso dritto che si riunisce in una sola linea alla fronte, dal mento ben modellato, indicante una virile fermezza di propositi, dall'occhio grande, dolce e ardente". Le fattezze del personaggio richiamano quelle della stessa Judith secondo la descrizione di Banville: "La ligne du nez continue celle du front […]. Les cheveux noirs sont légèrement frisottant et crespelés, ce qui leur donne l'air ébouriffé; le teint brun mat, les dents petites et espacées, les lèvres pourprées d'un rouge de corail, les yeux petits et un peu enfoncés, mais très vifs et qui prennent l'air malin quand le rire les éclaire, les narines ouvertes, les sourcils fins et droits, l'oreille exquise, le col un peu fort et très bien attaché, sont d'une sphynge tranquille et divine" (T. DE BANVILLE, *Les camées parisiens*, Paris, Pincebourde, 1866, pp. 53-54). È probabile che Gualdo avesse in mente queste righe quando, a sua volta, si accinse a delineare un *portrait* della scrittrice: "Ella possiede una bellezza maestosa, assoluta; ha la fronte marmorea, i lineamenti perfetti. Il suo colorito pallido e caldo, uniforme, contrasta con il sorriso quasi infantile della bocca. L'occhio è calmo, luminoso, dalla pupilla color dell'oro; lo sguardo è quello indimenticabile del padre, raddolcito; l'atteggiamento, quello di una sfinge o di un idolo" (L. GUALDO, *Ritratti e figure...*, cit.).

che ingloba tutte le manifestazioni dell'arte da lei praticate: "senz'aver quasi imparato", leggiamo nell'articolo in questione, "ella dipinge un poco, scolpisce". Il critico racconta di aver visto una volta esposto un busto rappresentante *Lohengrin* da lei realizzato, una scultura che – malgrado le imperfezioni di fattura – rendeva molto bene, a sua detta, l'idea della fulgida figura del cavaliere del cigno: "l'artista aveva tentato di rendere plasticamente quel suo ideale di bellezza, descritto ne' suoi libri". Persino la musica non era materia sconosciuta alla figlia di Théo: come l'adorato genitore ("anche in ciò è proprio figlia di suo padre!" e, difatti, anch'egli si era da giovane cimentato – come si è detto – nel figurativo e Gualdo ne aveva visto almeno un disegno, come racconta a Vittoria Cima),[132] era capace di rintracciare il bello in qualsiasi rappresentazione artistica; in campo musicale era una fervente ammiratrice di Richard Wagner.

Proprio all'interno di una biografia dedicata agli aspetti più intimi e personali del compositore tedesco (*Wagner at home*, 1910)[133] è conservata l'unica testimonianza di pugno della Gautier attestante i suoi contatti con Luigi Gualdo. In verità la prima versione, in francese e non già in inglese, del passo cui qui si allude è presente nel primo dei tre tomi delle sue memorie intime (*Le collier des jours*), sorta di autobiografia che ella redasse a partire dal 1904: qui Judith, dopo aver raccontato un episodio vissuto in gioventù a Monaco in compagnia del suo allora marito Catulle Mendès e dell'amico poeta Villiers de L'Isle-Adam – quando, da un ponte nel cuore della città, avevano assistito al passaggio di quattro o cinque zattere stracolme di persone di colore –, si sofferma a descrivere alcune loro discussioni seguite a quell'avvistamento, riflessioni che la donna sintetizza in un verso di Villiers, cosa che a sua volta la conduce alla considerazione secondo la quale esiste un tipo di verso, quello unico, "dans lequel semble se condenser un poème", un verso che "se suffit à lui-même et dédaigne la rime".[134] Gualdo realizzerà almeno un esemplare di siffatta tipologia, quel verso

[132] Fondo Vittoria Cima, c.3, b.40(5). Lettera di Luigi Gualdo intestata "Biarritz, 3 agosto [18]69" in cui il giovane scrittore dewscrive gli interni dello studio di Giammartino: "Vi vorrebbe per descriverlo un volume intiero di Gautier. I mobili sono tutti antichi, ma questi non si vedono, tanto sono nascosti dai vasi, dai libri, dalle armi, dalle pitture, da cento cose strane e bizzarre; per terra un tappeto turco, intorno dei bassissimi e vasti sofà orientali a vivacissimi colori, un po' sbiaditi. In un angolo un pezzo colossale della Venere di Milo, dei quadri dappertutto, […]; delle nicchie che servono di biblioteca e dei libri sopra e sotto i mobili, dapertutto. Un disegno a penna di *Gautier* corrisponde a un bel ritratto d'Elisa Alemagna".

[133] J. GAUTIER, *Wagner at home*, transl. by E. D. Massie, London, Mills & Boon, 1910.

[134] ID., *Le collier des jours: souvenirs de ma vie*, Paris, Joven, 1904, p. 168.

declamante "la riche folie figée des objets presque vivants" che più e più volte Robert de Montesquiou ha utilizzato in epigrafe ad alcuni suoi testi, dal *Les Hortensias bleus* a *Les Pas effacées*.[135] Dal canto proprio, Judith afferma che, parimenti, in tutta la sua vita essa ha realizzato un solo *vers unique*, un verso che a suo turno – questo è quanto sostiene Judith Gautier, però non si è ancora trovata traccia di ciò nel *corpus* dei suoi testi finora ricostruito – Gualdo avrebbe riportato in epigrafe di una propria opera per stuzzicare i propri contemporanei e lanciarli alla ricerca della sua 'origine':

> *Je suis le nautonier des océans lunaires*
>
> Le poète italien Gualdo a cité quelque part ce vers en épigraphe, pour taquiner ses contemporains en leur faisant chercher «d'où c'était».[136]

Nessun'altra allusione all'autore milanese, oltre alla presente, è contenuta nelle opere dell'artista transalpina, la quale con l'italiano condivideva, oltre a quella personale, un'altra importante amicizia, ovvero quella con l'appena citato conte Robert de Montesquiou. In effetti, è proprio tra le carte appartenute a que-st'ultimo che si trova una lettera di Gualdo – posteriore al suddetto articolo – in cui è presente un'allusione alla loro conoscenza in comune: si tratta di un messaggio in cui il mittente chiede aggiornamenti riguardanti Judith Gautier (menzionata soltanto attraverso le iniziali, secondo un uso frequente nei carteggi gualdiani) per poi trasmetterle un galante saluto che accenna al suo gusto per l'Oriente: "Voyez-vous J. G.? Mettez-moi à ses pieds chinois".[137] Ed a proposito dell'interesse della scrittrice per il Celeste Impero non va passata sotto silenzio la parte finale dello studio di Gualdo su di lei incentrato: in questa sezione il giornalista riprende le fila della propria 'narrazione' e si riallaccia all'*incipit* del testo, laddove aveva raccontato l'episodio di come e quando il cinese Ding Dunling era stato introdotto in casa Gautier per poi lungamente insediarvisi prima di sparire in via definitiva. "E che cosa è accaduto del mandarino Tintun-lin? domanderà forse il lettore", chiede Gualdo, che prontamente offre subito dopo la sua risposta:

---

[135] Cfr., *infra*, il paragrafo 7.4 dedicato alle relazioni tra Gualdo e Robert de Montesquiou.

[136] Ibidem: "The Italian poet, Gualdo, has quoted this linea s an epighaph, in order to silence his contemporaries and make them search for its origins" (*Wagner at home*, cit., p. 150).

[137] Lettera di Luigi Gualdo a Montesquiou, da Milano, del 1882 pubblicata da V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 319.

È pressoché scomparso, ed avviene ben di raro di imbattersi ancora in lui sul *boulevard*. Aveva lasciato la casa della sua antica allieva, prima ancora che questa si separasse legalmente dal marito. […]. Pure fin da alcuni anni or sono era divenuto serio, ed aveva perfino sposato una signora vedova. Ma aveva lasciato a Pechino un'altra moglie e fu accusato di bigamia. Processato allora, venne difeso in tribunale da Judith Gautier in persona, che riempì di stupore gli avvocati ed i giudici non versati nella legislazione del Celeste Impero, provando col Codice chinese alla mano (essa lo leggeva nel testo!) che la bigamia laggiù non è *un cas pendable*, essendo anzi autorizzata, e che per condannare Tin-tun-lin bisogna attendere che egli sposi una terza moglie in Europa.[138]

Però, conclude in ultima analisi Gualdo – insistendo sulla remota possibilità che l'orientale potesse convolare ancora una volta a giuste nozze nell'antico continente – a lui, personalmente, era parso abbastanza strano che questi avesse già trovato una prima, unica e sola moglie nella città di Parigi.[139]

### 7.3a *Il legame umano ed artistico più longevo: François Coppée*

Sul finire del 1872 l'editore Rechiedei di Milano pubblicava *Due dolori*, dramma in un atto, nella traduzione italiana di Luigi Gualdo dall'originale francese *Deux douleurs* di François Coppée.[140] In tale data una simile collaborazione renderebbe poco credibile l'ipotesi che il primo incontro tra i due scrittori che diverranno col tempo compagni fraterni fosse avvenuto soltanto il 17 luglio di quello stesso anno,[141] come sembrerebbe trapelare dalla lettura di un *memorandum* dello scrittore transalpino: molto più probabilmente l'annotazione in questione si riferisce, piuttosto, ad una serata, svoltasi nel *salon* di Mallarmé, durante la quale i due futuri amici avevano particolarmente familiarizzato. L'effettiva prima conoscenza doveva, invece, aver avuto luogo in un momento precedente, sebbene non di molto anteriore. Non trascorrerà, comunque, molto tempo prima che Gualdo chieda al confratello di tutelare con ogni cura la loro amicizia, che gli confessi quanto essa sia per lui "précieuse"[142] e che gli confidi

[138] L. GUALDO, *Ritratti e figure. Judith Gautier*, cit.

[139] Ibidem.

[140] F. COPPÉE, *Due dolori. Dramma in un atto, in versi*, traduzione di L. Gualdo, cit.

[141] Cfr. *infra*: 7.5 *Mallarmé, "plume évocatrice, dans un tourbillon de rêve et de mystère"*.

[142] Lettera I a François Coppée (datata "Venezia, 27 août 1874"), in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 183.

di aver fatto una grande scoperta: "vous êtes mon meilleur ami".[143] Non a caso basterà sfogliare le cronache sui quotidiani dell'epoca per scoprire che a tutte le cene tenutesi a partire dal 1875 al Café Procope – e note tra i grandi scrittori dell'epoca come *dîners du «Boeuf Nature»*[144] – insieme a Zola, Bourget, Daudet, Alexis, Flaubert, Maupassant e Huysmans, faceva sempre la propria comparsa una coppia di ottimi, inseparabili amici, artisti anch'essi: "Voici François Coppée, toujours accompagné d'un ami, le romancier italien Gualdo".[145]

Press'a poco allo stesso periodo della su citata affermazione gualdiana risale, inoltre, il conciso ritratto che il milanese offre, in una lettera a Boito, di un Coppée che appare alla stregua di un consanguineo (quel Coppée grazie al quale gli era stato consentito di far visita a Victor Hugo), di una persona con cui si è condiviso ogni segreto, dai tormenti artistici alle sofferenze di cuore:

> *Coppée petit, brun, bistré, noir, poitrinaire. Simpaticissimo. Conosciuto da infanzia e da molto prima!* Pas grandes manières. Beaucoup de caboche, pas de bra…; quelque flou. Plus père verti que je le croyais. Très fatigué, abruti, ramolli. Tout à fait dans notre genre. Il te connaît déjà beaucoup. *Molto più avvenirista in letteratura di quel che credevo*; intimo con Catulle Mendès, &c, &c… Fui in nome suo dal V. H., ma solo.[146]

È all'ottima monografia di Montera che si deve la ricchezza di documentazione relativa ai rapporti Gualdo-Coppée. Il critico ha, difatti, rintracciato e pubblicato le 35 lettere dell'italiano indirizzate all'amico d'oltralpe custodite in parte negli archivi della biblioteca Jacques Doucet – attualmente gestita dalla 'Chancellerie des universités de Paris' – e, in altra parte, in possesso di un privato, il professor Lloyd James Austin. La corrispondenza (anche in questo caso mutila delle risposte), che ricopre gli anni intercorsi tra il 1874 ed il 1895, è tra le più preziose ai fini della ricostruzione della vita quotidiana dei due poeti, degli sviluppi delle rispettive opere, dei pareri di ciascuno sulla produzione letteraria dell'altro, delle amicizie comuni, dell'aiuto e dei consigli reciproci, infine,

[143] Lettera IV a Coppée,[1875], ivi, p. 203.

[144] J. PATIN, *Du "bœuf nature" à "la table des Beylistes"*, in «Le Figaro», 7 décembre 1930, p. 5.

[145] C. FEDGAL, *Le bien manger. Les dîners de Paris (IV)*, in «La Semaine à Paris», n. 363, 10-17 mai 1929, p. 13.

[146] Lettera I ad Arrigo Boito del luglio 1874 (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 301). A tal proposito si veda anche, *supra*, 4.3b *Tra teatro, musica e poesia: la sintonia d'arte e di vita con Arrigo Boito.*

inerenti ad ogni tipo di questione, dal tema privato a quello professionale, dall'argomento politico a quello culturale.

Dalle parole di Gualdo, in cui il tono bonario, fraterno e confidenziale prevale su tutti gli altri (per quanto non manchino, si vedrà, anche riflessioni di carattere e stile ben più serio, comprese le privatissime confessioni sul suo stato di salute ed i suoi malesseri esistenziali) si evince fin da subito una netta separazione di ruoli tra i due amici: da un lato c'è un Coppée, che ha fatto della passione letteraria una pratica incessante, vero e proprio mestiere cui dedicarsi anima e corpo anche a costo di trascurare i propri cari nei momenti di totale isolamento lavorativo; dall'altro, invece, c'è un Gualdo troppo spesso vinto da mille *ennuis* e dalla propria *paresse*, che non nasconde al corrispondente un'innocente invidia per la sua costante dedizione alla scrittura, un Gualdo che fin dal principio sintetizza, ironicamente, nei seguenti termini, la tipologia di rapporto intrattenuto con il suo corrispondente, o per meglio dire, le caratteristiche delle sue due componenti: "Vous êtes un ange! – & moi, […], je suis un brute. Je me méprise profondément à tous points de vue".[147]

La consapevolezza della propria difficoltà nel trovare concentrazione ed applicazione nel lavoro è, in effetti, un'ammissione ripetuta quasi regolarmente nella corrispondenza con Coppée: probabile tentativo di oggettivare un disagio, forse flebile sollievo dinnanzi alle difficoltà, la dichiarazione della propria colpa nelle righe destinate all'amico è immune da ogni sorta di imbarazzo. Egli sa che quell'uomo "conosciuto da infanzia e da molto prima" comprende le sue motivazioni e che non c'è alcun sentimento di rabbia malcelata nelle sue congratulazioni per i testi portati a termine. Sono tante le occorrenze di discorsi che lo testimoniano e basterà sfogliare tra le carte Coppée per imbattersi con estrema facilità in frasi del tipo "vous n'avez donc pas bougé vous avez travaillé! Vous êtes un heureux sage!"[148] o come "je me réjouis d'apprendre que vous êtes aussi heureux que possible, puisque vous travaillez. Le travail forcé est peut-être le meilleur, certainement le seul qu'on fasse régulièrement".[149] Il conte Gualdo non era soggetto agli stessi obblighi dello scrittore francese, né per

[147] Lettera III a Coppée, del 1875. Ivi, p. 190.

[148] Lettera XXIII allo stesso, da Venezia, del 1888. Ivi, p, 268. Segue, al solito, l'ammissione della propria inattività (fomentata dal soggiorno nella città in cui al momento risiede, un luogo che, detta di Gualdo, rende ancora più inclini allo *spleen*): "Moi je mène ici toujours la même vie très spéciale et amphibie, qui n'est pas sans charme".

[149] Lettera IV, [1875]. Ivi, p. 199.

motivi contrattuali né per cause finanziarie, ma non per questo si dimostrava disinteressato ai problemi altrui; il suo entusiasmo, anzi, non ha nulla di affettato e trova forza nell'amicizia e nel rispetto per la produzione del confratello.

Ma Coppée non è soltanto un confidente. Vero amico a tutto tondo è colui al quale il milanese chiede aiuto, umano e professionale, e al tempo stesso colui che cerca il soccorso ed il consiglio dell'italiano, in cui ripone ciecamente la propria fiducia. Egli costituisce, inoltre, l'intermediario attraverso cui Gualdo entrerà in contatto con Alphonse Lemerre, che pubblicherà sia il suo *Mariage excentrique* che la *Ressemblance*. E proprio all'intervento del francese sono legate le sorti di quest'ultimo romanzo: nel dicembre 1875, difatti, l'autore aveva appena terminato la stesura manoscritta del testo e, prima di ipotizzare la consegna ad un editore, sostiene che avrebbe desiderato conoscere il parere di Coppée sull'opera. Solo in caso di responso positivo egli avrebbe pensato seriamente di dare alle stampe il manoscritto; altrimenti, si sarebbe "accontentato" di volgerlo nella propria lingua madre e affidarlo all'onnivoro Treves. Unica condizione per la consegna, trovandosi nell'impossibilità di recarsi di persona in Francia, sarà però la spedizione postale, che priverà lo scrittore dell'emozione di riporre nelle mani del proprio destinatario il suo primo romanzo francese:

> Hélas! Malgré vos prédictions, je sais bien que je n'irai JAMAIS à Paris. Il me sera donc impossible de vous apporter moi-même ma copie; non, vous recevrez l'énorme paquet par la poste, avec prière chaleureuse de lire bien vite pour me dire quelles chances il pourrait avoir de paraître favorablement à Paris, car, en cas de réponse négative, je le traduirais en italien «en moins de temps qu'il ne faut pour l'écrire», pour le jeter dans la gueule toujours ouverte de l'éditeur Treves.[150]

*Une ressemblance* era stato, infine, con significativa dedica in apertura a François Coppée, pubblicato da Lemerre (mentre Treves non ne stamperà mai una traduzione; quella attualmente disponibile è postuma e non autoriale)[151] ed aveva persino ottenuto un discreto successo. Un esito davvero positivo spetterà al secondo romanzo francese gualdiano edito da Lemerre, *Un mariage excentrique*, apparso nel maggio '79 e già esaurito durante i mesi estivi: attraverso i carteggi si evince addirittura che nessuna libreria parigina né tanto meno milanese possedeva più alcuna copia del testo nel mese di settembre. Nonostante la

[150] Lettera VI a Coppée. Ivi, p. 213.

[151] Il testo *Una rassomiglianza* è stato infatti pubblicato nel 2002 nella traduzione a ura di Marilena Giammarco per la casa editrice Tracce (op. cit.).

continua domanda, tuttavia, l'editore di Passage Choiseul sembrava non aver alcuna intenzione (o forse, ipotizza Gualdo, semplicemente non *poteva* assecondare la sua volontà per mere ragioni economiche) di dare di nuovo alle stampe l'opera. Pertanto l'autore, ancora una volta bloccato in Italia, aveva di nuovo cercato la collaborazione di Coppée: questi avrebbe dovuto esprimere al direttore il proprio disappunto, cercando di convincerlo dell'assoluta necessità di una seconda edizione:

> Ce qui me préoccupe par-dessus tout […] c'est que je ne sais comment m'y prendre pour convaincre d'ici cet architecte de Lemerre réimprimer mon roman. Et il me semble vraiment bête et triste et absurde de ne pas le faire, puisque l'édition est épuisée à Paris et ici, puisque la vente chez Dumolard n'a pas cessé, même pendant l'été, et puisqu'elle reprendra certainement, au dire de D. lui-même, à l'ouverture de la saison. On en demande ici tous les jours et on s'étonne qu'une seconde édition ne soit pas déjà prête. Et il faudrait absolument qu'elle le fût en novembre – mais quand le sera-t-elle, même si Lemerre s'y décide, avec la lenteur que nous connaissons.[152]

Gualdo sa bene che la parola del suo corrispondente sarà ben più persuasiva della propria perché da Lemerre – per il momento – alle sue lettere o non ha ottenuto replica o ha ricevuto in cambio solo gentili e convenevoli parole prive di una concreta risposta. Spinto dallo sconforto ha dunque compreso che non gli resta che insistere nella richiesta sfruttando, scrive a Coppée, "votre influence en ma faveur"[153] e scherzando sulle eventuali conseguenze di una fallimentare ristampa: "Soupposons même que cette seconde édition ne se vendît pas, qu'est-ce que cela fait? Au contraire, tout rentrerait dans l'ordre et cet événement anormal d'un roman vendu chez L. cesserait de surprendre les gens. Peut-être cette raison serait-elle trouvée bonne".[154] L'ingerenza del poeta francese, anche in quest'occasione, sarà risolutiva benché il romanzo verrà ridato alle stampe e rimesso in vendita in entrambi i paesi solo cinque anni più tardi.[155]

In qualche modo anche il destino di una pubblicazione italiana di Gualdo è collegabile a Coppée, sebbene in questo caso il suo apporto abbia influito in maniera ben inferiore. Nello stesso 1879, difatti, egli non aveva ancora raccolto in volume i numerosi suoi componimenti poetici apparsi su svariate riviste pe-

[152] Lettera VII a Coppée, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 217-218.
[153] Ivi, p. 218.
[154] Ibidem.
[155] L. GUALDO, *Un mariage excentrique*, 2ème édition, Paris, Lemerre, 1884.

ninsulari, oltre a numerosi altri versi all'epoca ancora inediti. L'attesa di un periodo favorevole – come ha evidenziato anche quel de Gubernatis[156] che cercherà la collaborazione di Gualdo per la sua «Revue Internationale»[157] – lo aveva spinto ad aspettare troppo a lungo, volendo ritardare l'uscita del libro a causa della copiosa pubblicazione, in quegli anni, di un numero spropositato di testi di lirica. La domanda con cui l'amico francese gli aveva chiesto informazioni circa un rimatore di nome Vecchini (Gualdo era solito inviare al suo corrispondente tutte le novità letterarie nostrane ed aggiornarlo su quelle di maggior rilievo)[158] era stato lo spunto per poter esporre al suo destinatario il problema, rendendolo partecipe dei suoi molteplici dubbi attraverso un'interessante illustrazione del panorama poetico italiano:

> Le poète Vecchini m'est complètement inconnu […]. D'ailleurs le nombre des poètes devient tellement énorme ici qu'on ne peut plus être au courant.
>
> C'est même ce qui me fait encore hésiter quant à la publication de mon volume de vers et cependant il faudra s'y résoudre. J'ai attendu longtemps pour ne pas être *seul*: il y a foule maintenant; mais comme espérer qu'elle devienne moins compacte?[159]

Il timore gualdiano più grande è che "le nombre de Vecchini" possa continuare a crescere di giorno in giorno, anche se, intanto, egli non nasconde di a-

[156] A. DE GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei. Ornato di oltre 300 ritratti*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1879, p. 536. Alla voce "Gualdo, (Luigi)" si legge: "Molte riviste e giornali stamparono i primi suoi versi, alcuni dei quali furono ammirati. Ma egli non volle raccoglierli in un volume. Sette o otto anni fa, la cosa non era di moda e a lui non piaceva mettersi fra le eccezioni. Più tardi lo trattenne un fatto opposto, ma il medesimo sentimento: temeva di naufragare in quel gonfio torrente di versi d'ogni metro che inondò l'Italia".

[157] La lettera di risposta di Gualdo a De Gubernatis è in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 321. Il mittente si complimenta per il programma e si propone per un'ipotetica collaborazione: "Il suo nobile e bel progetto di una *Revue Internationale* avrà quello che merita. […]. Sottoscriverò per *Una Azione* – e sarò lieto che il mio nome abbia posto nella lista dei collaboratori". Non si è trovata, tuttavia, traccia di interventi gualdiani sul periodico in questione.

[158] In ben due occasioni egli si sofferma sui *Versi* di Eva Cattermole-Mancini: "Vous continuez, je suppose, à récevoir des centaines de volumes de vers italiens. En avez-vous reçu un, cet hiver, signé: Contessa Lara? Très jolie édition?" (lett. IX, ivi, p. 225) e, in tono più scherzoso, dirà: "Le vers de la Comtesse Lara ne sont pas sans mérite. Sentiment et pornographie. Vous savez qu'elle a eu un drame terrible dans sa vie: un amant tué en duel par son mari. Cela n'empêche pas que si vous la rencontriez n'importe où, vous vous trouveriez à l'instant même vetû d'un habit bleu à haut collet, de culottes jaunes et de bottes à revers. Il ne faudrait pas en parler de cette façon au nommé Barbavara qui a été amoureux fou d'elle " (lett. X, ivi, p. 229).

[159] Lettera VII a Coppée. Ivi, p. 216.

ver iniziato concretamente a sondare gli editori cui all'evenienza rivolgersi, giacché la sua predilezione – tra gli stampatori di versi "à la mode et les inventeurs, en Italie, du «Volume de vers», qui se vend, chose absolument inconnue il y a peu d'an-nes"[160] – restava circoscritta a due nomi: da un lato egli valuta l'*excellent* Zanichelli (il quale, ricorda lo scrivente, ha pubblicato Carducci e Stecchetti), mentre dall'altro pensa di interpellare quel Casanova di Torino che poi, in effetti, quattro anni più tardi, nel 1883, patrocinerà alle sue *Nostalgie*, ossia a quel volume di versi in cui il componimento XXXVIII è dedicato proprio a Coppée. Splendida descrizione di un *Interno* – è questo il titolo del brano –, in esso vi è illustrato il luogo in cui "s'impegnò la lotta che non vide / il lettore distratto", quella stanza del poeta in cui l'Idea passa fugace *come la donna che sorride* per poi tornare dea, quella stanza dove – se davvero ispirata allo studio in cui lavorava il francese – sembrerebbe addirittura far capolino un'immagine di quella Méry Laurent, interprete teatrale ed intima di Gualdo e Coppée che fu spesso mediatrice di notizie sul conto dell'uno e dell'altro quando essi non riuscivano ad aggiornarsi in prima persona:

Lontana dai rumor, chiara e quieta,
Addorme il core ed il pensier risveglia
La stanza del poeta.
Qui c'è l'impronta della lunga veglia,
Là stanno i libri che lo spirito adora,
Ovunque è sparsa una malìa segreta.

La penna giace non asciutta ancora;
Tutto spira la vita e insiem la pace,
Ed il sole colora
Ogni appeso ritratto: là, procace,
Mostra un'attrice le sue grazie infide
E turba lievemente la dimora.[161]

Certamente l'italiano è stato un assiduo frequentatore della dimora di Coppée (non solo in occasione dei tanto noti raduni domenicali della rue Oudinot) e della sua stanza da lavoro, giacché – come si dirà – il parigino era solito consegnare alla lettura del suo consigliere i propri manoscritti, sia in fase di scrittura

[160] Ibidem.
[161] L. GUALDO, *Interno (A F. Coppée)*, in *Le Nostalgie*, cit., pp. 28-29.

che a progetto ultimato. Il francese, a sua volta, doveva aver ricambiato, almeno una volta, le numerose visite facendo un soggiorno nella città ambrosiana. Il 9 maggio del 1877 Gualdo scriveva da Firenze in un poscritto a Verga: "Prima di partire, ho avuto a Milano Coppée per quindici giorni".[162] In parte la cronaca dell'avvenimento è affidata alle parole dello stesso visitatore poiché, appena messo piede nella città lombarda, il poeta d'oltralpe aveva indirizzato alcune righe a sua sorella Annette per raccontarle che, dopo nove ore di viaggio in treno, aveva finalmente raggiunto l'ambita meta. Appena guadagnata la stazione, sostiene, "je tombais dans les bras de Gualdo, ivre de joie de me voir en Italie". Questi, tuttavia, non aveva potuto ospitare l'amico, "mais je vais y diner tout le temps", aggiunge poco oltre Coppée, "et il m'a trouvé, à deux pas de sa maison, un petit hôtel où je suis très bien".[163] Apprendiamo poi dallo stesso documento che egli alloggerà, in effetti, all'Albergo del Leone, sul Corso Vittorio Emanuele, a pochissima distanza dal *palazzo* gualdiano sito in via Bagutta.[164] Sedotto ed incantato dalla città meneghina che gli pare esser stata creata appositamente per la *flânerie*, Coppée racconterà di aver trascorso due giorni interi *en compagnie de cet aimable fol de Gualdo* percorrendo, sospinto solo dal caso, le belle strade del centro, ognuna delle quali conducente dinnanzi ad una chiesa o ad un edificio storico.[165] Eccellente cicerone, come lo sarà anche per Bourget e per tutti i confratelli letterati venuti in soggiorno nel belpaese, Gualdo condurrà il suo ospite d'eccellenza in visita al Duomo, a Sant'Ambrogio, al Cenacolo di Leonardo. Sulla via del ritorno in patria, infine, Coppée farà una breve tappa a Torino per fare la conoscenza, sempre su richiesta del suo amico milanese, de "le poète Camerana qui, paraît-il m'adore".[166]

Negli anni precedenti – almeno a partire dal 1873 – i due scrittori avevano compiuto altri viaggi insieme: a breve distanza dai primi incontri, la loro frequentazione era già assidua ed il legame a tal punto solido da consentir loro di trascorrere in reciproca compagnia la stagione estiva, come ad esempio ai bagni di mare di Etrerat. Sembrerebbe che sia stato proprio in quest'occasione che

[162] G. RAYA, *Inediti verghiani. Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, cit., p. 131 (lettera 5).

[163] F. COPPÉE, *Lettres à sa sœur Annette*, Introduction et notes de M. Jean Monval, in «Le Correspondant», 25 avril 1912, p. 217.

[164] Si tratta del "Palazzo Reina-Gualdo", costruito nel 1840 da Nicola Dordoni, in stile neoclassico, attualmente sede di sezioni del Comune di Milano e di diverse associazioni culturali.

[165] F. COPPÉE, *Lettres à sa sœur Annette*, cit., p. 217.

[166] Ivi, p. 222.

Coppée abbia composto i versi *Rhythme des vagues*, dedicati a Gualdo ed ispirati dal cadenzato suono delle onde, in grado di suscitare negli uomini l'idea di realizzare versi armoniosi: al poeta, umile osservatore di quelle eco, di quegli urti incessanti, strumenti musicali della natura, non resta che lasciarsi guidare dalla *sacralità* e dalla *vaghezza* di quelle impressioni attraverso cui "l'Océan nous récitât des vers".[167] Il dedicatario prontamente ringrazierà il collega per avergli intitolato le suddette strofe – ancor memore dei giorni trascorsi in Normandia – nonché per l'invio del volume, del quale non manca di segnalare i componimenti che più ha apprezzato:

> Le *Cahier Rouge* m'a charmé. J'adore *Les luttes forains*, le sonnet à Claudius Popelin [*Kabala*], la pièce dédiée à Madame Doche [*Le Printemps*] & *notamment* tout le reste. Le *Vieux soulier* & le *Rythme des Vagues* (merci encore pour la dédicace) m'ont rappelé les bons jours de Trouville. Et on va jouer une pièce de vous [*La guerre de Cent ans*] au Vaudeville, & le *Psautier* / cinq actes / est fini, & le roman [*Un idylle pendant le siège*] & *Olivier* vont paraître bientôt! Mais, savez-vous que vous êtes d'une activité effrayante? – Moi, au contraire, je travaille forte peu & suis découragé.[168]

Appare evidente da questa citazione che i due amici si tenessero costantemente aggiornati sulle rispettive produzioni letterarie e, soprattutto, che Gualdo seguisse con continuità gli sviluppi delle opere *in fieri* del suo corrispondente. In questa prima fase dei loro contatti c'è un testo, in particolare, su cui egli richiede regolari aggiornamenti: si tratta del romanzo in versi *Olivier* (già menzionato nella su riportata lettera), di cui il lombardo doveva evidentemente aver letto la versione autografa. Difatti, come ricorda Montera, "Coppée avait pris l'amicale habitude de soumettre au jugement de Gualdo ses écrits avant de les envoyer à l'impression":[169] anche la bozza di *Olivier* doveva esser stata sottoposta al suo vaglio se, nel corso dell'ottobre1875, il critico afferma di attendere con impazienza di *relire* il volume che dice di aver nel frattempo annunciato a tutto il mondo e di cui domanda novità sullo stato di avanzamento di stampa.[170] Il giudizio conclusivo arriva, però, all'indomani della pubblicazione, alla fine di

[167] ID., *Le Rythme des Vagues (A Luigi Gualdo)*, in *Le Cahier Rouge*, in *Poésies*, t. II, Paris, Petite Bibliothèque Lemerre, 1869-1874, pp. 178-179.

[168] Lettera II a Coppée, datata "Milan, 30 novembre [1874]" e pubblicata in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 185-186.

[169] Ivi, p. 33.

[170] Ivi, pp. 209-210. Lettera V: "J'attends *Olivier* avec impatience. Je l'ai annoncé à tout le monde. J'ai soif de le relire. Comment va le travail ? Et le pièces ? Y a-t-il quelque espoir?".

dicembre, allorquando Gualdo sostiene di aver letto il libro "pour la vingitième fois; je le sai presque tout par coeur"; in volume gli pare di averlo apprezzato ancor più che nella veste manoscritta. In Italia ed in Francia, sostiene, ogni donna non può fare a meno di parlare di *Olivier*, e, proprio come egli aveva predetto a Yport, sa che proprio per questo motivo i giornalisti potranno muovere all'autore l'accusa falsa e ridicola – sostiene scherzosamente – di aver redatto tale romanzo soltanto per "faire des femmes". Ma, in fin dei conti, quel testo non potrà in alcun modo esser destinato all'insuccesso: sarà, anzi, favorevolmente accolto e, malgrado le inevitabili stigmatizzazioni, esso piacerà molto, dal momento che è, a suo parere e senza mezzi termini, *une œuvre parfaite*.[171]

Scorrendo le lettere di Gualdo è possibile annoverare i tanti suoi interventi a proposito dei lavori di Coppée. Supplendo ai momenti di intima familiarità che i due potevano condividere di norma a Parigi, tali documenti testimoniano il conforto che un'amicizia vigile e continua poteva apportare nella loro esistenza di uomini di lettere con i rispettivi doveri, sforzi, scadenze e, tutt'a un tempo, la testimonianza dei reciproci consigli, incoraggiamenti e giudizi. In quest'ottica andranno, allora, lette le frasi con cui il milanese commenta i lavori del suo destinatario, tanto quelli di cui è lo stesso Coppée a mettere al corrente il confratello, quanto quelli sui quali Gualdo interviene di sua spontanea volontà, magari dopo averne trovato indicazione sulle riviste. Così, ad esempio, avendo saputo dal proprio corrispondente del suo impegno come cronista, per «Le Moniteur», del Salon del '75, Gualdo si metterà alla ricerca del giornale a Milano per poter scorgere "un modèle de critique gautieriste bien entendue", con la raccomandazione – che l'amico, in effetti seguirà – di dedicare qualche

[171] Ivi, pp. 211-213. Lettera VI: "Je viens de relire «Olivier» pour la vingtième fois; je le sais presque tout par cœur. Imprimé, il me plait encore plus que manuscrit. C'est tout simplement, sachez-le bien, une œuvre parfaite. Je le préfère, non seulement à Mallarmé, mais à tout ce qui a été publié dans ces dernières années. Les femmes en sont folles. On vous accusera, je vous l'ai prédit à Yport, d'avoir écrit ce poème si sincèrement désespéré pour «faire des femmes» & *nous seuls* savons à quel point cette accusation est fausse et ridicule. […]. Du reste, à un autre point de vue, je dois vous dire qu'après avoir relu «Olivier» en volume de 99 pages, j'ai changé d'idée: je ne crois plus à l'insuccès. Non, ce livre, sera très favorablement accueilli, &, malgré quelques éreintements inévitables, plaira beaucoup. Dites-moi bien vite que j'ai raison. L'Italien Parodi (qui est un grec) dans sa dernière correspondance à *L'Illustrazione* en parle bêtement, mais assez bien, en prononçant votre nom avec un respect inaccoutumé. J'ai reçu votre lettre avec un immense plaisir & vous êtes adorable de m'avoir si bien «mis au courant». Mais savez-vous pourquoi j'ai attendu si longtemps vous en remercier? Parce que – que l'étonnement le plus vif se peigne sur votre physionomie! – parce que j'ai beaucoup travaille".

riga ai dipinti e alle sculture di Marcello, la duchessa di Castiglione Colonna allieva di Carpaux.[172] All'interno del medesimo messaggio epistolare egli chiede, inoltre, ragguagli sulla raccolta di *pièces* teatrali *Les Jeunes Filles*,[173] mentre negli anni seguenti si congratulerà per le strofe *Aux bougeois d'Amsterdam*, per i versi de *L'Aveu* che l'autore italiano scrive di adorare (specie perché nessuno al mondo potrà comprenderli meglio di lui),[174] domanderà di poter leggere *Toute une jeunesse*, il romanzo di cui ha avuto notizia attraverso le pagine dei giornali (e da cui è rimasto affascinato già dal solo dal titolo)[175] ed in seguito chiederà del testo di *Henriette*,[176] della declamazione in Svizzera del dramma *Pour la Couronne*[177] (e delle successive repliche a teatro, all'epoca del termine della redazione de *La Frazière*).[178] Infine, nel 1894, commenterà ilvolume di versi *Le Lys Rouge*, "ou je trouve", afferma, "des beautés de premier ordre & qui me plait excessivement".[179]

Diverse riflessioni gualdiane sono poi affidate alle lettere redatte in risposta all'invio dei propri volumi da parte dello scrittore francese: di tutte queste opere due soltanto, corredate da parole di dedica autografe, fanno ancora parte dell'attuale Fondo Gualdo, vale a dire una raccolta poetica del 1870[180] ed un'altra

[172] Ivi, p. 193. Lettera II: "Je chercherai le *Moniteur* pour lire votre salon, qui doit certainement être un modèle de critique gautieriste bien entendue. Je vous recommande très sérieusement Marcello. – Quand irons-nous la voir ensembles (*sic*) cette excellente Duchesse? – *Jamais*; mais allez donc la voir tout seul, après l'avoir bien… dans votre article".

[173] Ivi, p. 194. *Post scriptum* della lettera II: "Je suis heureux d'apprendre que vous continuez les «Jeunes Filles». Je les adores toutes, même celles que ne connais pas encore".

[174] Ivi, pp. 231-232: "Je viens de lire vos vers à N.T.R. – (J'espère que vous mettrez cette dédicace plus tard) – publiés dans la *Revue Internationale*, et j'en suis charmé à un point que se ne saurais vous dire. Vous imaginiez-vous combien le Comte Commandeur de G. ne sait pas de quoi il est question ? Ces vers, je les adore, et personne ne les comprend autant que moi".

[175] Ivi, p. 253. Lettera XVIII: "Votre roman marche-t-il? J'en ai vu le titre annoncé, qui me charme particulièrement, comme vous pouvez vous l'imaginer".

[176] Ivi, pp. 262 (lettera XXI) e 272 (lettera XXV). Rispettivamente "Etes vous en train de finir votre roman?" e "Je lirai avec joie votre roman, dont le titre me plait déjà beaucoup, mais je regrette infiniment de vous savoir souffrant & ne pouvant sortir".

[177] Ivi, p. 263. Lettera XXII: "J'avais entendu parler de votre excursion de lecture en Suisse, et je suis heureux du grand succès obtenu, le quel se renouvellera pour sûr en Hollande".

[178] Ivi, p. 289. Lettera XXXIV: "Avez-vous quitté *La Frazière*? Et le répétitions de *Pour la Couronne* ont-elles commencé à l'Odéon? Comment cela marche-t-il?".

[179] Ivi, p. 287. Lettera XXXIII.

[180] F. COPPÉE, *Poésies 1864-1869: Le reliquaire, Intimités, Poèmes modernes, La grève des forgerons*, Paris, Lemerre, 1870. Il volume presente nel Fondo Gualdo (S.Q#.Z.X.23) conserva la dedica autografa dell'invio a Luigi Gualdo.

del 1883.[181] Delle rimanenti spedizioni resta traccia soltanto mediante le allusioni contenute nelle lettere pervenuteci: al maggio 1883 risale un'espressione di ritardata gratitudine per la ricezione dei *Vingt Contes nouveau* "que j'ai, de nouveau, savourés avec un délicat plaisir, ayant presque l'illusion d'y avoir un peu collaboré, tellement vous êtes sur le point de *dire les choses*";[182] al 1887, invece, il ringraziamento per il volume riedito de *Les contes en vers*;[183] a tre anni più tardi, inoltre, il commento per aver trovato al suo ritorno *Paroles sincères*, "ce petit volume délicieux" i cui versi, "si simples et si raffinés à la fois", Gualdo afferma di conoscere già quasi tutti a memoria per averli tanto "fréquemment savouré";[184] alla fine del luglio 1893 risalgono poi le frasi di riconoscenza per l'invio di una delle opere più amate dall'italiano, *Rivales*, perché "il est bien difficile de faire, dans son genre, quelque chose de plus admirable & de plus parfait"[185] e, infine, al novembre 1894, la manifestazione di gioia per la dedica che accompagnava il testo dei *Contes tout simples*, da cui il nostro ricevente del dono scrive di esser stato letteralmente stregato.[186]

Qualche considerazione in più andrà spesa, per concludere, su *Les Jacobites*, il dramma in versi in cinque atti di cui Coppée racconta alla sorella di aver dato lettura contemporaneamente a Luigi Gualdo e ad Alphonse Lemerre prima di consegnarlo alle stampe.[187] L'autore si era, all'epoca, ritirato a Marlotte per redigerne il testo[188] ed aveva successivamente chiamato i suoi "consiglieri" per

[181] ID., *Poésies 1864-1872: Le reliquaire, Poèmes divers, Intimités, Poèmes modernes, La grève des forgerons, Les humbles, Ecrit pendant le siège, Plus de sang, Promenades intérieurs*, Paris, Lemerre, 1883. L'esemplare custodito all'Ambrosiana (S.Q#.Z.X.1) è dedicato: "A Luigi Gualdo son véritable ami du coin du coeur".

[182] Lettera IX int. "Dimanche (mai 1883)". P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 224.

[183] Lettera XX. Ivi, p. 261.

[184] Lettera XXVII. Ivi, pp. 275-276.

[185] Lettera XXXII. Ivi, p. 284. Il commento all'opera appena letta continua in questi termini: "J'espérais pouvoir vous dire bien mieux, en quelques mots, une partie de ce que ce livre a su souffler en moi, car j'étais presque sur le point de venir à Paris pour y passer quelque jours, & aller ensuite de par le monde jusque vers la fin de l'été".

[186] Lettera XXXIV. Ivi, p. 288: "Comment vous remercier, mon cher Ami, pour la si affectueuse dédicace de vos *Contes tout simples* que je viens de lire avec ravissement? Je vous en suis très reconnaissant, comme toujours".

[187] F. COPPÉE, *Lettres à sa sœur Annette*, cit., in «Le Correspondant» , 10 juin 1912, p. 880: "[…] demain soir j'attends Lemerre et Gualdo. A partir de mercredi, par exemple, je me remets dans le brancard, et j'espère enlever vite la fin de ma pièce".

[188] Ivi, p. 879. Gualdo era solito fare visita all'amico quando si ritirava fuori porta. In una lettera a donna Vittoria Cima del 1885, ad esempio, scrive: "Coppée è un po' qui un po' in

metterli al corrente dell'andamento del progetto teatrale. L'italiano non fa mai menzione di questo incontro, però s'informa con una certa regolarità sulla messa in scena della *pièce*: dal circondario di Monza, infatti, nel corso del 1884 (e più precisamente nei giorni in cui Coppée era alle prese con la stesura del discorso per la ricezione dell'onorificenza come membro dell'*Accadémie Française*)[189] egli domanda al suo corrispondente se essa verrà messa in scena – come in effetti avverrà, nel corso del 1885.[190] La prima si terrà all'Odéon il 21 novembre di quell'anno e Gualdo scriverà lungamente al caro amico per scusarsi della propria assenza in occasione di tale rappresentazione; nonostante Coppée avesse ottenuto un'informazione contraria da parte di terzi, non c'è possibilità alcuna, afferma egli dispiaciuto, che possa riuscire a raggiungere Parigi entro la data prescelta per la messinscena:

> Hélas! Mon cher ami, je ne serai pas à la première des *Jacobites*. Je suppose que je n'ai pas besoin de vous dire *combien* je le regrette. C'est impossible; je ne sais même plus de tout quand je pourrai revoir Paris. Je fais des vœux doublement sincères pour que votre nouveau drame tienne l'affiche pendant deux ans pour que j'aie une vague chance de pouvoir assister à une représentation. Je vous écris tout cela parce que ce personnage des Œuvres d'Alfred de Musset illustrées par Bida qui s'appelle A. B. de G. me dit qu'il vous a assuré que je serai à la première. Et je suis positivement navré de devoir lui donner tort.[191]

Pur non avendo potuto garantire la propria presenza, Gualdo si terrà comunque aggiornato sugli esiti dello spettacolo – leggendone, afferma, tutti gli articoli a riguardo – e si feliciterà immediatamente con Coppée per il *beau suc-*

---

campagna – ed io pure" (Lettera 15, inedita, Fondo Vittoria Cima, c.3, b.40). O, ancora, nel 1893, narra sia a sua cugina Giulia – "Sono stato come ti dissi, da Coppée, nella bella villa (ma senza vista) che ha comprato per niente due anni fa. Cosa strana in Francia, il giardino è bello e abbastanza grande, e la casa è comoda; per quanto Coppée possegga la scienza, il *génie de l'inconfortable* pure non è riuscito a guastarla" (Lettera 2.8, inedita, Fondo Luigi Gualdo) – che a Verga – "Vedo molto Coppée, che va e viene dalla campagna" (G. RAYA, *Inediti verghiani…*, cit., p. 144. Lettera 25, erroneamente datata dal curatore) – di aver soggiornato nella dimora fuori Parigi del suo ospite o di averlo ricevuto nella capitale quando questi vi faceva ritorno.

[189] Nella lettera in questione, infatti, si legge: "Je ne croyais pas que vous prononceriez votre discours si tôt (relativement). Ce sera, je crois, tant mieux pour vous d'en avoir fini plus vite". La ricezione sarebbe avvenuta in data 18 dicembre 1884. Ivi, p. 234.

[190] Lettera XIII di Gualdo a Coppée. P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 235: "Je vous plains d'avoir à vous colleter avec Perrin: la pièce sera-t-elle jouée en 85?".

[191] Lettera XVI. Ivi, p. 245.

*cès* ottenuto dall'opera: dopo la prima, infatti, l'autore del dramma gli aveva inviato la *brochure* (il testo era stato messo in vendita il successivo 2 dicembre) che il milanese aveva attentamente riletto con un entusiasmo addirittura maggiore rispetto al giorno in cui ne aveva visionato il manoscritto.[192] Il suo giudizio conclusivo, anche in questo caso favorevolissimo, verrà poi sintetizzato nella stessa lettera con una frase ispirata a *Le Passant*, opera giovanile dello stesso Coppée: "Vos pièces font toujours éclore des étoiles".[193]

Gli anni che seguono, purtroppo, vedono entrambi gli scrittori ammalati in maniera piuttosto seria. Nonostante i momenti di ripresa nella salute di entrambi, le loro conversazioni epistolari diventano più stringate e meno frequenti. Unitamente alla motivazione medica è però da non sottovalutare il fatto che in questi anni Gualdo risiederà quasi del tutto in modo stabile in Francia e, pertanto – i suoi contatti con Coppée più assidui – la necessità di interloquire attraverso la pagina scritta diventerà meno impellente. Al contrario, è possibile trovare un'occorrenza maggiore di allusioni all'amico francese, alle sue visite, ai suoi viaggi, al suo stato clinico e – più in generale – alle sue vicende (anche interpersonali), nelle lettere dell'italiano indirizzate al di qua della Alpi: sue interlocutrici predilette saranno a questo punto – tenuto sempre conto degli attuali ritrovamenti – la cugina Giulia Litta Modignani e l'intima confidente di lunghissima data donna Vittoria Cima.

François Coppée è il primo e – almeno in fase iniziale – l'unica persona a cui Gualdo confida di essersi gravemente ammalato, a patto però che questi non condividesse tall segreto con anima viva: prima della paralisi sopraggiunta nel gennaio 1894, egli era stato vittima di un forte malore che gli aveva impedito durante l'estate precedente di recarsi a Parigi. Uno svenimento dovuto forse al caldo, un'indigestione unita ai tormenti morali (da poco era morta la madre, Bianca Taccioli), ma soprattutto un disturbo di carattere nervoso: erano stati questi i sintomi del malore, tristi avvisaglie di una ben più grave patologia che avrebbe segnato il suo destino nel futuro prossimo.

[192] Lettera XVII. Ivi, p. 247: "[…] je ne vous ai pas félicité du beau succès des *Jacobites*, ni remercié de l'envoi de la brochure! Mais vous me pardonnerez, car vous savez, n'est-ce pas? combien souvent je pense à vous et combien tout ce qui vous arrive d'agréable me cause une vraie joie. J'ai lu TOUS les articles qui ont paru sur votre drame ; j'ai relu le drame en l'admirant peut-être encore plus qu'à la lecture du manuscrit – & en lisant tout cela, mes regrets de n'avoir pas été là à vous applaudir et à jouir de votre succès se sont encore accrus".

[193] Ivi, pp. 248.

Pour la première fois depuis l'âge de sept ans (à Paris) je suis retombé malade: j'ai eu d'abord un évanouissement, causé par les grandes chaleurs, par des longues souffrances morales, &, il faut l'avouer aussi, manifesté en dernière occasion par une indigestion de cerises. A cette défaillance était mêlé un certain désordre nerveux, qui m'a donné pendant quelques jours un peu de fièvre & que les médecins (idiots) ont soigné par certains remèdes & par un régime très spécial.[194]

Per sua fortuna, tuttavia, alcuni mesi di tranquillità faranno seguito all'episodio appena riportato, mesi durante i quali Gualdo decise di recarsi in Francia dove continuerà tutte le cure, cercando di non strapazzarsi, prendendo le *porcherie* prescrittegli dagli *esculapi* e, specialmente, tentando di frequentare il meno possibile il bel mondo. Tra le poche persone che scrive di aver visto, racconta a sua cugina, c'è proprio quel "Coppée, che mi ha ricevuto con una gran festa. Egli è ancora in campagna, nella villa che ha comperata e che già conosco, e domani andrò da lui".[195] Purtroppo l'aggravarsi delle sue condizioni di salute e la conseguente paralisi gli impediranno in seguito di muoversi e lo costringeranno per lungo tempo in casa. Circondato dagli amici d'oltralpe, comunque, l'ammalato narra a donna Vittoria di non esser rimasto praticamente mai solo: ancora nel corso del 1895, cioè oltre un anno dopo la fatale ricaduta, affermerà di avere sempre "molte, *troppe* visite" tra le quali la più gradita restava in ogni occasione quella di Coppée, al suo capezzale "tutti i giorni", tranne nei periodi in cui anch'egli era afflitto da qualche indisposizione.[196] È a quest'epoca che il poeta suo primo confidente si rivelerà per Gualdo una fonte eccezionale di notizie, anche retrospettive, relative al suo stesso stato sanitario. I medici, difatti, in accordo con i familiari, avevano deciso di tenergli in parte nascosta la verità e il reale decorso di quella mielite sifilitica che ben difficilmente gli avrebbe permesso un giorno di risollevarsi in piedi sulle proprie gambe:

Nei giorni che Coppée è rimasto qui ho potuto [...] sapere da lui la verità retrospettiva (che già in parte supponevo) cioè quanto fui gravemente e peggio ammalato l'anno scorso, e solo come la mia forte costituzione mi abbia per questa volta salvato – senza contare le cure affettuose ed assidue di Barbavara e di Jullien, cui devo un'immensa riconoscenza, e che ebbi la fortuna di poter avere costantemente. Altrove e con altri medici le cose sarebbero state ben diverse, e certo non sarei qui a raccontarle.[197]

[194] Lettera XXXII. Ivi, p. 284.
[195] Lettera a Giulia Litta Modignani. Fondo Luigi Gualdo, Z80suss. b.2(7).
[196] Lettera inedita. Fondo Vittoria Cima c.3.b.40(24).
[197] Lettera a Giulia Litta Modignani. Fondo Luigi Gualdo Z80suss. b.3(29).

Ma un piccolo miglioramento consentirà, alla fine, all'italiano di deambulare, per quanto sorretto da aiutanti o appoggiato a stampelle da passeggio. Così, nel 1896, l'ammalato può di nuovo partecipare – seppur con minore assiduità di un tempo – alla vita sociale della capitale francese. Testimonianze dei suoi progressi si trovano nel carteggio con Vittoria Cima, l'amica alla quale scrive di avere ormai ripreso l'abitudine di pranzare fuori quotidianamente, in compagnia di Bourget o di Coppée che lo invitano "nei noti *restaurants* – oppure in altri posti intimi di gente alloggiata in alto".[198] Persino dopo i mesi trascorsi a Bordeaux per motivi di salute,[199] lo scrittore francese non rinuncerà ad invitare per le festività pasquali il caro amico: " Venerdì santo ho avuto un eccellente pranzo di magro dai Girardoux, dove c'era pure Coppée, dal quale ho poi pranzato il giorno di Pasqua, per poi andare alla sera dalla Principessa Matilde, dove c'era un po' più gente del solito".[200] Il parigino, provato dall'operazione subita da poche settimane, aveva voluto trascorrere i giorni di festa insieme a Gualdo:[201] è probabile che questo sia stato uno degli ultimi momenti trascorsi insieme dai due perché quando Gualdo si trasferirà durante i mesi estivi ad Aix-les-bains, il povero convalescente sarà costretto a restare nella capitale – "Coppée per fortuna", sostiene il milanese in una delle sue ultimissime lettere, "si è completamente rimesso essendo stato a più riprese malissimo, ed è sempre a Parigi non potendosi muovere"[202] – in quella stessa capitale dove pochi mesi più tardi si spegnerà Luigi Gualdo, mentre il confratello gli sopravvivrà per altri dieci anni.

### 7.3b *Gualdo, Coppée e l'*Italie *di Maurice Faucon*

A differenza degli altri carteggi gualdiani finora venuti alla luce, quello intrattenuto con François Coppée è certamente il più corposo e al tempo stesso

[198] Lettera inedita. Fondo Vittoria Cima c.3.b.40(13).

[199] Lettera del 24 febbraio 1896. Fondo Luigi Gualdo Z80suss., b.3(31): "Coppée è stato per un poco a Bordeaux, dove, appena giunto, si è ammalato per qualche giorno".

[200] Lettera del medesimo alla stessa del 30 marzo 1897. Ivi, Z80suss.(3.33).

[201] Ivi, Z80suss. b.3(39), timbro postale "Parigi, 6 marzo 1897": "Coppée si è rimesso e il pericolo è passato, dopo l'operazione, ma avrà una convalescenza lunghissima e chi sa quando potrà uscire, essendo costretto a cure giornaliere e a ogni sorta di riguardi. […]; andavo spesso da lui a pranzo quando anch'io fuggivo la gente. Facevamo un bell'insieme!".

[202] Ivi, Z80suss., b.4(47). Lettera del medesimo alla stessa del 23 agosto 1897.

quello contenutisticamente più vario e sfaccettato: senza dubbio al suo interno l'argomento letterario è quello preponderante, insieme all'aneddotica legata alle vicende personali ed alle amicizie comuni (preziose, più di ogni altra, sono le parole inerenti a Paul Bourget e Stéphane Mallarmé), ma non sono esclusi temi altrimenti ignorati, quali soprattutto la politica italiana ed estera, con un occhio particolare ai delicati equilibri tra i paesi europei nell'ultimo decennio del XX secolo. Intere pagine sono, difatti, dedicate ai timori di un possibile conflitto – nell'estate del 1888 – tra l'Italia di Crispi (che aveva appena rinnovato, in quel periodo, il patto della Triplice Alleanza) e la Francia boulangista. Gualdo, estremamente francofilo oltre che in ambito culturale, anche in quello politico, non mostra – tuttavia – perplessità nel rivolgere parole di rimprovero verso il governo dell'uno e dell'altro stato, condannando, quindi, persino il suo paese d'elezione. E se in un documento epistolare risalente a tale epoca – nel quale si autoetichetta come «*moderé*» nemico del colonialismo (che avrebbe visto positivamente la fine di Crispi)[203] – egli non esita a definire gli italiani *des fiers crétins* benché *fils de Machiavel*,[204] è altrettanto vero che nella lettera successiva questi non ha scrupoli ad ironizzare anche sulle azioni di G. E. Boulanger:

> On est bien forcé de parler politique; jamais la situation européenne n'a été plus effrayante, jamais dans tout les pays, & dans le mien en particulier, on n'a accumulé plus de sottises. Indistinctement tous, les uns le sachant, les autres par énormité de bêtise présomptueuse, font plus que jamais le jeu de Bismarck, cette canaille imbécile de Crispi d'abord, et les autres ensuite. Et ce qui est monstrueux, la France aussi! Le nouveau triomphe d'Ernest – qui est *revenu* pour de bon – est bien inquiétant, & annonce l'avènement des idées mallarméennes […].[205]

Nonostante siano soltanto due le lettere attualmente documentate in cui Gualdo affronta il delicato argomento politico, è indubbio che esso costituisce un tema su cui i due amici dovettero tornare spesso. Esiste, in effetti, un'attestazione della persistenza di questo tipo di discorso e della comunanza di posizione di entrambi i letterati nelle parole che essi scrissero in occasione della pub-

[203] Lettera XXII a Coppée. P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 264.

[204] Ibidem. Per maggiore chiarezza si riporta, di seguito, il passo in questione per intero: "La chute de Grévy entraînée par le Limouzin a été trouvée déplorable ici comme partout; mais comme trouvez-vous la politique italienne? Pour des «fils de Machiavel», nous commençons à nous montrer de fiers crétins. Quant à Crispi, dans ma qualité de «*moderé*», je demanderais simplement qu'on le fusille".

[205] Lettera XXIII. Ivi, pp. 266-267.

blicazione del primo volume di versi di un amico comune, un francese residente in Italia, quel Maurice Faucon che, nel marzo 1889 aveva pubblicato, presso Lemerre, la raccolta intitolata *Italie. La Route étroite*.[206] La perfetta sintonia d'intenti si evince attraverso il confronto, da un lato, della efficace quanto stringata prefazione ai versi realizzata da Coppée per il libro dell'amico poeta[207] e, dall'altro, della recensione composta da Gualdo per la testata milanese «Il Corriere della Sera».[208] In questi testi di "presentazione" è menzionata la questione dei difficili rapporti intrattenuti all'epoca tra Francia ed Italia, ma allo stesso tempo viene sottolineato come un'opera letteraria abbia potuto rappresentare il mezzo per mettere in evidenza l'assurdità di un conflitto tra popolazioni sorelle, un'opera letteraria che, per giunta, attesta la lode del belpaese attraverso la penna di un poeta d'oltralpe. Lo scrittore e la sua creazione artistica – caricati di un significato simbolico reso ancor più pregnante dalla duplice nazionalità dei critici che ne parlano – assumono in tal modo un valore universale ed esemplificativo per il pubblico di entrambi i paesi. Così, se Coppée termina la sua introduzione affermando che:

> Son [di Maurice Faucon] généreux cœur se refuse à admettre que *l'odieuse et immorale politique ait pu jeter une barrière de haine entre deux nations de même race*; et c'est avec la noble confiance du poète qu'il offre ses beaux vers en l'honneur de l'Italie à nos frères latins, à nos compagnons d'armes de Magenta et de Solférino.[209]

Parimenti Gualdo, oltre a citare – traducendolo nella propria lingua madre – questo passo della prefazione di Coppée[210] avvia il *compte rendu* sottolineando i due motivi per i quali i suoi compatrioti potranno apprezzare la raccolta lirica, vale a dire sia per il suo valore artistico che per il tema affrontato, tanto più delicato in quanto "specialmente in questo momento", egli sostiene, lo scacchiere geopolitico internazionale rasenta un assai difficile, instabile equilibrio:

---

[206] M. FAUCON, *Italie: strophes et poëmes. La Route étroite*, Paris, Lemerre, 1889.

[207] F. COPPÉE, Préface à *Italie…*, cit., pp. VI-VIII.

[208] L. GUALDO, *Un libro di versi francesi sull'Italia*, in «Corriere della Sera», 3-4 aprile 1889, p. 1.

[209] F. COPPÉE, Préface à *Italie…*, cit., p. VIII (corsivi miei).

[210] L. GUALDO, *Un libro di versi francesi sull'Italia*, cit., p. 1: "«Il suo cuore generoso» dice Coppée «rifiuta di ammettere che la odiosa ed immorale politica abbia potuto innalzare una barriera d'odio tra due nazioni di una stessa razza; ed è con la nobile fiducia del poeta ch'egli offre i suoi bei versi in onore dell'Italia ai nostri fratelli latini, ai nostri compagni d'armi di Magenta e di Solferino»".

Ci si permetta di presentare ai lettori un volume di versi: *Italie* di Maurice Faucon. È un libro che li deve doppiamente interessare; per il suo merito intrinseco, e per l'argomento. L'autore descrive, canta, esalta l'Italia, e non solo l'ammira, ma l'apprezza e la comprende. Del valore dei suoi versi fa testimonianza egregia la prefazione che François Coppée ha voluto scrivere; e se ne ha una certezza prima di incominciare a leggere; una certezza ch'è poi confermata, accresciuta dalla lettura. *E noi dobbiamo essere riconoscenti ad un artista francese d'aver pubblicato – specialmente in questo momento – un tal libro*.[211]

Come si evince da queste parole – e come, del resto, emerge dall'intero articolo – la recensione del giornalista italiano appare avere alle spalle motivazioni subordinate ad un suo eventuale apprezzamento della qualità del volume. In particolare egli ritorna più volte sulle ruolo giocato da Coppée quale grande valorizzatore dell'opera e, d'altro canto, ancora sul significato ricoperto dalla pubblicazione di Faucon in quel preciso momento storico. È probabile, anzi, che Gualdo non apprezzasse fino in fondo la raccolta di liriche in esame (come, d'altronde, molti altri scrittori italiani, tra i quali si annovererà Antonio Fogazzaro),[212] né che avesse gran simpatia per il suo autore, che certamente rientrava da tempo tra i suoi contatti proprio grazie al tramite di Coppée. Difatti era stato proprio a quest'ultimo che il giornalista aveva indirizzato alcune righe di lamentela quando, impossibilitato per ragioni personali nel corso dell'inverno 1879 a raggiungere Parigi, aveva subito la *cruelle ironie* di ricevere alcune *épîtres mielleuses* di Faucon "qui s'offre de plus en plus à moi sous l'aspect d'un de nos raseurs les plus distingués".[213] Un parere ben poco lusinghiero che molto difficilmente si accorda con le benevole espressioni dedicate al medesimo personaggio sulle pagine del «Corriere della Sera» dieci anni più tardi: certo a rendere possibile un simile cambiamento doveva esser stata la mediazione operata dal comune amico Coppée e forse, ancor di più, una sorta di compassione nutrita nei confronti del poeta, il quale – mentre si trovava a Roma, nel 1884, per compiere ricerche sulle biblioteche dei Papi di Avignone – era rimasto vittima

[211] Ibidem (corsivi miei).

[212] Proprio durante lo stesso mese d'aprile del 1889 Fogazzaro scriveva a Giacosa: "Sto leggendo i versi del Faucon, di cui si è tanto parlato. Ama l'Italia. È spiritualista. Sarà un'eccellente persona, ma, buon Dio, che diavolo di poeta!" (T. GALLARATI SCOTTI, *Lettere scelte di A. Fogazzaro*, cit., p. 183).

[213] Lettera VIII a Coppée del 6 dicembre 1879, in P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 222.

di un implacabile (ma non meglio specificato) male[214] che lo aveva costretto, da quel momento in poi, alla quasi totale immobilità.

Tale episodio è ricordato da entrambi i commentatori: Coppée introduce la rivelazione raccontando di non aver ricevuto per molto tempo più alcuna notizia del futuro versificatore d'*Italie* per poi apprendere, infine, la crudele verità secondo la quale "en pleine force, en pleine jeunesse, il avait été frappé par le mal terrible et mystérieux qui l'a supplicié pendant de longues années et qui, à l'heure qu'il est, le condamne encore à la retraite et à la souffrance";[215] mentre, in termini davvero simili, appena un mese più tardi, Gualdo spiegherà ai suoi lettori la genesi di parte dei componimenti inseriti nella raccolta, avvertendo che essi erano stati ideati nei giorni in cui Faucon stava tentando di sconfiggere attraverso la poesia una malattia dalla quale cominciava pian piano a guarire:

> E il signor Faucon, da molti conosciuto in Italia, lo ha amato da vicino il nostro paese, dove ha vissuto alcuni anni or sono, giovanissimo, nell'età in cui le sensazioni sono più vive, ma dove ha saputo tutto osservare con una precoce maturità di pensatore. *Poco dopo, la sventura lo ha terribilmente colpito; una malattia crudelissima lo ha fatto soffrire, inchiodato sopra un letto di dolore, per lunghi anni, dalla quale solo adesso incomincia a rimettersi. Per molto tempo, segregato da tutti, non visse che per pensare, e dovette lasciare ogni lavoro* – tanto i suoi diletti studi da erudito che già facevano intravedere in lui uno storico distinto, quanto le sue opere d'immaginazione. Da poco, mentre la salute lentamente gli ritorna, ha ricominciato a produrre – ma ha quasi rinunciato ai lavori di erudizione, per darsi tutto alla poesia... Ha scritto moltissimi versi, ma ne pubblica pochi, veramente buoni.[216]

Il rifugio nell'immaginazione e il sostegno della Musa avevano quindi aiutato Faucon a "tuer les longues heures";[217] il lavoro era, perciò, diventato lo strumento di cui aveva fatto un'arma per combattere la noia dovuta al lento trascorrere del tempo. Pur avendo dovuto abbandonare le opere di carattere storico. Questa scelta, come sostiene Coppée nella sua prefazione, era stata motivata dallo stesso rimatore attraverso la recente spiegazione fornita ad un amico in comune (e chissà che non possa essersi trattato proprio di Luigi Gualdo) di aver

[214] Una breve biografia di questo scrittore è stata redatta, in occasione della sua scomparsa, da C. DIGARD, *Necrologie. Maurice Faucon*, in «Bibliothèque de l'Échole de Chartes», a. 1907, vol. 68, n. 68, pp. 657-659.

[215] F. COPPÉE, Préface à *Italie…*, cit., p. VII.

[216] L. GUALDO, *Un libro di versi francesi sull'Italia*, cit., p. 1 (corsivi miei).

[217] F. COPPÉE, Préface à *Italie…*, cit., p. VII.

visto la sua fine troppo da vicino per potersi ancora interessare a ciò che egli definisce le *choses mortes*,[218] ma che in realtà erano state la ragione del suo trasferimento al di qua delle Alpi. Faucon, infatti, aveva viaggiato per la prima volta in Italia al principio degli anni '80, perché un suo professore del 'Collège de France', Charles Branc, lo aveva inviato a studiare storia dell'arte al fine di essere aiutato a stilare un ciclo di lezioni dal titolo *La Reinassance artistique en Italie*[219] (volume edito, poi, nel 1889). In questa fase della sua vita, egli si era spostato lungo tutto lo stivale prima di diventare, finalmente, membro della 'École Française de Rome' e di stabilirsi quindi nella capitale, nella città che egli era solito chiamare – come ricorda Coppée – l'*Amante Éternelle*. Eppure, secondo Gualdo, non era uno soltanto, bensì due, i luoghi della penisola che il francese aveva amato più di ogni altro e cantato con maggior sentimento all'interno della sua raccolta poetica, ossia Roma e Venezia:

> Nella prima parte, consacrata all'*Itali*a, i versi descrittivi sono spesso di una notevolissima giustezza di disegno e di colore. Il giovane poeta ha profondamente sentito il fascino di Venezia e la maestà di Roma – ed ha vissuto della vita italiana, nel passato e nel presente, con vivace e intelligente simpatia, come lo attestano «l'Addio di Michelangelo a Vittoria Colonna» e la «Roade de Piedigrotta», «Les Vierges de Gian Bellini» e le strofe in memoria del povero Vittorio Salmini, di cui fu amico.[220]

Maurice Faucon aveva inoltre apprezzato anche le terre d'origine di Gualdo, quella Lombardia di cui celebra nei sue versi una "femme, être ou vision, à la main parfumée" protagonista della poesia *La Fioraja*, dedicata allo scrittore italiano (ed italiani sono la gran parte dei dedicatari dei testi del volume in esame)[221] Luigi Gualdo.[222] Segnale di mistero eterno, Teresina è una giovane donna lombarda che ha incantato lo scrittore con il suo viso enigmatico ed il suo silenzio, con i fiori che reca in dono ai passanti mentre fa sognare ad occhi aperti coloro che incrocia lungo il proprio cammino, conducendo il rimatore ad affermare: "S'il est vrai que notre âme use plus d'une vie, / Qu'elle ait de vieux an-

[218] Ibidem: "J'ai vu la mort de trop près, disait-il dernièrement à l'un de nos amis communs; je ne m'intéresse plus aux choses mortes".

[219] C. DIGARD, *Necrologie. Maurice Faucon*, cit., p. 657.

[220] L. GUALDO, *Un libro di versi francesi sull'Italia*, cit., p. 1 (corsivi miei).

[221] F. COPPÉE, Préface à *Italie…*, cit., p. VIII: "mais Maurice Faucon l'adresse [la Poèsie] particulièrement à ses nombreux amis d'au-delà des Alpes".

[222] M. FAUCON, *La Fioraja (A Luigi Gualdo)*, in *Italie: strophes et poëmes. La Route étroite (1880-1887)*, cit., pp. 64-67.

tans et de longs avenirs, / Que le passé renaisse, et que la rêverie / Soit faite en nous de souvenirs".[223] Nella seconda sezione della raccolta, dal tono più intimistico, Faucon si sofferma invece sui propri tormenti, sulla propria invalidità e sul desiderio di poter un giorno tornare a viaggiare. Anche per questa metà conclusiva del libro Gualdo ricorre a parole gentili, se non vagamente laudative, attraverso le quali, con tutta la sua più profonda umanità, il recensore cerca di rendere partecipe il pubblico del dolore del povero poeta:

> Nella seconda parte del suo volume, *(La Route étroite*), parla delle sue sofferenze e ne parla con un tale accento di verità, con tanta sincerità di lamento e tanta purezza d'espressione ad un tempo, che ne fa dei veri poemi del dolore. E si ha, seguendolo, l'impressione tanto rara di un poeta che grida al cielo il suo martirio, ma parla di un supplizio vero, in cui – pur troppo! – non vi è nulla di esagerato, nulla d'immaginario. Tale è la caratteristica speciale di codesta seconda parte, in cui egli per davvero si eleva molto in alto.[224]

Quale migliore richiamo alla comprensione ed solidarietà avrebbe potuto invocare per Faucon sulla sua pagina Gualdo, quello stesso Gualdo cui, ironia della sorte, appena quattro anni più tardi sarebbe toccato un medesimo destino che lo avrebbe lasciato, analogamente, *inchiodato sopra un letto di dolore*?

### 7.4 *La fine, aristocratica e generosa dedizione di Robert de Montesquiou*

"La riche folie figée des objets presque vivants": con questa raffinata frase Gualdo aveva conquistato in un'unica occasione la stima, la fiducia, l'ammirazione, nonché l'empatia di uno dei letterati più chiacchierati della Francia a cavallo tra XX e XXI secolo, quel Robert Montesquiou Fezensac che – ritenuto modello di Huysman per il suo discusso Des Esseintes e di Proust per il suo discutibile barone di Charlus – ricorrerà alle parole del suo pari d'oltralpe (erano, infatti, entrambi nobilmente *conti*) premettendole in epigrafe ad una sua composizione in versi[225] e ad un capitolo delle sue memorie.[226] Il passo in questio-

[223] Ivi, p. 66.

[224] L. GUALDO, *Un libro di versi francesi sull'Italia*, cit., p. 1.

[225] R. DE MONTESQUIOU, *Transfusion*, in *Les Hortensias bleus*, cit.. La raccolta uscì nel 1896, ma il componimento risale al 1883, com'è specificato in nota dall'autore stesso.

ne, che tanto colpì l'autore de *Les Hortensias bleus*, è tolto da una *epître spleenétique* gualdiana a lui indirizzata, forse uno dei più bei messaggi dell'italiano, per di più in grado di fornire preziose chiavi di lettura utili non soltanto all'interpretazione dell'intero carteggio tra i due artisti curato da Valeria Donato[227] (ed emendato da Pierre de Montera),[228] ma anche ad un'esegesi dell'intera opera – chiarificandone soprattutto l'ultimo periodo – del romanziere milanese.

Si tratta di una lettera senza data (da ritenere, però, anteriore al 1887 in quanto contenente allusioni alla singolare abitazione di Montesquiou sul Quay d'Orsay) in cui un Gualdo oppresso dal cielo carico di pioggia – al punto tale da rendere indistinguibili giorno e notte – confessa il proprio orrore dinnanzi allo scorrere del Tempo, l'eterno nemico che porta con sé le noie del quotidiano e la nostalgia dei luoghi visitati (tristezze, queste, che egli reputa con leggero snobismo troppo raffinate per risultare note alla gran parte degli uomini).[229] Il poeta si domanda quale dovrebbe essere il giusto comportamento del "saggio", interrogandosi stoicamente sulla necessità di porre un confine (una scintillante cortina colorata? una sottile parete intarsiata nel bronzo?) tra la propria vita, svolgentesi in un clima del tutto non naturale e congegnato *ad hoc*, ed il mondo esterno; la risposta suggerita – degna dell'*épicurien subtil* qual egli e che tentava, per di più, di solleticare l'indole vanesia di Montesquiou – è un chiaro rimando allo stile di vita condotto dal suo corrispondente, un'esistenza che Gualdo ammette apertamente di ammirare ed invidiare ad un tempo, non avendo saputo raggiungere in prima persona il medesimo equilibrio, la stessa soluzione estetizzante data dal francese "all'irrequietezza *fin de siècle*":[230]

Le sage ne serait-il pas celui qui saurait se créer une atmosphère artificielle et faire d'une simple draperie aux couleurs éclatantes un rempart plus fort qu'un mur d'airain

[226] ID., *Les Pas effacés. Mémoires*, t. II, édition établie par P.-L. Couchoud, présentée et annotée par T.-V. Ton-That, Paris, Sandre, 2007, p. 55.

[227] V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., pp. 281-367.

[228] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo et Robert de Montesquiou*, in «Studi Francesi», a. XX, f. II, maggio-agosto 1976, pp. 277-285.

[229] Lettera XXXVII, in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 362: "Pluie, ciel noir, journées nocturnes, horreur du temps qui passe comme l'éclair, ennui des heures lentes, nostalgie de tous les pays où n'est pas - toutes ces choses d'une tristesse raffinée, inconnue à la plupart des gens, et déjà banales pourtant – ne devrait-on pas s'en délivrer, les fruir autant qu'on doit fruir l'amour?".

[230] Ivi, p. 296.

entre sa propre vie et le monde exterieur? Celui qui dans un réduit étroit, sompteux et sombre, enfermerait l'essence même de ses pensées vagabondes, fixerait la varieté même de ses rêves dans *la riche folie figées des objets presque vivants* – qui de ses sentiments entrevus, des passions évitées n'accepterait que la couleur et la forme, et se contentant de *voir* les sensations ferait des vers exquis sur un coin de table resté seul vide?

Voilà pourquoi je pense à vous et je v'envie, puisque seul vous avez su réalizer cet idéal, qui contient aussi sa mélancolie, mais donne des jouances absolues.[231]

Come non riconoscere nel ritratto del poeta che riversa – trasformandole inconsciamente in altrui gioia – la propria malinconia e le proprie nevrosi sulla pagina bianca nell'unico, piccolissimo, angolo rimasto libero del proprio appartamento (ex dimora paterna arredata in maniera fantasiosa e ricercatissima) per dedicarsi alla creazione di suoi versi, come non riconoscere – dicevo – in questo singolare ritratto l'istrione stravagante ed egoista di cui vestirà i panni Des Esseintes, il protagonista di *À rebours*, attanagliato da uno stesso *horror vacui* e che, analogamente a Montesquiou, farà della propria casa un rifugio dove immergersi in passioni d'arte e musica, nello studio della letteratura latina e dove trascorrere ore ed ore in contemplazione della tela raffigurante Giovanni Battista, attorniato persino da una tartaruga rivestita d'oro e pietre preziose? È da escludersi l'ipotesi che Montesquiou abbia apprezzato tale immedesimazione, criticabile *omaggio* a lui reso da Huysmann, visto che, poco dopo l'uscita del volume incriminato, Gualdo gli indirizzerà una lettera per esprimere il gran desiderio di recarsi al più presto a Parigi per poter, insieme, "dire du mal du livre de J. K.", oltre che per "connaître […] votre nouvel intérieur, où un autre Rêve s'est réalisé pour vous" e soprattutto "enteindre des Vers et de la Prose – beaucoup de vers et beaucoup de prose".[232]

L'amicizia tra i due scrittori, difatti, non fu soltanto una semplice, superficiale frequentazione salottiera, né tanto meno può essere considerata un avvicendamento di carattere esclusivamente intimo e privato; essa si configura, invece, come affiatamento in preminenza letterario, fatto di scambi di dediche, consigli disinteressati, conversazioni poetiche e vicendevoli traduzioni di versi: temperamenti abbastanza affini, essi "si capirono e stimarono a vicenda, soprattutto per quel senso di riserbo, di finezza aristocratica e di generosa dedizione che Gualdo, contrariamente a d'Annunzio, aveva in larga misura, e che dovette

[231] Lettera XXXVII. Ivi, p. 362.
[232] Lettera XIII. Ivi, pp. 332-333.

renderlo caro al brillante erede dei merovingi".[233] Fin dalla prima lettera documentata, risalente al gennaio 1881 (peraltro preceduta, almeno, dall'invio di una copia autografata del *Mariage excentrique* nell'edizione del 1879),[234] Gualdo mostra di essere al corrente della produzione lirica e narrativa di Montesquiou attraverso la richiesta di aggiornamenti su "Mlle O. O. Tocanier" (protagonista di un'opera che verrà poi pubblicata nel 1911 con il titolo *La petite Mademoiselle*) e "d'autres personnages dans l'invention desquels l'Edgar Poe, le Baudelaire et le Zola inconscient qui sont en vous collaborent avec le Poète très original que vous êtes".[235] E Montesquiou non tarderà a soddisfare le richieste del suo corrispondente se questi, da Nizza, lo ringrazierà nel successivo messaggio per aver ricevuto "le XXIII chapitre de Mlle O. O. T."[236]

Il contraccambio di testi tra gli aristocratici poeti raggiunse spesso una dimensione quasi abituale, accompagnando l'invio di quasi ogni messaggio: in assenza di contatti diretti nel corso dei frequenti viaggi di entrambi era questo, infatti, il solo modo per mantenere alto l'interesse di ciascuno nei confronti dell'altro, data – si è detto – la natura in prevalenza "letteraria" della loro conversazione e dei loro contatti: così, ad esempio, al principio del 1883, Luigi Gualdo commenta la ricezione di una lirica scrivendo a Montesquiou che "vos vers sur

[233] Ivi, p. 294.

[234] Riporto da catalogo della vendita del Fondo Montesquiou alla BNF (N.A.Fr. 15114, f. 166) il rif. n. 1283: "GUALDO, (Luigi). Un mariage excentrique. *Paris, Lemerre*, 1879; in -12, cart. bradel, marbré, non rogné, monogr. au dos. EDITION ORIGINALE. Envoi autographe de l'auteur: «*A M. Robert de Montesquiou-Fezensac / Souvenir sympathique. /* LUIGI GUALDO». Quelques légères piqûres d'humidité. On y a joint une lettre autographe de GUALDO à R. DE MONTESQUIOU, lui disant son admiration pour *La Faustin* de Goncourt". All'interno del medesimo catalogo figurano, inoltre, ai numeri 1284-1286 (N.A.Fr. 15114, f. 175), i seguenti volumi del Nostro (il primo dei quali indirizzato a Gabriel de Yturri, segretario del Conte): 1284. "GUALDO, (Luigi). Le Nostalgie. *Torino, Casanova*, 1883; in -24, demi-chagr. gren., tr. jasp., couvert. Envoi autographe de l'auteur: «*A don Gabriel de Yturri ricordo dell'autore*»"; 1285. "GUALDO, (Luigi). Decadenza, romanzo. *Milano, Treves*, 1892; pet. in -8°, cart. bradel, dos vélin blanc orné à la grotesque, tête dor., non rogné, couvert., monogr. sur le premier plat (*Paul Vié*). Envoi autographe de l'auteur: «*A Robert de Montesquiou-Fezensac / cordialement. / LUIGI GUALDO*»"; 1286. "GUALDO, (Luigi). Decadenza, romanzo. *Milano, Treves*, 1892; pet. in -8°, demi-mar. bleu, tête dor., non rogné, couvert. Signature autographe de l'auteur. On y a joint une pièce de vers autographe de Gualdo (en italien)".

[235] Lettera I, intestata "Milan, Via Bagutta 12 / Dimanche 16 Janvier 1881", in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 308.

[236] Lettera II, con logo e su c. int. "Nice / Cercle de la Méditerranée". Ivi, p. 311.

le «velin volant» étaient exquis, d'une forme et d'une musique parfaites"[237] e questi replicherà, a sua volta, al dono delle *Nostalgie* dell'italiano (benché nella collezione Montesquiou figuri soltanto un esemplare del libro dedicato al suo segretario, Gabriel de Yturri e non in prima persona al poeta)[238] con una "littéraire et littérale et délicieuse et baudelairienne traduction"[239] in francese del componimento gualdiano *Alla sera*, versione in seguito confluita nella raccolta poetica *Les Chauves-souris* con il nuovo titolo *Chiaroscuro* e l'indicazione del nome del rimatore italiano. Nella lettera di ringraziamento per l'invio dell'omaggio in versi, Gualdo si compiace per l'errore di traduzione involontariamente commesso da Montesquiou ai vv. 8 e 11, *misunderstanding* che però, a detta dell'autore originale, non ha fatto altro che migliorare la musicalità della lirica – "Vous vous trompez en traduisant *sventura* (*malheur*) par *aventure*, mais que vous avez raison de vous tromper! et combien je préfère au mien le vers: *Cesser la joie et céder l'aventure*"[240] – ed il suo senso:

| IV. ALLA SERA | L. CHIAROSCURO |
|---|---|
| Stanca è la terra e lasse son le cose;<br>L'uomo è languente come la natura,<br>Scende dal cielo una gran pace oscura,<br>Pendono già gli steli delle rose. | La terre est lasse, et lasses sont les choses;<br>L'homme est languide ainsi que la nature;<br>Du ciel descend la grand paix obscure…<br>Voici déjà pencher le front des roses. |
| L'uomo è languente come la natura,<br>Sorgon nell'alme le armonie nascose<br>Pendono già gli steli delle rose<br>Cessa la gioia e cede la sventura. | L'homme est languide ainsi que la nature;<br>De l'âme émane une harmonie enclose<br>Voici ployer la tige de la rose<br>Cesser la joie et céder l'aventure. |
| Sorgon nell'alme le armonie nascose<br>Rivelatrici di vita futura….<br>Cessa la gioia e cede la sventura<br>Tra l'acri voluttà misterïose. | De l'âme émane une harmonie enclose<br>Où semble poindre une aurore future…<br>Voici sombrer la joie et l'aventure<br>Au sien de l'âpre horreur mystérieuse. |

[237] Lettera VI, da Roma (febbraio-marzo 1883). Ivi, p. 319.

[238] Cfr. la nota 233. Un altro accenno alle *Nostalgie* gualdiane, all'interno del Fondo Montesquiou, è riportato in una lettera, inedita e s.d., della contessa Jean de Montebello a Robert de Montesquiou, dove si legge: "J'ai reçu un petit livre de poésies de Gualdo, en Italien, langue que je n'entends pas à mon grand regret" (N.A.Fr. ms. 15302, ff. 225-226).

[239] Lettera VII, da Milano (1883). in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., pp. 320-321.

[240] Ivi, p. 321.

Rivelatrici di vita futura
Son le tinte fugaci e calorose;
Tra l'acri voluttà misterïose
V'è un senso di speranza e di paura.[241]

La lueur est chaude ensemble et douteuse
Où semble poindre une aurore future…
A travers l'âpre horreur mystérieuse
Flotte un je ne sais quoi d'espoir et de frisson*

* Interpreté d'après Luigi Gualdo[242]

Nello stesso anno di pubblicazione delle *Nostalgie*, il 1883, ha luogo, inoltre, la prima visita di Gualdo nelle riservate stanze della su menzionata esclusivissima dimora del Quay d'Orsay (non a caso il passo gualdiano riportato in apertura è stato anteposto da Montesquiou al terzo capitolo delle proprie memorie intitolato, per l'appunto, *Mes demeures*), le cui porte venivano aperte solo a pochi eletti (ma l'italiano ricambierà in seguito l'ospitalità ricevuta accogliendo il francese nel suo "mausolée" [243] di Milano). Dal breve accenno contenuto nel carteggio si evince che, anche in tali occasioni, la centralità degli incontri era sempre spettata alla declamazione di versi: "je regrette les heures passée dans votre petit salon esthétiquement décoré en écoutant des vers rares au milieu de fleurs rares". Ma Gualdo, non accontentandosi del solo ricordo e, avendo custodito in memoria solo *le sens* e *la musique* e non *les mots*, non esiterà a richiedere la spedizione di alcuni testi tra cui i riferimenti epistolari porterebbero a riconoscere almeno la poesia *Philomèle*.[244]

Come previsto, i versi richiesti arriveranno accompagnando la missiva di risposta di Montesquiou, alla quale Gualdo replicherà, a sua volta, esprimendo gratitudine ("le vers que vous m'avez envoyés, et qui sont parmi ceux dont je raffole le plus, m'ont causé une vive joie – et me rappelant l'impression très forte reçue quand vous me les avez lus – j'ai été heureux de pouvoir les savourer à loisir")[245] e fornendo ulteriori informazioni circa un'altra occasione d'in-

[241] L. GUALDO, *Alla sera*, in *Le Nostalgie*, in *Romanzi e Novelle*, cit., p.1156.

[242] R. DE MONTESQUIOU, *Chiaroscuro*, in *Les Chauves-souris*, cit., p. 136; rist. in ID., *Les Chauves-souris*, édition définitive avec portrait de l'auteur, Paris, Richard, 1907, p. 119.

[243] Lettera VIII, in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 325: "Que je sarais heureux de recevoir tout cela dans mon mausolée". Il desiderio d'accoglienza gualdiano sarebbe stato esaudito solo pochi anni più trdi.

[244] Lettera IX. Ivi, pp. 326-327: Et de vos vers, dont j'ai gardé le sens et la musique dans ma tête, je souffre de ne rappeler les mots. Envoyez-les donc, je vous en prie, ainsi que vous me l'avez promis. Les Variations sur un thème de Lamartine, quelques-uns des moments musicaux particulièrement, et une autre pièce dont j'ai oublié le titre – surtout me hantent".

[245] Lettera X, intestata "Varese, Villa Mirabello / 4 novembre [1883]". Ivi, p. 328.

contro, con annessa declamazione di versi, avvenuta tra i due letterati durante un soggiorno a Saint Moritz: "Je vous en remercie mille fois […] du bon souvenir que vous avez aussi gardez des quelques jours charmante où nous *engadînames* ensemble. […]. Mais je regrette bien qu'ils soient si vite passés".[246]

Con l'intensificarsi delle visite e dei viaggi aumenta, inoltre, anche il livello di confidenza reciproco e, così, accanto alle richieste di invio di liriche, si fanno posto anche incalzanti domande di spedizioni di ritratti[247] da parte dell'uno e dell'altro, domande che cessano tutto d'un colpo dopo l'autunno 1885, a seguito di una visita dello scrittore francese a Milano[248] in occasione della quale i due amici conclusero, infine, di farsi fotografare insieme. L'immagine, custodita nel Fondo Montesquiou,[249] vede plasticamente immortalati i due conti, vestiti di tutto punto e con espressione assorta, dinnanzi ad un finto (forse in ricordo delle scampagnate in Engadina?) sfondo alpino. A seguito di questa visita nel belpaese, Montesquiou affiderà al suo ospite il compito di domandare in moglie la maggiore delle figlie dei Somaglia, famiglia dell'alta aristocrazia lombarda con cui Gualdo godeva di ottimi rapporti (specialmente con Gian Luca, il cadetto): la madre della futura fidanzata accetterà di buon grado la richiesta, obiettando soltanto di voler attendere il compimento della maggiore età della ragazza che, all'epoca, aveva appena quattordici anni.[250]

Richieste nuziali a parte, la corrispondenza Gualdo-Montesquiou resta, comunque, incentrata in prevalenza su questioni di ordine letterario, custoden-

[246] Ibidem.

[247] Consuetudine tipicamente ottocentesca, lo scambio di ritratti tra Gualdo e Montesquiou pare essere stato piuttosto intenso. A titolo esemplificativo, si riporta una tra le tante frasi di ringraziamento dell'italiano che, nel 1884, afferma: "je viens enfin vous remercier de grand cour pour le mignon portrait, pour votre lettre charmante, pour les vers raffinées". Ivi, p. 332.

[248] Due lettere Gualdo (XVI e XVII) consentono di datare il soggiorno milanese di Montesquiou: nella prima, del settembre 1885, il mittente afferma "J'aurais […] le plus grand plausi à vous revoir ici, n'ayant pu venir moi-même où vous êtes", mentre nella seconda, risalente ad ottobre, la visita sembra già aver avuto luogo: "mes remerciements encore pour votre bonne visite qui m'a fait le plus grand plaisir" (Ivi, pp. 334-335).

[249] BNF, N.A.Fr, 15302, f. 167.

[250] Lettera XVII (Varese – Villa Mirabello / Vendredi [Octobre 1885]), in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 335: "Quant à la demande de marriage en votre nom, elle a été faite le landemain même du jour où nous sommes quittés. La Comtesse ne voit que une seule objection, c'est quelle ne veut marier sa fille que dans cinq ans. Ne trouvez-vous pas que l'attente serait un peu longue? J'irai peut-être passer trois ou quatre jours chez le S. avant la fin du mois. De là je vous écrirai encore".

do, inoltre, un altro interessante esperimento traduttivo, questa volta frutto del lavoro del lombardo che, sul punto di recarsi a Parigi, annucia con queste parole il proprio arrivo in un telegramma con timbro postale indicante la data 7 luglio 1887: "Voulez-vous, mon cher Ami, que j'aille vous voir demain, de 3 à 4 heures? Je vous apporterai le moraceau traduit".[251] La versione gualdiana, tuttora conservata tra le carte appartenute al poeta francese – con la specifica in calce "Da R. de M. F., traduzione di L. G." –, è la trasposizione in italiano del testo poi indicato con il numero CXLII nella raccolta del 1896 delle *Horensias bleus*:

La virtualità di un sol felice istante
Non è bastante forse per farci perdonare
Alla vita in delirio, affannata e straziante
Che ne promette tutto e niente poi sa dare?

Ahi! Tutto nel destino a caso è triste o futile
Tutto è bizzarro e storto screziato follemente
Pure il recriminare è per lo meno inutile,
La virtualià – sola vitrù – è presente.

Alla vita incolora, timida e affaticante
Che ne promette tutto e nulla poi sa dare,
Non è bastante forse per farci perdonare
La virtualità d'un sol felice istante?[252]

L'esistenza di questa traduzione (unitamente all'interesse costante manifestato da Gualdo per la ricezione dei versi dell'amico) denota un apprezzamento sincero del critico milanese per le doti poetiche di Montesquiou, un'attenzione che viene convogliata – in un secondo momento – nella continua professione di un insistente consiglio: la necessità di "faire imprimer d'un coup vos Œuvres

[251] Lettera XVIII. Ivi, p. 336.

[252] BNF, N.A.Fr, 15302, f. 179. La versione originale si trova nella raccolta pubblicata successivamente da R. DE MONTESQUIOU, *CXLII*, in *Les Hortensias bleus*, cit., p. 307: "La virtualité d'une minute heureuse. / N'est-ce donc point assez pour faire pardonner / A la vie effarée, affairée et pleureuse / Qui promet d'abord tout pour ne plus rien donner? // Rien que la destinée au hasard ne distille / Tout est tout bigarré, tout bizarre et tortu. / Récrimination n'est rien moins qu'inutile / Sa virtualité fait tout sa vertu. // A la vie effacée, affaissée et peureuse / Qui promet d'abord tout pour ne plus rien donner / N'est-ce donc point assez pour faire pardonner / La virtualité d'une minute heureuse?".

Complètes".[253] Montesquiou, infatti, continuava a produrre, anno dopo anno, numerosissimi componimenti senza però darli alle stampe; soltanto al principio del 1887 – apprendiamo da una risposta gualdiana – il conte sembrerebbe aver finalmente espresso la volontà di mandare in tipografia i propri scritti. La decisione si rivela fonte di gran gioia per il suo corrispondente italiano che, appresa la buona novella, con il suo solito piglio ironico, si congratula scherzosamente con il poeta d'oltralpe affermando: "J'ai vu avec un très vif plaisir que vous commencez à imprimer vos Œvres Complètes; seulement vous allez en sens inverse, puisque vous commencez par la *Correspondance* d'abord. J'espère que le reste: poèmes, romans, nouvelles, mémoires suivront de près".[254] Ma, in realtà, dovrà trascorrere ancora del tempo prima che i testi di Montesquiou possano venir pubblicati (naturalmente, senza essere messi in vendita, bensì in pochissimi esemplari distribuiti *ad personam* dall'autore stesso). La conferma di questo temporaneo rinvio del proposito di stampa arriva – il successivo novembre – ancora da Gualdo, il quale, in una sua lettera, palesa al proprio destinatario il timore che "le nombre des volumes qui, entassés les uns sur les autres, forment déjà un plier" possa, al termine, "délicatement démolir le jour où vous déciderez enfin à la publication".[255]

L'attesa, ad ogni modo, prosegue e, nel frattempo, Montesquiou continua ad accumulare pagine manoscritte, componendo nuovi versi che saranno poi destinati a confluire all'interno della sua prima raccolta; tutto ciò non impedisce intanto a Gualdo di restare aggiornato sugli sviluppi poetici del singolare confratello d'arte. Nuovi incontri si profilano per loro all'orizzonte e nuove sessioni di lettura li tengono impegnati durante i loro soggiorni parigini:

> Je repense très souvent à la si charmante après midi passée cet été à écouter vos poèmes et je garde dans les oreilles la volupté presque douloureuse du trop attendu retour, constamment varié dans sa monotonie, des mêmes rimes éclatantes, dans la transcription poétique de l'invocation à Tanit.[256]

Il componimento cui si fa allusione – testo all'epoca, com'è ovvio, ancora inedito – verrà in seguito intitolato *Litanies à Tanit* ed entrerà a far parte, in-

[253] Lettera XXII (inviata da casa Somaglia, in Monza, il 2 novembre 1886). V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 342.

[254] Lettera XXIV, del 31 marzo 1887. Ivi, p. 344.

[255] Lettera XXIX, da Milano (novembre 1887). Ivi, p. 350.

[256] Lettera XXX (dicembre 1887). Ivi, p. 353.

sieme alle precedenti creazioni, del volume *Les Chauves-souris*, finalmente su carta stampata nell'anno 1893. Gualdo approfitterà dell'avvenimento per esprimere il proprio consenso, nonché la propria felicità, per l'avverarsi di tale agognato evento, specialmente dopo aver ricevuto una copia della raccolta accompagnata da un'assai lusinghiera dedica dell'autore a piena pagina. La copia in questione (consultata da Montera, che ha anche trascritto le parole di Montesquiou) non risulta, però, attualmente presente tra i libri dell'originaria biblioteca gualdiana venduti dagli eredi di Gualdo e quindi riversati – a seguito del deposito negli archivi di famiglia a Portoferraio – all'Ambrosiana di Milano:

> À Monsieur Luigi Gualdo
>
> Elégant romancier et
> délicat poète «du doux pays
> où resonne le sì» – et dont
> j'ai interpreté, page 157 de
> ce poème, un musical nocturne.
> En rhythmique ratification
> De mon affectueuse estime
> Comte Robert de Montesquiou Fezensac.
>
> Novembre 92.[257]

Il notturno musicale cui accenna Montesquiou è il già citato *Alla sera*, divenuto poi *Chiaroscuro* nella versione francese da esso liberamente tratta. Tutavia, questo non è il solo riconoscimento attraverso cui il poeta transalpino ha omaggiato il benvoluto collega cisalpino: nuovi allori spetteranno ancora a Gualdo all'uscita della seconda raccolta dell'amico, quelle *Hortensias bleus* per le quali, all'indomani della ricezione, il milanese (ormai in fase di declino, confinato nel suo letto di agonia) espliciterà la propria riconoscenza scrivendo:

> Permettez-moi en attendant de vous dire avec quelle joie j'ai retrové dans ce superbe volume le poème *Ancilla* que depuis longtemps j'attendais de voir apparaître dans vos œuvres. Rien n'est plus beau. Charmé aussi par *Quia Pulvis* (Codicille), par le vers portant le chiffre XXXIV à page 68, par les strophes si exactes et profondes sur le portrait de la Duse, que je vous suis infiniment reconnaissant de m'avoir fait l'honneur de me dédier, par la *parfaite* interprétation de la ballade de Swinburne, offerte à Catulle Mendès – et pour tout enfin!

[257] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 88.

Merci de grand cœur pour tout. Et merci aussi de quelques mots de moi mis en épigraphe aux vers di rares *Transfusion*.[258]

Immediata espressione di gratitudine autentica da parte del poeta infermo, questa lettera non rappresenta il solo ringraziamento gualdiano, successivo all'invio del libro, per le numerose allusioni a lui riferite contenute all'interno del prezioso dono: nel "Fonds Montesquiou" è infatti custodita anche una trascrizione non autografa (opera di un copista non italiano – la cui mano è tuttavia diversa da quella dell'ex possessore delle carte) di un sonetto composto da Gualdo proprio allo scopo di manifestare riconoscenza per aver ricevuto un dono preziosissimo. L'assenza di datazione, oltre che della menzione del volume avuto in regalo, non permette di riferire con esattezza il componimento poetico all'invio delle *Hortensias bleus*, benché questa sembrerebbe l'ipotesi più probabile, visti i molteplici accenni "botanici":

Il libro più che raro ora m'arriva
Unico dono che mi alletta i sensi
La mente esalta e fa che alfin ripensi
I fior lontani, là sull'altra riva.

Per un istante alfin si fan più intensi
I ricordi – fantasmi – e quasi viva
Sembra una vita ignota in cui si schiva
Il ver banale, per desiri intensi.

Oh! la magia dei fulgenti versi
Variati come il mondo! Ad una meta
Pur convergenti da confini avversi!

All'acuto lettore una segreta
Virtù insorge di sensi diversi
E si rinnova in lui, viva il poeta![259]

Anche nell'ultimo periodo di vita di Gualdo, dunque, e per tutti gli anni '90, il legame creatosi con Montesquiou continua a restare saldo (non di rado,

[258] BNF, N.A.Fr. 15119, ff. 23-25. La lettera è presente anche nell'edizione di Valeria Donato Ramaciotti (indicata come doc. XXXVI), ma in questo caso si è preferito citare il documento manoscritto a causa di alcuni errori di trascrizione constatati nella versione a stampa.

[259] BNF, N.A.Fr. 1286.

ad esempio, l'italiano si reca a far visita all'amico nella sua nuova abitazione di Versailles)[260] tanto che lo stravagante poeta – come si evince da un telegramma pneumatico a questi inviato da Flavie de Balsorano, marchesa di Casa Fuerte – sarà tra i presenti alle esequie di Gualdo nella chiesa di Saint-Philippe-du-Roule all'indomani della sua scomparsa.[261] Nonostante la riappacificazione finale pare, comunque, che non siano mancati anche momenti di tensione tra i due, particolarmente nel biennio 1884-1885. Causate soprattutto dall'indole volubile, permalosa e suscettibile di Montesquiou, abituato all'adulazione di chi lo attorniava, le incomprensioni tra i due corrispondenti dovettero forse avere alla base i frequenti silenzi ed i lunghi ritardi epistolari di Gualdo, motivazioni cui si uniranno, poi, anche alcune fraintendenti comunicazioni riportate da terzi (celebre resta il caso che vide invischiata la contessa Jean de Montebello).[262]

Il più delle volte l'arma di controffesa alla quale fece ricorso lo scrittore parigino fu il medesimo espediente che egli riteneva esser stato utilizzato da Gualdo: la totale assenza di notizie sul proprio conto. Pertanto, non c'è da sorprendersi se in alcuni suoi messaggi Gualdo si è mostrato preoccupato ed è giunto a scrivere, pur di mettere un punto fermo alle incresciose situazioni alimentate dalla fantasia dall'amico, frasi del tipo: "Pourquoi vous taisez-vous si obstinément? Avez-vous reçu mes lettres de cet été addressées à Paris, lorsque vous étiez à St. Moritz"[263] o anche, non avendo ancora ricevuto repliche: "Votre silence me fait beaucoup de peine, […] je me perds en conjecteures pour devi-

[260] Fondo Luigi Gualdo, carteggio Z 80 suss., b.2(8): "Sono invitato ad andare in parecchi posti; oggi stesso vado a Versailles da Montesquiou, che vi sta ancora un pezzo".

[261] BNF, N.A.Fr. 15302, f. 216. Telegramma pneumatico, inedito, recante timbro postale "Paris, 22 mai '98": "Jeudi soir 10 heures. […] Peut-être nous verrons nous demain matin aux obsèques du pauvre Gualdo et je vous dirai mon double regret".

[262] Rappresentativi di questo tipo di fraintendimenti sono i frammenti di due lettere di Jean de Montebello al Conte. Nella prima (N.A.Fr. 15302, ff. 220-221) essa scrive: "J'ai reçu deux lettres charmantes de Gualdo. Il parle de vous mais Vs. ne saurez pas ce qu'il eu dit. Ceci parce qu'il vous a parlé de moi dans une lettre que je n'ai jamais pu voir. J'ai lu sur son conseil une chose de M. Bourget sur Stendhal. Je regrette de ne pouvoir le voir qu'en « noir sur blanc ». Me le permettrez-vous un jour? Dans bien longtemps? J'ai dit à Gualdo que j'attendrai pour cela votre bon plaisir". Pur non possedendo la risposta del Conte, non è difficile intuirne il contenuto dalle parole di replica della corrispondente (ivi, ff. 222-223): "Je me suis bien mal exprimée si vous avez compris par ma lettre que Gualdo ne vous est pas un fidèle admirateur et aussi je lui dois une éclatante réparation – mais il est aussi l'ami de Bourget en quoi il diffère de moi".

[263] Lettera XIV, su biglietto da visita int. di Luigi Gualdo del dicembre 1884. V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 333.

ner pourquoi vous vous taisez à ce point. Serait-ce un nouvel et terrible accès de Marcel-Remisme excessivement prolongé?".[264] Ma la testimonianza più eclatante, manifestazione indiscutibile della collera di Montesquiou, è rappresentata dall'iscrizione latina – posta a mo' di cornice attorno alla figura del poeta fotografato da L. Cassin – ritrovata da Montera: "Ad inimicum / amicum / Gualdonem / Mons Esquious. / Apriliter / 1884".[265] Parrebbe che, comunque, la delicata situazione non si sia protratta a lungo, come appare comprensibile dalla ripresa dell'abituale carteggio tra i due e come risulta evidente da un messaggio di Gualdo indirizzato da Parigi a Vittoria Cima nel corso del 1886: "Montesquiou mi assedia come al solito, ma è più che mai interessante".[266]

Un'affinità elettiva, dunque, più che una vera e propria, usuale, canonica amicizia; una sintonia innata che farà correre "d'un seul galop" Gualdo a bordo di una *sleeping car* da Milano a Parigi[267] al solo pensiero di poter trascorrere un idilliaco pomeriggio letterario in compagnia dell'amico, ma allo stesso tempo anche una felicemente riuscita ricerca di riscontri tra animi dotati di un comune sentire, indoli raffinate che hanno saputo, nonostante tutto, confidarsi i più intimi tormenti. La paura gualdiana di un'impellente *mort consciente*, in particolare, è forse la confidenza più preziosa rimastaci: alla loro corrispondenza il mittente italiano ha voluto affidare il suo più recondito timore, quello di una impellente morte dello spirito con l'annesso rischio di rendere irreversibilmente *indistincte* ciò che entrambi ritenevano la più significativa delle doti umane: "la mémoire des choses passées – dont l'existence même […] paraît douteuse".[268]

## 7.5 *Mallarmé, "plume évocatrice, dans un tourbillon de rêve et de mystère"*

Il 18 luglio 1872 François Coppée annotava nel suo *Journal intime*: "Vu le poète italien Gualdo, dont la grâce maladive me séduit beaucoup. Passé avec lui

[264] Lettera XV, da Nervi, risalente al 1885. Ivi, pp. 333-334. Flavien Marcel Rémi è lo pseudonimo usato da Montesquiou durante i suoi viaggi in incognito in Olanda (cfr. A. BERTRAND, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996, p., 486).

[265] P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 79.

[266] Fondo Vittoria Cima, c.3 b.40(15). Documento inedito.

[267] Lettera XXXIX (databile tra 1883 e1884). V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., p. 364.

[268] Lettera VIII (giugno 1883). Ivi, p. 323.

la soirée chez Mallarmé". Esclusa la presente, nessun'altra fonte fornisce notizie circa le origini della frequentazione, divenuta poi col tempo piuttosto assidua, tra Gualdo e Mallarmé: il passo di diario riportato,[269] comunque, non lascia dubbi sul fatto che l'italiano partecipasse ai martedì della rue de Rome almeno fin dal principio degli anni '70. Marshall C. Olds, che ha studiato il carattere di internazionalismo della cerchia dei partecipanti ai famosi *mardis*, data addirittura questo avvicendamento sul finire della decade precedente:

> The circle of poet friends grew during the 1860s: Des Essart, Villiers, Glatigny, Banville, Mendès, Aubanel, Mistral. The group began to include foreigners: Italian Gualdo and the Englishmen Payne and Bonaparte-Wyse; Swinburne and O' Shaughnessy would soon follow.[270]

A testimonianza della longevità di questa frequentazione, un altro poeta della stessa cerchia, Henri de Régnier, segnalerà molto tempo dopo – in data 20 giugno 1888 – la continuità della presenza dell'italiano tra gli ospiti del medesimo *salon*: "Le soir je revois chez lui Rodenbach, Tausserat et Gualdo".[271] Ma accanto a queste fonti esterne, esistono inoltre sei lettere del milanese, che coprono un arco cronologico che va dal 1879 al 1894, indirizzate direttamente a Mallarmé (le risposte, al momento, restano ancora introvabili) reperite da Carl P. Barbier nella "Collection Benniot" degli archivi di Valvins e pubblicate nel 1968 unitamente al testo completo di una 'version ancienne' della *Prose pour des Esseintes* trascritta proprio per mano di Gualdo e ritrovata tra le carte del "Fondo Montesquiou" confluite al dipartimento dei manoscritti della BNF.[272]

Ulteriori indizi relativi all'interesse dello scrittore nostrano nei confronti della persona, delle vicende e della produzione di Mallarmé sono poi contenuti all'interno dei carteggi gualdiani con François Coppée e Robert de Montesquiou, anche se, in realtà, il documento più interessante e rappresentativo è,

---

[269] H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 328. Il passo è riportato anche (ma per intero) in J. MONVAL, *Stéphane Mallarmé et François Coppée. Lettres inédites*, in «Revue des deux mondes», septembre 1923, p. 665.

[270] M. C. OLDS, *Mallarmé and the Internationalism*, Toronto, Centre d'Études Romantiques Joseph Sablé, 1996, pp. 160-161.

[271] H. DE RÉGNIER, *Les Cahiers inédits 1887-1963*, Paris, Pygmalion, 2002, p.131.

[272] C. P. BARBIER, *Un texte complet de la « version ancienne » de* Prose pour des Esseintes, in *Documents Stéphane Mallarmé*, cit., pp. 9-30 e ID., *Lettres de Luigi Gualdo, 1879-94*, ivi, pp. 99-107.

ancora una volta, la già menzionata recensione agli ultimi due volumi dell'*Anthologie des poètes français du XIX siècle*, articolo in merito al quale Gualdo può essere annoverato – insieme a Pica e Panzacchi – tra i primissimi critici ad aver diffuso e pubblicizzato i versi degli autori simbolisti in Italia.[273]

Fin dalla prima lettera documentata di Gualdo a Mallarmé (che, benché non riporti l'indicazione dell'anno risale senza dubbio al 1874, viste le numerose affinità con un messaggio coevo del medesimo mittente a Coppée),[274] è evidente il rispetto nutrito dal milanese per l'autorità del confratello in arte cui si rivolge per domandare un giudizio sul suo ultimo romanzo:

> Avez-vous reçu, dès son apparition, mon livre par Lemerre? Vous seriez bien aimable si vous vouliez me dire franchement ce que vous en pensez.[275]

Il libro in questione è *Une ressemblance*; sembrerebbe che la tanto anelata recensione non abbia tardato ad arrivare se, nel *post-scriptum* di una comunicazione epistolare del 27 agosto 1874 indirizzata a Coppée, Gualdo affermerà di aver appena ricevuto il giudizio di Mallarmé sul suo lavoro di recente pubblicato. Nonostante l'assenza materiale di tale risposta, è possibile ricostruire almeno parzialmente il suo contenuto sia perché l'italiano ne parla all'amico parnassiano sia perché il *compte rendu* in questione (cui farà seguito anche quello dedicato ad *Un mariage excentrique*)[276] è stato in certa misura riportato sulle pagine del primo numero della «Dernière Mode. Gazette du monde et de la famille»:

---

[273] L. GUALDO, *Anthologie des poètes français du XIX siècle*, cit., pp. 11-12. Gli interventi di Pica sono invece apparsi sul «Pungolo della domenica» nel settembre 1885, sulla «Gazzetta letteraria» nel novembre-dicembre 1886 e nel gennaio 1887 e sul «Fanfulla» del settembre 1888. Sullo stesso numero di «Lettere e Arti» in cui compare la recensione gualdiana è poi, inoltre, presente lo studio di Panzacchi su *I Decadenti*.

[274] Anche escludendo il riferimento alla pubblicazione presso Lemerre (che ridurrebbe le date potenziali a 1874 o 1879), le lamentele di Gualdo per le "tant d'ennuis" – che sono state impedimento per far visita a Mallarmé durante il suo ultimo soggiorno francese – si ritrovano parimenti nella lettera I a Coppée (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 183) nella quale Gualdo espone i problemi avuti, prima del rientro in Italia, a Parigi, "causes d'inquiétude et d'ennui". La datazione è inoltre avvalorata dalla testimonianza offerta da un messaggio scritto da Coppée per scusarsi con Mallarmé per aver trascurato le loro relazioni:"les derniers jours que Gualdo peut encore passer à Paris sont chargés pour moi de devoirs et d'obligation" (ibidem).

[275] Lettera I di Luigi Gualdo a Sthéphane Mallarmé (C. P. BARBIER, *Lettres de Luigi Gualdo, 1879-94*, cit., p. 102).

[276] [S. MALLARMÉ], *Bulletin bibliographique. Luigi Gualdo:* Un Mariage excentrique, in «La Nouvelle Revue», septembre-octobre 1880, p. 715.

P.S. J'ai reçu une lettre de Mallarmé qui est peut-être son chef d'œuvre – écrite sur un papier prospectus du fameux journal de la mode. J'ai aussi reçu le spécimen de ce journal, où sous le pseudonyme de Ix j'ai reconnu le même Mallarmé, & où j'ai aperçu le premier chapitre d'une nouvelle de vous «cachée sous une gravure de modes ». – Quel sera le sort de ce journal?

Je répondrai un de ces jours à Mallarmé […].[277]

Il passaggio appena riportato è di notevole interesse per più motivi. Prima di tutto, dal punto di vista degli studi gualdiani, esso rappresenta l'attestazione nero su bianco di un carteggio bilaterale tra i due scrittori (per quanto, allo stato attuale delle ricerche, non si può far altro che continuare a chiedersi in cosa potesse mai consistere questa lettera/capolavoro); in secondo luogo queste righe hanno permesso di constatare che, contrariamente a quanto asserito da molti studiosi (a causa della mancanza fisica di copie del primo fascicolo della rivista di moda di cui sopra),[278] Mallarmé doveva aver inviato ad una cerchia ristretta di persone un "numero-saggio" della sua rivista. Come ha poi rivelato il saggio di Anne Marie Boetti – che, nel suo volume dedicato alla «Gazzetta del Bel Mondo e della Famiglia», ha accluso una stampa anastatica della prima pagina della *première livraison* attraverso la quale è possibile comprendere perché Gualdo in data 27 agosto scrivesse di aver già ricevuto uno *specimen* del giornale che sarebbe uscito soltanto il 6 settembre successivo – sulla copertina azzurra in carta Japon del testo/modello era contenuta l'avvertenza che, ricevuto o meno in precedenza su invio del direttore, il primo fascicolo della «Dernière Mode» sarebbe stato messo presto a disposizione di tutte le lettrici e lanciato sul mercato a partire dalla prima domenica di settembre.[279] In terzo e ultimo luogo il poscritto di Gualdo si è rivelato utile per molti studiosi mallarmeani, giacché al suo interno lo scrittore italiano afferma di aver riconosciuto sotto lo pseudo-

[277] Lettera I di Gualdo a Coppée datata "Venise, 27 août [1874]" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 184).

[278] Cfr. R. DRAGONETTI, *Un fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, 1992, p. 29 o anche D. CATANI, *The Poet in Society. Art, Consumerism and Politics in Mallarmé*, New York, P. Lang, 2003, p. 52, dove si parla di un vero e proprio "énigme chronologique".

[279] S. MALLARMÉ, *La Dernière Mode. Gazzetta del Bel Mondo e della Famiglia*, a cura di A. M. Boetti, traduzione di D. Provenzali, Milano, Edizioni Delle Donne, 1976, p. 26. Si veda anche, per le splendide e fedeli riproduzioni delle pagine dei primi numeri della rivista, P. N. FURBANK – A. M. CAIN, *Mallarmé on fashion. A translation of the Fashion Magazine* La Dernière Mode *with Commentary*, Oxford, Berg, 2004.

nimo *Ix* la penna dell'amico poeta: rivolgendosi a Coppée il 30 novembre da Milano (mortificato per non aver ancora risposto al messaggio ricevuto da Mallarmé tre mesi prima insieme al *prospectus* del nuovo periodico),[280] Gualdo ha, infatti, contribuito a sciogliere alcuni enigmi relativi allo *staff* redazionale della rivista manifestando in tale lettera il sospetto che, dietro ciascun articolo della gazzetta e a dispetto delle varie firme, si celasse sempre lo stesso giornalista:

> Quant à Mallarmé, la rougeur me monte au front quand je pense à lui, car je n'ai pas encore répondu à sa bonne et divine lettre de cet été. Je n'ai eu que le numéro spécimen du *Journal des Modes*. Est-ce que tout le texte est du maître, ou le mallarmisme a-t-il fait de tel progrès que tous les rédacteurs écrivent comme lui? C'est tout simplement délicieux.[281]

Jean-Pierre Leclercle si domanda perché, tra i tanti suoi contatti, Mallarmé avesse scelto di inviare proprio a Gualdo un numero-saggio della sua rivista: certamente la lettera accompagnatrice andata perduta doveva contenere informazioni esplicite a riguardo; tuttavia si potrebbe congetturare che, attraverso lo scrittore e giornalista italiano, egli abbia voluto garantirsi "une ouverture supplémentaire sur l'étranger" (diversi abbonamenti erano stati assicurati anche in Inghilterra).[282] È altrettanto vero, d'altro canto, che il direttore della «Dernière Mode» potrebbe aver pensato all'amico d'oltralpe poiché era al corrente dell'attenzione con cui Gualdo stava seguendo le sue vicende artistiche ed editoriali. Di poco successive a questo documento sono, infatti, le affermazioni gualdiane di chiara condanna nei confronti dell'editore Lemerre, colpevole dapprima di essersi rifiutato di pubblicare la traduzione mallarmeana (*Le Corbeau*) del poema *The Raven* di Edgar Allan Poe e successivamente responsabile dell'esclusione de *L'Après-midi d'un faune* dal terzo *Parnasse Contemporain*.

Al 1875 risale, poi, il testo in cui l'italiano si informa con interesse sull'uscita nelle librerie del volume contenente la corrispondenza illustrata di Manet e Mallarmé con Alphonse Lemerre.[283] Ancora nel 1875 si colloca, infine, lo

[280] Nel frattempo erano stati rilasciati altri sei numeri del giornale, ma Gualdo – allora in Italia – pare non avesse più ricevuto alcuna copia da Mallarmé.

[281] Lettera II a Coppée datata (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 188-189).

[282] J.-P- LECLERCLE, *Mallarmé et la Mode*, Paris, Séguier, 1989, p. 25.

[283] Lettera III a François Coppée: "On nous écrit de Paris que Bachelin Deflorenne va publier la correspondance (illustrée) de Manet & Mallarmé avec Alphonse Lemerre. *Problème*. Catulle ayant prononcé 415 fois le nome de Peragallo en 38 heures, Villiers ayant cru pénétrer

schieramento gualdiano contro il "Prudhomme des communards", quello stesso Lemerre il cui comportamento viene assimilato a quello palesato, anni prima, da Michel Lévy quando aveva ciecamente impedito di dare alle stampe alcuni volumi di Flaubert: offeso dai rifiuti nei confronti di Mallarmé, Luigi Gualdo non esita a scrivere all'amico Coppée (il quale, tra l'altro, faceva parte in prima persona del comitato di lettura incaricato di selezionare i testi da inserire nella nuova antologia parnassiana,[284] un "comité partial", come scriverà Mortelette, la cui decisione *plus lourde* sarà proprio l'aver posto Mallarmé tra i collaboratori sottoposti ad esame)[285] di sentirsi moralmente obbligato a indirizzare qualche riga allo stampatore incriminato al fine di aiutarlo a comprendere il grave errore commesso. A suo giudizio, difatti, "un Parnasse n'est pas un sans Mallarmé":

> L'excellent Lemerre, ce Prudhomme des communards, achève donc de se *michel-lévyser*? C'est navrant. Je dois lui écrire un de ces jours & j'ai bien envie de lui prouver qu'un Parnasse n'est pas un sans Mallarmé, & qu'ouvrir toutes grandes les portes aux brutalistes mélancoliques tels que Richepin serait un acte de haute politique. Mais les italiens seuls comprennent ces choses-là. – L'excentricité est non seulement utile, comme vous dites, mais même *essentielle*, quoique puisse en penser France.[286]

Proprio a quest'epoca di grande interessamento di Gualdo nei confronti dei versi di Mallarmé la critica fa risalire la trascrizione di sua mano della cosiddetta "versione antica" della *Prose pour des Esseintes*: spinti dall'intento di retrodatare la prima stesura di questo componimento – svincolandolo, così, da una

dans la cage à Bidel pendant que Marras relisait son drame 15 fois, et Mallarmé n'ayant fait que deux fois le geste connu, on demande le nombre des ronds dessinés par les bocks sur les tables d'Holmès et de combien d'années a vieilli Dierx dans ces 38 heures ?" (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., pp. 194-198).

[284] Il comitato era composto da François Coppée, Théodore de Banville e Anatole France (H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, cit., p. 194). Colpisce soprattutto la reazione di Banville, il quale, nonostante la solita lungimiranza, si mostrò in tale occasione particolarmente reticente; la sua incomprensione "parnassiana" dinnanzi ad un arte che non riusciva a comprendere è testimoniata dalle parole pronunciate a proposito della *Improvisation d'un faune*: "Doit, je crois, être admis, en dépit du manque de clarté, à cause des rares qualités harmoniques et musicales du poème" (P. POTTIER, *Quel est l'homme du siècle?*, in «Le Gaulois», 29 avril 1901).

[285] Y. MORTELETTE, *Histoire du Parnasse*, cit., p. 343: "son hermétisme était perçu comme une déviation par rapport aux principes du Parnasse" (ivi, p. 344).

[286] Lettera IV a Coppée (P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo, 1879-94*, cit., p. 201). Con il gioco di parole, Gualdo sembrerebbe aver ironicamente rimproverato il suo corrispondente per aver tradito l'amicizia di Mallarmé e per essere stato condizionato dalla valutazione di France.

eventuale relazione con il testo di Huysmans, *À rebours*, del 1884, o dall'apposizione *a posteriori* di titolo e dedica[287] – molti studiosi hanno forzatamente cercato di collocare cronologicamente il manoscritto gualdiano ritrovato nel "Fonds Montesquiou" intorno alla metà degli anni '70 attraverso analisi grafologiche basate sulla scrittura del copista. Purtroppo, però, tali studi hanno usato come esclusivo metro di confronto due sole lettere di Gualdo a Mallarmé risalenti al suddetto periodo.[288] L'unico ad aver fornito una datazione non del tutto erronea sembrerebbe esser stato Barbier, secondo il quale: "nous avons retrouvé peu de lettres antérieures à 1880, mais celle que si rattache le plus par son graphisme épais à la copie en question est une lettre envoyée à Mallarmé le 17 novembre 1879".[289] In realtà, se avesse potuto disporre di un maggior numero di carte gualdiane, l'autore dei *Documents Stéphane Mallarmé* avrebbe avuto la possibilità di fornire un'indicazione cronologica più precisa e certamente posteriore: la *copie Gualdo* della prima redazione della *Prose* è infatti conservata su un bifolio sottilmente listato, su un tipo di carta, cioè, che il copista ha utilizzato unicamente in un solo, determinato momento della propria esistenza, ovvero all'indomani della morte del padre (sopraggiunta il 29 aprile 1880).[290]

La trascrizione del testo mallarmeano eseguita per mano di Gualdo andrebbe pertanto datata in un arco di tempo che include i mesi intercorsi tra il maggio 1880 ed i due anni seguenti, giacché l'unica altra fase della propria vita in cui lo scrittore milanese ha fatto ricorso a fogli listati a lutto per adempiere alla pro-

[287] G. POSANI, *Mallarmé e il discorso dell'altra: lettura di "Prose"*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», a. XXIII (1987), n. 1, p. 461.

[288] C. P. BARBIER, *Un texte complet de la «version ancienne» de* Prose pour des Esseintes, cit., pp. 17-39.

[289] Ivi, p. 17. Si tratta di un documento utile a portare alla luce il tipo di relazioni intercorse tra i due poeti, un tipo di legame certamente intimo, visto che dalla risposta gualdiana è possibile apprendere che Mallarmé gli aveva confidato il grave stato di salute di sua figlia ("le bien triste pressentiment que j'ai eu en apprenant par votre dernier mot la maladie de votre pauvre enfant s'est cruellement réalisé"). L'italiano, a suo turno, aveva pazientemente atteso prima di trovare le parole giuste per rivolgersi all'amico: "Me pardonnerez-vous d'avoir tant attendu à vous dire combien j'ai partagé votre douleur & que bien souvent pendant ces jours mes pensées sont allées vers vous? Vous devez l'avoir senti cependant, malgré mon coupable silence, & être sûr de ma profonde sympathie" (ID., *Lettres de Luigi Gualdo*, cit., p. 103).

[290] Tutte le notizie relative alla morte di don Alessandro Gualdo Bolis, ai suoi (mancati) funerali, alla sua sepoltura al cimitero di Fontanelle (BG) sono custodite all'Archivio di Stato di Milano, conservate tra i registri della nobile famiglia Litta Modignani, cart. 1, fasc. 7, tit. XXV, gr. 1: "1880-1881. Carte relative alla morte del Nobile Don Alessandro Gualdo Bolis, avvenuta a Fontanelle il 29 aprile 1880".

pria corrispondenza è stato a seguito della morte di sua madre, nel biennio 1893 /1894, quindi in tempi ben successivi alla prima pubblicazione della *Prose pour des Esseintes* (nella versione definitiva) sulla «Revue Indépendante» nel gennaio 1885.[291] La copia Gualdo ha, di conseguenza, un peso notevole nella tradizione testuale del componimento non solo per quanto riguarda la sua datazione, ma anche in quanto essa ne rappresenta l'unica versione integrale, dal momento che l'altra sola trascrizione ritrovata della *version ancienne* – realizzata dallo stesso Mallarmé e rintracciata da Mondor che l'ha resa nota nel 1954 – è mutila delle ultime due strofe (XIII-XIV) e presenta, inoltre, alcune varianti:

| «VERSION ANCIENNE» (*copia Gualdo*)[292] | «VERSION ANCIENNE» (*ms. autografo*)[293] | TESTO A STAMPA (*Revue Indépendante*)[294] |
|---|---|---|
| Indéfinissable, ô Mémoire,<br>Par ce midi, ne rêves-tu<br>L'Hyperbole, aujourd'hui grimoire<br>Dans un livre de fer vêtu. | Indéfinissable, ô Mémoire,<br>Par ce midi, ne rêves-tu<br>L'Hyperbole, aujourd'hui grimoire<br>Dans un livre de fer vêtu? | Hyperbole! De ma mémoire<br>Triomphalement ne sais-tu<br>Te lever, aujourd'hui grimoire<br>Dans un livre de fer vêtu: |
| Car j'installe par la Science<br>L'hymne des cœurs spirituels<br>En l'œuvre de ma patience,<br>Atlas, herbiers & rituels. | Car j'installe par la Science<br>L'hymne des cœurs spirituels<br>En l'œuvre de ma patience,<br>Atlas, herbiers et rituels. | Car j'installe, par la science,<br>L'hymne des cœurs spirituels<br>En l'œuvre de ma patience,<br>Atlas, herbiers et rituels. |

[291] Tra gli studi dedicati a questo testo di Mallarmé (e sulle sue vicende redazionali) si segnalano i seguenti interventi: L. J. AUSTIN, *"La Prose pour des Esseintes"*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», avril-juin 1954, pp. 145-182; ID., *Du nouveau sur la "Prose pour des Esseintes"*, in «Mercure de France», 1er janvier 1955; pp. 84-104; H. MONDOR, *Avant: "Prose pour des Esseintes"*, in *Autres précisions sur Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 139-143; R. GREER COHN, *"Prose pour des Esseintes"*, in *Towards the poems of Mallarmé*, Los Angeles, University of California Press, 1965; L. J. AUSTIN, *Mallarmé and the* Prose pour des Esseintes, in «Forum for Modern Language Studies», July 1966, pp. 197-213; G. POSANI, *Mallarmé e il discorso dell'altra: lettura di "Prose"*, cit., pp. 459-482; E. ZINATO, *Il Fauno di Mallarmé e le allucinazioni di Des Esseintes*, in «Allegoria», n. 15, 1993, pp. 34-44; G. ROBB, *Un jeu qui confirme la fiction*, in *Unlocking Mallarmé*, New Haven & London, Yale University Press, 1996, pp. 152-180; S. AGOSTI, *Lecture de "Prose pour des Esseintes" et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Chambéry, Comp'Act, 1998.

[292] BNF, Département des Manuscrits (site Richelieu), Fondo Montesquiou, ms. 238.

[293] H. MONDOR, *Mallarmé licéen: avec 40 poèmes de jeunesse inédits*, Paris, Gallimard, 1954, p. 200. Mondor sostiene di aver avuto notizia dell'autografo mallarmeano da un libraio antiquario: non avendo condotto, però, inchieste grafologiche per appurare la datazione del testo (che manca, congiuntamente alla firma autoriale), egli si limita a commentare il testo come "mûri et réservé avant 1884", ovvero prima della pubblicazione a stampa.

[294] S. MALLARMÉ, *Prose (pour des Esseintes)*, in «Revue Indépendante», janvier 1885.

Nous promenions notre visage –
Nous fûmes deux! je le maintiens,

Sur maints charmes du paysage
Aurais-je su dire: les tiens!

L’ère d’infinité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce climat que notre double
Inconscience aprofondit,

Que, seul des cents iris, son site,
Ils savent s’il a, certe, été,
Ne porte pas de nom que cite
Entre tous ses fastes, l’Eté.

Oui, dans une île que l’air charge
De vue & non de visions,
Toute fleur s’étalait plus large
Sans que nous en devisions,

Telles immenses que chacune
Ordinairement se para
D’un lucide contour, lacune
Qui d’un jour pur la sépara.

Obsession! Desir, idées,
Tout en moi triomphait de voir
La famille des iridées
Connaître le nouveau devoir,

Mais cette sœur, sensée & tendre
Ne porta ses regards plus loin
Que moi-même: et, tels, les lui
[rendre
Devenait mon unique soin.

Oh! sache l’Esprit de litige
A cette heure où nous nous taisions,

Que de multiples lys la tige
Grandissait trop pour nos raisons.

Et non, comme en pleure la rive! –
Car le jour monotone ment
Pour qui l’ampleur de l’ile arrive,
Seul, en mon jeune étonnement,

D’entendre le Ciel & la carte
Sans fin attestés sous nos pas
Par l’onde même qui s’écarte,
Que ce pays n’exista pas?

Ce fut de la finale extase
Le sens, quand, grave & par chemin,
Elle dit ce terme: Anasthase! –
Gravé sur quelque parchemin,

Nous promenions notre visage –
Nous fûmes deux! je le maintiens,

Sur maints charmes de paysage.
Aurais-je su dire: les siens!

L’ère d’infinité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce climat que notre double
Inconscience approfondit,

Que, sol des cents iris, son site,
Ils savent s’il a, certe, été,
Ne porte pas de nom que cite
Entre tous ses fastes, l’Eté.

Oui, dans une île que l’air charge
De vue & non de visions,
Toute fleur s’étalait plus large
Sans que nous en devisions,

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D’un lucide contour, lacune
Qui du jour pur la sépara.

Obsession! Désir, idées,
Tout en moi triomphait de voir
La famille des iridées
Connaître le nouveau devoir,

Mais cette sœur, sensée et tendre
Ne porta ses regards plus loin
Que moi-même: et, tels, les lui
[rendre
Devenait mon unique soin.

Oh! sache l’Esprit de litige
A cette heure où nous nous taisions,

Que de multiples lis la tige
Grandissait trop pour nos raisons.

Et non, comme en pleure la rive! –
Car le jeu monotone ment
Pour qui l’ampleur de l’île arrive
Seul, en mon jeune étonnement

D’entendre le Ciel et la carte
Sans fin attestés sous nos pas
Par l’onde même qui s’écarte,
Que ce pays n’exista pas!

Nous promenions notre visage
(Nous fûmes deux, je le
[maintiens)
Sur maints charmes du paysage,
O sœur, y comparant les tiens!

L’ère d’infinité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce midi que notre double
Inconscience approfondit,

Que, sol des cents iris, son site,
Ils savent s’il a bien été,
Ne porte pas de nom que cite
L’or de la Trompette d’Eté.

Oui, dans une île que l’air charge
De vue & non de visions
Toute fleur s’étalait plus large
Sans que nous en devisions,

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D’un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara.

Gloire du long désir. Idées,
Tout en moi s’exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir,

Mais cette sœur, sensée et tendre
Ne porta son regard plus loin
Que sourire et, comme à
[l’entendre
J’occupe mon antique soin.

Oh! sache l’Esprit de litige
A cette heure où nous nous
[taisions,
Que de lis multiples la tige
Grandissait trop pour nos raisons.

Et non, comme en pleure la rive,
Quand son jeu monotone ment
A vouloir que l’ampleur arrive
Parmi mon jeune étonnement

D’ouïr le Ciel et la carte
Sans fin attestés sur mes pas,
Par le flot même qui s’écarte,
Que ce pays n’exista pas.

L’enfant abdique son extase
Et docte déjà par chemins
Elle dit le mot: Anastase!
Né pour d’éternels parchemins,

| | |
|---|---|
| Avant qu'un sépulchre ne rie | Avant qu'un sépulcre ne rie |
| Sous aucun climat, son aïeul, | Sous aucun climat, son aïeul, |
| De porter ce nom: Pulchérie – | De porter ce nom: Pulchérie! |
| Caché par le trop grand glaïeul. | Caché par le trop grand glaïeul. |

Quale che sia la data esatta (ma comunque ascrivibile tra la metà del 1880 ed il 1882) della *version ancienne* della *Prose* nella trascrizione gualdiana, certamente tale versione è anteriore a quella riportata nel testo autografo pubblicato da Mondor: sebbene occorra essere cauti e fare attenzione a quelli che più che varianti possono essere considerati errori ortografici imputabili al copista, esiste tutta una serie di differenze che non va trascurata: un punto dopo "vêtu" al termine della I str.; il "*du* paysage / Aurais-je su dire: les *tiens*" dei versi alla fine della III str. (dove la lezione di Gualdo, invalidata dal 'potenzialmente' successivo manoscritto mallarmeano, viene poi confermata dal posteriore testo a stampa del 1885); il "seul" della V str.; la diversa punteggiatura ed il "Qui d'un jour" nella VII str.; l'assenza di virgole prima e dopo "tendre" nella IX str. e a seguito di "litige" nella X; "le *jour* monotone" poi sostituito dal termine *jeu* nella str. XI, dove, inoltre, sono presenti le virgole dopo "arrive" ed "étonnement"; il "*sous* nos pas" ed il punto interrogativo conclusivo in chiusura della str. XII. Tuttavia, ciò che desta maggior interesse sono le ultime due strofe della *copie Gualdo*, assenti – per ragioni materiali, essendo andata perduta l'ultima pagina dell'altra trascrizione – nell'autografo della prima versione della *Prosa*: in particolar modo, la XIII str., profondamente diversa rispetto ai versi del testo a stampa, riporta una "explication naturelle de la question qui précède",[295] mentre la XIV ed ultima strofa contiene una variante molto significativa su cui molti filologi hanno lungamente insistito per più ragioni, giacché la *h* di "sépulchre" trascritta da Gualdo si oppone alla lezione "sépulcre" del *texte imprimé*.

Su questo testo di Mallarmé – "oggetto di una autentica frenesia glossatoria", come sostiene Posani[296] – si è, difatti, depositata una fittissima esegesi e, soprattutto su quest'*h* dell'ultima strofa (il cui inserimento, ripeto, potrebbe essere imputato ad un semplice errore gualdiano nell'atto della copia) sono piovute interpretazioni di ogni genere, una serie di commenti che possono essere sintetizzati nelle posizioni di Barbier e Robb. Il primo se ne serve, infatti, per sot-

[295] C. P. BARBIER, *Un texte complet de la « version ancienne » de* Prose pour des Esseintes, cit., p. 10.

[296] G. POSANI, *Mallarmé e il discorso dell'altra: lettura di "Prose"*, cit., p. 459.

tolineare ancora una volta la precocità della trascrizione gualdiana,[297] ritenendo la grafia della parola *sépulchre* una particolarità ortografica chiaro indice utile alla retrodatazione del testo poiché riscontabile anche nelle bozze preparatorie di *Igitur*, anteriori al 1870, dove Mallarmé aveva fatto ricorso alla stessa modalità di scrittura per termini quali "sépulchral", "sépulchraux" e "sépulchres"; su ben altro piano d'indagine si muove, invece, Robb secondo cui – qualora non fosse stata voluta, in origine, dal poeta francese – "the *h* may have been inserted by Luigi Gualdo, who made the copy […], but even so it demonstrated that the mind is naturally led to made the link between the two words",[298] rendendo in tal modo giustizia al copista che avrebbe mostrato di conoscere approfonditamente gli usi mallarmeani e che, di conseguenza, avrebbe voluto far funzionare meglio il gioco di parole (il critico parla letteralmente di *pun*, un tipo di esercizio cui l'autore della *Prose* aveva fatto non di rado ricorso) tra i due termini in rima *sépulchre* e *Pulcherie*.

Questo dal punto di vista degli studi su Mallarmé. In ottica gualdiana, d'altro canto, l'interesse del milanese – attestato dalla trascrizione offerta a Robert de Montesquiou[299] – per questo specifico componimento assume un valore decisivo se, anziché soffermarsi sulla tradizione filologica del testo, si analizza piuttosto il suo contenuto e le eventuali implicazioni ed analogie con il pensiero che muove tanta poesia gualdiana (basterà ricordare l'insistenza dell'italiano sul tema del *rêve* per intuire quanto fascino poteva esercitare su di lui un'opera che narra, in sostanza, un *sogno* che "racconta" della sovversione del tempo e dello spazio e della rottura dell'equilibrio del rimando automatico significante-significato-referente, rottura da cui scaturisce il testo e che genera, al suo interno,

[297] Nonostante la volontà continuamente espressa di retrodatare la *version ancienne* del testo di Mallarmé, Barbier ammette la possibilità che il titolo del componimento nel testo a stampa – e, nella fattispecie, la parte parentetica –, *Prose (pour des Esseintes)*, possa esser stato modificato dall'autore per rendere omaggio a Huysmans, il quale, a sua volta, avrebbe potuto ricambiare inserendo in corsivo ed in un punto chiave del proprio romanzo *A rebours* la parola con cui si apre la prima versione della "Prosa", *indéfinissable*: "d'autres aspirations l'agitaient maintenant, qui devenaient, en quelque sorte, *indéfinissables*". Questa osservazione (con annessa citazione) si trova in C. P. BARBIER, *Un texte complet de la « version ancienne » de* Prose pour des Esseintes, cit., p. 31.

[298] G. ROBB, *Un jeu qui confirme la fiction*, cit., p. 175.

[299] Non è del tutto da escludersi l'ipotesi che il foglio su cui è riportata la trascrizione di *Prose* possa essere finito tra le carte del conte Montesquiou seguendo altre vie, come dimostra la sorte toccata, dopo la morte dello scrittore, ad altri documenti di gualdiana provenienza.

"un microcosmo idillico insieme infantile e maturo").[300] Ad aver colpito il trascrittore ha forse contribuito, però, soprattutto l'avvio della *Prose pour des Esseintes* poiché in questa porzione di testo la *parola* viene presentata come progetto troppo ambizioso con una traiettoria troppo ampia rispetto alle proprie potenzialità che, pertanto, resta immobilizzata, invischiata nelle reti della memoria. Come non collegare questo *incipit* mallarmeano al continuo tormento di Gualdo relativo ai limiti della propria parola poetica? A tal proposito, in un passo di una lettera a Coppée (nel quale, significativamente, allude per contrasto a Mallarmé), egli ha apertamente descritto lo stato di frustrazione in cui spesso versava a causa della persistente afflizione dettata da tale pensiero:

> Il me semble que puisque je continue à haagoniser[301] physiquement et moralement, j'aurais au moins le droit de ne pas devenir un idiot. Au contraire, je me sens tous les jours plus nul – & aujourd'hui, par exemple, je n'ose même pas me préférer à Mallarmé. C'est assez vous dire à quel point je suis découragé.[302]

Gualdo seguiva le vicende e gli sviluppi del rimatore francese con costanza: che tra i due ci fosse una certa comunanza di interessi e che, infine, l'italiano presentisse i futuri successi destinati ai *poètes maudits* – come egli appella Mallarmé e Verlaine[303] in una lettera del 1884,[304] mostrandosi così sempre attento a cogliere, fin dal loro sorgere, l'importanza dei nuovi movimenti, oltre che sensibile ai loro messaggi – sembrano essere, sin dal finire degli anni '70, inconfutabili dati di fatto. Eppure resta irrisolta una serie di quesiti sui rapporti intercorsi tra questi scrittori e specialmente su come, ad esempio, il milanese abbia avuto modo di trascrivere la *Prose pour des Essseintes* e da quale testo abbia potuto effettuare la propria copia. Quest'ultimo mistero potrebbe essere in

[300] G. POSANI, *Mallarmé e il discorso dell'altra: lettura di "Prose"*, cit., pp. 469-470.

[301] Riferimento al comportamento "mélancolique" del comune amico Paul Haag.

[302] Lettera III di Luigi Gualdo a Coppée, s.d. (ma riconducibile all'anno 1875), pubblicata da P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., p. 190.

[303] Oltre che nel *compte rendu* all'*Anthologie des poètes français du XIX siècle*, il solo riferimento che Gualdo fa a Verlaine è affidato ad una lettera indirizzata Giuseppe Giacosa, datata Parigi 24 maggio 1891, nella quale si legge: "Assistito mercoledì scorso ad una rappresentazione di giorno a beneficio di Verlaine, di cui ti parlerò poi" (Ivi, p. 314).

[304] Gualdo si mostra al corrente del fatto che *Les Poètes maudits* (Paris, Leon Vanier, 1884) di Verlaine era stato preso dai *décadents* come vessillo della loro nuova concezione letteraria: "Que font les Poètes Maudits?" scrive, infatti, a Montesquiou da Roma nell'aprile 1884 (V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., p. 330).

parte risolto considerando quella che doveva essere l'abitudine gualdiana (benché in questo modo non si scoprirà nulla né sul *quando* né su *quale* fu il testo originale, ma si avrà un'idea orientativa sul *come* avvenne la trascrizione) di entrare in contatto con i lavori di Mallarmé secondo diverse modalità: l'invio da parte dell'autore, la trasmissione da parte di terzi o, infine, la visione diretta.

Il primo caso è comprovabile attraverso un documento epistolare piuttosto tardo (gennaio 1893) nel quale Gualdo ringrazia lo scrittore di *Vers et Prose*[305] per aver conservato sempre un "fidèle souvenir" della loro amicizia e per avergli mandato il suo ultimo, prezioso, volume – con l'annessa dedica bella e toccante[306] – nel quale egli afferma di aver "relu avec joie & admiration les anciens poèmes, enfin riunis – et les nouveaux vers et proses à moi inconnues", ragion per cui il risultato a lettura ultimata è che quei componimenti lo hanno fatto sentire, "comme tout ce qui sort de votre plume évocatrice", letteralmente catapultato "dans un tourbillon de rêve & de mystère".[307]

Il secondo caso, altrettanto attestabile grazie ad una lettera, coinvolge una carissima amica di Gualdo, Coppée e Mallarmé: l'attrice Méry Laurent (da essi familiarmente ricordata come G.O.), la quale era solita tenere aggiornati i membri del trio sui destini di ciascuno dei componenti, come in effetti accadde nel settembre del 1891. In tale occasione *le Gros Oiseau* avrebbe allegato alla propria lettera indirizzata a Gualdo quelli che diventeranno i futuri versi di *Autour d'un mirliton*, testo in cui Mallarmé ha immortalato i partecipanti del suo *salon* (Gualdo, evidentemente, si trovava in Italia a quell'epoca): "Le G. O. écrit toujours & plus que jamais, & je suis très coupable envers lui. Il m'a envoyé les vers de mirliton de Mallarmé, qui m'ont ravi au dernier point".[308]

Il terzo tipo di ricezione, infine, quello per noi più oscuro e al tempo stesso maggiormente affascinante in quanto relativo ad una presa di visione diretta dei manoscritti mallarmeani da parte del milanese è anch'esso testimoniato da un messaggio affidato alla corrispondenza gualdiana. In questo caso si tratta di una

[305] S. MALLARMÉ, *Vers et Prose: morceaux choisis*, Paris, Perrin, 1893. È noto che questa raccolta assumerà un'enorme importanza per i lettori ed i discepoli dell'autore francese.

[306] Purtroppo questo libro, come molti altri appartenuti alla biblioteca di Luigi Gualdo, è andato smarrito e non è stato ritrovato tra i suoi volumi superstiti, attualmente conservati all'Ambrosiana di Milano (Fondo Gualdo).

[307] Lettera V a Stéphane Mallarmé inviata da Milano il 19 gennaio 1893 e pubblicata da C. P. BARBIER, *Lettres de Luigi Gualdo*, cit., p. 106.

[308] Lettera XXVIII a François Coppée del febbraio 1891, proveniente da Milano (P. DE MONTERA, Luigi Gualdo, cit., p. 278).

lettera spedita a Montesquiou nella quale il mittente sostiene di aver avuto modo di *vedere* in prima persona alcuni (allora ignoti ai più) versi del Maestro:

(A ce propos, je viens de *voir* des vers de Mallarmé, encore plus inédits que les autres, des vers que je ne parviens pas à traduire cette fois!).[309]

Il documento, datato 15 gennaio 1889, precede di pochissimi giorni la pubblicazione della già menzionata recensione (uscita sulla rivista bolognese «Lettere e Arti» il 9 febbraio seguente) ai nuovi tomi di Lemerre dell'*Anthologie des poètes français du XIX siècle*.[310] Senza dubbio le (seppur brevi) righe dedicate alla produzione di Mallarmé rappresentano un evidente segnale della tempestività di Gualdo nel seguire le novità letterarie di Francia, riferendosi ad esse non con espressioni generiche, ma – ed è questo il caso dei *decadenti* – anche attraverso la menzione di riferimenti ben precisi. Le parole destinate alla rapida analisi dei caposcuola di questo gruppo (l'italiano accosta, difatti, Verlaine ad un Mallarmé che, a quell'epoca, aveva pubblicato soltanto un unico libro di versi, le *Poèsies* del 1887, rivolgendogli così – per dirla con Guglielminetti – un esplicito cenno di elogio)[311] sono contenute nel paragrafo incentrato sul terzo volume dell'*Antologia* inglobante i poeti della generazione di Coppée e Vicarie:

Poi le strane, risplendenti ed oscure poesie di Stéphane Mallarmé, acclamato adesso dai decadenti come uno dei loro maestri, celebre lui pure in un certo modo, benché inedito quasi; spirito curioso, bizzarro ed arditissimo. Poi le lucenti e pallidamente e sontuosamente colorate strofe di Verlaine – ch'è forse il poeta moderno possedente la nota più personale, apparso dopo Baudelaire.[312]

[309] Lettera XXXII a Montesquiou del gennaio 1889 pubblicata da V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., p. 355 (corsivo mio).

[310] Il *compte rendu* gualdiano, sfuggito al De Nardis nella sua *Bibliografia sugli studi mallarmeani in Italia* (che fa parte del volume *Mallarmé in Italia*, Roma, Dante Alighieri, 1957), è stato segnalato per la prima volta da O. RAGUSA, *Mallarmé in Italy. Literary Influence and Critical Response*, New York, Vanni, 1957, p. 81: "Luigi Gualdo (February 9, 1889) singles out relatively unknown poets whose work appeared in the anthology and whose claim to fame rests on a very few «exquisite» poems. He speaks of Mallarmé, «a curious, bizarre, and most daring» spirit, and of his «strange, resplendent, and obscure» poems".

[311] M. GUGLIELMINETTI, *«Le Nostalgie» di Luigi Gualdo*, cit., p. 280.

[312] L. GUALDO, *Anthologie des poètes français du XIX siècle*, cit., p. 12.

Le lettere III e IV del carteggio Gualdo-Mallarmé risalgono all'incirca allo stesso periodo dell'articolo e segnano il consolidarsi del cordiale legame tra i due scrittori dal momento che, nella prima, il milanese ringrazia il suo corrispondente per aver pensato a lui e per averlo annoverato "quoiqu'absent, parmi les ami de Villiers & les vôtres"[313] in occasione della colletta realizzata in collaborazione con Dierx e Huysmans per soccorrere il confratello bisognoso di aiuto economico, mentre nella seconda (che è, in verità, un telegramma), il mittente, scusandosi per aver mancato un appuntamento, esprime il desiderio di voler ricevere una visita del suo destinatario tra le proprie mura domestiche di rue de la Paix, per poi domandare, poco oltre, notizie relative all'autore inglese John Payne, intimo di entrambi.[314]

Mallarmé, guidato dal suo animo compassionevole, non abbandonerà l'amico italiano nei suoi anni più difficili della paralisi alle gambe (così come quest'ultimo, soprattutto nei momenti in cui i loro contatti risultavano meno fitti, si era dimostrato costantemente interessato delle sorti dell'amico e della sua famiglia):[315] egli, infatti, continuerà a scrivergli ("pardonnez-moi de ne vous avoir pas remercié pour votre benne & affectueuse lettre" gli risponde Gualdo nel 1894)[316] e ad inviargli le sue pubblicazioni spesso richieste in prima persona dall'ammalato ("j'attends toujours le livre que vous avez la bonté de m'annoncer, & je l'attends avec impatience").[317] Non basterà, tuttavia, indagare soltanto tra le carte di Gualdo per trovare testimonianze dell'affetto dimostrato dal poeta d'oltralpe: altri segni del suo interesse si trovano, ad esempio, nella corrispondenza da lui intrattenuta con la già citata Méry Laurent.[318] Agli inizi del luglio 1894, ad esempio, Mallarmé si era più

[313] Lettera III a Mallarmé (datata "Milan, [mardi] 19 mars [1889]"). C. P. BARBIER, *Lettres de Luigi Gualdo*, cit., p. 104.

[314] Ivi, p. 105. Si tratta di un telegramma inviato da Parigi nel giugno 1889.

[315] Si vedano, a titolo esemplificativo, le lettere I, II e XXXVII a Montesquiou, nelle quali Gualdo domanda, rispettivamente, al suo destinatario: "Parlez-moi […] de Stéphane Mallarmé", "Et avez vous revu Mallarmé?" e, infine, "dites-moi […] si vous avez revu Mallarmé. J'ai reçu il y a quelque temps un mot de lui et j'ai le remor de n'avoir pas encore répondu" (V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, cit., pp. 309-310, 312 e 362-363).

[316] La VI ed ultima lettera ritrovata di Gualdo a Mallarmé – che il curatore cautamente ipotizza essere del novembre 1894, ma che grazie ad un confronto con altri documenti epistolari (specie la lettera 13 del Fondo Gualdo, b.2, alla cugina Giulietta Litta Modignani) può essere con certezza ricondotto al 24 maggio di quello stesso anno – si trova pubblicata, come le precedenti, in C. P. BARBIER, *Lettres de Luigi Gualdo*, cit., p. 107.

[317] Ibidem.

[318] L'attrice Méry Laurent, nata Anne Rose Suzanne Louviot il 29 aprile 1849 a Nancy, da padre sconosciuto, aveva sposato all'età di soli 15 anni un droghiere molto più anziano, Jean

volte informato sullo stato di salute dell'amico chiedendo all'attrice: "Tu ne me dis rien de la santé de Gualdo; as-tu des nouvelles?"[319] e, pochi giorni più tardi – in una lettera senza indicazioni cronologiche, però facilmente al 13 luglio grazie ad un articolo apparso sul «Gil Blas» relativo agli spostamenti dello scrittore italiano[320] – il poeta si era rivolto alla medesima destinataria per domandare ulteriori aggiornamenti sul comune amico: "Ah! Gualdo, Aix? fais-lui faire, avant, mes amitiés: enfin c'est le chemin de Milan".[321]

Nessun'altra notizia posteriore all'anno 1894. Non è noto, quindi, se nell'ultimo periodo delle loro vite i due scrittori abbiano continuato a frequentarsi o quantomeno a scriversi (il reperimento di nuovo materiale potrebbe costituire l'unica soluzione a tale enigma): moriranno entrambi in Francia – appena cinquantenni e a pochi mesi di distanza – nel corso dell'anno 1898, l'uno il 15 maggio e l'altro il 9 settembre.

---

Claude Laurent. Il matrimonio fallirà miseramente e Méry si legherà, tra 1874 e 1875, al Dr Evans. Oltre a questa relazione, i due maggiori e più significativi incontri e legami che G. O. avrà nella sua esistenza saranno quelli con Manet (che la raffigurerà su tela) e con Mallarmé (che la immortalerà, invece, su carta). Mallarmé e Méry si erano conosciuti alla fine degli anni '70 nell'*atelier* di Manet (anche se David Degener, nella sua recente biografia mallarmeana, ha fatto notare che entrambi vivevano – fin dal 1873 – nello stesso immobile al numero 29 di rue Moscou) e si consoleranno a vicenda quando, nel 1883, perderanno il comune amico pittore. Nel 1884 Méry diventò la musa anche di un altro poeta, François Coppée, attraverso il quale l'attrice entra in contatto con numerose personalità del mondo artistico, spinta dalla sua predilezione per la *gent poétique* e, naturalmente, anche con Luigi Gualdo.

[319] S. MALLARMÉ, *Lettres à Méry Laurent*, édition établie et présentée par B. Marchal, Paris, Gallimard, 1996, pp. 160-161 (lettera 147: "Châlet Suisse, route de Trouville, Honfleur Samedi [7 juillet 1894] ").

[320] LE DIABLE BOITEUX, *Échos*, in «Gil Blas», 20 juillet 1894, p. 1: "Le marquis de Gualdo, le célèbre littérateur italien, qui est entouré des plus vives sympathies dans les lettres françaises, quitte son pied-à-terre de la rue de l'Arcade pour aller passer la saison à Aix-les-Bains. Pendant les six mois que l'ami intime de Boito et de Verdi vient de passer à Paris, François Coppée, Paul Bourget et les plus grandes personnalités littéraires françaises ont pèleriné journellement au 11 de rue de l'Arcade. Le marquis de Gualdo va accomplir sa cure annuelle dans la station savoisienne".

[321] S. MALLARMÉ, *Lettres à Méry Laurent*, cit., pp. 163-164 (lettera 150: "Honfleur, Vendredi [13 juillet 1894] ").

# *Bibliografia*

## A. *Opere di Luigi Gualdo*

### 1) *Narrativa.*


L. GUALDO, *La canzone di Weber*, Milano, Ricordi, 1867.
ID., *Novelle*, Torino, Bona, 1868.
ID., *Costanza Gerardi*, Milano, Treves, 1871.
ID., *La villa d'Ostellio*, in «Gazzetta musicale», 19-26 marzo e 2-9-16 aprile 1871.
ID.,[1] *Une ressemblance*, Paris, Lemerre, 1874.
ID., *La villa d'Ostellio*, in «Strenna Italiana», 1875.
ID., *Tre impressioni*, in «Fanfulla», 5-8 dicembre 1876.
ID., *La Gran Rivale e altri racconti*, Milano, Treves, 1877.
ID.,[2] *Konstancya Gerardi*, powieść, przełozył z włoskiego Edward Sulicki, tom I i II, Warszava, wydawnictwo M. Glücksberga, druk. S.Orgerlbranda synów, 1877.
ID., *Una creazione*, in «Fanfulla», 27-31 agosto e 1-2 settembre 1877.
ID., *Un mariage excentrique*, Paris, Lemerre, 1879.
ID., *La Gran Rivale e altri racconti*, 2ª edizione, Milano, Treves, 1880.
ID., *A strange marriage: story of Italian life*, tr. by Laura K. Kendhall, New York, G. Munro, 1881.
ID., *In ritardo*, in «Fanfulla della Domenica», 19 novembre 1882.
ID., *Un mariage excentrique*, 2ème édition, Paris, Lemerre, 1884.
ID., *L'innamorato di Venezia*, in «Il Corriere di Roma», 9-16 e 18 maggio 1886.
ID., *Une aventure vénitienne*, in «Nouvelle Revue», 1er décembre 1886.
ID., *Un rendez-vous*, in «Nouvelle Revue», 30 septembre 1890.
ID., *Prima visita*, in «Cronaca d'Arte», 21 dicembre 1890.
ID., *Decadenza*, Milano, Treves, 1892.
ID., *Aveu sans paroles*, in «Supplément illustré du Petit Parisien», 6 mars 1892.
ID., *Una rappresentazione alla Scala*, in «L'Illustrazione Italiana», 8 maggio 1892.
ID., *Un matrimonio eccentrico*, Milano, Treves, 1894.
ID., *Un mariage excentrique*, Paris, Lemerre, 1934.
ID., *La villa d'Ostellio*, in AA. VV., *Racconti lombardi dell'ultimo Ottocento*, a cura di G. Ferrata, Milano, Bompiani, 1949.
ID., *Narcisa*, in AA. VV., *Racconti della Scapigliatura milanese*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Club del Libro, 1958.
ID., *Romanzi e Novelle*, a cura di C. Bo, Firenze, Sansoni, 1959.
ID., *Decadenza*, Introduzione di G. Pampaloni, Milano, Club degli Editori, 1961.
ID., *La villa d'Ostellio*, a cura di M. Guglielminetti, in «Sigma», giugno 1965.


[1] Gualdo, Louis.
[2] Gualdo, Ludwik.

ID., *Decadenza*, con saggi di I. Scaramucci, E. Travi e R. Maggi, Milano, Bietti, 1967.
ID., *La Canzone di Weber*, a cura di S. Azimonti, in AA. VV., *Romanzi e racconti*, Milano, Sugar, 1972.
ID., *Una scommessa*, a cura di G. Finzi, in AA. VV., *Racconti neri della Scapigliatura*, Milano, Mondadori, 1980.
ID., *Decadenza*, Introduzione di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1981.
ID., *L'innamorato di Venezia*, a cura di P. de Montera, in «Rassegna Lucchese», nn. 6 e 7, 1981.
ID., *La canzone di Weber*, in AA. VV., *Fantasmi italiani*, a c. di G. Pilo e S. Fusco, Roma, Newton, 1994.
ID., *Una rassomiglianza*, Introduzione, traduzione e note a cura di M. Giammarco. Postfazione di G. Oliva, Pescara, Tracce, 2002.
ID., *La Gran Rivale e altri racconti*, Milano, Lampi di stampa, 2004.
ID., *L'innamorato di Venezia – Une aventure vénitienne*, a cura di J.-P. Bertrand e L. Curreri, Cuneo, Nerosubianco, 2009.

2) *Poesia*.

L. GUALDO, *2 novembre 1866 – 2 novembre 1867*, in «Rivista contemporanea nazionale italiana», maggio 1868, pp. 289-292.
ID., *In riva al lago*, in «Gazzetta musicale», 2 maggio 1869.
ID., *Foglie staccate*, in «Strenna Italiana», 1873.
ID., *Teofilo Gautier*, in AA.VV., *Le tombeau de Théophile Gautier*, Paris, Lemerre, 1873.
ID., *Foglie staccate*, in «Rivista minima», 4 maggio 1873.
ID., *Circondata da rupi alte e scoscese*, in «Strenna Italiana», 1874.
ID., *Fra le figure rigide dei vetri – Il palazzo è di marmo*, in «Serate Italiane», 8 febbraio 1874.
ID., *Paesaggi – Théophile Gautier*, in «Serate Italiane», 19 aprile 1874.
ID., *Storia di mare*, in «Rivista minima», 19 luglio 1874.
ID., *Presentimento*, in «L'Illustrazione Universale», 14 gennaio 1875.
ID., *Marina*, in «Serate Italiane», 5 settembre 1875.
ID., *Presentimento*, in «Serate Italiane», 18 ottobre 1875.
ID., *Pigrizia*, in «Serate Italiane», 12 dicembre 1875.
ID., *Resurrecta*, in «Strenna Italiana», 1876.
ID., *Venere bruna – Alla sera*, in «Strenna Italiana», 1877.
ID., *Una voce*, in «L'Illustrazione Italiana», 7 gennaio 1877.
ID., *Marina - Presentimento*, in «Strenna Italiana», 1878.
ID., *A Ernesto Rossi*, in «L'Illustrazione Italiana», 22 dicembre 1878.
ID., *Sarah Bernhardt*, in «L'Illustrazione Italiana», 28 dicembre 1879.
ID., *Nel parco*, in «Strenna Italiana», 1880.
ID., *Le Nostalgie*, Torino, Casanova, 1883.
ID., *Rose appassite*, in «Penombre», 14 gennaio 1883.

ID., *Paesaggio*, in AA. VV., *Almanacco delle Muse. Poesie moderne (1815-1887)*, con un proemio critico e centosettantacinque biografie di poeti e poetesse a cura di R. Barbiera a cura di R. Barbiera, Milano, Treves, 1888.
ID., *Tutto riposa al raggio della luna*, in «Corriere di Napoli», 20 gennaio 1888.
ID., *Tramonto*, in «Cronaca d'Arte», 28 dicembre 1890.
ID., *Tenebra*, in «Tavola rotonda», 10 gennaio 1892.
ID., *Sogno*, in «Tavola rotonda», 31 gennaio 1892.
ID., *Lo scherno dell'azzurro*, in «Il Mattino», 25-26 febbraio 1893.
ID., *Tutto riposa al raggio della luna*, in «Il Mattino», 12-13 ottobre 1893.
ID., *Da un album*, in «Il Mattino - Supplemento», 5 maggio 1895.
ID., *Semper et ubique (A Giovanni Camerana)*, in J. DORNIS, *La poésie italienne contemporaine*, Paris, Ollendorff, 1898.
ID., *Come in un chiostro*, in D. PETACCIA, *Un sonetto inedito di Gabriele d'Annunzio a Luigi Gualdo*, per le nozze di Mario Agostinoni e Leda Lenghi, Brescia, Tip. Apollonio, 1948, p. 14.
ID., *Le Nostalgie*, in *Romanzi e Novelle*, cit., 1959.
ID., *Il libro più che raro ora m'arriva*, in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», vol. 107, 1973, p. 361.
ID., *Mandai con le mie scuse*, in P. DE MONTERA, *Lettres inédites à François Coppée*, in *Luigi Gualdo (1844-1898). Son milieu et ses amitiés milanaises et parisiens. Pages oubliées*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, pp. 309-310.
ID., *Le poesie (1859-1893)*, Introduzione, notizia biografica e note filologiche a cura di R. Lollo, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1989.
ID., *Teofilo Gautier*, in AA.VV., *Le tombeau de Théophile Gautier*, édition critique publiée sous la direction de F. Brunet, Paris, Champion, 2001.
ID., *Le Nostalgie*, Milano, Lampi di Stampa, 2003.

3) *Articoli e recensioni*.

L. GUALDO, *Teofilo Gautier*, in «La Perseveranza», 8 novembre 1872.
ID., *Représentations de M. Ernesto Rossi*, in «Le Théâtre», 1er janvier 1875.
ID., *Ernesto Rossi*, in «L'Illustrazione Universale», 3 gennaio 1875.
ID., *H. de Balzac.* Correspondance, in «La Perseveranza», 22 dicembre 1876.
ID., *Littérature étrangère. Aleardo Aleardi*, in «La République des Lettres», 22 avril 1877.
ID., *Il Mefistofele*, in «Il Pungolo», 10-11 aprile 1877.
ID., *Émile Zola* – Une page d'amour, in «Rassegna settimanale», 26 maggio 1878.
ID., *Emilio Praga*, in «Il Pungolo», 16-17 febbraio 1879.
ID., *La duchessa di Castiglione Colonna*, in «L'Illustrazione Italiana», 4 gennaio 1880.
ID., *Judith Gautier*, in «La Fronda», 18 gennaio 1880.
ID., *Gustave Flaubert*, in «Il Pungolo», 30-31 maggio 1880.
ID., *Ritratti e figure. Judith Gautier*, in «Cronaca bizantina», 15 ottobre 1881.

ID., *L'ultimo romanzo di Goncourt* [La Faustin], in «L'Illustrazione Italiana», 12 febbraio 1882.
ID., *"Daniele Cortis". Il nuovo romanzo di A. Fogazzaro*, in «Il Corriere della sera», 2-3 marzo 1885.
ID., *Paolo Bourget*, in «L'Illustrazione Italiana», 4 dicembre 1887.
ID., *Paul Bourget*, in «Nouvelle Revue», 1er décembre 1888.
ID., *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(I)*, in «L'Illustrazione Italiana», 27 gennaio 1889.
ID., *L'ultimo romanzo di Zola.* Le Rêve *(II ed ultimo*), in «L'Illustrazione Italiana», 3 febbraio 1889.
ID., *I libri.* Anthologie des poètes français du XIXe siècle *(Paris. – Alphonse Lemerre, Éditeur)*, in «Lettere ed Arti», 3 febbraio 1889.
ID., *Un libro di versi francesi sull'Italia* [Italie *di M. Faucon*], in «Corriere della Sera», 3-4 aprile 1889.
ID., *Barbey d'Aurevilly*, in «Il Corriere della Sera», 6-7 maggio 1889.
ID., *Paul Bourget*, Physiologie de l'Amour moderne, in «Cronaca d'Arte», 22 febbraio 1891.
ID., *Cronache letterarie.* Il profumo, in «Cronaca d'Arte», 20-27 dicembre 1891.
ID., *Gabriele d'Annunzio*, in AA. VV., *La nostra inchiesta dannunziana*, in «Capitan Cortese», 26 gennaio 1896.
ID., *Profili di scrittori contemporanei. Bourget nell'intimità*, in «L'Illustrazione Popolare», 3 gennaio 1897.

4) *Traduzioni*.

F. COPPÉE, *Due dolori. Dramma in un atto, in versi*, traduzione di L. Gualdo, Milano, Rechiedei, 1872.
G. VERGA, *La lupa*, traduit de l'italien par L. Gualdo, in «Revue Littéraire et Artistique», 15 mai 1881.
L. GUALDO, *Une aventure vénitienne*, in «Nouvelle Revue», 1er décembre 1886.
ID., *The Diva*, in «The Times-Democrat», n. 122, 1892.
ID., *Un matrimonio eccentrico*, Milano, Treves, 1894.
ID., *La virtualità d'un sol felice istante* [La virtualité d'une minute heureuse], in V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., pp. 336-337.
ID., *Il sorger del sole* [Die Aufgehende Sonne] – *Il sole che tramonta* [Die Untergehende Sonne], in ID., *Le poesie (1859-1893)*, cit., pp. 296-299.

## B. *Carteggi di Luigi Gualdo*

### 1) *Lettere edite.*

G. ROVETTA, *Cinque minuti di riposo!*, scritti vari raccolti da Paolo Arcari [con una lettera di E. de Amicis], Milano, Baldini & Castoldi, 1929, p.236.
F. GERRA, *Il dolore della Duse nella gloria del trionfo* [con una lettera di E. Duse], in «Il Messaggero», il 10 agosto 1967, p. 3.
G. DE RIENZO – G. MIRANDOLA, *Inediti francesi nell'archivio di Giuseppe Giacosa* [con tre lettere di C. Mendès], in «Studi francesi», dicembre 1968, p. 466-468.
C. DI BLASI, *Una lettera di L. Gualdo al Capuana*, in «Biologia culturale», marzo 1971, p. 14.
V. DONATO RAMACIOTTI, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou (con lettere inedite)*, cit., pp. 281-367.
P. DE MONTERA, *Lettres inédites à François Coppée*, in *Luigi Gualdo (1844-1898). Son milieu et ses amitiés milanaises et parisiens. Pages oubliées*, cit., pp. 181-290.
ID., *Lettres de Luigi Gualdo*, ivi, pp. 293-328.
G. RAYA, *Inediti verghiani.Ventisei lettere di Luigi Gualdo*, in «Otto/Novecento», maggio-agosto 1984, pp. 127-145.
C. P. BARBIER, *Lettres de Luigi Gualdo 1879-94*, in *Documents Stéphane Mallarmé*, v. I, Paris, Nizet, 1985, pp. 97-107.
R. LOLLO, *Notizia biografica* [con una lettera di L. Gualdo ad A. Stolpowskoy e risposta], in L. GUALDO, *Le poesie (1859-1893)*, cit., pp. 47-51; rist. parz. in R. LOLLO, *Luigi Gualdo: l'europeo in via Bagutta*, in «Ca' de Sass», marzo 1991, pp. 50-51.
ID., *Lettere inedite di Luigi Gualdo e Atto Vannucci a Bianca Gualdo Taccioli*, in *L'enigma, la confessione, il volo: «Lettere» sommerse fra Sei e Novecento*, a cura di G. Baroni, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1992, pp. 179-196.

### 2) *Documenti inediti.*

É. ZOLA, Lettera a Luigi Gualdo, in «Fondo Casati», Biblioteca Ambrosiana di Milano, "K 72 suss"., c.3, b.48, doc. 1.
L. GUALDO, Lettere a Maurice Barrès, in «Fond Barrès», BNF, Département des Manuscrits, docc. Gualdo 1-6.
ID., Lettere a Vittoria Cima (n. 30), in «Fondo Vittoria Cima», Civiche Raccolte Storiche della Biblioteca del Museo del Risorgimento di Milano, c.3, b.40, docc. 1-30.
ID., Lettere a Giulia Taccioli ed Enrico Litta Modignani, in «Fondo Luigi Gualdo», Biblioteca Ambrosiana di Milano, carteggio Z 80 suss., bb. 2-3-4, docc. 1-48.
ID., Lettera a Giovanni Visconti Venosta, in «Corrispondenza di Giovanni Visconti Venosta», Archivio Storico della nobile Famiglia Visconti Venosta, Biblioteca di Grosio (SO), b. 66, fasc. 17, doc. 1057.

## C. *Studi su Luigi Gualdo*

### 1) *Critica*.


C. V., *Novelle* (rec.), in «La Cronaca grigia», 17 gennaio 1869.
P. G., *Novelle* (rec.), in «Gazzetta di Milano», 5 febbraio 1869.
R. PARAVICINI, *Costanza Gerardi* (rec.), in «Il mondo artistico», 10 febbraio 1871.
IL CRITICO, *Costanza Gerardi* (rec.), in «Il Trovatore», 23 marzo 1871.
E. TORELLI VIOLLIER, *Due dolori* (rec.), in «Il Corriere di Milano», 1 agosto 1872.
F. CAMERONI, *Une ressemblance* (rec.), in «Il Sole», 29 maggio 1874.
BIBLIOFILO, *Une ressemblance* (rec.), in «L'Illustrazione Italiana», 12 luglio 1874.
E. TORELLI VIOLLIER, *Une ressemblance* (rec.), in «Corriere di Milano», 15 luglio 1874.
G. C. MOLINERI, *Une ressemblance par Louis Gualdo*, in «Serate Italiane», 16 agosto 1874.
S. MALLARMÉ, *Une ressemblance*, in «La dernière mode», 6 septembre 1874.
R. PARAVICINI, *Une ressemblance* (rec.), in «Il mondo artistico», 22 settembre 1874.
—, *Bulletin bibliographique.* Une ressemblance *par M. Louis Gualdo*, in «L'Illustration», 10 octobre 1874
F. CAMERONI, *Cronaca letteraria*, in «Arte drammatica», 2 dicembre 1876.
ID., *La Gran Rivale e altri racconti* (rec.), in «Il Sole», 24 febbraio 1877.
L. CAPUANA, *La Gran Rivale* (rec.), in «Corriere della sera», 25-26 giugno 1877.
—, *Chroniques italiennes. Un romancier franco-italien, M. Luigi Gualdo*, in «Bibliothèque Universelle et Revue Suisse», décembre 1877.
A. DE GUBERNATIS, *Gualdo Luigi*, in *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1879.
F. FILIPPI, *Un mariage excentrique* (rec.), in «La Perseveranza», 26 maggio 1879.
F. CAMERONI, *Un mariage excentrique* (rec.), in «Il Sole», 29 maggio 1879.
L. CAPUANA, *Un mariage excentrique* (rec.), in «Corriere della sera», 3-4 giugno 1879.
—, *Un mariage excentrique* (rec.), in «L'Illustrazione Italiana», 15 giugno 1879.
F., *Un mariage excentrique* (rec.), in «Il mondo artistico», 22 giugno 1879.
—, *Un mariage excentrique* (rec.), in «La Ragione», 22 giugno 1879.
—, *Un mariage excentrique* (rec.), in «La Farfalla», 25-26 giugno 1879.
PESSIMISTA [F. CAMERONI], *Un mariage excentrique* (rec.), in «L'Arte drammatica», 27 giugno 1879.
T. DE BANVILLE, *Revue dramatique et littéraire.* Un mariage excentrique *par Luigi Gualdo*, in «Le National», 21 juillet 1879.
G. D'ALGO, *Un mariage excentrique* (rec.), in «L'Eleganza», 15 agosto 1879.
L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea (1ª serie)*, Milano, Brigola, 1880.
T. SERGEANT PERRY, *Two New French Novels (Luigi Gualdo, "Un mariage excentrique" – Alphonse Daudet, "Les Rois en exil")*, in «Atlantic Monthly», January 1880.

B. SPERANI, Un mariage excentrique *par Luigi Gualdo*, in «Le Livre», 10 janvier 1880.
L. CAPUANA, *Una domanda*, in «Don Chisciotte», 13 febbraio 1880.
GRISANTEMA, *Schizzi a penna. Luigi Capuana. Giovanni Verga. Luigi Gualdo*, in «Gazzetta Letteraria», 1-8 maggio 1880.
[S. MALLARMÉ], *Bulletin bibliographique. Luigi Gualdo:* Un Mariage excentrique, in «La Nouvelle Revue», septembre-octobre 1880.
—, *Weekly record of new publications: Gualdo, Luigi. "A strange marriage: story of Italian life"* (rec.), in «The Publishers' Weekly. The American book-trade Journal», April 16, 1881.
C. R., *"Il matrimonio d'un matto". Nuova commedia di Achille Torelli*, in «Il Fanfulla della domenica», 8 ottobre 1882.
BAT, *Scorse letterarie. Achille Torelli e Luigi Gualdo*, in «L'Illustrazione Italiana», 22 ottobre 1882.
E. SCARFOGLIO, *C'era una volta*, in «Cronaca bizantina», 16 dicembre 1882.
ID., *Le Nostalgie* (rec.), in «L'Illustrazione Italiana», 18 marzo 1883.
E. SCARFOGLIO, *Un rimatore nuovo*, in «La domenica letteraria», 1 aprile 1883.
XYZ, *Le Nostalgie* (rec.), in «Penombre», 8 aprile 1883.
E. ROD, *Le Nostalgie* (rec.), in «Le Parlement», 22 avril 1883.
B. SPERANI, *Correspondance étrangère. Italie* [rec. a *Le Nostalgie*], in «Le Livre», 10 septembre 1883.
O. GUERRINI, *Bibliografia per ridere*, Roma, Sommaruga, 1883.
E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1885.
E. ROD, *Romanciers italiens*, in «Nouvelle Revue», mars-avril 1886.
A. BEDIGRA, *Mentre finisce…*, in «Capitan Fracassa», 16 dicembre 1886.
A. DE GUBERNATIS, *Gualdo Louis*, in *Dictionnaire international des écrivains du jour*, Florence, Niccolai, 1890.
—, *Decadenza* (rec.), in «La Perseveranza», 6 marzo 1892.
—, *Decadenza* (rec.), in «L'Illustrazione Italiana», 15 maggio 1892.
—, *Decadenza* (rec.), in «La Lombardia», 24 maggio 1892.
F. CAMERONI, *Decadenza* (rec.), in «Il Sole», 17 giugno 1892.
G. DEPANIS, *Decadenza* (rec.), in «Gazzetta Letteraria», 18 giugno 1892.
D. C., *Decadenza* (rec.), in «Il Corriere della Sera», 19-20 giugno 1892.
—, *Decadenza* (rec.), in «Il mondo artistico», 24 giugno 1892.
—, *Decadenza* (rec.), in «Il Pungolo», 27 giugno 1892.
B. SPERANI, *Decadenza* (rec.), in «Il Pungolo», 8 luglio 1892.
—, *Decadenza* (rec.), in «La Perseveranza», 4 agosto 1892.
L. CAPUANA, *Tre romanzi. E. A. Butti*, L'automa*; Neera,* Senio*; Gualdo*, Decadenza, in «Tavola rotonda», 7 agosto 1892; rist. con il titolo *E. A. Butti, Neera, Gualdo*, in *Gli "ismi" contemporanei*, Catania, Giannotta, 1898.
AIUS LUCUTUS, *Un matrimonio eccentrico* (rec.), in «Gazzetta letteraria», 5 maggio 1894.
B., *Un matrimonio eccentrico* (rec.), in «La Cultura», 7 maggio 1894.

A. LUMBROSO, *Plagi, imitazioni e traduzioni*, in *Scaramucce e avvisaglie – Saggi storici e letterari di un bibliofilo*, con prefazione di A. D'Ancona, Frascati, Tip. Tuscolana, 1902.
U. VALCARENGHI, Decadenza *di Luigi Gualdo*, in *Sulla breccia dell'arte*, Torino, Lattes, 1903.
E. THOVEZ, *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921.
B. CROCE, *Luigi Gualdo*, in «La Critica», 20 luglio 1935; rist. in *La letteratura della Nuova Italia*, vol. V, Bari, Laterza, 1939.
P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942.
C. BO, *Il romanzo di Gualdo*, in «Humanitas», febbraio 1947; rist. *in Riflessioni critiche*, Firenze, Sansoni, 1953.
D. PETACCIA, *Un sonetto inedito di Gabriele d'Annunzio a Luigi Gualdo*, cit., 1948.
P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, 1949.
M. FUSCO, *Gualdo Luigi*, in *Scrittori e idee*, Torino, S.E.I., 1956.
F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1956.
G. SPAGNOLETTI, *Gilet bianco. Ritratto di Luigi Gualdo*, in «Paragone», ottobre 1956.
L. RUSSO, *I narratori*, Milano, Principato, 1958³.
V. SPINAZZOLA, Introduzione a AA. VV., *Racconti della Scapigliatura milanese*, cit., 1958.
F. GERRA, *Un sonetto di d'Annunzio fra le carte di L. Gualdo*, in «Quaderni dannunziani», fasc. XIV-XV, 1959.
—, *Gualdo Luigi*, in *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 1960.
G. C. MENICHELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, Firenze, Publications de l'Institut Français, 1960.
E. MONTALE, *Luigi Gualdo*, in «Il Corriere della Sera», 27 aprile 1960.
D. PORZIO, *Accolto tra i classici uno scrittore sconosciuto*, in «Oggi», 5 maggio 1960.
F. ULIVI, *Due ritorni: Gualdo e Tozzi*, in «Annali della Pubblica Istruzione», maggio-giugno 1960.
G. RAVEGNANI, *Un narratore dell'ultimo Ottocento: Luigi Gualdo*, in «Il giornale d'Italia», 8-9 luglio 1960.
M. PRAZ, *Classico della noia*, in «Il Tempo», 9 luglio 1960.
G. AMOROSO, *Saggio su Gualdo*, in «Le parole e le idee», luglio-dicembre 1960.
R. BERTACCHINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium, 1961.
G. RAYA, *Luigi Gualdo*, in *Ottocento letterario – Studi e ricerche*, Padova, Cedam, 1961².
R. BERTACCHINI, *Ritorno di Gualdo*, in «L'Italia che scrive», maggio 1962.
M. PETRUCCIANI – N. BONIFAZI, *Poeti della Scapigliatura*, Urbino, Argalia, 1962.
F. MONTEROSSO, *Luigi Gualdo: uno scrittore ottocentesco poco conosciuto*, in «Il Gazzettino dello Jonio», maggio 1963.

G. CATTANEO, *Prosatori e critici dalla Scapigliatura al Verismo*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. CECCHI e N. SAPEGNO, vol. III, L'Ottocento, Milano, Garzanti, 1965.
M. GUGLIELMINETTI, *Luigi Gualdo: uno scrittore senza stile?*, in «Sigma», giugno 1965; rist. in *Supplemento di indagine per Luigi Gualdo: i racconti. I versi*, in *Petrarca tra abelardo ed Eloisa ed altri saggi*, Bari, Adriatica, 1969.
G. FINZI, *Lirici della Scapigliatura*, Milano, Mondadori, 1965.
M. GUGLIELMINETTI, *«Le Nostalgie» di Luigi Gualdo*, in «Lettere Italiane», luglio-settembre 1966; rist. in *Supplemento di indagine per Luigi Gualdo*, cit.
G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1967.
R. MAGGI, *La Milano ai tempi del Gualdo*, introduzione a L. GUALDO, *Decadenza*, cit., 1967.
E. TRAVI, *Il cosmopolitismo di Luigi Gualdo*, ivi.
—, *Gualdo Luigi* (voce), in *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1967.
C. P. BARBIER, *Un texte complet de la « version ancienne » de* Prose pour des Esseintes, in *Documents Stéphane Mallarmé*, t. I, Paris, Nizet, 1968.
G. GAMBIGLIANI, *Decadenza* (rec.), in «Letture», novembre 1968.
C. MUSCETTA – E- SORMANI, *Poesia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1968.
G. VIAZZI, *Gian Pietro Lucini al tempo di "Cronaca d'Arte"*, in «Il Verri», ottobre 1970.
A. GANDOLFO, *Le singolari vicende di "Cavalleria Rusticana"*, in «L'Osservatore politico-letterario», marzo 1971.
A. BRIGANTI, *Il Parlamento nel romanzo italiano del Secondo Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1972.
F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a c. di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1974.
G. CATALANO, *I cancelli dell'Ermitage. Interferenze e letture critiche*, Napoli, Giannini, 1974.
A. DI PIETRO, *Per una storia della letteratura post-unitaria*, Milano, Vita e Pensiero, 1974.
G. LUTI, *Per gli "ismi" contemporanei*, in *Sul filo della corrente. Fatti e figure della letteratura italiana del '900*, Milano, Longanesi, 1975.
E. GIOANOLA, *La Scapigliatura*, Torino, Marietti, 1975.
E. SORMANI, *Il cosmopolitismo di Luigi Gualdo*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, Bari, Laterza, 1975; rist. in *Bizantini e decadenti nell'Italia umbertina*, Bari, Laterza, 1978.
R. TESSARI, *La Scapigliatura. Un'avanguardia nella società pre-industriale*, Torino, Paravia, 1975.
P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo e Robert de Montesquiou*, in «Studi francesi», maggio-agosto 1976.
R. LOLLO, *Ipotesi su una presenza manzoniana nelle prime opere di Luigi Gualdo*, in «Otto/Novecento», maggio-giugno 1977.

M. C. CAFISSE, *Rassegna di studi su Luigi Gualdo*, in «Esperienze letterarie», ottobre-dicembre 1978.
G. BETTINI, *Luigi Gualdo: un'esperienza narrativa tra Scapigliatura e Decadentismo*, in «Schede» – Bollettino dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Macerata, 1978.
R. BIGAZZI, *I colori del vero, vent'anni di narrativa, 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978².
G. FINZI, *Il racconto nero scapigliato*, in «Otto/Novecento», settembre-dicembre 1980.
D. ARISTODEMO 'T HART, *«Serate Italiane» (1874-1878)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.
M. GUGLIEMINETTI, *Lineamenti di storia della letteratura italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1981.
R. LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura contemporanea*, t. I e II, Torino, Loescher, 1981.
C. A. MADRIGNANI, *"Decadenza", il romanzo del tempo e della "noia"*, Introduzione a L. GUALDO, *Decadenza*, cit., 1981.
T. RIGGIO, *Ritratti ignorati di Gualdo, Capuana, Verga e Boito*, in «Biologia culturale», gennaio 1981.
R. LOLLO, *Alla fine della Scapigliatura: Luigi Gualdo*, in «Otto/Novecento», gennaio-febbraio 1981.
G. CATTANEO, *Lo scrittore in gilet bianco*, in «La Repubblica», 9 ottobre 1981.
L. BALDACCI, *Paolo si distrugge inseguendo Silvia che fugge*, in «Tuttolibri», 5 dicembre 1981.
E. PACCAGNINI, *Luigi Gualdo. Sotto il gilet l'epicureo*, in «La Nazione», 21 dicembre 1981.
P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo, Robert de Montesquiou et la Duse*, in «Italianistica», maggio-dicembre 1982.
E. SORMANI, *La crisi della mezza età nell'età della crisi. Rileggiamo Luigi Gualdo*, in «Pace e Guerra», 16 giugno 1983.
A.-C. FAITROP PORTA, *Notes bibliographiques* [rec. a P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit.], in «Revue des études italiennes», octobre-décembre 1983.
F. PIGA, *Gualdo e d'Annunzio*, in «Rassegna Dannunziana», dicembre 1983.
AA. VV., *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, a cura di G. Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1984.
S. ROMAGNOLI, *Luigi Gualdo*, in *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984.
G. SPAGNOLETTI, *Dalla galleria di Milano e dai salotti di Parigi riemerge il personaggio e il romanziere Luigi Gualdo*, in «Nuova Rivista Europea», febbraio 1984.
A. BRUSCAGLI, rec. a P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., in «Rivista di letterature moderne e comparate», gennaio-marzo 1985.
V. DONATO RAMACIOTTI, *In margine di un'amicizia: (Paul Bourget e Luigi Gualdo)*, in AA. VV., *Paul Bourget et l'Italie*, a cura di M. G. Martin Gistucci, Genève, Slatkine, 1985.

E. DE TROJA CHECACCI, *Quello strano matrimonio di Luigi Gualdo*, in «Rassegna della letteratura italiana», settembre-dicembre 1986.
M. GIAMMARCO, *Le forme della decadenza. Itinerari nella narrativa di Luigi Gualdo*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1987.
C. A. MADRIGNANI, *Luigi Gualdo* (voce), in *Dizionario Bompiani degli Autori*, vol. II, Milano, Bompiani, 1987.
R. LOLLO, *I manoscritti giovanili di Luigi Gualdo nell'Archivio di Stato di Milano*, in «Otto/Novecento», gennaio-febbraio 1987; rist. in Appendice a L. GUALDO, *Le Poesie (1859-1893)*, cit.
M. GIAMMARCO, *Annotazioni su Gualdo e Gautier*, in «Bérénice – Letteratura francese contemporanea», luglio 1987.
F. PIGA, rec. a P. DE MONTERA, *Luigi Gualdo*, cit., in «Italianistica», settembre-dicembre 1987.
M. GIAMMARCO, *L'evasione degli Scapigliati: percorsi tra reale e immaginario. Tarchetti, Dossi, Gualdo*, in AA. VV., *Nel tempo del sogno. Le forme della narrativa fantastica dall'immaginario vittoriano all'utopia contemporanea*, a cura di C. Pagetti, Ravenna, Longo, 1988.
C. A. MADRIGNANI, *I romanzi francesi di Luigi Gualdo*, in *Polémiques et dialogues. Les échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880 à 1918*, Actes du colloque des 3 et 4 octobre 1896 à l'Université de Caen, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1988; rist. in AA. VV., *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Pacini Fazzi, 1996.
—, rec. a L. GUALDO, *Le Poesie (1859-1893)*, in «Otto/Novecento», gennaio-febbraio 1990.
E. DE TROJA CHECACCI, *L'amico di Robert. Luigi Gualdo e la sua opera narrativa (1844-1898)*, Pisa, Giardini, 1990.
M. GUGLIELMINETTI, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990.
G. ZACCARIA, *Poesie di Luigi Gualdo*, in «Poesia», ottobre 1990.
A. BRIGANTI - C. CATTARULLA - F. D'INTINO, *I periodici letterari dell'Ottocento. Indice ragionato (collaboratori e testate)*, Milano, Franco Angeli, 1991.
R. LOLLO, *L'ospite: fra Milano e Parigi, Luigi Gualdo. La figura e l'opera letteraria di uno scrittore ancora da scoprire*, in «La Voce di Milano», luglio-agosto 1991.
U. M. OLIVIERI, *Esilio e dissoluzione del personaggio in "Decadenza" di Luigi Gualdo*, in *L'exil et la dissolution dans la culture italienne*, Actes du colloque Franco-Italienne de Aix-en-Provence, 19-20-21 octobre 1989, réunis par G. Ulysse, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991.
V. RODA, *«Ressemblance» e «déjà vu» nella narrativa di Luigi Gualdo*, in AA. VV., *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991.
ID., *La donna «composta»: d'Annunzio, Gualdo, Maupassant*, ivi.
A. C. FAITROP-PORTA, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900). Studio e bibliografia*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1992.
E. FUMI, *La tentazione simbolista*, Pisa, Giardini, 1992.

U. RAPALLO, *La traduzione come viaggio e le barriere della traducibilità*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», Pacini Editore, 1992.
G. PANNUNZIO, *Gualdo vs. De Roberto, ossia delle pregresse ispirazioni*, in *"L'Imperio" di Federico De Roberto: ideologia e letteratura negli ultimi capitoli*, in «Otto/Novecento», maggio-agosto, 1995.
C. A. MADRIGNANI, *I romanzi francesi di Luigi Gualdo*, in *Studi offerti a Luigi Baldacci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Luca, Pacini Fazzi, 1996.
G. C. JOCTEAU, *Nobili e nobiltà nell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1997.
G. ROSA, *La narrativa scapigliata*, Bari, Laterza, 1997.
F. BRUNET, *Représentation romantiques, parnassianes et symbolistes de l'immortalité dans* Le Tombeau *de Théophile Gautier*, in *Spiritualités d'un monde désenchanté*, textes réunis par G. Séginger, préface de M. Milner, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
E. DE TROJA, *Luigi Gualdo e d'Annunzio*, in *Terre, città e paesi nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, vol. 5 ("Sogni di terre lontane: dall'Adria velivolo al Benaco marino", XXV Convegno nazionale, Pescara-Francavilla al Mare, 22-23 maggio 1998), Sambuceto, Brandolini, 1998.
A. SANTORSOLA, *Gualdo critico e lettore, nella Francia della fine secolo*, in «Italianistica», XXVII, 1998.
S. LANUZZA, *Vita da dandy. Gli antisnob nella società, nella storia, nella letteratura*, Viterbo, Stampa Alternativa, 1999.
E. DE TROJA, *La corsa verso il nulla. Su «Decadenza» e altri romanzi parlamentari*, in *Il filo della ragione. Studi e testimonianze per Sergio Romagnoli*, Venezia, Marsilio, 1999.
E. PACCAGNINI, *Dal Romanticismo al Decadentismo. La Scapigliatura*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, vol. VIII, parte I, Roma, Salerno Editrice, 1999.
E. CESARETTI, *L'interno in «Decadenza» di L. Gualdo*, in *Castelli di carta. Retorica della dimonara tra Scapigliatura e Surrealismo*, Ravenna, Longo, 2001.
B. MARIATTI, *La ricezione di Théophile Gautier nell'Ottocento: le traduzioni e la critica*, in «Levia Gravia», a. III, 2001.
S. DISEGNI, *La réception du* Rêve *en Italie entre les deux siècles*, in «Les Cahiers naturalistes», 2002.
V. RODA, *Il fantasma della pluralità:* Tigre reale, in *Verga e le patologie della casa*, Bologna, CLUEB, 2002.
G. TELLINI, *Scrivere lettere: tipologie epistolari dell'Ottocento italiano*, Roma, Bulzoni, 2002.
G. FARINELLI, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, in *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003.
S. GIUSTI, *Gualdo Luigi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 60, Roma, Treccani, 2003.
M. GIAMMARCO, *Gualdo e il romanzo della «differenza»: straniamento linguistico e scena internazionale in* Une ressemblance, in *Letteratura italiana, letterature europee*,

Atti del IV Congresso Nazionale ADI, a cura di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, Roma, Bulzoni, 2004.
R. BRAGANTINI, *Momenti musicali di un racconto dell'Ottocento*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, vol. II, Firenze, Sismel, 2007.
R. CARNERO, *La poesia scapigliata*, Milano, BUR, 2007.
A. D'ELIA, *Contaminazione, morte e redenzione nella* Canzone di Weber *di Luigi Gualdo*, in *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di a. D'Elia – A. Guarnieri – M. Lanzillotta – G. Lo Castro, Cosenza, Pellegrini, 2007.
F. BILLIANI, *Delusional Identities: The Politics of the Italian Gothic and Fantastic in Igino Ugo Tarchetti's Trilogy* Amore nell'arte *and Luigi Gualdo's Short Stories, "Allucinazione", "La canzone di Weber" and "Narcisa"*, in «Forum for Modern Language Studies», October 2008.
D. PICCINI, *Gli Scapigliati remoti e fraterni*, in «Poesia», febbraio 2008.
G. DAVICO BONINO, *Gualdo Luigi (1844-1898).* Decadenza *(1892)*, in *Novecento Italiano. I libri per comporre una biblioteca di base*, Torino, Einaudi, 2008.
J.-P- BERTRAND, "*La nostalgie de la lagune*". *Une nouvelle entre psychologie et décadence*, in appendice a L. GUALDO, *L'innamorato di Venezia – Une aventure vénitienne*, cit., 2009.
L. CURRERI, *Silenzi, solitudini, segreti. Approssimazioni a Venezia di un innamorato: Gualdo e dintorni*, ivi.

2) *Testimonianze*.

F. COPPÉE, *Le Rythme des Vagues (A Luigi Gualdo)*, in *Le Cahier Rouge*, in *Poésies*, t. II, Paris, Petite Bibliothèque Lemerre, 1869-1874.
E. DE LA GOURNERIE, *Notices et comptes rendus: "Le Tombeau de Théophile Gautier"*, in «Revue de Bretagne et de Vandée», premier semestre 1874.
BLASCO [E. NAVARRO DELLA MIRAGLIA], *Note milanesi: 15 giugno*, in «Fanfulla», 18 giugno 1876.
ID., *Note milanesi*, in «Fanfulla», 18 giugno 1876.
D. RUFFO, *Lettera da Milano*, in «La Fronda», 15 febbraio 1880.
R. SACCHETTI, *Vita letteraria a Milano*, in AA. VV., *Milano 1881*, Milano, Ottino, 1881.
P. PETROCCHI, *La letteratura a Milano*, in AA. VV., *Mediolanum*, Milano, Vallardi, 1881.
L. C., *Cronaca londinese*, in «Gazzetta musicale di Milano», 7 agosto 1887.
U. PESCI, *Corriere filodrammatico.* Tristi amori *di Giacosa*, in «L'Illustrazione Italiana», 15 gennaio 1888.
B. ROOSEVELT, *Verdi: Milan and "Othello"*, London, Ward and Downey, 1887.
P. BOURGET, *Gladys Harvey (à Luigi Gualdo)*, in «Les lettres et les arts», 1er novembre 1888.

—, *Notizie di Lettere e Arti. Varia*, in «Lettere e Arti», 6 luglio 1889.
M. FAUCON, *La Fioraja (à Luigi Gualdo)*, in *Italie: strophes et poëmes. La Route étroite (1880-1887)*, Paris, Lemerre, 1889.
G. ROVETTA, *Vita letteraria*, in «Don Chisciotte della Mancia», 24 marzo 1892; rist. con il titolo *Luigi Gualdo* in *Cinque minuti di riposo! Scritti vari raccolti da Paolo Arcari*, Milano, Baldini & Castoldi, 1929 e in appendice a L. GUALDO, *Romanzi e Novelle*, cit.
M. BARRÈS, *L'Automne à Parme (À* Luigi Gualdo, *Milanais)*, in «Le Journal», 13 octobre 1893, rist. in *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1894.
LE DIABLE BOITEUX, *Échos*, in «Gil Blas», 20 juillet 1894.
F. COPPÉE, *Mon franc parler*, Paris, Lemerre, t. IV, 1893-96.
R. BARBIERA, *Il Salotto della contessa Clara Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano, Treves, 1895.
—, *Ciarle*, in «Don Chisciotte di Roma», 2 agosto 1895.
P. BOURGET, *Voyageuses – III. Neptunevale*, in «Cosmopolis. Revue Internationale», septembre 1896, p. 705.
J. H., *Notes biographiques sur la Duse*, in «Le Figaro», 1er juin 1897.
FIDELIO, *Madame Duse à l'Ambassade d'Italie*, in «Le Figaro», 2 juillet 1897.
D. DE MIRANDA, *Tra piume*, in «Don Chisciotte di Roma», 27 febbraio 1898.
E. FERRUGGIA, *La Duse intima*, in «La lettura», giugno 1907.
J. GAUTIER, *Wagner at home*, translated by E. Dunreith Massie, London, Mills & Boon, 1910.
F. COPPÉE, *Lettres à sa sœur Annette*, Introduction et notes de M. Jean Monval, in «Le Correspondant», 25 avril et 10 juin 1912.
M. SERAO, *Ricordando "Neera"*, Milano, Treves, 1920.
R. BARBIERA, *Giovanni Verga nella vita letteraria e mondana di Milano*, in «La lettura», febbraio 1922.
C. FEDGAL, *Le bien manger. Les dîners de Paris (IV)*, in «La Semaine à Paris», 10-17 mai 1929.
G. GALLAVRESI, *Il salotto di donna Vittoria Cima*, in «Pegaso», marzo 1930.
A. BOITO, *Lettere*, raccolte ed annotate da R. de Rensis, Roma, Novissima, 1932.
J. MONVAL, *Une amitié littéraire de trente ans. François Coppée et Auguste Dorchain. Lettres inédites (1878-1908)*, in «La Revue de France», novembre-décembre 1935.
P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, Milano, Mondadori, 1938.
B. PALMIERIO, *D'Annunzio alla Capponcina*, Firenze, Vallecchi, 1938.
H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941.
P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942.
E. GARA – F. PIAZZI, *Serata all'osteria della Scapigliatura. Trent'anni di vita artistica milanese attraverso le confessioni e i ricordi dei contemporanei*, Milano, Bi-etti, 1945.
G. TOSI, *D'Annunzio à Georges Hérelle. Correspondance*, Paris, Danoël, 1946.

R. CIAMPINI, *Lettere di Giovanni Verga al suo traduttore Eduard Rod*, in «Il Ponte», maggio 1948.
B. CROCE, *L'albo di Matilde Serao*, in *Nuove pagine sparse. Vita, pensiero e letteratura*, Prima Serie, Ricciardi, Napoli, 1948.
P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano, Mondadori, 1949.
L. J. AUSTIN, *"La Prose pour des Esseintes"*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», avril-juin 1954.
O. RAGUSA, *Mallarmé in Italy. Literary Influence and Critical Response*, New York, Vanni, 1957.
J. N. PRIMOLI, *Pages inédites*, raccueilles, présentées et annotées par M. Spaziani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959.
H. JAMES, *Notebooks*, edited by F.O. Matthissen and K. B. Murdock, New York, Oxford University Press, 1961.
S. MORCOS, *Juliette Adam*, Il Cairo, Dal Ar-Maaref, 1961.
S. ROSSI, *Il soggiorno milanese di Giovanni Verga*, in «Siculorum Gymnasium», n. 2, 1961.
M. MANSUY, *Prélude et suite de* Cosmopolis. *Sur un manuscrit de Paul Bourget*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
M. SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.
M. BARRÈS, *Mes Cahiers (1896-1923)*, textes choisis par G. Dupré, préface de P. Barrès, Paris, Plon, 1963.
G. CATTANEO, *Giovanni Verga*,Torino, UTET, 1963.
A. NAVARRIA, *Lettere inedite di Federico de Roberto a Ferdinando di Giorgi*, in «L'Osservatore politico letterario», settembre 1963.
F. DE ROBERTO, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di C. Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964.
A. BANTI, *Matilde Serao*, Torino, UTET, 1965.
G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, Milano, Mondadori, 1965.
R. TERNOIS, *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, Paris, Société Les Belles Lettres, 1967.
B. CROCE, *Lettere ad Alessandro Casati*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1969.
A. GANDOLFO, *Le singolari vicende di "Cavalleria Rusticana"*, in «L'Osservatore politico-letterario», marzo 1971.
E. CACCIA, *Note e Rassegne. Lettere di Matilde Serao a Giuseppe Giacosa*, in «Lettere Italiane», aprile-giugno 1972.
P. DE MONTERA – G. TOSI, *D'Annunzio, Montesquiou, Matilde Serao*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1972.
G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a c. di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975.
S. MALLARMÉ, *La Dernière Mode. Gazzetta del Bel Mondo e della Famiglia*, a cura di A. M. Boetti, traduzione di D. Provenzali, Milano, Edizioni Delle Donne, 1976.
M. GRILLANDI, *Emilio Treves*, Torino, UTET, 1977.

J.-P. DE NOLA, *Paul Bourget à Palerme (et autres pages de littérature française et comparée, avec quatorze lettres – la plupart inédites – de Paul Bourget*, Paris, Nizet, 1979.
E. DUSE – A. BOITO, *Lettere d'amore*, a c. di R. Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979.
G. RAYA, *Carteggio inedito Verga – Arrigo Boito*, in «L'Osservatore politico letterario», dicembre 1980.
J. J. MARCHAND, *Eduard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec Aleramo, Capuana, Cena, Deledda, Fogazzaro e Verga*, Genève, Droz, 1980.
G. RAYA, *112 inediti per il Carteggio Verga – Rod*, in «Otto/Novecento», gennaio-febbraio 1981.
M. CAMBIERI TOSI, *Carlo Placci: maestro di cosmopoli nella Firenze fra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1984.
L. FAVA GUZZETTA, *Flaubert e Verga*, in *Flaubert e il pensiero del suo secolo*, Atti del Convegno Internazionale (Messina 17-19 febbraio 1984), Messina, Tip. Facoltà di Lettere e Filosofia, 1985.
M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e Modelli*, Milano, Franco Angeli, 1985.
G. BORRI, *Invito alla lettura di De Roberto*, Milano, Mursia, 1987.
G. POSANI, *Mallarmé e il discorso dell'altra: lettura di "Prose"*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza», n. 1, 1987.
P. TORTONESE, *Cameroni e Zola. Lettere*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.
M. STREIFF MORETTI, *La réception de Nerval en Italie*, in «Œuvres & Critiques», a. XIII, n. 2, 1988.
J.-P- LECLERCLE, *Mallarmé et la Mode*, Paris, Séguier, 1989.
R. LEE GALE, *A Henry James Encyclopedia*, New York, Greenwood Press, 1989.
F. CAMERONI, *Lettere a Vittorio Pica*, a cura di E. Citro, Pisa, ETS, 1990.
R. MELIS, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Fondazione Verga, 1990.
A. RESTA, *Nota al testo* di E. SCARFOGLIO, *Il libro di Don Chisciotte*, a cura di C. A. Madrignani, Napoli, Liguori, 1990.
M. DESBRUÈRES – M.-T. SOUVERBIE, *Correspondances de Maurice Barrès. Inventaire des lettres reçues 1874-1923*, sous la direction de F. Callu e M. - O. Germain, Paris, Bibliothèque Nationale, 1992.
R. DRAGONETTI, *Un fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, 1992.
U. RAPALLO, *La traduzione come viaggio e le barriere della traducibilità*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», Pacini Editore, 1992.
M. STROWEL, *Carlo Placci between Italy and Britain in the 1880s: his friends, his essays and the role of Enrico Nencioni*, in «Modern Language Review», jenuary 1994.
S. MALLARMÉ, *Lettres à Méry Laurent*, édition établie et présentée par B. Marchal, Paris, Gallimard, 1996.
F. BRUNET, *Représentations romantiques, parnassiens et symbolistes de l'immortalité dans* Le Tombeau de Théophile Gautier, in *Spiritualisés d'un monde désenchanté*, textes réunis par Gisèle Séginger, Strasbourg, Presses Universitaires, 1998.

C. ROMANO, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di Secondo Ottocento*, Catania, Biblioteca della fondazione Verga, 1998.
A. MATTEI, *Verga e la Scapigliatura milanese,* in AA. VV., *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare*, Roma, De Luca, 1999.
A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000.
M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle* élites *nell'Italia dell'Ottocento*, con prefazione di M. Meriggi, Roma, Carocci, 2000.
M. F. MELMOUX – MONTAUBIN, *Barbey d'Aurevilly*, Roma – Paris, Memini – Presses Universitaires de France, 2001.
P. VILLANI, *Carlo del Balzo tra letteratura e politica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.
H. DE RÉGNIER, *Les Cahiers inédits 1887-1936*, édition établie par D. J. Niederauer et F. Broche, Paris, Pygmalion, 2002.
D. CATANI, *The Poet in Society. Art, Consumerism and Politics in Mallarmé*, New York, P. Lang, 2003.
P. N. FURBANK – A. M. CAIN, *Mallarmé on fashion. A translation of the Fashion Magazine* La Dernière Mode *with Commentary*, Oxford, Berg, 2004.
G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga, 2004.
V. PICA, *"Votre fidèle ami de Naples". Lettere a Edmond de Goncourt (1881-1896)*, a cura di N. Ruggiero, Napoli, Guida, 2004.
G. P. LUCINI, *Il libro delle figurazioni ideali*, a cura di M. Manfredini, Roma, Salerno Editrice, 2005.
Y. MORTELETTE, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005.
M. COLESANTI – V. PETITTO, *Catalogo del Fondo Stendhal*, vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.
A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico de Roberto, gentiluomo*, Roma, Bonanno, 2007.
R.DE MONTESQUIOU, *Les Pas effacés. Mémoires*, t. II, édition établie par P.-L. Couchoud, présentée et annotée par T.-V. Ton-That, Paris, Sandre, 2007.

3) *Necrologi*.

—, *La mort de M. Luigi Gualdo*, in «Le Journal», 16 mai 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «La Liberté», 16 mai 1898.
—, *Nécrologie*, in «L'Aurore», 17 mai 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «Il Corriere di Napoli», 17 mai 1898.
—, *Billet du soir*, in «Le Gaulois», 17 mai 1898.
—, *Nécrologie*, in «La Gazette de France», 17 mai 1898.
—, *Necrologio*, in «La Gazzetta di Venezia», 17 maggio 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «L'Evènement», 17 mai 1898.
—, *Nob. Luigi Gualdo*, in «La Lombardia», 17 maggio 1898.
—, *Nécrologie*, in «Le Matin», 17 mai 1898.

—, *Luigi Gualdo*, in «Le Moniteur Universel», 17 mai 1898.
—, *Il conte Luigi Gualdo*, in «La Perseveranza», 17 maggio 1898.
—, *Nouvelles diverses*, in «Le Petit Journal», 17 mai 1898.
—, *Nécrologie*, in «Le Petit Moniteur Universel», 17 mai 1898.
—, *Nécrologie*, in «Le Peuple Français», 17 mai 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «Le Soleil», 17 mai 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «Le Temps», 17 mai 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «L'Univers et le Monde», 17 mai 1898.
—, *Necrologio. Luigi Gualdo*, in «Il Corriere della Sera», 17-18 maggio 1898.
—, *La morte di Luigi Gualdo*, in «Gazzetta di Torino», 17-18 maggio 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «Le Figaro», 18 mai 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «L'Independence Belge», 18 mai 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «L'Intransigeant», 18 mai 1898.
—, *Il testamento di Luigi Gualdo*, in «La Perseveranza», 18 maggio 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «Le Petit Bleu de Bruxelles», 18 maggio 1898.
—, *Nécrologie*, in «Le Radical», 18 mai 1898.
—, *Nécrologie*, in «Le Rappel», 18 mai 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «Le Siècle», 18 mai 1898.
—, *Il testamento di Luigi Gualdo*, in «Il Sole», 18 maggio 1898.
—, *Il testamento di Luigi Gualdo*, in «Il Corriere della Sera», 18-19 maggio 1898.
FERRARI, *Les obsèques de M. Luigi Gualdo*, in «Le Figaro», 19 mai 1898.
JOINVILLE, *Nos Échos. Obsèques de M. Luigi Gualdo*, in «Le Journal», 19 mai 1898.
L. SPADA, *Luigi Gualdo*, in «Don Chisciotte di Roma», 19 maggio 1898.
—, *Il testamento di Luigi Gualdo*, in «Il Fanfulla», 19 maggio 1898.
—, *Il testamento di Luigi Gualdo*, in «Il Pungolo parlamentare», 19-20 maggio 1898.
—, *Dans les églises*, in «La Fronde», 20 mai 1898.
—, *Les obsèques de M. Luigi Gualdo*, in «Le Temps», 20 mai 1898.
—, *I funerali di Luigi Gualdo*, in «Corriere di Napoli», 21 maggio 1898.
—, *I funerali di Luigi Gualdo*, in «Il don Chisciotte di Roma», 21 maggio 1898.
—, *Les obsèques de M. Luigi Gualdo*, in «L'Evènement», 21 mai 1898.
—, *I funerali di Luigi Gualdo*, in «Il Fanfulla», 21 maggio 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «Moniteur des Théâtres», 21 mai 1898.
—, *I funerali di Luigi Gualdo*, in «Il Popolo Romano», 21 mai 1898.
—, *I funerali di Luigi Gualdo*, in «La Tribuna», 21 maggio 1898.
—, *I funerali di Luigi Gualdo*, in «Gazzetta di Torino», 21-22 maggio 1898.
—, *I funerali di Luigi Gualdo*, in «La Lombardia», 24 maggio 1898.
—, *Nob. Luigi Gualdo. Cav. della Legion d'Onore*, in «La Sera», 25 maggio 1898.
CAGOULE (LA), *Luigi Gualdo*, in «L'Écho de Paris», 27 mai 1898.
—, *Nob. Luigi Gualdo*, in «La Lombardia», 29 maggio 1898.
—, *Il povero Gualdo*, in «La Tribuna», 29 maggio 1898.
—, *Luigi Gualdo*, in «Gazette Anecdotique», 31 mai 1898.
E. BERMANI, *Luigi Gualdo*, in «Gazzetta Letteraria», 4 giugno 1898.

## D. *Altri testi citati*

### 1) *Opere letterarie*.


G. SAND, *Lettres d'un voyageur*, Paris, M. Lévy, 1857.
C. ARRIGHI, *La scapigliatura e il 6 febbrajo*, Milano, Tip. Giuseppe Redaelli, 1862.
E. PRAGA, *Schizzi a penna*, in «Rivista minima», 1865, rist. a cura di E. Paccagnini, Roma, Salerno Editrice, 1993.
T. DE BANVILLE, *Les camées parisiens*, Paris, Pincebourde, 1866.
J. MENDÈS, *Le Dragon Impérial*, Paris, Lemerre, 1869.
F. COPPÉE, *Poésies 1864-1869: Le reliquaire, Intimités, Poèmes modernes, La grève des forgerons*, Paris, Lemerre, 1870.
E. PRAGA, *Le Passant*, libera traduzione da *Le Viandant* di F. Coppée, Milano, Rechiedei, 1872.
S. PRUDHOMME, *Poésies: les épreuves, les écuries d'Augias, croquis italiens, les solitudes, impression de la guerre (1866-1872)*, Paris, Lemerre, 1872.
ID., *Poésies: stances et poëmes (1865-1866)*, Paris, Lemerre, 1872.
G. VERGA, *Eva*, Milano, Treves, 1873.
P. BOURGET, *Poésies*, t. I, Paris, Lemerre, 1875.
J. MENDÈS, *L'Usurpateur*, Paris, Marpon et Flammarion, 1875.
H. DE BALZAC, *Correspondance ( 1819-1850)*, Paris, Calman Lévy, 1876.
J. GAUTIER, *Lucienne*, Paris, Calmann Lévy, 1877.
E. PRAGA, *Penombre*, Torino, Casanova, 1877.
T. DE BANVILLE, *Poésies complètes*, vol. II, Paris, Charpentier, 1878.
E. DE GONCOURT, Préface à *Les Frères Zimganno*, Paris, Flammarion, 1879.
J. GAUTIER, *Les Cruautés de l'Amour*, Paris, Dentu, 1879.
ID., *Les Peuples étranges*, Paris, Charpentier, 1879.
J. PAYNE, *New Poems*, London, Newman, 1880.
É. ZOLA, *Nana*, Paris, Charpentier, 1880.
D. CIAMPOLI, *Trecce nere: novelle abruzzesi*, Milano, Treves, 1882.
E. DE GONCOURT, *La Faustin*, Paris, Charpentier, 1882.
F. COPPÉE, *Poésies 1864-1872: Le reliquaire, Poèmes divers, Intimités, Poèmes modernes, La grève des forgerons, Les humbles, Ecrit pendant le siège, Plus de sang, Promenades intérieurs*, Paris, Lemerre, 1883.
É. ZOLA, *Une page d'amour*, t. I, Paris, Librairie des bibliophiles, 1884.
S. MALLARMÉ, *Prose (pour des Esseintes)*, in «Revue Indépendante», janvier 1885.
G. VERGA, *Certi argomenti*, in *Primavera e altri racconti*, Milano, Brigola, 1887, rist. in *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979.
M. BARRÈS, *Huit jours chez M. Renan*, Paris, Dupret, 1888.
ID., *Sous l'œil des barbares*, édition définitive, Paris, Lemerre, 1888.
M. FAUCON, *Italie: strophes et poèmes*, préface de F. Coppée, Paris, Lemerre, 1889.
M. BARRÈS, *Le jardin de Bérénice*, Paris, Perrin, 1891.
P. BOURGET, *Le disciple*, trad. di A. Barbavara, *Il discepolo*, Milano, Treves, 1891.

L. CAPUANA, *Profumo*, Catania, Pedone Lauriel, 1892.
C. PLACCI, *Il furto*, Milano, Treves, 1892.
É. ZOLA, *La débâcle*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892.
S. MALLARMÉ, *Vers et Prose: morceaux choisis*, Paris, Perrin, 1893.
É. ZOLA, *Le docteur Pascal*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893.
M. BARRÈS, *Examen de trois idéologies: Sous l'œil des barbares, Un homme libre et Le jardin de Bérénice*, Paris, Paris, Perrin, 1894.
R. DE MONTESQUIOU, *Offrande à Edmond de Goncourt*, in «La Petit Revue», 16 mars 1895.
ID., *Les Hortensias bleus*, Paris, Charpentier, 1896.
C. PLACCI, *Mondo mondano*, Milano, Treves, 1897.
R. DE MONTESQUIOU, *Autels privilégiés*, Paris, Fasquelle, 1898.
P. BOURGET, *Andrea Cornelis*, trad. di A. Barbavara, Milano, Treves, 1905.
J. BARBEY D'AUREVILLY, *Lettres à une amie*, Paris, Mercure de France, 1907.
J. DAUDET, *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, Paris, Fasquelle, 1910.
R. DE MONTESQUIOU, *Les perles rouges; Les paroles diaprées (Edition définitive)*, Paris, Richard, 1910.
M. BARRÈS, *Un homme libre*, Paris, Émile-Paul, 1912.
ID., *Amori et dolori sacrum*, édition définitive, Paris, Plon, 1921.
G. FLAUBERT, *Œuvres complètes illustrées*, t. III, Edition du centenaire, Paris, Librairie de France, 1924.
P. BOURGET, *Sensazioni d'Italia*, a cura di L. G. Tencioni, Milano, Morreale, 1927.
É. ZOLA, *Ébauche du "Rêve"*, in *Le Rêve*, Notes et commentaires de M. Blond, Paris, Bernovard, 1927.
É. ZOLA, *Correspondance 1972-1902*, Paris, Bernouard, 1928.
M. BARRÈS, *Notes sur l'Italie*, Paris, Horizons de France, 1929.
A. BOITO, *Tutti gli scritti di Arrigo Boito*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942.
E. – J. DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, texte intégral établi et annoté par R. Ricatte, voll. II-III, Paris, Fasquelle et Flammarion, 1956.
J. BARBEY D'AUREVILLY, *Les diaboliques*, Paris, Garnier, 1963.
C. DOSSI, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, t. II, Milano, Adelphi, 1964.
E. PRAGA, *Poesie*, a cura di M. Petrucciani, Bari, Laterza, 1969.
STENDHAL, *Roma, Napoli, Firenze nel 1817. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Roma-Bari, Laterza, 1974.
E. ZOLA, Préface à la deuxieme édition de *Thérèse Raquin*, présentée et annotée par R. Abirached, Paris, Gallimard, 1979.
AA. VV., *Manifesti dei movimenti post-romantici*, a cura di A. Pupino, Napoli, De Simone, 1984.
G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*, édition de P. M. Wetherill, Paris, Garnier, 1984.
G. VERGA, *Vita dei Campi*, Firenze, Le Monnier, 1987.
G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in *Prose di romanzi*, vol. I, Milano, Mondadori, 1988.

É. ZOLA, *Correspondances*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, tt. III à IX, Montréal-Paris, Bibliothèque National du Québec, 1982-1993.
T. DE BANVILLE, *Œuvres poétiques completes. Éd. critique*, Paris, Champion, 1994.
A. FOGAZZARO, *Daniele Cortis*, a cura di E. Siciliano, Roma, Fazi, 1995.

2) *Saggi e scritti critici*.

F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Imp. Regia Stamperia, 1843.
L. GOZLAN, *Balzac en pantoufles*, Paris, Michel Levy, 1862.
—, *Rassegna artistica*, in «Il Pungolo», 13 giugno 1864.
—, *Échos de Paris*, in «Le Gaulois», 2 février 1874.
F. CAMERONI, *Rassegna bibliografica. Sommario della prossima puntata*, in «Il Sole», 31 luglio 1874.
ID., *Novità letterarie francesi. "La Conquête de Plassans" di Zola*, in «Il Sole», 20 agosto 1874.
G. ROVANI, *Le Tre Arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milano, Treves, 1874.
E. TORELLI VIOLLIER, *Corriere*, in «L'Illustrazione Universale», 3 gennaio 1875.
V. IMBRIANI, *Fame usurpate*, Napoli, Stabilimento tipografico A. Travi, 1877.
F. CAMERONI, *Rassegna bibliografica. Émile Zola: "Une page d'amour"*, in «Il Sole», 1-2 maggio 1878.
C. CORRADINI, *Poeti contemporanei. Prati – Aleardi – Carducci – Praga – Giacosa*, Torino, Casanova, 1879.
A. DE GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei. Ornato da oltre 300 ritratti*, Firenze, Le Monnier, 1879.
CICCO E COLA [TREVES, E.], *Gli eccetera della settimana*, in «L'Illustrazione Italiana», 27 luglio 1879.
É. ZOLA, *De la description*, in «Le Voltaire», 8 juin 1880; rist. in *Œuvres complètes*, t. X, Paris, Cercle du livre précieux, 1968.
E. DE AMICIS, *Ritratti letterari*, Milano, Treves, 1881.
E. TORELLI VIOLLIER, *La stampa e la politica*, in AA. VV., *Milano 1881*, cit., 1881.
G. VERGA, *I dintorni di Milano*, ivi.
—, *Per la sera di venerdì 20 ottobre 1882 a ore 8 la Drammatica Compagnia Italiana diretta dall'artista Francesco Pasta esporrà: Il matrimonio d'un matto, ultimo lavoro di Achille Torelli, commedia in 3 atti*, Bologna, Stab. Tip. Succ. Monti, 1882.
F. MARTINI, *La "Faustin" di Edmondo de Goncourt*, in «Domenica letteraria», 19 febbraio 1882.
V. PICA, *Edmondo de Goncourt e Ferdinando Martini*, in «Fantasio», 1 marzo 1882.
C. PLACCI, *Dante Gabriele Rossetti*, Firenze, Rassegna Nazionale, 1882.
A. ROUX, *La littérature contemporaine en Italie. Troisième période (1873-1883)*, Paris, Plon, 1883.

E. ROSSI, *Studii drammatici e lettere autobiografiche*, con prefazione di A. De Gubernatis, Firenze, Le Monnier, 1885.
CICCO E COLA [TREVES, E.], *Corriere*, in «Illustrazione Italiana», 25 luglio 1886.
F. BRUNETIÈRE, *Le roman naturaliste*, in «Revue des Deux Mondes», 1er septembre 1887.
P. BONNETARN – J. H. ROSNY – L. DECAVES – P. MARGUERITTE – G. GUICHES, La Terre. *À Émile Zola* [Le Manifeste des Cinq], in «Le Figaro», 18 août 1887.
G. DEPANIS, *"Le Rêve" di Emilio Zola*, in «Gazzetta Letteraria», 27 ottobre 1888.
F. CAMERONI, *Per i visitatori dell'Esposizione di Parigi. Una visita a Stendhal e allo Zola*, in «Il Sole», 27 giugno 1889.
C. BUET, *J. Barbey d'Aurevilly*, Paris, Savine, 1891
P. LOTI, *Discours de réception*, Paris, Calmann Lévy, 1892.
—, *Il furto* (rec.), in «Nuova Antologia», 2 dicembre 1892.
E. NENCIONI, *L'innocente*, in «Nuova Antologia», 16 dicembre 1892.
–, *Il furto* (rec.), in «Scribner's Magazine», january-june 1893.
G. COSTETTI, *La compagnia reale sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, con prefazione di L. Fortis, Milano, Kantorowicz, 1893.
G. BORELLI, *Donna Vittoria Cima*, in «Il Capitan Cortese», 27 ottobre 1895.
A. DE MOHR, *La Fotografia Animata ottenuta col Cinematografo*, in «L'Avvenire», 1 maggio 1896.
—, *Eleonora Duse all'estero*, in «L'Illustrazione Popolare», 7 febbraio 1897.
E. GILBERT, *Le roman en France pendant le XIXème siècle*, Paris, Plon, 1897.
P. POTTIER, *Quel est l'homme du siècle? Notre enquête*, in «Le Gaulois», 29 avril 1901.
A. ALBERTAZZI, *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1902.
D. OLIVA, *Recenti versi italiani*, in «Nuova Antologia», 1 marzo 1902.
M. PROUST, *Un salon historique. Le salon de S.A.I. la princesse Mathilde*, in «Le Figaro», 25 février 1903.
F. LOLIÉE, *Les femmes du Second Empire: la fête impériale*, Paris, Javin, 1905.
L. RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, vol. II (L-Z), Firenze, Lumachi, 1905.
C. DIGARD, *Necrologie. Maurice Faucon*, in «Bibliothèque de l'Échole de Chartes», vol. 68, n. 68, 1907.
J. MONVAL, *Deux camarades du Parnasse: Catulle Mendès et François Coppée. Lettres inédites*, in «Revue de Paris», 1er mars 1909.
E. NENCIONI, *Nuovi saggi di letterature straniere e altri scritti*, Firenze, Le Monnier, 1909.
P. BOURGET, *Pages de critique et de doctrine*, vol. I, Paris, Plon-Nourrit, 1912
G. P. LUCINI, *Felice Cameroni (ricordi e confidenze)*, in «La Voce», 23 gennaio 1913.
C. PLACCI, *Riccardo Wagner in Italia*, in «La lettura», aprile 1913.
ID., *Cosima Wagner*, in «La lettura», a. XIII, 1913.
P. VALERA, *Il più tenace zolista italiano*, in «La folla», 12 gennaio 1913.

M. PROUST, *À propos du "style" de Flaubert*, in «Nouvelle Revue Française», janvier 1920; rist. in *Écrits sur l'art*, présentation par J. Picon, Paris, Flammarion, 1999.
P. SABATIER, *Désaccord entre la conception du roman chez le Goncourt et chez Zola*, in *L'esthétique des Goncourt*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (1920).
P. BOURGET, *Nouvelles pages de Critique et de Doctrine*, t. I, Paris, Plon, 1922.
G. ROVETTA, *Vita e gloria del "Guerin Meschino"*, in *Cinque minuti di riposo! Scritti vari raccolti da Paolo Arcari*, Milano, Baldini & Castoldi, 1929.
A. AUTIN, *Le* Disciple *de Paul Bourget*, Paris, Société française d'édition littéraires et techniques, 1930.
J. PATIN, *Du "bœuf nature" à "la table des Beylistes"*, in «Le Figaro», 7 décembre 1930.
G. PRINET, *Duchess Colonna*, in «L'Intermédiaire des chercheurs et curieux. Correspondance littéraire, notes et quéries français», 15-30 juillet 1932.
T. GALLARATI SCOTTI, *La vita di Antonio Fogazzaro. Dalle memorie e dai carteggi inediti*, Milano, Mondadori, 1934.
–, *Verga a Milano*, in «Omnibus», 16 luglio 1938.
O. RESNEVIC SIGNORELLI, *La Duse*, Roma, Signorelli, 1938.
D. CAMACHO, *Judith Gautier, sa vie et son oeuvre*, Paris, Droz, 1939.
AA. VV., *Le più belle pagine di Emilio Praga*, Milano, Garzanti, 1940.
A. FOGAZZARO, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, Mondadori, 1940.
M. PRAZ, *Fiori freschi*, Firenze, Sansoni, 1943.
R. RAMAT, *Etica e poesia nei romanzi giovanili del Verga*, in *Ragionamenti morali e letterari*, Città di Castello, Macrì, 1945.
G. CENZATO, *Una dama milanese dell'800*, in «La Martinella di Milano», aprile 1948.
M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Sansoni, 1948.
R. LALOU, *Maurice Barrès*, Paris, Hachette, 1950.
G. SQUARCIAPINO, *Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, con presentazione di P. P. Trompeo, Torino, Einaudi, 1950.
G. BERNARD SHAW, *Duse and Bernhardt*, in *Plays & Players. Essays on theatre*, selected with an introduction by A. C. Ward, London - New York - Toronto, Oxford University Press, 1952.
G. CAVALLUCCI, *Un grand salon mondain: chez la princesse Mathilde*, in *Les derniers grands salons littéraires français*, Napoli-Paris, Pironti-Clavreuil, 1952.
G. LUKÁCS, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin, Qufbau-Verlag, 1952.
R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
C. BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de La Pleiade, Paris, Gallimard, 1954.
C. DI BLASI, *Luigi Capuana. Vita – Amicizie – Relazioni letterarie*, Mineo, Biblioteca Capuana, 1954.
J.-M. DOMENACH, *Barrès par lui-même*, Paris, Seuil, 1954.
H. MONDOR, *Mallarmé licéen: avec 40 poèmes de jeunesse inédits*, Paris, Gallimard, 1954.

L. J. AUSTIN, *Du nouveau sur la "Prose pour des Esseintes"*, in «Mercure de France», 1er janvier 1955.
R. SHATTUCK, *The Banquet Years. The origins of the Avant-Garde in France. 1885 to World War I*, New York, Vintage Books, 1955.
E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000 (1956).
J. H. MATTHEWS, *Zola's "Le Rêve" as an experimental novel*, in «Modern Language Review», April 1957.
H. MITTERAND, Préface à É. ZOLA, *Le Rêve*, édition de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1957.
P. MOREAU, *Autour du "culte du moi". Essais sur les origines de l'égotisme français*, in «Archives des lettres modernes», n. 7, décembre 1957.
A. FIOCCO, *Teatro italiano di ieri e di oggi*, Bologna, Cappelli, 1958.
H. GUILLEMIN, Préface à É. ZOLA, *Une page d'amour*, Lausanne, Rencontre, 1960.
M. SPAZIANI, *Gli amici della principessa Matilde. Lettere inedite di Mérimée, Sainte-Beuve, Gautier, Flaubert, Renan, Taine, Goncourt, Maupassant*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.
R. TERNOIS, *Zola, Pica et Cameroni*, in «Studi Francesi», settembre-dicembre 1960.
O. D'ALCANTARA, *Marcello. Adèle D'Affry, Duchesse Castiglione Colonna 1836 - 1879. Sa vie, son œuvre, sa pensée et ses amis*, Genève, Éditions Générales, 1961.
M. MANSUY, *Un moderne: Paul Bourget. De l'enfance au* Disciple, Paris, Besançon, 1961.
H. MONDOR, *Autres précisions sur Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1961.
A. LANOUX, *Bonjour Monsieur Zola*, Paris, Hachette, 1962.
G. PAPINI, *Autoritratti e ritratti*, Milano, Mondadori, 1962.
R. BURNAND, *Paris 1900*, Paris, Hachette, 1963.
R. GREER COHN, *"Prose pour des Esseintes"*, in *Towards the poems of Mallarmé*, Los Angeles, University of California Press, 1965.
L. J. AUSTIN, *Mallarmé and the* Prose pour des Esseintes, in «Forum for Modern Language Studies», July 1966.
G. GENETTE, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
M. RAIMOND, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.
É. ZOLA, *Les Romanciers Naturalistes*, in *Œuvres Complètes*, édition établie sous la direction de H. Mitterand, vol. XI, Paris-Lausanne, Cercle du Livre Précieux, 1966.
B. CROCE – M. SANSONE, *La letteratura italiana: per saggi storicamente disposti*, vol. 4, Bari, Laterza, 1967.
G. DE RIENZO, *Fogazzaro e l'esperienza della realtà*, Parma, Silva, 1967.
U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, a c. di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1967.
G. GUILLEMIN, Préface à É. ZOLA, *Le Rêve*, in *Oeuvres complètes*, t. XVI, Paris, Fasquelle, 1968.
F. LECAPLAIN, *Réalité et surnaturel dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly*, in appendice a J.-H. BORNECQUE, *Paysages extérieurs et monde intérieur dans l'œuvre de*

*Barbey d'Aurevilly*, Caen, Publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968.
P. GIUDICI, *I romanzi di Antonio Fogazzaro e altri saggi*, con prefazione di C. Pellegrini, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969.
R. DE CESARE, *Roma e lo stato del Papa*, Milano, Longanesi, 1970.
G. BACHELARD, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972.
G. SCARSI, *Rapporto poesia-musica in Boito*, Roma, Delia, 1972.
D. ZANETTI – F. ARESE, *La demografia del patriziato milanese nei secoli XVII, XVIII, XIX*, Pavia, Istituto di Storia Economica, 1972.
P. GILLE, *L'ambivalence chez Barbey d'Aurevilly. Structure, figure et genèse*, in «La Revue des Lettres Modernes», n. 8, 1973.
C. BECKER, Préface à É. ZOLA, *Le Rêve*, Paris, Flammarion, 1975.
F. CAMERONI, *Interventi critici sulla letteratura francese*, a c. di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1975.
M. DAVANTURE, *La jeunesse de Maurice Barrès (1862-1888)*, t. II, Paris, Champion, 1975.
J.-P. DE NOLA, *Federico de Roberto et la Franc*e, Paris, Didier, 1975.
C. A. MADRIGNANI, *Regionalismo, verismo e naturalismo in Toscana e nel sud*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. VIII, t. I, Bari, Laterza, 1975.
B. PORCELLI, *Momenti dell'antinaturalismo: Fogazzaro, Svevo, Corazzini*, Ravenna, Longo, 1975.
A. E. SINGER, *Paul Bourget*, Boston, Twayne, 1976.
AA. VV., *Carlo Placci e l'arte francese del primo Novecento*, a cura di C. Pizzorusso, Firenze, SPES, 1977.
A. CHEMELLO, *"La Farfalla" di Angelo Sommaruga, Storia e indici*, Roma, Bulzoni, 1977.
P. FALCIOLA, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, Firenze-Paris, Sansoni-Didier, 1977.
C. A. MADRIGNANI, *Il radicalismo critico di Felice Cameroni (con 12 lettere inedite ad A. Ghisleri)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», ottobre-dicembre 1977.
G. SCARSI, *Il dibattito sulle arti nella Scapigliatura: poesia – pittura in Camerana*, in «Italianistica», settembre-dicembre 1978.
E. GHIDETTI, *Verga. Guida storico-critica*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
G. VERGA, *Lettere sparse*, a c. di G. Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979.
M. TERRAPON – M. VON WISTINGHAUSEN – H. BESSIS, *Marcello (1836-1879), Adèle d'Affry, duchesse de Castiglione Colonna: Musée d'art et d'histoire de Fribourg, 20 juin /28 septembre 1980*, Fribourg, Musée d'art et d'histoire, 1980.
M. PRAZ, *La filosofia dell'arredamento*, Milano, Longanesi, 1981.
G. SCARSI, *Il rapporto fra le arti nella Scapigliatura: poesia – pittura – musica ed esiti novecenteschi*, in «Otto/Novecento», gennaio 1981.
M. VOUVELLE, *Les intermédiateurs culturels: une problèmatique*, in AA. VV., *Actes du colloque de centre méridional d'histoire sociale, des mentalités et des cultures (1978)*, Aix-en-Provence – Paris, Champion, 1981.

A. DI BENEDETTO, *Flaubert in Verga*, in *I* Malavoglia. *Atti del Congresso Internazionale di Studi, (Catania, 26-28 novembre 1981)*, vol. I, Catania, Fondazione Verga, 1982.
M. DILLON WANKE, *Cameroni, Verga, «I Malavoglia»*, ivi.
C. MAGRIS, *Flaubert e il libro sul niente*, in *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982.
AA. VV., *Manifesti dei movimenti post-romantici*, a cura di A. Pupino, Napoli, De Simone, 1984.
J. L. BORGES, *Flaubert e il suo destino esemplare*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Milano, Mondadori, 1984.
D. ISELLA, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984.
J. STAROBINSKI, *Portait de l'artiste en saltimbanque*, trad. it. a cura di C. Bologna, *Ritratto dell'artista in saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.
I. NARDI, *Un critico Vittoriano: Enrico Nencioni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.
W. WEAVER, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1985.
J. RICHARDSON, *Judith Gautier: a biography*, London-New York, Quarter Books, 1986.
A. M. MANGIA, *Bourget e l'Italia. Le* Sensations d'Italie *e altri scritti sull'Italia*, Galatina, Panìco, 1987.
M. MERIGGI, *Il Regno Lombardo-Veneto*, Torino, UTET, 1987.
D. BAGULEY, *"Une page d'amour" et la description naturaliste*, in «L'échole des lettres II», 15 décembre 1989.
H. MITTERAND, Préface à É. ZOLA, *Une page d'amour*, Paris, Gallimard, 1989.
A. RESTUCCI, *L'immagine della città*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989.
E. ARTIFONI, *Salvemini e il Medioevo. Storici italiani tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1990.
D. BAGULEY, *Naturalist fiction: the entropic vision*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
J.-P. LEDUC-ADINE, *Roman de l'art et art du roman: à propos des descriptions de Paris dans* Une page d'amour, in AA. VV., *Zola and the craft of fiction (Essays in Honour of F.W.J. Hemmings)*, Leicester - London - New York, Leicester University Press, 1990.
H. MITTERAND, Le Rêve*: le blue et le noir*, in *Zola, l'histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990.
G. RAYA, *Vita di Giovanni Verga*, Roma, Herder, 1990.
J. STAROBINSKI, *La Mélancolie au miroir*, trad. it. a cura di D. De Agostini, *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, con prefazione di Y. Bonnefoy, Milano, Garzanti, 1990.
AA. VV., *Achille Torelli giornalista, commediografo, bibliotecario. Mostra bibliografica documentaria iconografica*, Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", 1991.

S. BASSNET, *Eleonora Duse*, in AA. VV., *Tre attrici e il loro tempo: Sarah Bernhardt, Elen Therry, Eleonora Duse*, Genova, Costa & Nolan, 1991.
J. STOKES, *Sarah Bernhardt*, ivi.
G. FARINELLI, *Dal Manzoni alla Scapigliatura*, Milano, Istituto propaganda libraria, 1991.
Y.-A. FAVRE, *Barrès, l'Espagne et l'Italie*, in AA. VV., *Barrès. Une tradition dans la modernité*, Paris, Champion, 1991.
C. CHARLIE, *Le temps des hommes doubles*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», janvier-mars 1992.
G. CONTINI, Introduzione a *Racconti della Scapigliatura piemontese*, con prefazione di D. Isella, Torino, Einaudi, 1992.
M. MERIGGI, *Milano borghese. Circoli ed* élites *dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1992.
M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il Mulino, 1992.
C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici*, vol. II, Torino, Einaudi, 1993.
P. BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, édition établie et préfacée par André Guyaux, Paris, Gallimard, 1993.
V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993.
G. MERLINO, *Avete letto Emma Bovary?*, in AA. VV., *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993.
P. ZAMBON, *Emilio Praga*, Due destini, *un romanzo in appendice a «Il Pungolo»*, in *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Dell'Orso, 1993.
E. ZINATO, *Il Fauno di Mallarmé e le allucinazioni di Des Esseintes*, in «Allegoria», n. 15, 1993.
J.-P. BERTRAND, *Lecture de La Faustin*, in appendice a E. DE GONCOURT, *La Faustin*, Arles, Actes Sud, 1995.
A. SACCONE, *«Pinti romanzi» e «scritte pitture»*, in *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Napoli, Liguori, 1995.
A. BERTRAND, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996.
E. GODO, *La légende de Venise. Maurice Barrès et la tentation de l'écriture*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notices de Daniel Grojnowski, Paris, Corti, 1996.
M. C. OLDS, *Mallarmé and the Internationalism*, Toronto, Centre d'Études Romantiques Joseph Sablé, 1996.
G. ROBB, *Un jeu qui confirme la fiction*, in *Unlocking Mallarmé*, New Haven & London, Yale University Press, 1996.
M. WETHERILL, *Visions conflictuelles: le Paris de Flaubert, Zola, Monet, Degas, Caillebotte*, in AA. VV., *Le champ littéraire 1860-1900*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1996.
M. DOTTIN-ORSINI, La Faustin, *les paons blancs et l'agonie sardonique*, in AA. VV., *Les Frères Goncourt: art et écriture*, in AA. VV. *Les Frères Goncourt: art et écriture*, édition préparée par J.-L. Cabanès, Bordeaux, Presses Universitaires, 1997.

C. DUCHET, *Le* Journal *des Goncourt ou la terreur dans le lettres*, ivi.
G. OLIVA, Introduzione a C. MORENI, *«Cronaca Bizantina» (1881-1886). Indici*, Roma, Bulzoni, 1997.
G. PEYLET, *L'art maniériste d'Edmond de Goncourt dans* La Faustin *où la déviation du modèle naturaliste*, AA. VV. *Les Frères Goncourt: art et écriture*, cit.
S. AGOSTI, *Lecture de "Prose pour des Esseintes" et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Chambéry, Comp'Act, 1998.
A. CAPPELLI, *Cronologia. Cronografia e Calendario perpetuo*, Milano, Hoepli, 1998.
N. ELIAS, *La civiltà delle buone maniere: la trasformazione dei costumi nel mondo aristocratico occidentale*, Bologna, Il Mulino, 1998.
M.-A. KIRSCHER, *Re-lire Barrès*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
M. LIOURE, *Barrès pèlerin d'art en Toscane*, in AA. VV., *Mélange littéraires en hommage à Maurice Davanture: autour de Barrès*, Dijon, Université de Bourgogne, 1998.
J. BORIE, *Archéologie de la modernité*, Paris, Grasset, 1999.
E. GHIDETTI – E. TESTA, *Realismo, naturalismo, verismo, psicologismo. Capuana, Verga, De Roberto*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VIII, parte 1, cit., 1999.
T. IERMANO – A. PALERMO, *La letteratura della Nuova Italia: tra naturalismo, classicismo e decadentismo*, ivi.
E. MESSA VISMARA, *De Zola à Cameroni, une lettre retrouvée*, in «Cahièrs naturalistes», 1999.
M. PROUST, *Écrits sur l'art*, édition et choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par J. Picon, Paris, Flammarion, 1999.
É. ZOLA, *Deux définitions du roman (1867)*, in *Écrits sur le roman naturaliste*, édition présentée et commentée par G. Gengembre, Paris, Pocket, 1999.
A. CAPELLI, *"Ho trovato ed ho perduto": lettere di Carlo De Cristoforis a Vittoria Cima*, in *«Dolce dono graditissimo». La lettera privata dal Settecento al Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2000.
G. CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi*, Napoli, Loffredo, 2000.
J. – M. WITTMANN, *Barrès romancier. Une nosographie de la décadence*, Paris, Champion, 2000.
J. GUERIN, *Passeurs culturels. Mécanisme de métissage*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
I. PIAZZONI, *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia postunitaria (1860-1882)*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2001.
C. BECKER, *Zola, le saut dans les étoiles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
T. IERMANO, *Esploratori delle Nuove Italie*, Napoli, Liguori, 2002.
S. DISEGNI, *Felice Cameroni: un critique milanais face aux* Réfractaires, in «Autour de Vallès. Revue de lectures et d'études vallésiennes», n. 32, décembre 2002.
G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale (1869)*, édition, présentation, notes, dossier et bibliographie par S. Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, 2003.

S. HARROW, *The matter with Jeanne: narrative and the nervous body in Zola's* Une page d'amour, in AA. VV., *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, 2003.
G. CARDUCCI, *Addio caro orco: lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli, 2004.
M. SCARPA, *Broderie et «conterie»…* Le Rêve. *Lecture ethnocritique*, in AA. VV., *Lire/Dé-lire Zola*, Paris, Nouveau Monde, 2004.
E. PACCAGNINI, *I primi decenni postunitari*, in AA. VV., *Storia del giornalismo italiano. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, UTET, 2004.
AA. VV., *Enquête sur le Roman romanesque (*Le Gaulois*, 1891)*, présentée par J.-M. Seillan, Chemin du Thil, Collection du Centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, 2005.
K. ASHLEY, *Edmond de Goncourt and the Novel: Naturalism and Decadence*, New York, Rodopi, 2005.
L. BRAGAGLIA, *Shakespeare in Italia. Personaggi ed interpreti (1792-2005)*, Bologna, Persiani, 2005.
S. DISEGNI, *La diffusion de l'œuvre de Zola en Italie: un exemple de médiateur culturel, Carlo del Balzo*, in «Les Cahiers naturalistes», 2005.
D. COOPER-RICHET, Introduction à AA. VV., *Passeurs culturels sans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX^e^ et XX^e^ siècles)*, sous la direction de D. Cooper-Richet. J.-Y. Mollier, A. Silem, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2005.
T. LOVÉ, *Les passeurs culturels au risque des revues (France, XIX^e^ et XX^e^ siècles)*, ivi.
A. MC QUEEN, *Les Bals costumés des Rougon-Macquart*, in AA. VV., *Sur quel pied danser? Danse et littérature*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
A. R. PUPINO, *D'Annunzio a Napoli*, Napoli, Liguori, 2005.
D. COURNOYER, *Le passeur culturel… une première réflexion*, in «Le Diffuseur du R.A.F.A.», Octobre 2006.
AA. VV., *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, a cura di E. Querci e S. De Caro, Milano, Mondadori Electa, 2007.
A. DE GEORGES-MÉTRAL, *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Champion, 2007.
S. DISEGNI, Cosmopolis, *Paul Bourget et Primoli*, in AA. VV., *Avez-vous lu Paul Bourget?*, textes réunis par M. A. Fougère et D. Sangsue, Dijon, EUD, 2007.
S. MOUSSAKOVA, *Le miroir identitaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
A. FOGAZZARO, *Piccolo mondo moderno*, Introduzione di A. Dolfi, con uno scritto di G. Piovene, Milano, Mondadori, 2009.

**A**

Abirached, Robert: 363n.
About, Edmond: 455.
Ackermann, Louise-Victorine: 458.
Adam, Juliette: 81n, 291, 347n, 402.
Affry (d'), Adèle: 72, 106-113, 148n, 237, 498.
Agsti, Stefano: 528n.
Agostinone, Mario: 206n, 271.
Albertazzi, Adolfo: 177n.
Albertini, Luigi: 247.
Albertini, Piera *vedi* Giacosa, Piera.
Aleardi, Aleardo: 9, 32, 84-91n, 93, 96, 144, 166, 453.
Aleramo, Sibilla: 145n.
Alexis, Paul: 84n, 205, 346, 489z.
Alighieri, Dante: 86n, 89n, 94, 191, 225, 236, 237, 534n.
Allard, Julie: 235.
Alma-Tadema, Laurens: 81-82.
Amoroso, Giuseppe: 18, 22n.
Andò, Flavio: 208, 216.
Andreoli, Salvatore: 51.
Antoine, André: 131n, 132.
Anvers, Félix: 458.
Arcari, Paolo: 108n.
Archinti, Luigi: 35.
Arconati Visconti, Bianca: 320n.
Arese, Franco: 51n.
Argoult, contessa (di) *vedi* Sterne, Daniele.
Arrighi, Cletto: 26n, 66, 239n.
Artifoni, Enrico: 178n.
Ashley, Katherine: 331n, 341, 344.
Aubanel, Théodore: 522.
Auerbach, Erich: 311, 334, 343, 372.
Augier, Émile: 203, 455.
Austin, James Lloyd: 489, 528n.
Autin, Albert: 374n, 405, 409.

**B**

Baguley, David: 84n, 356, 374n.
Bakker, Bard H.: 382n.
Baldacci, Luigi: 184.
Baldassarri, Guido: 307n.
Balsorano, Flavie: 290, 521.
Balzac (de), Honoré: 9, 16n, 32, 167, 298, 299, 301n, 302, 311-316, 325, 331, 349, 353, 361, 362, 375, 376, 380, 408, 420.
Bandello, Matteo: 206.
Banti, Anna: 296n, 554.
Banville (de), Théodore: 6, 188, 211, 254, 255, 317, 453, 455, 459, 464, 467, 474-476, 479, 480n, 485n, 522, 526n.
Barbavara di Gravellona, Alberto: 130-132, 137, 246, 250, 283, 284, 461n, 502.
Barbero, Gigliola: 3n.
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée: 6, 9, 61, 314, 317-329, 349, 395, 397n.
Barbier, Auguste: 459.
Barbier, Carl Paul: 244, 460, 522, 523n, 527, 530n, 531, 533n, 535n.
Barbiera, Raffaello: 36n, 42-45, 47n, 114n, 115n, 175n, 291n, 455n.
Barrès, Maurice: 6, 184, 211, 344, 345, 374, 398n, 430-450.
Barrès, M.me: 448n.
Barret, M.me: 224.
Bassnet, Susan: 217n, 225.
Barthes, Roland: 310, 311n.
Bassnet, Susan: 217n, 225, 566.
Baudelaire, Charles: 11, 13, 14, 20, 21n, 67, 70, 75, 95, 97, 103, 409, 434, 459, 464, 467, 478, 480, 534.
Baüer, Otto: 347.
Becque, Henry: 130.
Becker, Colette: 363, 365n, 372.
Beethoven (van), Ludwig: 238.

Bellaigue, Camille: 243, 244.
Bellini, Giovanni: 508.
Bergerat, Émile: 466, 477n, 483n.
Bernard Shaw, George: 224, 225.
Bernard, Claude: 112.
Bernhardt, Sarah: 38, 61-63, 107, 197, 206-209, 217, 221-225, 229, 283, 339-342.
Bertacchini, Renato: 405, 415.
Bertrand, Antoine: 521n.
Bertrand, Jean Pierre: 20, 335, 342n, 344n.
Bessis, Henriette: 113n.
Bidel, François: 526n.
Bigazzi, Roberto: 73n, 129n, 379n, 380.
Billiani, Francesca: 467n.
Bismarck, Otto (von): 504.
Blanc, Louis: 455.
Blasucci, Luigi: 78n.
Bloy, Léon: 417.
Bo, Carlo: 3, 5, 72n, 75n, 121, 397, 401n.
Boetti, Anne Marie: 534.
Boex, Joseph Henri Honoré: 353n.
Boito, Arrigo: 6, 7, 9, 35, 37, 39, 43, 50-52, 66, 69, 72, 91-94, 103, 104, 108, 115n, 116, 122, 127-129, 137, 138, 146n, 153, 154n, 175, 191, 197, 199-209, 211, 212, 214-220, 223, 225-227, 231-254, 272, 277, 282, 286, 400n, 422, 429, 430, 438, 455n, 467, 489, 536n.
Boito, Camillo: 50, 247-249, 286.
Bouilhet, Louis: 301n, 459.
Boldini, Giovanni: 180n.
Bologna, Corrado: 129n, 478n.
Bona (editore): 5, 73, 77, 115.
Bonaparte, Mat[h]ilde: 58-61, 112, 184, 198, 210, 221, 348, 503.
Bonaparte, Napoleone: 40, 58.
Bonghi, Ruggero: 37, 50, 208n.
Bonnaisses, Jules: 187, 188, 387n.
Bonnetarn, Paul: 353n.
Booth, John Wilkes: 190.
Borboni (dinastia): 319.
Borelli, Giambarrista: 50.
Borges, Jorge Luis: 309, 310, 311.
Borie, Jean: 409.
Bornecque, Henri: 324n.
Borri, Giuseppe: 152n, 158.
Borromeo (famiglia): 50, 430.
Bossuet, Jacques Bénigne: 301.
Boucher, Maurice: 463.
Bouguerau, William Adolphe: 83.
Boulanger, Georges Ernest: 504.
Bourges, Élémir: 317n.
Bourget, Camille: 317n.
Bourget, Minnie *vedi* David, Minnie.
Bourget, Paul: 6, 9, 18-20, 22, 23n, 28, 57, 80, 81n, 108, 131, 135, 141, 146n, 147, 148, 152, 155- 157, 173, 184, 185, 225, 226, 296, 305, 312, 313n, 317n, 318, 323n, 327, 329, 336, 365n, 366n, 385, 396-430, 434, 442n, 447, 463, 485, 489, 495, 503, 504, 520n, 536n.
Bragaglia, Leonardo: 196n.
Bragantini, Renzo: 74, 324n.
Branc, Charles: 508.
Briganti, Alessandra: 158n, 160.
Bruneau, Alfred: 376, 377.
Brunet, François: 475n, 476n.
Brunetière, Ferdinand: 353, 374, 403, 404n.
Buet, Charles: 317-318.
Bülow (von), Hans: 180.
Buonarroti, Michelangelo: 50n.
Burnard, Robert: 54.
Burne-Jones, Edward Coley: 82n.
Butti, Enrico: 150, 151, 183, 295n.
Byron, George: 176, 325.

## C

Cabanès, Jean-Louis: 329n.
Caccia, Ettore: 5n, 8n, 286n, 296n.
Caccianiga, Antonio: 455.
Cafisse, Maria Cristina: 5.
Cagoule, (La): 109, 416n.
Cahen d'Anvers, Albert: 60, 404.
Cahen d'Anvers, Louise: 403n.
Caillebotte, Gustave: 358n.
Cain, Alex M.: 524n.
Callimaco: 241.
Callu, Florence: 430n.
Camacho, M. Dita: 480n.
Camerana, Giovanni: 7, 66-70, 72, 198n, 202, 234, 495.
Cambieri Tosi, Marie-José: 180n.
Cameroni, Felice: 14, 26, 38, 100n, 101n,

114, 119, 131n, 134, 135, 137, 142, 153, 154, 350, 351n, 362, 377-396, 406.
Capelli, Alfredo: 50.
Capet, M.me Louis *vedi* Marie-Anoniette. de Lorraine d'Austriche.
Cappello, Bianca: 112.
Cappelli, Adriano: 275n.
Capranica, Luigi: 38, 145n.
Capuana, Luigi: 7, 38, 77, 105, 114n, 115, 117, 119, 122-125, 135, 138-152, 193n, 389, 390, 414, 468.
Caraguel, Joseph: 131n.
Carcano, Giulio: 50.
Carducci, Giosué: 37n, 88n, 209n, 273, 286, 294, 494.
Carpeaux, Jean-Baptiste: 106, 107, 110.
Casa Fuerte, marchesa (di) *vedi* Balsorano, Flavie.
Casanova (editore): 5, 71n, 88n, 98n, 100, 123, 161, 167, 266, 292, 451n, 477n, 494.
Casati, Alessandro: 3, 271n, 349, 350, 351n, 542n.
Cassin, L.: 521.
Castelnuovo, Enrico: 295n.
Catalani, Alfredo: 51, 245.
Cattaneo, Giulio: 424.
Catani, Damian: 534n.
Cattermole Mancini, Eva: 493n.
Cavallini, Giorgio: 162n.
Cavallotti, Felice: 35.
Cavallucci, Giacomo: 59n.
Cavazza della Somaglia, Gian Luca: 515
Cavazza della Somaglia (famiglia): 175, 275, 515, 516n.
Catalani, Alfredo: 51, 244.
Cazalis, Henri: 6, 317n, 411n, 460, 466.
Cecchi, Emilio: 37n.
Cena, Giovanni: 145n.
Cenzato, Giovanni: 50.
Cereghini, Bernadette: 4n.
Cernuschi, Henri: 460n.
Cesareo, Giovanni Alfredo: 287.
Chapron, François: 329.
Charlie, C.: 29n.
Chateaubriand, François-René (de): 301, 458.
Charpentier (editore): 126, 176n, 189n, 230n, 330, 335n, 341, 352n, 354, 358n, 362n, 380n, 409n, 449n, 487n, 553, 558, 559.
Checchi, Tebaldo: 216.
Chemello, Adriana: 36n.
Chenier, André: 457.
Cherubini, Francesco: 275n.
Chevé, Dominique: 317n.
Chialiva, Luigi: 234.
Chimay, (prince): 223n.
Chimay, (princesse): 61, 180.
Chopin, Fryderyk Franciszek: 47.
Ciampini, Raffaele: 124n-126n, 132n.
Ciampoli, Domenico: 145n, 265, 266.
Cicco e Cola *vedi* Treves, Emilio.
Cima, Vittoria: 5n-7n, 12, 43, 47-52, 59, 60, 74n, 91, 131n, 173, 174, 200, 201, 234, 236, 253, 269, 270n, 275, 276, 281, 282n, 283n, 347, 423, 440, 460n, 461n, 486, 499n-503n, 521.
Citro, Ernesto: 386n.
Claretie, Jules: 238.
Colesanti, Massimo: 287n.
Coletti, Vittorio: 168n.
Colombo, Giuseppe: 51.
Colonna, Carlo: 106, 112.
Colonna, Vittoria: 508.
Contessa Lara *vedi* Cattermole Mancini, Eva.
Cooper-Richet, Diane: 25n, 28n, 29, 32n.
Coppée, Annette: 318, 327, 495, 499n.
Coppée, François: 4n, 6, 8, 15, 16n, 29, 45, 47, 60n, 61, 81n, 87, 94-96, 98, 109, 110, 126, 130, 131, 146n, 187, 188n, 197, 204, 208, 210, 235, 238, 247, 253, 254n, 269, 280, 292, 293, 299, 300n, 304, 309n, 313n., 317, 320n, 323, 325-327, 347, 363, 366n, 376, 386n, 396-398, 410n, 416n, 423, 424, 429, 430, 443, 454, 455,458-460, 462-465, 474n, 476n, 481, 483, 488-503, 505-508, 52-523, 525, 532-534.
Coquelin, Benoît-Constant: 133, 209.
Corazzini, Sergio: 172n.
Coronaro, Gaetano: 244.
Corradini, Enrico: 88, 89n.
Cossa, Pietro: 189, 203.
Couchoud, Paul-Louis: 510n.
Courbet, Gustave: 380.
Cournoyer, Daniel: 25n.

Couturier, Claude: 317n.
Crespi, Benigno: 430.
Crispi, Francesco: 28, 207n, 504.
Croce, Benedetto: 3, 103n, 251, 286, 287.
Curreri, Luciano: 21.
Curzon, George Nathaniel: 83.

## D

D'Alcantara, Olga: 106n.
D'Ambros, Laura: 4n.
D'Ancona, Alessandro: 264n.
D'Annunzio, Gabriele: 7, 9, 37n, 79n, 125n, 174, 180n, 183, 206n, 217, 219, 221, 222, 226, 227n, 232, 253n, 267-285, 288, 294, 295n, 362n, 389, 390, 415, 432, 467n, 470n, 515.
Darzeus, Rodolphe: 461.
Daudet, Julie *vedi* Allard, Julie.
Daudet, Léon: 61, 311, 329, 338, 348, 433, 445, 489.
Daumier, Honoré: 60n.
Davanture, Maurice: 437n.
David, Minnie: 9, 155, 156, 296, 297, 417n, 422.
D'Azeglio, Massimo: 51.
De Albertis, Edoardo: 38.
De Amicis, Edmondo: 145n, 290, 351n, 378n, 383, 455n.
De Angelis, Ernesto: 51.
De Caro, Stefano: 82n.
Decaves, Lucien: 353n.
De Cesare, Raffaele: 111n, 112n.
Decristoforis, Carlo: 50.
Deflorenne, Bachelin: 525n.
Degas, Edgar: 358n.
Degener, David: 536n.
De Georges-Métral, Alice: 322n, 324n, 327n.
De Gubernatis, Angelo: 190, 266, 493.
De La Gournerie, E.: 476n.
Del Balzo, Carlo: 127, 378n, 451, 456.
Deledda, Grazia: 37n, 145n.
Del Grillo, Bianca: 189.
D'Elia, Antonio: 75n, 324n.
Delpit, Alberto: 331.
De Marchi, Emilio: 37.
De Nittis, Giuseppe: 335, 340n.
De Nola, Jean Paul: 156n, 416n.
Depanis, Giuseppe: 38, 390, 406.
De Rensis, Raffaello: 243n.
De Rienzo, Giorgio: 96n, 169, 205n, 452n-454n.
De Roberto, Federico: 5, 7, 51, 127, 128, 137n, 143, 145n, 148n, 152-161, 191, 208, 416, 424.
Déroulède, Paul: 455.
De Sanctis, Francesco: 120.
Desbruères, Michel: 430n.
Desclée, Aimée-Olympe: 342.
Des Essart, Nicolas: 522.
Desprez, Louis: 298.
Dethomas, Albert: 317n,.
De Troja Checacci, Elisabetta: 76, 160, 161n, 179, 258, 268, 270, 279, 285n, 295, 307.
Di Benedetto, Arnaldo: 118n.
Di Blasi, Corrado: 138, 139.
Dierx, Léon: 459, 465, 526n, 535.
Digard, C.: 507n, 508n.
Di Giorgi, Ferdinando: 5n, 7, 153-155, 416.
Di Grado, Antonio: 152n, 153.
Dillon-Wanke, Matilde: 114n, 136n.
Ding Dunling: 480, 481n, 487, 488.
Disegni, Silvia: 367n, 368n, 378, 381n, 389n, 390n, 399nn, 407n.
Doche, Eugènie: 45, 496.
Dombowska, Giulia: 181.
Domenach, Jean Marie: 433n-435n.
Dominiceti, Cesare: 244.
Donato Ramaciotti, Valeria: 4, 17n, 54n, 78, 82n, 118n, 175n, 205n, 228, 229, 243n, 299n, 300n, 304n, 305, 320n, 325n, 335n, 339n, 340n, 347n, 353, 398n, 399n, 404, 414n, 438n, 449, 487n, 510, 513n-516n, 519n-521n, 532n, 534n, 535n.
Dorchain, Auguste: 317n, 326, 463.
Dordoni, Nicola: 495n.
Dossi, Carlo: 14n, 68, 73n, 97, 140n, 145n, 240, 406n.
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič: 428.
Dottin-Orsini, Mireille: 331, 333n, 339n.
Doucet, Jacques: 290, 489.
Dragonetti, Roger: 524n.
Drouet, Juliette: 235.

Du Bos, Charles: 428.
Duchet, Claude: 349n.
Dumas, Alexandre *fils*: 6, 8, 45, 189, 203, 220, 221, 224, 231n, 413, 455.
Dumolard (editore): 177, 492.
Dupin, Amandine *vedi* Sand, George.
Duse, Eleonora: 7-9, 38, 45n, 62n, 108, 130, 185, 187, 191, 197, 203-204, 207, 208, 212, 215-219, 220-233, 243, 245n, 256, 271n, 276, 286, 340, 425, 518.

**E**

Elias, Norbert: 44n.
Enault, Louis: 384.

**F**

Faccio, Franco: 51, 91, 93, 94, 244.
Falciola, Pia: 384n, 392n.
Fanny, L.: 216.
Farina, Salvatore: 37, 91, 115n, 455n.
Farinelli, Giuseppe: 15, 23n, 24, 174, 390n-392n.
Faucon, Maurice: 503-509.
Faure, Félix: 223n.
Fava Guzzetta, Lia: 118n, 119n.
Fazi (editore): 164.
Fechter, Paul: 190n.
Fedgal, Charles: 489n.
Felix, Rachel: 341,342.
Ferrata, Giansiro: 77n.
Ferrone, Siro: 186n, 190, 191n, 203n, 262n, 263n.
Ferruggia, Emma: 220, 221n, 232.
Feuillet, Octave: 350n, 384, 455.
Fidia: 72, 241.
Filippi, Filippo: 26, 39, 51, 199, 336, 337n.
Finocchiaro Chimirri, Giovanna: 135n.
Finzi, Giuseppe: 75n.
Fiocco, Achille: 266.
Flandrin, Jules: 82.
Flaubert, Gustave: 6, 9, 16, 29, 58, 59, 65n, 114, 118, 160, 298-311, 315, 316, 331, 334, 349, 357, 358n, 434, 480n, 481, 489, 526.
Fleury (de), Maurice: 317n.
Fogazzaro, Antonio: 4, 7n, 37n, 130n, 145n, 161-174, 202, 204n, 207, 208, 214, 312, 471, 506.
Folli, Anna: 209n.
Forgerès: 246.
Fortis, Leone: 25, 26, 37, 194n, 455n.
Foscolo, Ugo: 70, 87n.
Fougère-Voisin, Marie-Ange: 399n.
Freud, Sigmund: 79.
Fromentin, Eugène: 226.
Furbant, Philip Nicolas: 524n.
Fusco, Sebastiano: 75n.

**G**

Gadda, Carlo Emilio: 152n.
Gallarati Scotti, Tommaso: 164n, 207n, 506n.
Gallavresi, Giuseppe: 47n, 51m 52n, 234n.
Ganderax, Louis: 60, 281.
Gara, Eugenio: 36n.
Gautier (Mendès), Judith: 6, 57, 61, 269, 461n, 465n, 466, 467, 472, 480-488.
Gautier, Théophile: 6, 9, 32, 58, 61, 67, 75, 82, 83, 94, 189, 299, 315, 349, 387, 411, 415, 420, 430, 451, 452, 461n, 464-482, 486.
Gavarni, Paul: 60n, 319.
Genette, Gérard: 305n.
Gengembre, Gérard: 361n.
Geoffroy, Gustave: 317n.
Gerando (de), Joseph-Marie: 317n.
Germain, Marie-Odile: 430n.
Gérôme, Jean-Léon: 83.
Gerra, Ferdinando: 219n, 230n, 268n, 271, 273n, 274.
Ghidetti, Enrico: 137n, 145n, 148.
Ghislanzoni, Antonio: 37, 93, 241, 242n.
Ghisleri, Arcangelo: 379n.
Giacosa, Giuseppe: 5, 7, 8n, 9, 50, 52, 59n, 62n, 66, 67, 88n, 95, 116, 130n, 138, 153, 161, 162, 167, 173, 184, 197- 214, 216, 219, 227, 228, 230, 243, 247, 253, 263, 264, 272, 280, 286, 287n, 294, 295, 348n, 351n, 375, 376, 383, 423n, 432, 452, 454n, 459n, 506n, 532n.
Giacosa, Piera: 209, 247.
Giacosa, Piero: 200, 208.
Gilbert, Eugène: 431n.

Gille, Pierre: 323.
Giammarco, Marilena: 14n , 21n, 48n, 73, 74n, 80n, 95n, 146, 179n, 239n, 304n, 306, 307, 466n, 478, 491n.
Gioanola, Elio: 67.
Giordano, Sebastiano: 56n.
Girardoux, Jean: 503n.
Giudici, Paolo: 172.
Giunta, Francesco: 120.
Glaser, Emmanuel: 476n.
Glatigny, Albert: 460, 475, 522.
Gobineau, Arthur: 397n.
Godo, Emmanuel: 440, 443n.
Goëthe (von), Joan Wolfgang: 239.
Gola, Emilio: 72, 250, 251.
Goncourt, Edmond: 6, 9, 58, 60, 61, 119, 142, 210, 267, 280, 302, 307n, 311, 312, 328-349, 376, 386, 408, 409n, 413, 414, 428n, 433, 455, 458, 471, 480n.
Goncourt, Jules: 6, 9n, 58, 59, 267, 280n, 302, 307n, 311, 312, 329, 331n, 338, 343, 346n-348n, 375, 408, 409n, 413, 428n.
Gonzaga (famiglia): 50.
Gounod, Charles: 112, 241.
Goya, Francisco: 471.
Gozlan, Léon: 314.
Gozzano, Guido: 37n.
Gregorovius, Ferdinand: 112.
Greer Cohn, Robert: 528n.
Grillandi, Masismo: 455n.
Grisi, Ernestina: 477.
Gualdo Bolis, Alessandro: 90n, 527n.
Guarnieri, Alberico: 75n.
Guerin, J.: 406.
Guerrazzi, Francesco Domenico: 380.
Guglielminetti, Marziano: 76, 77n, 170n, 195, 248, 251, 411n, 478, 534.
Guiches, Gustave: 353n.
Guillemin, Henri: 355, 363n.
Guitry, Lucien Germain: 185.

## H

Haag, Paul: 317n, 349n, 462, 463n, 532n.
Hachette (editore): 55n, 126, 367n, 433n.
Halévy, Fromental: 228.
Hamel de Breuil (de), Jean: 317n.
Hanska Rzevuska Balzac, Evelina: 315.
Harancourt, Edmond: 317n, 463.
Harrow, Susan: 360.
Haussmann, Georges Eugène: 55, 358.
Hayem, Georges: 317n.
Heine, Heinrich: 434, 467.
Hemmings, Frederick William John: 356n.
Heredia (de), Jose Maria: 57, 61, 128, 195, 411n, 460, 461n, 465.
Hérelle, Georges: 125n, 268n, 276, 279, 281.
Hetzel (editore): 126.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: 75, 467.
Holmès, Augusta: 461n, 526n.
Houssaye, Arsène: 455.
Hugo, Victor: 6, 57, 60, 61, 97, 99, 165, 198n, 234-237, 241, 380, 389, 399n, 411n, 451, 453, 455, 458, 464, 474, 476, 489.
Huret, Jules: 221, 223n, 344n, 345, 346n, 374, 435n.
Huysmans, Joris-Karl: 17, 84n, 317n, 329, 345, 346, 374, 395, 457, 489, 509, 511, 527, 531n, 535.

## I

Iermano, Toni: 164, 165n, 203n, 213.
Imbriani, Vittorio: 88.
Incisa della Rocchetta, Leopolda: 271n.
Irving, Henry: 190n.
Isella, Dante: 68n, 94n, 152.

## J

James, Henry: 398, 411, 416-419, 427, 438.
Jantet, Félix: 317n.
Jocteau, Gian Carlo: 42n.
Jullien, Jean: 131n, 502.
Just (de), Jean: 317n.
Juvigny, Adrien: 317n.

## K

Kendell, Laura: 256.
Kirscher, Marie-Agnès: 442n.
Kistemaeckers (editore): 329n.

Klotz, Reinhold: 317n.
Kock (de), Paul: 353.
Küntzli Ciotola, Giulia: 271n.

## L

Lahor, Janne *vedi* Cazalis, Henri.
Lalotte, Victor: 317n.
Lalou, René: 433n.
Lanoux, Armand: 367n.
Lanzillotta, Monica: 75n.
La Roche-Guyon, Irene: 460.
Lassalle, Ferdinand: 51.
Laube, Henri: 452n.
Laurent, Méry: 146n, 494, 533, 535, 536n.
Lausueur, Daniel: 464.
Lecaplain, Françoise: 324.
Leclercle, Jean-Pierre: 525.
Lecomte de Lisle, Charles: 61, 94, 395, 433, 453, 455, 459, 464, 467, 474.
Leduc-Adine, Jean Pierre: 356.
Lee Gale, Robert: 418n.
Lefèvre, Jean: 476.
Lemaitre, Frédéric: 223, 319.
Lamartine (de), Alphonse: 458.
Lemerre, Alphonse: 5, 29, 48n, 61, 73, 100, 125, 137n, 141, 178n, 258, 266, 281, 331, 400n, 401, 414n, 415n, 416, 423n, 457, 458, 461, 462, 464, 465, 473, 475, 476n, 491, 492, 499, 505, 523, 525, 534.
Lemoyne, Roger: 459, 465.
Lenghi, Leda: 206n, 271.
Leopardi, Giacomo: 70.
Lescure (de), M.: 317n.
Letourneau, Charles: 317n.
Lévy, Calmann: 126, 287n, 313n, 392n, 484n.
Lévy, Michel: 526.
Ligne (de), Charles Joseph: 324.
Lioure, Michel: 437n.
Liszt, Franz: 47, 112.
Litta Modignani (famiglia): 4, 11, 30n, 31, 59n, 86, 89, 90, 91, 125n, 153, 249, 268n, 284, 285n, 378, 455, 527n.
Litta Modigliani, Enrico: 542n.
Litta Modignani, Gianfranco: 89n.
Litta Modignani, Giuspeppe: 246.
Litta Modignani, Giuli(ett)a: 59n, 60, 62n, 63, 64n, 89n, 107, 108n, 157, 184, 189n, 197, 222, 223, 231, 245, 246, 250, 262, 276, 282, 283n, 297, 348, 376, 459n, 501, 502n, 535n.
Litta Modigliani, Mario: 4, 125n.
Lo Castro, Giuseppe: 75n.
Loiseau, Jeanne *vedi* Lauseueur, Daniel.
Loliée, Frédéric: 106n.
Lollo, Renata: 4, 70n, 71, 107n, 108n, 139n, 197n, 298n, 417n.
Longo, Giorgio: 124, 127n, 132.
Lové, T.: 25n.
Loti, Pierre: 374, 393n.
Louviot, Anne *vedi* Laurent, Méry.
Loyola (de), Ignazio: 435n.
Lucini, Gian Pietro: 67, 70, 380n, 381, 395, 396.
Lucrezio: 99.
Lukàcs, George: 312, 316n.
Lumbroso, Alberto: 264, 265.
Lumière, Auguste et Louis: 63.
Luti, Giorgio: 150.
Lytton, Edward Bulwer (Lord): 209.

## M

Macauley Babington, Thomas: 12.
Machiavelli, Niccolò: 504.
Madrignani, Carlo Alberto: 8, 78, 81n, 118, 140n, 143n, 148, 158, 248, 249n, 292n, 306, 337n, 379, 381n, 385, 443, 445n, 447n, 478n.
Maffei, Andrea: 266.
Maffei, Chiara: 43, 45, 47, 48, 50-52, 74n, 116, 122, 199.
Maggi, Carlo Maria: 152n.
Maggi, Roberto: 35n.
Magnard, Françis: 397n.
Magris, Claudio: 306n, 307n.
Mallarmé, Stéphane: 6, 9, 61, 94, 244, 245, 350, 411n, 430, 434, 461, 462, 488, 497n, 504, 521-536.
Mancinelli, Raoul: 244.
Mancini, Carlo: 104.
Mandriani: 37.
Manet, Édouard: 525, 535n, 536n.
Mangia, Anna Maria: 396n.

Mansuy, Michel: 18, 396n, 398n.
Manzoni, Alessandro: 32, 35, 70, 129, 157n, 172n, 216n.
Marcello *vedi* Affry (d'), Adèle.
Marchal, Bertrand: 536n.
Margueritte, Paul: 346, 353n.
Margueritte, Victor: 457.
Mariani, Gaetano: 74, 128, 129.
Mariani, Pompeo: 72.
Mariatti, Barbara: 468.
Marie-Anoniette Lorraine d'Austriche: 112.
Mariéton, Paul: 347.
Marras, Jean: 526n.
Marchand, Jean Jacques: 145n.
Martin-Gistucci, Marie Gracieuse: 398n.
Martini, Ferdinando: 247, 256, 257, 261, 264, 265, 328, 468.
Mascari, Ruggiero: 120,121.
Massarani, Tullo: 50, 116, 119n, 122, 123n, 262-264, 455n.
Massie, Effie Dunreith: 486n.
Massimiliano d'Asburgo: 111.
Mattei, Andrea: 44n.
Mattews, J. H.: 367n, 373.
Matthisen, F. O.: 417n.
Maupassant (de), Guy: 49, 58n, 79n, 84n, 281n, 309n, 329, 346, 489.
Maurel, Vittorio: 245, 246.
McQueen, Andrew: 361n.
Meilhac, Henri: 228.
Meley, Alexandrine: 388.
Melis, Rosanna: 119n, 120n.
Melmoux-Montaubin, M. Françoise: 320n.
Mendès, Catulle: 6, 61, 84, 87, 95, 96, 128, 211, 347, 411n, 452-454, 461, 462, 465, 466, 476, 480n, 483, 486, 489, 522, 526n.
Mendès, Juditte *vedi* Gautier, Juditte.
Mengaldo, Pier Vincenzo: 74n.
Menichelli, Gian Carlo: 390n.
Meriggi, Marco: 40, 43n.
Merimée, Prosper: 58n.
Merlino, Giuseppe: 303n.
Messa Vismara, E.: 131n.
Metastasio, Pietro: 170.
Meyerbeer, Giacomo: 5.
Mezzanotte, Giuseppe: 287.
Michelet, Victor-Émile: 317n.
Michetti, Paolo: 455n.
Millais, John Everett: 82n.
Mikaël, Ephraïm: 457.
Minjollet, Christine: 31n.
Mirandola, Giorgio: 96, 205n, 452n-454n.
Mistral, Frédéric: 522.
Mitterand, Henri: 352, 354n, 355, 356n, 362, 366n, 374n, 384n.
Modena, Gustavo: 194, 195, 460n.
Modigliani Rossi Paoletti, Evelina: 194n.
Mohr (de), Arnaldo: 63n.
Molineri, Giuseppe Cesare: 66, 266.
Molmenti, Pompeo: 108, 455.
Mondor, Henri: 522n, 526n, 528, 530.
Monet, Claude: 358n.
Monnier, Marc: 126, 144, 145, 411n.
Montaigne (de), Michel Eyquem: 302.
Montale, Eugenio: 151, 248n, 405, 415.
Montebello, Jeanne: 180, 513n, 520.
Montera (de), Pierre: 4, 16n, 51n, 62n, 75n, 81n, 89n, 95, 96n, 107n-109, 126n, 130n, 133n, 135n, 144n, 146, 154, 162, 175n-178n, 181n, 182n, 184, 188, 197n, 198, 205n, 209n-211, 215, 216, 223n-225n, 227n, 228n, 230n, 233, 234n, 234n, 237n, 238n, 245-247n, 251n, 263n, 268, 274, 277n, 281n, 282n, 284n, 292n, 297n, 299, 309n, 313n, 318n, 320n, 323n, 326n, 327n, 346n, 347, 349n, 350, 364n, 375n, 377n, 387n, 399, 401n, 403n, 410n, 416, 419, 422n-424, 430n, 432n, 447n, 454n, 458n-461n, 463n, 464n, 466n, 467n, 474n, 481n, 483n, 488n, 489, 492n, 493n, 496n, 499n, 500n, 505n, 506n, 510, 518, 521, 523n-525n, 532n, 533n.
Montesquiou Frezensac (de), Robert: 4n, 6, 9, 15, 17n, 54n, 57, 61, 62n, 82, 118, 175, 176, 182, 184, 204, 225n, 228, 229n, 243, 269, 299, 300n, 304, 305n, 320, 325n, 335n, 338-340, 347, 353, 415n, 430n, 438n, 443, 449, 459n, 487, 509-522, 527, 528n, 531, 532n, 534n, 535n.
Monval, Jean: 326n, 476n.
Morcos, Sameh: 402n.
Moreau, Pierre: 431n.
Morelli, Domenico: 33, 34n, 56, 57n, 83.

Morelli, Evangelina: 33, 34n.
Morelli, Giovanni: 178.
Moreni, Carlotta: 290n.
Mori, Maria Teresa: 40n-42n, 49, 53n.
Mortelette, Yann: 452n, 470n, 474n-476n, 526.
Moussakova, Svetla: 29n, 30n.
Murat, Gioacchino: 321.
Murdock, Kenneth B.: 417n.
Murger, Henri: 459.
Murat, Gioacchino: 319.
Murillo, Bartolomé Esteban: 180.
Musset (de), Alfred: 458, 464, 500.
Mussini, Natale Nicola: 83.
Mususmarra, Carmelo: 127n, 128n.

## N

Nardi, Piero: 52, 92n, 94, 103n, 108, 153, 162, 167n, 173n, 174, 183n, 198, 199n, 202n, 204n, 205, 206n, 207, 210n, 212n, 213n, 218n, 233-236, 245n, 247n, 249n, 254n, 422, 429.
Navarria, Aurelio: 5n, 154n, 156n.
Navarro della Miraglia, Emmanuele: 38, 39n, 121, 122.
Neera: 35, 150, 151, 285, 286.
Negri, Gaetano: 455n.
Negro (editore): 115, 235.
Nencioni, Enrico: 176n, 183, 294.
Nerval (de), Gérard: 467.

## O

Ojetti, Ugo: 127, 159n, 217.
Old, Marshall C.: 522.
Oliva, Gianni: 48n, 103n, 290n.
Olivieri, Ugo: 54, 306, 316n.
Ollendorff (editore): 126.
Ongaro (dell'), Francesco: 116n.
Orçat, Alexis: 317n, 397n.

## P

Paccagnini, Ermanno: 26n, 66, 70n, 76n, 92n, 94, 97, 98n, 103n, 395n.
Palazzolo, Maria Iolanda: 41n, 43n, 44n, 46, 47, 49n.
Palermo, Antonio: 165n.
Palmerio, Benigno: 284n, 285.
Palumbo, Fabio: 244.
Pampaloni, Geno: 4.
Pannunzio, Giorgio: 159, 160n.
Panzacchi, Enrico: 294, 406, 455, 523.
Papini, Giovanni: 176.
Parodi, Alexandre D.: 406, 461n, 497n.
Pascoli, Giovanni: 37n, 70.
Pasta, Francesco: 260n.
Patin, Jacques: 489n.
Payne, John: 200, 476, 522, 535.
Percoto, Caterina: 116n.
Perrièrs (des), Carle: 347.
Pesci, Ugo: 203, 204n, 455n.
Petaccia, Dante: 3n, 206n, 219, 220, 227, 228n, 252, 253n, 268n, 272-273, 286.
Petitto, Valeria: 287n.
Petrucciani, Mario: 105n.
Peylet, Gérard: 329n, 330, 345.
Peyrot, G.: 81n.
Piazzi, Filippo: 36n.
Piazzoni, Irene: 262n.
Pica, Vittorio: 328, 378n, 388n, 406, 523.
Piccinni, Daniele: 66.
Piga, Francesco: 277.
Pigeon, Amédée: 398, 460.
Pilo, Giovanni: 75n.
Pipitone-Federico, Giuseppe: 406.
Pirelli, Giovanni: 51.
Pisone, M.me: 108.
Pizzorusso, Claudio: 177n.
Placci, Carlo: 4, 108, 175-185, 300n.
Poë, Edgar Allan: 75, 467, 525.
Poicten, Francis: 317n.
Poilly (baronne de): 320.
Pomilio, Mario: 295.
Ponchielli, Amilcare: 244.
Ponti, Francesco Ettore: 108n, 250, 284.
Popoelin, Claude: 460, 496.
Porcelli, Bruno: 172n.
Posani, Giampiero: 527n, 530, 532n.
Pottier, P.: 526n.
Pouvillon, Émile: 317n.

Pozza, Giovanni: 138, 205.
Praga, Emilio: 7, 37, 66, 69, 70, 72, 84, 88n, 91n-106, 144, 166, 452n, 467, 471, 473.
Praga, Marco: 104, 153, 263.
Prati, Giovanni: 87, 88n, 93.
Praz, Mario: 46, 177, 183, 451n, 547, 562, 564.
Prévost, Marcel: 283, 375.
Primoli, Joseph Napoéon: 6, 18, 59n, 60, 129, 131-133, 136, 212n, 220, 223n, 225, 247, 281, 283, 287, 290, 399.
Prinet, Gaston: 106n, 111n.
Protonotari, Francesco: 183.
Provenzali, Delfina: 254n.
Proust, Marcel: 59, 310, 509.
Pupino, Angelo Raffaele: 180n, 239.

## Q

Quellien, Jean: 317n.
Quantin (editore): 271, 274.
Querci, Eugenia: 82n.

## R

Rabelais, François: 302.
Radice, Raul: 216, 218, 231, 245n.
Ragusa, Olga: 380n, 534n.
Raimond, Michel: 354, 374n, 393n, 405n, 407, 428, 441, 444n, 445.
Ramat, Raffaello: 118n.
Rapallo, Umberto: 125n.
Rasi, Luigi: 186n.
Raya, Gino: 56n, 65n, 116n, 117, 120n-124n, 126n, 127n, 130n-133n, 135n-137n, 140n, 142n, 143n, 145n, 157n, 243n, 244n, 251n, 269n, 276n, 287n, 362n, 390n, 495n, 500n.
Raymon, Gilbert: 460n.
Read, Charles: 463.
Read, Louise: 318, 325, 327, 463.
Rechiedei (editore): 95, 491, 543.
Regnault, Henri-Victor: 112.
Régnier (de), Henri: 354, 461, 522.
Réjane, Gabrielle: 341.
Remacle, Adrien: 393.
Rembrandt (van), Harmenszoon Rijn: 111.
Renan, Any: 432, 433.
Renan, Ernest: 58, 455.
Resnevic Signorelli, Olga: 221n- 223n.
Resta, Antonio: 202
Restucci, Adelaide: 115n.
Rheisenberger: 180.
Riccardi, Luigi: 92.
Ricciardi, Carla: 136.
Ricciardi (editore): 266n, 289n, 547, 554.
Richardson, Joanna: 480n.
Richepin, Jean: 459n, 464n.
Ricordi, Giulio: 130n, 253.
Righi Guerzoni, Lidia: 180n.
Rimbaud, Arthur: 67, 434.
Ristori, Adelaide: 189n, 194.
Rivarol (de), Antoine: 324, 420.
Robb, Graham: 527n, 531.
Robert, Léopold: 87.
Rod, Edouard: 123-129n, 131, 132n, 134, 145, 162, 163, 210, 376.
Roda, Vittorio: 79, 129n, 278, 279.
Rodenbach, Georges: 522.
Rollinat, Maurice: 293, 450.
Romano, Cinzia: 39n.
Ronsard (de), Pierre: 105.
Roosevelt, Blanche: 11, 13n, 49n.
Rosa, Giovanna: 26n, 240, 241n.
Rosa, Salvator: 72.
Rosmini, Enrico: 456.
Rosny, J. H. *vedi* Boex, Joseph H. Honoré.
Rossetti, Dante Gabriele: 180n.
Rossi, Cesare: 130, 188n.
Rossi, Ernesto: 9, 186-197.
Rossi, S.: 114n, 116, 119n.
Rossini Giooacchino: 47.
Roux, Amedée: 210, 255, 256, 260.
Rovani, Giuseppe: 68, 74.
Rovetta, Girolamo: 8n, 27, 33n, 42n, 49n, 54n, 108n, 117, 149, 153, 186, 203, 215, 220n, 277, 290n, 315, 316n, 380, 387n, 455n.
Ruga, Selene: 51.
Ruffo, Diego *vedi* Navarro della Miraglia, Emmanuele.
Ruggiero, Nunzio: 328n.
Rusconi, Carlo: 191.
Russo, Luigi: 547.

## S

Sabatier, Paul: 337n, 343, 344n.
Sacchetti, Roberto: 33-37n, 39, 379.
Saccone, Antonio: 68.
Sainte-Beuve, Charles-Augustin: 58n.
Saint-Victor (de), Adam: 455.
Sala, Marco: 277.
Salmini, Vittorio: 189.
Salomon, Georges: 317n.
Salone, Émile: 317n.
Salvemini, Gaetano: 177, 178.
Sand, George: 167, 287n, 309n, 310.
Sandeau, Jules: 455.
San Germano, Moreno: 244.
Sangiorgio, Francesco: 295.
Sangsue, Daniel: 399n.
Sansone, Mario: 103n.
Santorsola, Anna: 5, 32n.
Sarcey, Francisque: 223, 456.
Sardou, Victorien: 63n, 197, 203, 223n, 228, 245, 261, 455.
Savine (editore): 126, 317n.
Scaramucci, Ines: 541.
Scarfoglio, Edoardo: 7, 270, 275, 291-294.
Scarpa, Marie: 364n.
Scarsi, Giovanna: 67n, 68n, 70n, 71, 242.
Schino, Mirella: 217n.
Scott, Walter: 176.
Séginger, Gisèle: 476n.
Seillan, Jean-Marie: 375n.
Serao, Matilde: 5, 7-9, 108, 247, 269, 277, 278, 285-297, 423, 424.
Shakespeare, William: 176, 188n, 190-196n, 225, 237, 242, 478.
Shattuck, Roger: 55, 57n, 61n.
Shelley, Percy Bysshe: 412, 464.
Shumann, Robert: 47.
Silvestre, Armand: 459, 465.
Simon, Jules: 455.
Simoncini, Francesca: 186n, 190n, 191n, 203n, 262n, 263n.
Singer Edwards, Armand: 420n, 427.
Siciliano, Enzo: 164-166, 169n.
Sisi, Carlo: 82, 83n.
Solanges, Paul: 130-133n, 245.
Sommaruga (editore): 36n, 37, 42n, 272n, 467.
Sonzogno (editore): 25, 241, 451.
Sormani, Elsa: 3, 14n.
Souchon, Paul: 209, 245.
Souverbie, Marie-Thérèse: 430n.
Spagnoletti, Giacinto: 26n, 176, 177n, 223n, 235n, 400n, 457n.
Spada, Luigi: 31n.
Spaziani, Marcello: 58, 129n, 131n-133n, 136n, 212n.
Sperani, Bruno: 386.
Spinazzola, Vittorio: 33n, 159.
Spinoza, Baruch: 421n.
Squarciapino, Giuseppe: 41n.
Starcey: 329.
Starobinski, Jean: 20, 21n, 478, 479.
Stecchetti, Lorenzo: 99, 494.
Stendhal (de), Henri-Marie Beyle: 52, 53, 287, 302, 383n, 408, 420, 448, 520n.
Sterne, Daniele: 458.
Stokes, John: 62n.
Stolpowskoy, Anna: 108.
Storey, Danton John: 11, 411.
Streiff Moretti, Monique: 467n.
Strowel, Marie Pierre: 176n, 183n.
Sully-Prudhomme, René: 293, 412n, 455, 465, 526.
Svevo, Italo: 75n, 83n, 151, 172, 174, 249n, 444.
Swinburne, Algernon: 170, 176, 251, 252, 411, 461, 476.

## T

Taccioli, Bianca: 107, 108n, 148, 501.
Taccioli, Giulia *vedi* Litta Modignani, Giulia.
Taine, Hyppolite-Adolphe: 58, 356, 455.
Tamiozzo, Silvana: 307n.
Tarchetti, Igino Ugo: 14n, 37, 66, 73n, 74, 91, 237, 467.
Tausserat, Alexandre: 522.
Tellini, Gino: 234.
Tenerani, Pietro: 112.
Tenca, Carlo: 50.
Tencioni, Luigi Galeazzo: 414n.
Ternois, René: 280n, 350, 352n, 376, 378, 383n, 388n, 389n.

Terrapon, Michel: 113n.
Testa, Enrico: 145n, 148n.
Therry, Elen: 62n, 217n, 225.
Thiers, Adolphe: 112.
Thovez, Enrico: 265, 279.
Tiepolo, Gian Battista: 169.
Tin-Tun-Lin *vedi* Ding Dunling.
Ton-That, Thien: 510n.
Torelli, Achille: 38n, 203, 210, 255-257, 259-264.
Torelli-Viollier, Eugenio: 7, 25-27, 34, 91, 127-129, 140, 163, 191, 192, 194n, 208, 220, 263, 286, 455n.
Torraca, Francesco: 119n, 294.
Tortonese, Paolo: 351n, 382n-384n.
Toscanini, Arturo: 248.
Tosi, Guy: 268nn, 279n.
Tosti, Paolo: 179, 262.
Tourgueniev, Ivan Sergeevič: 311, 409, 451.
Tozzi, Federigo: 444.
Travi, Ernesto: 23, 88n.
Treves, Emilio: 7, 25, 26, 34, 37n, 73n, 77, 101, 121, 123, 127-129, 137, 154, 175, 187, 208, 210, 211, 241, 257, 266, 284, 291, 423, 424, 454-456, 491.
Treves, Giuseppe: 34.
Tronconi, Cesare: 145n.
Turati, Emilio: 455n.

## U

Ulbach, Louis: 329.
Ullman, Montaigne: 209.
Uzanne, Octave *vedi* Cagoule, (La).

## V

Va(c)querie, Charles: 459.
Valadon, Jules: 397n.
Valera, Paolo: 383, 388n.
Vallès, Jules: 381.
Van Santen Kolff, Jacob: 365, 366n.
Vasili, Paul *vedi* Adam, Juliette.
Vannucci, Atto: 107n, 544.
Vecchini, Arturo: 292, 493.
Velleda: 253.
Verdi, Giuseppe: 12, 47, 70, 72, 238, 242, 243, 245, 438, 536n.
Verga, Giovanni: 7, 8, 29, 34, 37n, 38, 43, 44, 50-52, 56, 65, 114-140, 142n-, 143, 145, 148n, 152, 153, 156n, 157n, 159, 161, 162, 175n, 191n, 199, 201, 202, 204, 208, 211-213, 216, 243, 244, 251, 253, 269, 276n, 279, 286, 287, 362, 383, 389, 392n, 423, 425, 495, 500n.
Verga, Mario: 127.
Verlaine, Paul: 9, 67, 434, 461, 462, 532, 534.
Veronese, Paolo: 471.
Viazzi, Glauco: 71, 134n, 378n, 393n.
Vicarie, Gabriel: 463, 534.
Vigny (de), Alfred: 464.
Villani, Paola: 451n.
Villars, Paul: 271.
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste: 459, 486, 522, 526n, 535.
Viscont, Venosta, Emilio: 50.
Visconti Venosta, Giovanni: 50, 455, 456.
Vivianti, Annie: 209n.
Vogüé (de), Eugène-Melchior: 374.
Vouvelle, Michel: 27, 28n, 32n.

## W

Wagner, Cosima: 180n.
Wagner, Richard: 180, 241, 486, 487n.
Watts, George Frederic: 82n.
Weaver, William: 216n.
Weber (von), Carl Maria: 74-76, 324n, 325n, 468n.
Wetherill, Peter Michael: 308n, 357, 358n.
Whistler, James Abbott: 82n.
Wilde, Oscar: 415.
Wistinghausen (von), Monique: 113n.
Wittmann, Jean-Michel: 432n, 436n, 441n, 444n.
Wittmann, Walt: 451n.

## Y

Yturri (de), Gabriel: 512n, 513.

**Z**

Zaccaria, Gaetano: 76n.
Zambon, Patrizia: 101n.
Zanetti, Dante: 51n.
Zanichelli (editore): 494.
Zappulla-Muscarà, Sarah: 131n.
Zevort, Edgar: 317n.
Zinato, Emanuele: 528n.
Zissy, Georges: 317n.
Zola, M.me *vedi* Meley, Alexandrine.
Zola, Émile: 3n, 6, 9, 31, 77, 78, 84, 119, 127, 130-132, 134, 135, 141, 165, 197, 210, 280, 298, 302, 310-313n, 328-338, 342m 343, 346, 348-384, 387, 388-391, 393-395, 404-407, 414, 455, 489.
Zolis: 212.
Zuccari Radius, Anna *vedi* Neera.
Zurbaran (de), Francisco: 471.