

FOGAZZARO NEL MONDO

a cura di
Adriana Chemello e Fabio Finotti

Atti del Convegno internazionale
per il centenario della morte
di Antonio Fogazzaro
(Vicenza, 10 – 11 – 12 ottobre 2011)



ACCADEMIA OLIMPICA – VICENZA

Accademia Olimpica
Largo Goethe, 3 - 36100 Vicenza
tel. 0444 324376 - fax 0444 321875
e-mail: accademia.olimpica@aol.191.it

Proprietà letteraria e artistica riservata
ISBN 978-88-7871-121-1

Tipografia Editrice Esca - Vicenza
2013

FOGAZZARO NEL MONDO

Convegno internazionale per il centenario della morte di Antonio Fogazzaro
Vicenza, Teatro Olimpico e Odeon Olimpico, 10 - 11 - 12 ottobre 2011

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

Comitato scientifico

Fernando Bandini, Fabio Finotti, Adriana Chemello, Matilde Dillon Wanke, Anna
Laura Lepschy, Carlo Ossola, Paolo Valesio

Comitato organizzatore

Riccardo Brazzale, Adriana Chemello, Fabio Finotti, Mariano Nardello, Gilberto
Pizzamiglio

ANTONIO FOGAZZARO E PADOVA

Giornata di studio

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Padova, Palazzo del Bo - Archivio Antico, 7 marzo 2012

Segreteria scientifica

Adriana Chemello

PATRIZIA ZAMBON

LEILA, DEL DECADENTISMO E DEL LIBERTY

Leila è l'ultimo romanzo di Antonio Fogazzaro, ed è davvero un romanzo conclusivo. Certamente in lavorazione nella primavera del 1908 – tra le lettere che pubblica Gallarati Scotti uno dei passi di confidenza più distesi è nella lettera che Fogazzaro scrive all'amico Tommaso da Vicenza, in data 5 giugno 1908:

Ho ripreso anche il romanzo e cammina discretamente. Ho per le mani un *trio* di carattere piuttosto satirico e comico [il curato di Velo, don Emanuele e la signora Fantuzzo? Mi è difficile pensare che possa essere per loro il concetto di *comico*; piuttosto Momi Camin, il dottor Molesin e la Gorlago, direi]. Vorrei finirlo presto prima di andare alla Montanina dove vorrei lavorare le scene passionali che seguono. Non la sento ancora abbastanza quella Montanina. Ah studiolo mio antico! Forse, quando mi riesca di scrivervi alquante pagine calde, avverrà la fusione fra il mio spirito troppo vecchio e le pareti troppo nuove.

Perverrà, sappiamo, alla sua conclusione nell'agosto 1910 (il 16, da Tonezza, scrive ad Agnese Blank: «il manoscritto di *Leila* è partito per la tipografia. Vi è un triste vuoto nella mia mente»), e all'edizione nel volgere dell'autunno, dei pochi mesi che ancora sussistevano all'autore, in fondo¹. Conclusivo anche perché, come ben noto, dentro a un movimento a tappe, tre tappe a ritmo quinquennale, dal 1901 a questo 1910. Non molti anni, per la verità, ma anni forti nella storia letteraria italiana ed europea – il 1901 è pascoliano e dannunziano, nel 1910 a scrivere è Marinetti.

Diciamo qualcosa dei tempi di questa che è la grande trilogia fogazzariana.

Quando Fogazzaro scrive *Piccolo mondo moderno* è uno scrittore di rilievo nella rilevante vicenda letteraria che il romanzo ita-

¹ Ho citato A. FOGAZZARO, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, Mondadori, 1940, pp. 637 e 698.

liano sviluppa nel decennio conclusivo del secolo (e poi, per un anno, nei primi mesi del secolo nuovo) racchiudendo soprattutto nel suo genere, mi pare, i temi inquieti della modernità. Certo gli anni novanta sono il decennio delle pascoliane *Myricae*, anche dei *Primi poemetti*, certo D'Annunzio pubblica in esso il *Poema paradisiaco*, Orvieto *Il velo di Maya* e Angelo Conti l'elaborazione teorica di *La Beata riva*, e la scrittura drammatica può contare sulla buona fattura del «borghese» teatro di Giacosa, ad esempio (anche su quello lirico, per la verità: *Bohème* è del '96, *Tosca* del '99); ma la stagione del romanzo, aperta all'ingresso del ventennio tra i più vitali nella storia del romanzo italiano dai *Malavoglia* assieme a *Malombra*, annovera sulla soglia del decennio *Il piacere*, *Mastro-don Gesualdo* (1889) e *Demetrio Pianelli* (1890), e si sviluppa poi con *Il paese di cuccagna* e *L'illusione* (1891), *Decadenza*, *Una vita*, *L'innocente* (1892), *Il trionfo della morte* e *I Viceré* (1894), *Piccolo mondo antico* e *Le vergini delle rocce* (1895), *Spasimo* e *L'amuleto* (1897), *Senilità* e *La bufera* (1898), e ancora nel 1900 almeno *Il fuoco* e *Il vecchio della montagna*; e poi, subito al di là del crinale, pubblicati ormai nel 1901, *Piccolo mondo moderno*, appunto, e insieme il così dissonante percorso realistico-introspeffivo del capuaniano *Marchese di Roccaverdina*.

Sono, tutti, romanzi di ambientazioni e di atmosfere: di tempo luogo e modo d'arte saldamente compenetrati; storie di personaggi sui quali si addensano vicende vitali, dinamiche di rispecchiamento, idealità letterarie e sociali, forme narrative e ragioni estetiche certo dissimili, ma che condividono comunque, nella loro varietà, il valore appassionante ed emozionale del narrare: lo renderà ben evidente, per contrasto, la fatica della lettura introdotta dalle forme «sperimentali» del Novecento in «avanguardia». Il romanzo è ancora compiutamente narrativa di invenzione; non di slittamento rispetto al piano della realtà, non necessariamente almeno, e anzi questa è una tipologia poco frequentata nello scorcio di storia letteraria del quale ci stiamo occupando, ma di invenzione sì, costruzione di un mondo parallelo, che verifica le sue forme sulle forme della conoscenza sperimentale, ma percorre soprattutto quelle della conoscenza esperita, diciamo, nell'interiorità (quasi sempre in dialettica e sintesi con il dato esterno, naturalmente), da tempo in fondo consapevole che è questa il suo

campo, e la sua ragione di interesse. Non sto dicendo nulla di particolare, è «l'arte che imita la natura», ma lo sguardo e la mente hanno ormai ben chiaro che ad appassionarli è l'«impressione» umana – e si intende artistica: il *côté* sensibile e creativo di quell'«umano» – ricevibile dai dati della natura: misteriosamente indipendente, magnifica e complessa, e transitabile, per necessità e per elezione, in forma di parole.

Ma quando Fogazzaro scrive *Leila* le cose sono ormai assai più complesse. Non farò anche qui l'elenco dei romanzi che definiscono il decennio, perché questo di decennio non è più la stagione del romanzo, anzi semmai è il tempo della sua perdita. È vero, è ancora di là da venire – ma per molto poco ormai – la lucida stagione teorica della sua contestazione, Boine non ha ancora scritto la sfiducia, anzi l'esplicita scelta di abbandono nelle pagine di *Plausi e botte* e lo stesso Slataper non ha ancora aperto la via alla sua disarticolazione nelle pagine nuove del suo *Carso* (solo del 1912, quanto vicino ormai); ma le opere che noi mettiamo in sequenza per riconoscere la stagione non sono romanzi: sono i colloqui della poesia silenziata – dovremmo tornare a questi «sacerdoti del silenzio» per parlare di *Leila* – del libro piccolo ed inutile di Corazzini e, più distesi, del travalicamento dell'identità narrativa dei poemetti gozzaniani, la prosa autonarrativa del potente primo libro di Sibilla Aleramo, le pagine di dibattito e analisi degli esordi vociani, i proclami scanditi delle prose futuriste. Perfino d'Annunzio, ormai, si appresta alle *Faville del maglio* e alla *Leda senza cigno*; e se il *Notturmo* (1916) è ancora di là da venire, per trovare nel decennio un romanzo definibile effettivamente con questo titolo dobbiamo rifarci al Pirandello del *Fu Mattia Pascal* – attardamento e corrosione insieme.

Non sono forme fogazzariane, apparentemente questa urgenza di comporre altro, di aprire il nuovo al di là del crinale del secolo sembra non coinvolgerlo, la sua forma continua ad essere il romanzo, in scansione di trilogia, di *sequel*, perfino verrebbe da dire, lungo le forme dei grandi cicli narrativi dei più autorevoli tra gli autori delle generazioni ormai in chiusura: i due cicli più riconoscibili che mi vengono in mente nella persistenza familiare dei personaggi sono quelli di Zola e di Verga. E tuttavia noi sappiamo che non è così, che Fogazzaro aprendo *Il Santo* ha messo subi-

to in icastica evidenza la sua contiguità con la nuova sensibilità che percorre le plaghe d'Europa, nell'acqua silente e grigia di Bruges, come tutti sappiamo, dove Jeanne sosta, affacciata sul *Lac d'amour*.

Lungi dal raffigurare una continuità di stampo realista, è, accanto ai versi di Orvieto e di Govoni², una delle prime ambientazioni in terra italiana della mitologia crepuscolare di Bruges, «immobilità di silenzi e di acque», luogo silenzioso dell'inesprimibile: i libri di versi di Rodenbach, che probabilmente la fondano, sono degli a lungo richiamati anni novanta (*Le règne du silence*, 1891, *Les vies encloses*, 1896, *Le miroir du ciel natal*, 1898), il romanzo *Bruges-la-morte* è del 1892, tradotto da Fausto Maria Martini nel 1907 (Roma, Voghera), e solo del '06, in fin dei conti, è anche la messa insieme del *Piccolo libro inutile* di Corazzini (e la vulgata cantilenante e popolare della morettiana *Domenica di Bruggia* è in *Poesie scritte col lapis*, 1910 quindi, il romanzo ambientato a Bruges, *La Casa del Santo Sangue* addirittura del 1930); del resto, Fogazzaro cita direttamente il nodo letterario del suo luogo: il libro che Jeanne legge è *L'intruse*, il dramma di Maeterlinck (1890) sul richiamo della morte, la «funerea visitatrice... con il suo sospirato dono di sonno eterno»³. Torneremo più avanti ai luoghi cimiteriali della scrittura di Fogazzaro.

Piccolo mondo moderno e *Leila* sono romanzi d'amore. Perché? Perché, se Fogazzaro è certamente un romanziere delle idee, se il piano ideale, e ideologico, il loro sviluppo teorico – indubbio questo, indicato sul piano documentario dalle letture, dalle conferenze, dalla produzione saggistica e dalla qualità e quantità dei carteggi e degli interlocutori, dalla stessa vicenda personale nella sua valenza pubblica, di dibattito difesa e contrasto – segna la trasparente volontà della scrittura romanzesca come luogo della *mise en abîme* della loro identità, perché tanto rilevante, più rilevante dello sviluppo del pensiero, è in essi la valenza sentimentale, la storia

² Assai precocemente, infatti, vi attinge Angiolo Orvieto, che già nel '94 componeva i suoi sonetti su *Bruges* poi raccolti in *La sposa mistica. Il velo di Maya*, Milano, Treves, 1898; Corrado Govoni dedica alla città fiamminga il testo VIII di *Rosario di conventi*, nelle *Armonie in grigio et in silenzio*, Firenze, Lunachi, 1903.

³ *Il Santo*, Milano, Mondadori, 1985, p. 3.

d'amore, la storia «rosa» insomma? Manzoni aveva raccontato un giovane amore tenace e assai dolce, ma mai si perde di vista nelle sue pagine che guarda piena la storia dell'uomo nella sua oppressiva, colpevole ingiustizia, e nella linea redentiva che la attraversa. Anche Nievo aveva scelto una storia d'amore, ma insieme anche aveva scelto la storia intera di una nazione, da formare, da volere, da amare con pugnace determinazione; e Verga – quello dei romanzi – guardava l'identità profonda, le menzogne i compromessi le ipocrisie, e costruiva in essi la sua impietrata *pietas* per le sconfitte ed i travolti. Nessuno di loro assorbe il proprio romanzo – «di idee» – nella vicenda sentimentale. Lo fa d'Annunzio; anche in d'Annunzio, nel *Piacere* e nel *Trionfo della morte* particolarmente, mi pare, le varie componenti del romanzo: l'ambientazione, il gusto, le vicende, le dinamiche delle personalità – e le idee sviluppate e espresse sono funzionali alla vicenda sentimentale: forse in questo sta un riconoscimento della stagione di decadentismo che la sensibilità europea sta sviluppando; e forse non è vero, come vuole un luogo comune un tempo assai frequentato, che i romanzi sentimentali identifichino lo spazio d'autrice della civiltà letteraria italiana.

È che al Fogazzaro di *Piccolo mondo moderno* e di *Leila* (di *Malombra*, del *Mistero* e del *Cortis*) interessano in certa istanza i temi del cuore: quelli delle ragioni ultime – e prime, quindi, del nostro esistere, dell'alterità irriducibile, irrinunciabile, riconosciuta e ricercata che ha voce – soprattutto – nell'esperienza religiosa, e quelli dell'identità profonda, affascinata ma non straniata, che ha voce, a quella rapportandosi, nell'esperienza sentimentale.

Dall'io alla realtà, dalla natura all'io, se teniamo lo sguardo fermo al nostro tema. Quale «io»? Non un «io» fogazzariano, ritengo. Autorevoli studi biografici e critici, quello di Gallarati Scotti, quello di Nardi nel primo gruppo, *La vita di Antonio Fogazzaro* del 1920 (Milano, Mondadori) e il *Fogazzaro su documenti inediti* del 1929 (Vicenza, Jacchia), e lo specifico studio di Giorgio Pullini – *Autobiografismo ideale nell'ultima «trilogia»* – negli atti del convegno vicentino del '92 (*Antonio Fogazzaro le opere e i tempi*, a cura di F. Bandini e F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica, 1994) particolarmente nel secondo, hanno ripercorso le forme di identificazione che nei romanzi si danno tra

vicenda biografica – la figura del padre, quella dello zio sacerdote che sottende alla figura di don Giuseppe Flores, quella di un'identità femminile usata a calco di Jeanne Dessalle (tema sul quale si veda il contributo di Piero Luxardo in questi atti), la villa della Montanina edificata nel 1907 tra le montagne di Velo d'Astico, altro ancora – e funzioni narrative; per non parlare poi, più in profondità, delle identità collegate al grande tema delle relazioni – di Maironi, di Massimo Alberti, forse ancora di più, nel testo di *Leila* – con l'ambiente cattolico, i grandi temi della relazione con la contemporaneità, e, più diffusamente, i piccoli temi delle mediocrità, le invidie, le ipocrisie, la piccineria formalistica nella quale sembra risolversi, soffocandosi, il senso dell'appartenenza (certamente ben ottuso è anche il campo anticlericale), non drammatica, ma pure ingiusta, e violenta (si pensi alla vicenda di Carnesecca e di don Aurelio in *Leila*) palude di mediocrità distesa di contro ai personaggi di verticalità (don Aurelio, don Giuseppe Flores, appunto. Altro è il discorso per i personaggi di problema, come Maironi e Alberti). E tuttavia la sensibilità che informa definendoli i luoghi di *Piccolo mondo moderno*, de *Il Santo*, di *Leila* è specificamente di tipo narrativo, ha nei personaggi la sua identificazione: nelle identità aristocratiche di Piero Maironi e di Jeanne Dessalle all'inizio del percorso; in quella assetata di assoluto di Piero/Benedetto Maironi nel secondo testo; in quelle nervose, giovanilmente – e un po' manieristicamente – inquiete di Lelia Camin e Massimo Alberti nel romanzo conclusivo.

Veniamo a *Leila*, quindi. *Leila* è la storia, piana, 'canonica', di un (possibile) matrimonio contrastato: non dalla violenza della storia, nel suo volto perverso di ingiustizia e oppressione sociale (come quello di Lucia e Renzo), o di fazioni di potere (come quello ancora più canonico di Juliet and Romeo), o di patti sanciti da convenienze, borghesi opportunità e parole date (come quello, mai celebrato, di Teresa e Jacopo), ma come forse solo può essere lungo la linea di un autore – novecentesco – che perfino nel narrare di un piccolo mondo antico aveva in fondo potuto agevolmente superare le ragioni dinastiche della marchesa Maironi per incagliarsi invece nei percorsi profondi delle incomprensioni, «contrastato» dalle ombrose suscettibilità dei protagonisti; della protagonista, soprattutto. Poca cosa, in fin dei conti, alla quale

mettono mano anche i pettegolezzi d'ambiente, le piccinerie e le trame «clericali» che con ben altra statura avevano agito nel *Santo*, e anche in *Piccolo mondo moderno*, notevolmente ridotti nel tono e nei significati, citati sì, volontaristicamente anche citati nella vicenda di Massimo Alberti, ma davvero nella loro tanto diversa statura, piegati ad altro esito. E infatti, questa è una storia d'amore trionfante: d'amore sponsale, non adultero, prima di tutto; e poi i buoni vincono i maneggi – assai abili e positivamente tramanti anche loro, peraltro (è il ruolo di Marcello Trento, questo, di donna Fedele Vayla di Brea, «la dama bianca delle rose», soprattutto, che, come lo zio Piero, ri/congiunge i due giovani, e poi muore), la storia finisce con un autentico *happy end*; cimiteriale, in realtà, ma non triste. Ma le vibrazioni sentimentali sono assolutamente indispensabili all'esistenza della storia.

Che tuttavia è una storia in qualche modo stratificata, non compatta. *Leila* è composto da tre grandi percorsi che certamente interagiscono tra di loro ma che mantengono a ben guardare identità separate, ognuno con la propria storia, anche stilistica e di genere: un romanzo che si compone a *puzzle*, non ad amalgama.

Il primo corpo della narrazione – primo perché ne costituisce lo strato basso, e infatti attinge al linguaggio popolare, al dialetto, al parlato, ad un'onomastica localistica, – è quello agito da don Tita, dalla signora Fantuzzo, a tratti da Teresa, da Momi Camin, da Molesin, dalla Gorlago, anche da Carnesecca e dalla cugina torinese di donna Fedele. Personaggi non uguali, non trattano un tema indifferente, di poco conto; anzi, nelle loro mani è affidato il grande tema, potremmo dire, della religione applicata, di tutto rispetto, ad es., nelle mani della vecchia signora Magis. E anche la gretta meschinità di don Tita, la ripugnante ipocrisia del signor Camin sono, potrebbero essere, un grande tema. Ma per loro Fogazzaro sceglie un registro distesamente in minore: ironico, irridente, a volte esplicitamente comico, o burlesco, come se si ponesse su una goldoniana linea veneta (e penso al teatro 'goldoniano' del secondo Ottocento, a Gallina, a Selvatico, anche ai minori come Francesco Augusto Bon) delle forme che popolarmente si addicono a costoro. Delle macchiette, delle amare divertenti figurine; raffigurano un sostenuto giudizio etico, che su di loro va esercitato, ma insieme raffigurano anche la mediocrità.

Poi, in seconda stratificazione, c'è il grande tema del rinnovamento della Chiesa. Questo è il materiale di Fogazzaro, la linea della tradizione è la sua. Siano la fedeltà limpida di don Aurelio, la carità pugnace di donna Fedele, la riflessione inquieta e assetata di conoscenza di Massimo, siano anche, di indubbio interesse, le raffigurazioni dell'ambiente della società milanese, scrittura così esplicitamente satirica – e non ne abbiamo molti esempi nelle opere di Fogazzaro – nella tradizione classica del termine, satira dei vizi di superficialità di conformismo e di ampollosità che corrodono un pensiero e definiscono dei personaggi («le donnine inverniate di cultura..., che si arrogavano di sentenziare per diritto e per traverso, senza intelletto, abitatevi dalla cortesia servile degli uomini», p. 259) – Fogazzaro compie qui la parte del percorso che egli singolarmente perimetra.

Alla fine, in alta posizione, anzi: sopra le stratificazioni, c'è il campo della vicenda d'amore. Se togliamo dal novero la forte singolarità di *Piccolo mondo antico*, i romanzi d'amore di Fogazzaro riproducono sempre questo schema narrativo (*Cortis*, *Piccolo mondo moderno*, *Leila*, appunto): la socialità costituisce una sorta di lago stagnante, qualche volta un'opaca palude, sulla quale scivolano, cigni bellissimi, la coppia amorosa. Ma Lelia non ha l'intensità vibrata di significati di Elena di Santa Giulia; più banale nell'individualità – più giovane anche, ragazza non donna – per costruire il valore rilevato della sua presenza Fogazzaro cerca, o trova, strumenti che siano soprattutto di raffigurazione, cerca un registro, una *langue* alta che la stagli unica sulle altre forme; ritiene, mi pare, di trovarla nella suggestione del simbolismo Art Nouveau.

Lelia se non compare costantemente in scena, è però costantemente al centro (quasi costantemente) del suo romanzo: la personalità inquieta, enigmatica, con tutte le stigmate dello stile liberty – compiutamente floreale, la morbida bellezza del corpo giovane, i capelli sottili, biondi ed abbondanti, lo sguardo enigmatico e corsusco («Sfinge», addirittura, citando)⁴, la passione per la musica sostenuta come voce del profondo, comunica essa l'inesprimibile

che non si articola in parola, troppo concreta, troppo razionale questa, comune; meglio un tema musicale (prezioso: Schumann, ad es.; o, più addietro, abbandonati sul pianoforte, firmati «Leila», gli spartiti di Clementi, un fascicolo di Corelli – cfr. p. 55)⁵ ripreso, suonato e risuonato al piano nel silenzio della casa, alluso da uno spartito abbandonato sul mogano, citato da un sussulto delle ciglia, la massa dei fiori recisi sparsi dovunque, fino a perdere i sensi nell'intensità avvelenata del loro profumo (una camera piena di gigli e tuberose, cfr. p. 188) – permette (anche nel contrasto con la bassa volgarità paterna, naturalmente – «era il fiore puro di uno stelo amaro, spuntato fra la putredine»⁶ – ché una ragione di motore infame è comunque necessaria) lo svolgimento narrativo.

Anche i luoghi sostengono distesi la vicenda/personalità di Lelia. Al centro la villa elegante ed elevata della Montanina («quella conca della Val d'Astico che la villa signoreggia» scrive il testo nel *Preludio mistico*)⁷, alla quale Fogazzaro dà il nome, le forme e la collocazione della casa effettivamente sua nella quale la critica fogazzariana intesa allo studio delle arti figurative, svolta particolarmente da Franco Barbieri, individua una delle linee più esplicitamente *modern style* della biografia dell'autore, e dove, abbiamo visto, esplicitamente si rifugia per definirla; attorno ad essa la sug-

⁵ Sulla passione e sull'utilizzo (1910) fogazzariano dell'*Aveu* di Schumann (Op. 9) che titola anche il tredicesimo capitolo di *Leila* si vedano G. CATTINI, *Il Fogazzaro e la musica*, negli atti *Antonio Fogazzaro*, a cura di A. Agnoletto, E. N. Girardi, C. Marcora, Milano, Franco Angeli, 1984 e S. PORTINARI, *Fogazzaro e le arti*, in *Album Fogazzaro*, a cura di A. Chemello, F. Finotti, A. Scarpari, Vicenza, Accademia Olimpica, 2011. A proposito del ben più 'storico' utilizzo della musica di Muzio Clementi (Op. 26), si veda il *Primo Intermezzo* di *Fedele e altri racconti*, 1887 («Seguo il sogno, vo tra l'ombre, il vento, i rai. / Taccio e rido a la fontana, poi folleggio, corro e canto, / [...] – Presto è mio – racconto al fiume, – or sii pura! – sclaman l'onde. / Dico al vento: va ov'è luna, va ov'è gel con un addio, / Con l'odor delle mie chiome, col tepor del labbro mio»).

⁶ A. FOGAZZARO, *Leila*, Milano, Mondadori, 1931, p. 17.

⁷ *Ivi*, p. 9. Sull'architettura della Montanina, sulle istanze moderniste e liberty della villa, degli arredi, del parco, e sulla storia della sua edificazione e arredamento scrive cose basilari F. BARBIERI, *Fogazzaro e le arti figurative: alcune proposte*, negli atti 1984 *Antonio Fogazzaro* cit. Il saggio di Barbieri dà anche conto dell'articolato intervento svolto da Fogazzaro sull'Esposizione d'Arte Nuova di Torino del 1902 (con una particolare attenzione riservata all'architettura di Raimondo D'Aronco), edito a Parigi su «Le Figaro» il 30 giugno 1902 («L'idée était hardie mais justifiée puisqu'il s'agissait de constater [...] les faits révélateurs d'une évolution très importante de l'esprit humain, les symptômes compliqués d'une fièvre de croissance qui le trouble»). Specificamente in tema di Liberty, inoltre, Barbieri interviene nel contributo *Per il Fogazzaro in Liberty e la «devota amicizia» di Leonardo Bistolfi: due biglietti inediti*, nei già citati atti del Convegno vicentino del '92. Precedentemente si v. R. BOSSAGLIA, *Il Liberty. Storia e fortuna del Liberty italiano*, Firenze, Sansoni, 1974.

⁴ *La Sfinge* floreale di Leonardo Bistolfi, oggi al MART di Rovereto, è del 1892.

gestione del parco, anch'esso ritmato dall'acqua di una fonte Riderella, e al di là delle grandi finestre, «il cielo tenebroso sul Torrarò, sulla folla dei grandi castagneti scendenti per la costa di Lago di Velo al burrone del Posina»⁸. Assai spesso lo sguardo si distende dalle vetrate, le montagne (la Priaforà e il Caviogio) discendono «con maestà», lo sguardo notturno individua profili, nubi nelle quali si leggono «parole di stelle», erbe molli e odorose di pioggia; quello del giorno attraversa

le grandi aperture, spalancate a mezzogiorno sullo smeraldo dei ripidi pendii che i castagni coronano, a tramontana sulle nude scogliere enormi del Barco, a ponente sui clivi del giardino pendenti alla via di Lago, sul tremolio brillante delle betulle e dei pioppi aggruppati lungo la rete di cinta, sui burroni del Posina, sul gregge, oltre i burroni, delle case di Arsiero raccolte nel verde a piè della chiesa signoreggiante [qui, forse, assieme alla pittura segantiniana, la falsariga è ancora quella del cap. VIII di Manzoni, tolta – o forse sostituita – la minaccia scura del castello], sulla gola scura, tagliata nello scoglio, dietro la quale si accavallano dorsi su dorsi, varii di luce e di ombre, fino al Torrarò sovrano⁹.

E così via, le tonalità letterarie – lietamente convenzionali: curioso come Fogazzaro pervenga più precipuamente proprio nel romanzo della sua tarda maturità ad una così diffusa assunzione di moduli rappresentativi e linguistici della letteratura 'di successo', Nella Giannetto ne ha fatto un'esplicita rassegna qualche anno fa, parlando di *Una lettura semiotica di «Leila»*, e Luciano Morbiato ha percorso le trame del romanzare di Zola¹⁰ – hanno un buon peso di funzione, dipanano distese la loro emozionabilità. Giù, fuori, oltre il margine del giardino, luogo privilegiato, e angosciato della signorina, ci sono gli abeti cupi, gli alberi alti e chiusi di Marina di Malombra, solenni e immutabili di Daniele ed Elena, Cortis.

⁸ A. FOGAZZARO, *Leila*, cit., p. 15.

⁹ Ivi, p. 55.

¹⁰ Il saggio di N. GIANNETTO è negli atti del convegno comacino dell'81: *Antonio Fogazzaro*, cit., 1984; quello di L. MORBIATO, *Zola e Fogazzaro: le soldat de la vérité e il Cavaliere dello Spirito*, in *Antonio Fogazzaro*, Padova, Esedra, 1994. Sul rilievo costitutivo che ha il paesaggio nella letteratura di Fogazzaro fin dai suoi primi testi si veda il bel saggio di F. FINOTTI, *Dal Grand Tour al turismo*, che introduce l'edizione di A. FOGAZZARO, *Diario di viaggio in Svizzera (1868)*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1996.

Il luogo notturno di Lelia Trento (Lelia Camin, più precisamente) – nel quarto capitolo – disteso e orchestrato anch'esso con abbondanza di tocchi sul personaggio protagonista, è, dicevamo, sensibilmente liberty, tessuto sulle voci arcane della natura, prezioso e rarefatto, disarticolato da una ragione di fatto, cioè. Lelia – il titolo del capitolo è *Forbici*, i fili d'amore e di complessità si sono già bene stesi e aggrovigliati nella narrazione, il personaggio è inquieto e dolente, vuole e disvuole, ama ma fraintende – di nascosto da tutti, con la complicità della domestica, e con nessuna ragione pratica, esce di casa nel cuore della notte, quando la casa si è addormentata e ha sospeso le sue attività, scende lungo il viale del giardino, apre il cancello silenzioso:

S'inoltrò nella radura dove, fra giganti guardie di alberi, si apre l'ingresso al regno del Silenzio. Scendendo sulla ghiaia del giardino e della via pubblica, aveva tremato che il suo passo, pur tanto leggero, si udisse. Ora ogni suono n'era spento. Ell'andava sull'erba falciata di fresco, silenziosamente, come uno spirito. Ogni senso di sgomento l'abbandonò. Perdersi fra quelle tacite ombre, per le molli erbe senza via, sotto il cielo buio, le fu come uscir del mondo in seno a tenebre materne. Seguì sussurri di rivi per grembi ascosi, per grembi scoperti del monte, affondò spesso il piede nell'erba pregna di acque segrete. L'aria era immobile, fresca e odorata di umidore nelle cavità ombrose, calda sui pendii scoperti e viva di fragranze selvagge, di amorose voci mute dell'erba. Si gittò supina sopra uno di questi pendii, come vinta dalla tepida dolcezza. Materna materna era la notte alle cose! Le dolci loro anime vi si effondevano libere e Lelia stessa era una piccola creatura della notte, una sorella delle cose amorose. Giacque nella dolcezza di desideri indistinti, senza pensare, come talvolta nel suo letto, piovendole sui capelli e sul guanciaie petali di fiori. Lo spirito voluttuoso che le ascendeva nella persona dalla terra tepida, fragrante, tacendole il cielo chiuso sulla faccia supina, le ammolliava le resistenze dell'orgoglio all'amore. Ella svelse un pugno d'erba e lo morse¹¹.

Poi la scena – pittorica, ma certo anche la grande stagione del simbolismo musicale primonovecentesco mi pare lungamente cita-

¹¹ A. FOGAZZARO, *Leila*, cit., pp. 189-190.

ta (e contestualmente diamo per citato d'Annunzio: quello alcionico, ma anche, ben più addietro, quello delle *Elegie romane*: «regna il Silenzio i luoghi...», si legge nella *Sera mistica*) – si complica, la donna bella si spoglia, entra nell'acqua di un «rivoletto» che corre nelle tenebre nel folto delle acacie, vi si immerge:

L'acqua le corse via intorno alla persona, tutta carezze gelide, le flui tutta piccole voci soavi intorno al collo e sul petto ansante. [...] Altre voci sussurravano per l'aria. Lelia aperse gli occhi, si drizzò a sedere stupefatta. Vide sé stessa bianca, vide un chiaror diffuso su l'acqua tremula, i margini, le sue vesti, nella selva che moveva le vette argentee, mormorando, al vento. Era l'aurora della luna, era un misterioso destarsi delle cose nel cuore della notte. Dalle acacie piovevano fiori sul ruscello, sui margini...¹².

La critica ha richiamato su questa scena le forme della pittura preraffaellita, l'*Ophelia* di John Everett Millais della Tate Gallery (1852; Londra) particolarmente; a me pare che ci siano le forme distillate delle ninfe o delle Diane al bagno, poi delle soggettive figure femminili, della pittura della tradizione moderna, anche, della pittura della bellezza e dell'idillio naturale, intendo (p. 547: «pareva veramente la naiade della cascata, la regina bionda del picciol regno di rupi, di acque, di selve»), più che di quella arcana sì, ma drammatica, di Millais – più vicine quelle di John William Waterhouse, semmai. Ma poi il percorso delle arti ha dato al simbolismo (e decorativismo) floreale una sua specifica identità, che avrà, dicono gli storici dell'arte, una sua filiazione dalle aristocratiche, complesse citazioni floreali e fitomorfe delle simbologie iconografiche del Quattrocento italiano: una specifica mostra di grande interesse, come si ricorderà, è stata allestita su questa traccia interpretativa alla Galleria d'Arte Moderna di Roma nel febbraio di quest'anno, ma che vive un'indubbia attualizzazione negli anni estremi del secolo e oltre, in quelli che aprono il secolo nuovo – anche nell'arte che si avvale di parole: colpisce, per citare un'altra bella mostra di questo 2011, quella dedicata a Padova a *Il Simbolismo in Italia*, quanto fecondi siano gli stilemi di una riconoscibile *langue* dell'epoca (i notturni lunari di

¹² Ivi, pp. 190-191.

Previati e di Nomellini, per es., i salici cadenti sull'acqua di Marussig, le passeggiate amorose di Pellizza, l'abbandono femminile del *Sogno del melograno* di Casorati, altro ancora)¹³.

La *sensiblerie* decadente, quella ornata e allusiva che si erge, o crede di ergersi, al di sopra o oltre la disincantata pagina del romanzo del realismo, è affamata di simboli, chiede di travalicare le apparenze della realtà, può produrre testi interi muovendosi tra natura, figure di significato, suggestioni ed emblemi: Zuccari scrive *Nel sogno* (1893) e *Anima sola* (1895)¹⁴, Serao *L'anima dei fiori* (1903), Emilia Viola, *La messa a Psiche* (1892), le simbologie floreali avvilluppano, tra gelsomini notturni e digitali purpuree (e agrifoglio, ederella, rosa delle siepi, crisantemi...), i poemetti i canti e le odi di Pascoli, le corrusche donne del dannunzianesimo se non sfiorano con l'orlo della gonna gli spazi impalpabili delle allegorie – parlo qui delle protagoniste dei romanzi, non degli ermionici personaggi della lirica – ne assommano però nei volti non pochi tratti, meduse impietrite, elene, luminosità sorgive, ori del meriggio, enigmaticità notturne.

Lelia non cede a queste suggestioni; la storia ha solidi punti di aggancio nel percorso affettivo, matrimoniale, che le compete; ma gli echi della *sensiblerie* decadente europea le vibrano attorno con ripetuta, molto ripetuta costanza, e ne definiscono la forza singolare ed elitaria.

Nella pagina fogazzariana che abbiamo letto c'è soprattutto, incisiva e propria – qui, pezzo 'da antologia' si può dire – la scelta narrativa precipua di questa stagione letteraria di narrare lo spazio attraverso questa osmotica vicenda di percezioni, luogo di una dimensione che rifiuta nettamente di esaurirsi nelle forme – materiche – di una fisica compiutamente riconoscibile, luogo significato dai sensi: rumori, suoni, silenzi, odori, luci ed ombre, e dal suo mistero.

¹³ Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, febbraio-giugno 2011, Mostra e Catalogo a cura di M.T. Benedetti, S. Frezzotti, R. Upstone, Milano, Electa, 2011; *Il Simbolismo in Italia*, Padova, Palazzo Zabarella, ottobre 2011-febbraio 2012, Mostra e Catalogo a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia, Marsilio, 2011.

¹⁴ Assai interessanti sono le relazioni della scrittrice milanese con il gruppo dei simbolisti d'area lombarda, Segantini, Pellizza, Grubicy, Mentessi, Conconi; si può vedere particolarmente *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a cura di A.P. Quinsac, Oggiono-Lecco, Cattaneo, 1985.

Cito un ultimo motivo di grande rilievo nella *langue* sulla figurazione dello spazio/simbolo che Fogazzaro assume – lasciando però almeno richiamato quello sull'idillio che si sviluppa nella terza parte del libro, quando l'amore riceve dichiarazione e distesa rappresentazione, e la scena della tenerezza, dell'amore casto della promessa sponsale, è tutta nei boschi, le fonti e i prati delle montagne attorno a Dasio, in Valsolda, sopra Albogasio, sopra Oria, quindi, nello spazio puro (come l'aria, come l'acqua), elevato, sovrapposto dei monti, dove si guarda dall'alto, dove la luce raggiunge più a lungo, più da lontano, dove la contaminazione delle civili città è lontana, dove una lunghissima tradizione (letteraria, iconografica, lirica) è lì a sostenere il motivo:

Là nella gola ombrosa, stretta fra due fauci boschive e chiusa, nel fondo, da una parete di roccia, seduti sull'erba di un picciol dorso in faccia all'obliquo nastro di argento che riga la parete, passarono l'ultima ora dolce del dì memorabile. Si comunicavano amore per le mani congiunte, in silenzio, senza guardarsi. [...] – Mi viene un'idea – disse Leila. – Vorrei cercare uno specchio in quest'acqua per rimettermi in ordine i capelli...¹⁵.

Assai più specifico della temperie otto/novecentesca è il tema cimiteriale: non solo il senso di passato, la fine delle cose che impregnano la casa, le aiuole e i fiori del giardino, il curato giardino di Franco Maironi riflesso nelle acque del lago, al quale compiono il loro viaggio di sospensione dal travaglio della modernità (e di nostalgia, e di religiosa memoria) sia Piero Maironi in *Piccolo mondo moderno* che Massimo Alberti in *Leila*; ma anche il percorso funebre, nello spazio del cimitero. La lunga, lenta narrazione del viaggio e del corteo funebre che accompagna la salma di Benedetto, che dal Cimitero del Verano, da Roma, torna alla tomba di famiglia, al cimitero di Oria si inserisce nell'ultima parte del racconto, interrompe la storia d'amore, riprende le fila – anche tematiche, come si sa, con una determinata scelta di esito alla travagliata, dolorosa storia del pensiero fogazzariano giudicato nelle pagine del *Santo* – del romanzo del '05, e definisce insieme un

¹⁵ A. FOGAZZARO, *Leila*, cit., p. 547.

tempo funebre di distesa narratività. Le lunghe tappe del treno (spazio in ritmo itinerante, ben più che tecnologia e macchina) presagite, evocate, raccontate dai telegrammi che arrivano a comunicarne i ritardi, e poi il trasporto notturno sul lago, producono una prosa barocca di grande suggestione: il paragone più immediato che mi viene in mente è quello dei *Viceré* di De Roberto, con la sontuosa, ma minutamente risolta, descrizione funebre del funerale di donna Teresa Uzeda che si svolge per l'intero primo capitolo; ma non è detto che solo nella letteratura sia il caso di guardare: Franco Barbieri ha detto cose di grande interesse sulla scultura di Leonardo Bistolfi per i monumenti in morte, e sull'attenzione che l'opera dell'artista piemontese aveva presso Fogazzaro; un riferimento assai immediato, poi, è anche quello all'ampiezza e all'intensità che il tema cimiteriale ha nella poesia simbolista italiana dell'*entre deux siècles*, in quella di Vittoria Aganoor, per esempio, che, sappiamo dagli studi di Adriana Chemello, Fogazzaro seguiva da vicino¹⁶; ma certo lo spazio articolato della prosa, del romanzo nella sua stagione compiutamente autorevole sulla cui evocazione abbiamo aperto, permette una distensione affabulata del motivo che la necessità scorciata della lirica non è in grado di svolgere – qualcosa di drammatico, perfino di riconoscibilmente teatrale, wagneriano, è nell'incedere della prosa:

In silenzio, la bara fu posata a prora del piroscampo e coperta di un drappo nero colle frange d'argento. In silenzio, coloro che portavano lumi le si schierarono a lato, lungo i due parapetti del ponte. Il sacerdote, in cotta e stola, si addossò alla cabina del pilota, di fronte alla bara. In silenzio, una folla si accalcò indietro, lasciando libero lo spazio fra la bara e i portatori di torce. Don Aurelio, Massimo e i giovani venuti da Roma si disposero a fianco del sacerdote. Senza un comando, le passerelle furono ritirate sul ponte di sbarco, gli uomini di bordo fecero scostare il piroscampo a forza di braccia, il capitano si chinò sul portavoce, gli stantuffi scrosciarono, le ruote colpirono l'acqua, pesanti e lente. Quando

¹⁶ *Tre donne d'eccezione. Vittoria Aganoor, Silvia Albertoni Tagliavini, Sofia Bisi Albini. Dai carteggi inediti con Antonio Fogazzaro*, a cura di A. Chemello e D. Alesi, Padova, Il Poligrafo, 2005. Barbieri, nel citato saggio *Per il Fogazzaro in Liberty*, svolge una persuasiva riflessione sulla scultura cimiteriale di Leonardo Bistolfi in relazione alle forme della narrazione in *Piccolo mondo moderno* della morte di Elisa Scremin.

il piroscrafo, compiuto un quarto di giro, mise la prora verso l'alto lago, il parroco di Albogasio intuonò il rosario. La folla rispose. Al monotono coro faceva cupo accompagnamento l'eguale misto fragore degli stantuffi, delle ruote, dell'acqua rotta dalla prora. Simile a un vascello fantasma, il piroscrafo rompeva così i silenzi del lago immobile e delle sponde addormentate, rompeva le tenebre colle due fila di accesi ceri funerei¹⁷.

Rimane, allora, scrive Fogazzaro, «libero lo spazio tra la bara e i portatori di torce». Una scelta precisa nel contesto inquieto di quel primo Novecento, nel quale alcuni ritenevano di celebrare la forza propulsiva della modernità, ed alcuni sceglievano, invece, un pur letterario sguardo – allusivo – sulla soglia dell'eternità. Testi e contesti di interrogazione del mistero nella letteratura ormai contemporanea¹⁸.

¹⁷ A. FOGAZZARO, *Leila*, cit., pp. 585-586.

¹⁸ Nella stesura di questo testo mi sono avvalsa anche del lavoro di ricerca sul romanzo ottonevicesco, da me condotto nell'ultimo decennio, che ha trovato edizione nei libri *Il filo del racconto: letteratura in prosa dell'Ottro/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 e *Scrittrici: Scrittori*, Padova, Il Poligrafo, 2011.

INDICE

Saluto dell'on. Marino Zorzato, Vice-presidente e assessore alla Cultura Regione Veneto	7
Saluto di Jacopo Bulgarini d'Elci, Vice-sindaco e assessore alla Crescita Comune di Vicenza	9
PRIMA PARTE: FOGAZZARO NEL MONDO	
Saluto introduttivo di Luigi Franco Bottio, Presidente dell'Accademia Olimpica	13
Fernando Bandini, <i>Introduzione</i>	17
Fabio Finotti, <i>Uno scrittore provinciale e globale</i>	19
Emilio Franzina, <i>Antonio Fogazzaro politico e "uomo pubblico"</i>	35
Adriana Chemello, <i>Testo e contesto: il "plico sigillato"</i>	51
Silvio Ramat, <i>Miranda e altro</i>	65
Luciano Morbiato, <i>Dai "Broken Idylls" agli "Idilli spezzati": Fogazzaro e l'autotraduzione</i>	81
Patrizio Tucci, <i>Lecture di Chateaubriand in Daniele Cortis</i>	95
Patrizia Zambon, <i>Leila, del decadentismo e del Liberty</i>	111
Antonio Rostagno, <i>Fogazzaro nella ricezione dei compositori. Cultura e musica nell'età umbertina-giolittiana</i>	127
Oreste Palmiero e Antonio Rostagno (a cura di), <i>Composizioni su testi di Fogazzaro</i>	182
Renzo Bragantini, <i>Temi e motivi musicali nella narrativa di Fogazzaro</i>	195

Giuliana Muscio, <i>Fogazzaro e il cinema. Piccolo mondo antico di Mario Soldati (1941) tra calligrafismo e interpretazione</i>	213
Giorgio Pullini, <i>La "memoria" (sogno, musica, natura) nell'esotismo de Il mistero del poeta</i>	229
Paolo Marangon, <i>Il successo mondiale de Il Santo</i>	239
Laura Wittman, <i>Fogazzaro tra occultismo e modernismo</i>	257
Michele Monserrati, <i>L'America protestante incontra Fogazzaro</i>	279
Rossana Melis, <i>I Fogazzaro e il circolo fiorentino di Emilia Toscanelli Peruzzi</i>	295
Maria Dario, <i>Riviste, traduttori, mediatori. Antonio Fogazzaro nello spazio letterario francese tra Ottocento e Novecento</i>	323
Annibale Zambarbieri, <i>Echi di Fogazzaro in Giappone</i>	345
Ulla Åkerström, <i>Fogazzaro in Scandinavia</i>	361
Maria Parrino, <i>Anglismo e anglofilia in Malombra</i>	379
Pietro Luxardo, <i>Lettere a Jeanne</i>	391
Enrico Tiozzo, <i>«Il portabandiera degli ideali». Le candidature di Fogazzaro al Nobel 1901-1911</i>	401

SECONDA PARTE: ANTONIO FOGAZZARO E PADOVA

Saluto del Rettore dell'Università	419
Saluto del Direttore del DiSLL	423
Fabio Finotti, <i>Fogazzaro e le lacerazioni della realtà: "L'orologio di Lisa"</i>	425
Luciano Morbiato, <i>Fogazzaro, Padova e i padovani, tra "figure vere" e "tipi"</i>	437

Paolo Marangon, <i>Fogazzaro e la comunità monastica di Praglia</i>	467
Patrizia Zambon, "Il grande monastero abbandonato": <i>Praglia nei luoghi di Piccolo mondo moderno</i>	475
Adriana Chemello, <i>Salotti letterari e cenacoli filantropici femminili: il carisma di Fogazzaro</i>	493
Liviana Gazzetta, <i>Spiritualità e riforma educativa: reti e iniziative femminili locali in età giolittiana</i>	511
Gilberto Pizzamiglio, <i>L'edizione nazionale delle opere di Antonio Fogazzaro</i>	533
Daniela Marcheschi, <i>L'edizione di Piccolo mondo moderno</i>	539
Roberto Randaccio, <i>Nell'officina di Fogazzaro</i>	547
Indice dei nomi	553
Indice	571