

Università Ca' Foscari Venezia

Dottorato di ricerca in ITALIANISTICA, 23° ciclo  
(A.A. 2007/2008 – A.A. 2009-2010)

Co-tutela di tesi

***LETTURA E INTERPRETAZIONE DEL TEATRO DI IPPOLITO NIEVO: « I BEFFEGGIATORI » E I  
FRAMMENTI DRAMMATICI***

VOL. II

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA: filologico letterario

Tesi di dottorato di FLAVIA CRISANTI, n. 955428

Coordinatore del dottorato  
prof. Pietro Gibellini

Tutore della dottoranda  
prof. Piermario Vescovo

Cotutore della dottoranda  
prof. Andrea Fabiano  
(Université Paris – Sorbonne)

***LETTURA E INTERPRETAZIONE DEL TEATRO DI IPPOLITO NIEVO:  
« I BEFFEGGIATORI » E I FRAMMENTI DRAMMATICI***

***VOL. II  
COMMENTO***

## **Introduzione**

Questo studio presenta l'edizione e il commento di alcuni testi teatrali di Ippolito Nievo, proponendo un'interpretazione che risenta delle nuove prospettive di ricerca nel campo degli studi letterari e storici su Nievo e spingendosi verso strade ancora inesplorate, che accostano la produzione drammaturgica a quella narrativa, interrogando le fonti letterarie in modo dialettico. I testi che si pubblicano - la commedia *I Beffeggiatori*, il primo atto del libretto *Consuelo* e gli appunti per una commedia in versi *Don Giovanni* - non possono essere definiti né attraverso l'individuazione di un comune genere di appartenenza - se non riconoscendo un generico statuto "comico" per *I Beffeggiatori* e per *Don Giovanni* - né si può affermare che, pur essendo assenti dalla maggior parte dei testi critici su Nievo, siano inediti. Tranne gli appunti per *Don Giovanni*, infatti, le altre opere - come si è detto nella nota al testo - hanno conosciuto una pubblicazione nel corso degli ultimi trent'anni, anche se si è trattato sempre di trascrizioni e non di vere e proprie edizioni. Il motivo di questo scarso interesse editoriale - scarso in rapporto alla relativa fortuna delle altre commedie e soprattutto delle tragedie - deriva soprattutto dalla difficoltà sia di reperimento dei testi sia di collocarli all'interno della produzione nieviana.

Infatti, studiare il teatro di Nievo, ha voluto dire confrontarsi con un aspetto di questo scrittore che la critica letteraria ha solo recentemente rivalutato. Prima che le commedie e i drammi giovanili venissero pubblicati all'interno del progetto dell'Edizione Nazionale delle Opere di Ippolito Nievo, i testi teatrali venivano considerati come esercizi di scrittura, degni di nota nel complesso biografico dello scrittore, ma in ogni caso da non considerare degni di essere affiancati alla produzione narrativa.

Davanti ad un panorama bibliografico limitatissimo e per lo più privo di un vero sostrato critico interpretativo - ci si riferisce, per esempio, alle biografie pubblicate prima degli anni '50 del

Novecento che presentano, chi più e chi meno, le medesime riflessioni di Dino Mantovani<sup>1</sup>, senza evidentemente curarsi di verificarne l'attendibilità -, anche alcuni studi più recenti come quello di Emilio Faccioli<sup>2</sup>, tendevano a declassare il valore del teatro nieviano, soprattutto il versante comico. Accanto al riconoscimento di una gerarchia estetica all'interno della produzione nieviana – non si andava molto lontano dal ridurre l'analisi del testo a un mero, peraltro sbrigativo, giudizio di valore, senza un preciso motivo -, il teatro veniva classificato all'interno della *letteratura-scuola di popolo*, forzando, come spesso accade nel caso di Nievo, il dato biografico-interpretativo su quello semplicemente letterario. In altre parole la casella biografica-interpretativa “Nievo scrittore dell'impegno politico” veniva applicata al teatro notando che

la poetica di un teatro inteso come scuola di popolo fu un'acquisizione naturale da parte del Nievo, che fin dalla prima giovinezza condivise i programmi e le idee della generazione mazziniana<sup>3</sup>.

L'equivalenza tra le scelte politiche nieviane e la sua produzione teatrale doveva essere, anche nel caso del teatro, fondamentale per rivalutare alcuni testi che, senza questa lettura, non avrebbero avuto molto altro da dire al lettore.

Si tratta, evidentemente, di una prospettiva fortemente viziata dall'idea che Nievo non fosse altro che uno scrittore politico e che nelle sue opere non parlasse che della situazione italiana contemporanea.

Ora è sicuramente ammissibile ed evidente, anche a chi non conosca nella complessità l'opera nieviana, come non sia possibile sciogliere la sua biografia dalle sue opere, poiché molte di queste assumono un senso solo se messe in rapporto con l'impegno politico e con la storia italiana dell'epoca di cui Nievo fu, in parte, attore partecipe. Ed ugualmente un dato che non può essere dimenticato, rimanda alla rilettura mitica del proprio vissuto che lo scrittore ripropone sulla pagina letteraria, come avviene per *L'Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, mascherandosi tramite l'incrocio di fonti letterarie diverse per provenienza e impiego.

Tuttavia, per quanto concerne nello specifico il teatro, la ricerca di un'identità politica nelle commedie e nelle tragedie sembra un gesto forzato ed un modo diverso per liquidare questi testi senza sollevare alcuna problematica. Con questo non si vuole dire che, soprattutto nelle tragedie, la componente politica sia assente, anche per l'ovvia storia del genere, ma che la prospettiva di lettura debba basarsi prima sul testo e sulle sue caratteristiche – struttura, fonti e modelli eventuali – e poi si possa, per praticità di lettura, attribuire un giudizio di valore argomentato e una “casella” di appartenenza generica.

Con uno scarto interpretativo forte, il rinnovato interesse per la produzione teatrale nieviana è stato segnalato dalla decisione di aprire l'Edizione Nazionale non con *Le Confessioni di un*

---

<sup>1</sup> D. MANTOVANI, *Ippolito Nievo. Poeta soldato*, Milano, Treves, 1900.

<sup>2</sup> E. FACCIOLI, *Introduzione a I. NIEVO, Teatro*, Torino, Einaudi, 1962.

<sup>3</sup> Ivi, p. VII.

italiano, ma con un primo volume dedicato alle commedie – *Il Pindaro Pulcinella e Le invasioni moderne*<sup>4</sup> - a cui ha fatto seguito quello contenente i drammi giovanili, *Emanuele e Gli ultimi anni di Galileo Galilei*.

La riapertura degli studi è stata segnalata dunque da questa svolta decisiva che ha portato anche all'emersione di materiali inediti, letture nuove e interpretazioni critiche aggiornate che hanno riguardato anche l'abbattimento di alcuni giudizi ormai fissati dalla bibliografia tradizionale. Nievo non è più – o almeno si cerca di non mostrarlo come tale, nonostante la persistenza di alcuni stereotipi – lo scrittore garibaldino, l'autore del “romanzo italiano mancato” e colui che, pur nella sua incontenibile facilità di scrittura, non possedeva ancora, come sosteneva Mantovani, quella *verve* che lo avrebbe potuto trasformare nel più promettente scrittore italiano di metà Ottocento<sup>5</sup>.

La progressiva riscoperta di quella produzione affondata da un secolo di (pre)giudizi critici ha permesso di delineare un volto profondamente diverso di Nievo, osservando come lo scrittore lavorasse sulle fonti e sui modelli letterari e nel contempo le unisse ad una continua osservazione del reale, senza alcun genere di filtro moralistico e di preconconcetto, come è evidente negli scritti giornalistici e nelle pagine di riflessione storica e sulla società<sup>6</sup>.

A questo proposito si può notare che il teatro, in modo particolare quello comico, abbia uno statuto generico in cui la mimesi della realtà è centrale e, per ciò, è fondamentale che l'autore di una commedia si chieda come rappresentare questa realtà sulla scena.

Queste domande non sfuggivano a Nievo, come è evidente dalla complessità di una commedia come *I Beffeggiatori*. Il piano narrativo del testo drammatico – il “cosa succede in scena” - si arricchisce, infatti, con diversi piani interpretativi, rispetto alla media delle commedie coeve, che seguivano, in modo più o meno pedissequo, il modello goldoniano. I testi teatrali di Nievo non nascevano pensando alla compagnia che li avrebbe portati in scena, né su questo aspetto puntavano per ottenere successo. La drammaturgia nieviana prediligeva la lettura del testo teatrale e questa anomalia rispetto all'idea comune di drammaturgia, spiega la complessità concettuale delle sue commedie.

Per rileggere il teatro di Nievo bisogna partire da questo punto di vista per osservare come lo scrittore si collochi rispetto a quella che si può definire la tradizione – o con un altro punto di vista, il canone – drammatica di metà Ottocento. Non è produttivo domandarsi a priori se e come il mondo esterno a Nievo venga messo in scena, piuttosto è opportuno affrontare lo studio dei testi qui proposti sotto il profilo costruttivo, entrando cioè nello scrittoio dell'autore. Esiste, infatti, un livello

---

<sup>4</sup> I. NIEVO, *Commedie*, a cura di P. VESCOVO, Venezia, Marsilio, 2004; ID., *Drammi giovanili*, a cura di E. BERTOLOTTI, Venezia, Marsilio, 2007.

<sup>5</sup> D. MANTOVANI, *Poeta soldato*, Milano, cit., p. 43.

<sup>6</sup> *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, a cura di S. CASINI, E. GHIDETTI e R. TURCHI, atti della giornata di Studi in memoria di Sergio Romagnoli, Firenze, 14 novembre 2002, Roma, Bulzoni, 2004; *Ippolito Nievo (atti del convegno di Udine del 24-25 maggio 2005)*, a cura di A. DANIELE, Padova, Esedra, 2006.

di lettura immediato – quello del contenuto che l'autore vuole che si percepisca subito – ed eventuali altri sottolivelli, costruiti intrecciando fonti e generi letterari. Questa riflessione che potrebbe apparire banale e applicabile a qualsivoglia autore e opera letteraria, diventa, nel nostro caso specifico, uno strumento interpretativo fondamentale perchè permette di porre in luce la ricchezza letteraria e contenutistica delle opere nieviane. Per i grandi romanzi questo genere di approccio è evidenti, per esempio, negli studi di Giovanni Maffei e di Pier Vincenzo Mengaldo sulla costruzione delle *Confessioni*. Il dibattito critico sul teatro, riaperto con le recenti pubblicazione, ha fin da subito mostrato un nuovo approccio alla produzione drammaturgica nieviana, cercando, per l'appunto di dimostrare la complessità e l'anomalia dei suoi testi teatrali rispetto alla produzione drammatica coeva. Nel caso delle altre commedie già edite, il *Pindaro Pulcinella* e le *Invasioni moderne*, si ha tra le mani due testi “sociali”, complessi e ricchi di riferimenti, ma ancora accostabili a modelli letterari. Lo stesso discorso vale per i drammi giovanili, *Emanuele* e *Galileo Galilei*, in cui la novità è data prevalentemente dall'argomento trattato e dalle possibili connessioni con la produzione narrativa nieviana degli stessi anni, pur restando, come le tragedie, all'interno di una tradizione e quantomeno di un modello già tracciato. I testi che sono qui proposti invece, soprattutto *I Beffeggiatori*, pongono alcune problematiche relative proprio all'impossibilità di capire ad una prima lettura come vada intesa in senso generale la commedia. Si percepisce, infatti, l'idea che la “beffa”, che da il titolo al testo più rilevante tra quelli editati in questo studio, sia messa in pratica da Nievo nei confronti del lettore all'insegna di quello stile ironico che Jonard ha così definito:

c'est, croyons-nous, d'abord et avant tout un ironiste qui est né avec *L'Antiafrodisiaco per l'amor platonico* et qui s'est confirmé par la suite jusqu'au roman majeur dont l'autobiographie est fondée sur la distention ironique [...] Ce n'est pas toujours clair, on ne sait pas trop quel personnage il joue. Il dit «je» mais «je» est un autre. L'ambiguïté est constant dans ses oeuvres. C'est celle de l'ironie<sup>7</sup>.

L'ambiguità ironica diventa, dunque, un vero sistema di approccio mimetico perché, come sostiene Jean Starobinskij:

l'ironiste interprète le rapport différentiel des temps au bénéfice du présent. L'ironiste ne veut pas appartenir au passé<sup>8</sup>.

Nel caso di Nievo si può proprio dire che il passato o, per meglio dire, una certa tendenza al passatismo, non sia una forma di mancato adeguamento alla realtà intellettuale dell'epoca, come si è spesso letto, ma ben altro. Si tratta a ben vedere di uno stratagemma narrativo in cui l'allontanamento storico – tanto nel teatro quanto nella narrativa – diventa il modo per parlare della realtà. Decifrare questo gioco ironico permette di passare dal facile incasellamento generico all'individuazione di una modalità narrativa profonda.

<sup>7</sup> J. JONARD, *Les sources du comique dans l'œuvre de Nievo*, «Revue des études italiennes», n. 1-2 (1975), pp. 43-61.

<sup>8</sup> Ivi, p. 61.

Il riaccendersi dell'interesse critico verso il teatro nieviano ha segnato anche una svolta dal punto di vista filologico-conservativo. Lentamente sono emersi manoscritti che si credevano perduti e di cui si conoscevano solamente le scarse, e a volte inesatte, descrizioni di Dino Mantovani e di quei critici di inizio Novecento che ne avevano seguito le tracce.

La riemersione ha significato anche il progetto di una mappatura più dettagliata dei manoscritti nieviani nelle biblioteche pubbliche e nelle collezioni private, rendendo possibile anche una prima ricognizione all'interno dei fondi che erano stati in parte già ordinati e descritti in occasione della mostra di cimeli nieviani nel 1961<sup>9</sup>.

Nel caso specifico dei testi che vengono pubblicati in questo studio, si presentano tre casi profondamente diversi e in qualche modo sintomatici dell'attuale difficoltà di lavorare sugli inediti nieviani.

*I Beffeggiatori*, esclusa dal volume delle commedie curato da Piernario Vescovo, era nota solo attraverso la testimonianza di un unico microfilm, relativo a un manoscritto andato perduto, che tramandava una prima redazione, in fase ancora di scartafaccio, con la presenza di parziali riscritture successive. Da questo stato complessivo era, evidentemente, impossibile dedurre una forma definitiva. Nonostante Faccioli ne avesse proposto una trascrizione condotta sull'originale, che egli aveva avuto modo di consultare – e fu l'ultimo studioso che ebbe modo di prenderne visione –, Vescovo aveva preferito non inserirlo nel volume, perchè lo stato di comprensione globale non permetteva alcun genere di inquadramento. Pochi mesi dopo la pubblicazione del volume Marsilio, come si dirà nella nota al testo, un collezionista privato, annunciava il recente acquisto e il possesso, all'interno della propria raccolta, del manoscritto che tramandava la redazione definitiva della commedia.

Dando notizia dell'esistenza del manoscritto, il proprietario, senza alcun intento concorrenziale con la neonata edizione nazionale, dava alle stampe una trascrizione della commedia, senza commento e con una breve prefazione, per il solo piacere di rendere più accessibile un testo che, a suo giudizio, era «una commedia più “costruita”, più “pensata” rispetto alle altre, perfino più godibile<sup>10</sup>».

Tramite gli editori, che cortesemente hanno trasmesso la richiesta di informazioni al collezionista, è stato possibile contattarlo, prendere visione del manoscritto, trascriverlo e riuscire, grazie alla sua preziosa collaborazione, a ricostruirne la storia.

Per quanto riguarda il manoscritto di *Consuelo*, invece, allo stato attuale delle ricerche, lo si deve considerare perduto e non si è certi che il libretto si fermasse al primo atto. In questo caso la ricerca dell'originale è stata piuttosto complicata e non ha sortito un buon risultato, nonostante si possedessero maggior informazioni rispetto al caso precedente. L'ultima studiosa che s'era occupata, Emilia Mirmina, pubblicandone una trascrizione senza note e commento negli anni '80, non

<sup>9</sup> *Mostra dei cimeli di Ippolito Nievo nel centenario 1861-1961* ( Udine, 16-31 dicembre 1961), Udine, Doretti, 1961.

<sup>10</sup> G. GULLI, *Un manoscritto ritrovato*, in I. NIEVO, *I Beffeggiatori*, Milano, Pontremoli editore, 2006, p. 13.

dichiarava chi fosse il proprietario né dove si trovasse al momento della consultazione. Si è cercato, in un primo momento, di entrare in contatto con la studiosa, senza però ottenere alcuna informazione, a causa del suo pessimo stato di salute. A nulla sono valse le richieste ai familiari, le indagini condotte sul patrimonio conservato al Centro di Studi Nieviani di Udine - diretto dalla Mirmina per qualche anno - e sui materiali che sarebbero dovuti restare nel castello di Colloredo presso gli eredi di Nievo.

Per le carte che tramandano gli appunti per il *Don Giovanni*, invece, si è trattato molto più semplicemente di poter consultare gli originali presso la Biblioteca Civica Vincenzo Joppi di Udine. Quest'istituzione, insieme alla Biblioteca Virgiliana di Mantova, conserva la maggior parte dei manoscritti nieviani, all'interno del Fondo Principale e del Fondo Botturri. Il problema che si pone, però, nel caso di consultazione di materiale non ancora microfilmato, è che spesso ci si trova a dover richiedere manoscritti che non sono schedati né inventariati. Il *Don Giovanni*, per esempio, non si riesce a rinvenire nel catalogo pubblico, ma tramite una consultazione interna su elenchi e parziali schedature di metà Novecento.

\* \* \*

L'avventura filologica per il reperimento dei tre manoscritti di cui si propone l'edizione non è stata meno entusiasmante della scoperta che, come aveva intuito il proprietario del manoscritto de *I Beffeggiatori*, si trattasse di testi completamente dimenticati, ma non per questo scarsamente rilevanti.

Già una prima operazione di semplice contestualizzazione mostrava diverse anomalie che lasciavano intendere un maggiore sperimentalismo rispetto alle altre commedie..

Seguendo alcune intuizioni sparse in pagine critiche relative per lo più all'*Antiafrodisiaco per l'amore platonico* – testo a cui si è costantemente rinviato per i numerosi punti di vicinanza alle opere teatrali -, si è progressivamente osservato quanto il modello goldoniano – un Goldoni, comunque, letto e analizzato al di fuori di quella visione stereotipa tipica della ricezione ottocentesca – fosse solo un'ispirazione di fondo, una tra fonti meno importanti, tra quelle che vengono abilmente intrecciate nella trama e che portano verso i romanzi di Stendhal e gli scritti giornalistici e i pamphlet ironici, precedenti alla *Comédie Humaine*, di Balzac. Anche l'impiego dello strumento ironico per caratterizzare i personaggi e rileggere alcuni temi è ben lungi da essere legato alla un po' ovvia e scontata derivazione sterniana, molti più forte ed evidente nelle *Confessioni* che nel teatro. Piuttosto si è osservato il ruolo centrale della produzione romanzesca francese per la struttura narrativa fondata su un ben definito sistema di relazione tra i personaggi – l'ispirazione stendhaliana e sandiana – e per l'approccio ironico che porta verso Balzac.



Il libretto *Consuelo*, invece, ha aggiunto un tassello allo studio sul legame tra Nievo e George Sand – che all’omonimo romanzo si ispira -, dimostrando come non si possa ridurre alla sola dipendenza della narrativa campagnola sandiana il rapporto ampio e continuato con la scrittrice francese. Si sono notate, invece, profonde somiglianze sotto il profilo narrativo, segno che Nievo scomponesse le trame sandiane – come d'altronde a nostro avviso egli ha fatto anche con i romanzi stendhaliani – e ne riproponesse situazioni e intrecci. Anche la ripresa dell'onomastica sandiana – a suo modo fortemente influenzata dalla lettura di Goldoni – e di alcune figure tipiche – come la giovane donna perseguitata e virtuosa – escono dai romanzi francesi ed entrano nelle pagine nieviane, teatrali e narrative. *Consuelo*, data la natura di libretto musicale, ha permesso poi di chiarire l'influenza del mondo dell'opera sulla produzione nieviana, legame che viene in questo lavoro indagato anche in rapporto alla struttura dei personaggi ne *I Beffeggiatori*. Anche da questo punto di vista si sono scoperte nuove possibili letture, che coinvolgono il ruolo inevitabile dell'estetica musicale di Giuseppe Mazzini, amico della Sand e, naturalmente, ben noto a Nievo.

Infine l'analisi degli appunti per la commedia in versi *Don Giovanni* ha dato l'occasione per uno studio parallelo tra la tradizionale lettura del mito del Seduttore e le rielaborazioni balzacchiane e stendhaliane. Anche in quest'ultimo caso la lettura demistificata di un Don Giovanni *parvenu* ha evidenziato un fecondo rapporto con i modelli francesi, in particolare stendhaliani, permettendo di suggerire anche alcuni spunti una possibile rilettura dell'*Antiafrodisiaco per l'amore platonico* in relazione al *De l'Amour* tramite l'immagine del seduttore – sedotto.

Questo studio non sarebbe stato possibile senza la disponibilità di Gianluca Gulli, a cui devo tutta la mia gratitudine per avermi fatto entrare nel “suo” universo nieviano. Ringrazio la dott.ssa Francesca Tamburlini della Biblioteca Vincenzo Joppi di Udine per aver permesso lo studio e la riproduzione di alcuni manoscritti nieviani e la casa editrice Pontremoli che mi ha messo in contatto con Gianluca Gulli, capendo subito l'importanza della mia richiesta.

Un grazie a chi ha seguito in questi anni il mio lavoro di tesi tra Venezia e Parigi, suggerendomi nuovi cammini di

ricerca e sostenendo le mie intuizioni con vivo interesse e giusta critica.

Ringrazio poi Simone Casini, per l'imprescindibile aiuto nella ricerca del manoscritto di *Consuelo* e per i continui e proficui scambi di notizie nieviane; Aurélie Gendrat Claudel, per i progetti di futuri lavori nieviani e tommaseani, e, infine, chi ha avuto la pazienza di sopportare le mie insicurezze e gli entusiasmi per le mie scoperte in quest'ultimo intenso anno, un grazie per esserci sempre stato, per le critiche e per i suggerimenti puntuali e per la fiducia sempre costante.

I

«I BEFFEGGIATORI» E LA TRADIZIONE: OMOGENEITÀ E DISUGUAGLIANZE DAI POSSIBILI MODELLI

*Prima parte*

1. *Guardando da vicino: L'Istituto Filarmonico Drammatico di Padova* 2. *Cosa c'è sulle scene* 3. *«Ironie tragique»: idee romanzesche e centralità della beffa* 4. *Carlo Goldoni e la «vecchia maniera»* 5. *«I Beffeggiatori» verso il melodramma? Fonte o suggestione? Conclusione stendhaliana.*

*Gran dipintore del vero/ perchè al  
fedel pennello/ sì frivolo modello/ il  
secolo tuo recò?/ Perchè non or sei  
vivo/ che il Buffo a Eroe s'atteggia/ e  
il mondo borboneggia/ che ier  
filosofò?/ Ora che sciolta in piazza/  
sgambetta la Commedia/ e sulle  
scene attedia/ sonnifera virtù?/  
Sciocco! Che dissi? ... e quale/ forza  
or di scherno avresti?/ Tacer con noi  
dovresti/ e piangere anche tu!*

I. NIEVO, *A Goldoni*<sup>11</sup>

**1. Guardando da vicino: L'Istituto Filarmonico Drammatico di Padova**

La commedia *I Beffeggiatori*, composta tra il 1852 e il 1856 costituisce un caso singolare all'interno della produzione teatrale di Nievo. Si tratta infatti di un testo dalla gestazione piuttosto lunga, mentre le altre commedie e le tragedie prevedono una fase compositiva molto più rapida. I due manoscritti che tramandano la commedia e si pongono agli estremi del lavoro creativo – uno scartafaccio con diverse redazioni e una copia in pulito – permettono di osservare l'andamento ondivago del lavoro nieviano, e il progressivo modificarsi di temi ed idee, aspetti che hanno concrete ricadute sul piano interpretativo e critico del testo<sup>12</sup>.

Dal primo manoscritto alla redazione finale, che viene licenziata per il concorso dell'Istituto Filarmonico Drammatico di Padova del 1856, si notano significative modificazioni che non riguardano esclusivamente l'organizzazione della commedia (scene aggiunte e tagliate). Colpisce, infatti, lo scarto nella delineazione di alcuni personaggi e il venir meno della centralità del tema

<sup>11</sup> In *Bozzetti Veneziani*, oggi in I. NIEVO, *Poesie*, a cura di M. GORRA, Milano, Mondadori, 1970.

<sup>12</sup> Un altro caso simile per complessità compositiva è quello del manoscritto, recentemente emerso presso la Biblioteca Civica Vincenzo Joppi di Udine, che tramanda una prima redazione delle *Invasioni moderne* (Fondo Ciceri, ms non catalogato). Lo stato del ms può essere paragonato, per complessità filologica, a quello de *I Beffeggiatori*.

politico, offuscato da una pallida storia d'amore tra due giovani che, pur amandosi, devono superare ostacoli politici e sociali per potersi unire in matrimonio.

Questi aspetti sottolineano il desiderio di assecondare il mutare della situazione politica italiana – mutare rapido e contraddittorio - e la progressiva assimilazione di nuove fonti letterarie, soprattutto per quanto concerne la struttura della commedia e i rapporti che vengono a instaurare tra i personaggi.

Le trame e i modelli che si intrecciano nella commedia sono molti e, generalmente, rimangono inalterati nelle due redazioni, dato che gli interventi di modifica riguardano la caratterizzazione dei personaggi, l'eliminazione o la rielaborazione di quelle battute politicamente compromettenti e una riorganizzazione che tende a mettere in risalto le intricate vicende sentimentali<sup>13</sup>.

Questa complessità e queste differenze portano *I Beffeggiatori* ad una considerazione generica non più univoca – le altre commedie, invece, come *Il Pindaro Pulcinella* e *Le Invasioni Moderne* sono più facilmente riconducibili alla commedia di costume e ad una evidente dipendenza da modelli goldoniani – ponendosi in rapporto assai controverso con la produzione drammaturgica coeva.

Un buon modo per osservare questa anomalia è quello di confrontare la commedia nieviana con gli altri testi che partecipano nel 1856, al concorso indetto dall'Istituto Filarmonico Drammatico di Padova (detto anche Istituto di Santa Cecilia<sup>14</sup>). .

Scrive Nievo:

Dopo di ciò le parlo d'affari. Il concorso drammatico dovrebbe esser finito. Io mi prendo la libertà d'inviarle la ricevuta delle mie due commedie, perché suo marito fosse tanto gentile da inviarle per la Franchetti a Milano, Casa Belgiojoso n. 2818 presso il Sig. Carlo Gobio. Le mi farebbero di bisogno qui, per avventurarle alla recita.

(lettera a Marietta Armellini Zorzi, Milano, 9 dicembre 1857)<sup>15</sup>.

La dispersione e l'imprecisione di notizie riguardo all'Istituto, rendono necessario qualche cenno sulla la nascita, lo sviluppo e l'importanza del premio attribuito. È evidente, infatti, che la natura duplice dell'Istituto – teatro di prosa e teatro per musica – e la sua organizzazione che intendeva promuovere il nuovo pur con un'impostazione ancora tradizionale, toccano da vicino anche Nievo, come partecipante al concorso e come scrittore di teatro.

L'Istituto Filarmonico Drammatico nacque dalla fusione della Società filodrammatica padovana, sorta nei primi vent'anni dell'Ottocento (in cui aveva debuttato la giovane Adelaide Ristori nel

<sup>13</sup> Si veda, a proposito della datazione della commedia, la nota al testo, in cui si fornisce una campionatura esaustiva delle diverse tipologie di intervento.

<sup>14</sup> L'assenza di documentazione presso l'Archivio di Stato, l'Archivio Comunale e la Biblioteca del Conservatorio di Padova rende impossibile ogni tentativo di ricostruzione storica più attenta. Anche il Conservatorio di Musica Cesare Pollini, che ha ereditato la formazione musicale dell'Istituto, non conserva alcuna testimonianza dell'insegnamento musicale prima di venire riconosciuto come conservatorio sul finire dell'Ottocento.

<sup>15</sup> I. NIEVO, *Lettere*, a cura di M. GORRA, Milano, Mondadori, 1981, p. 462. *Le Invasioni* viene data in lettura al capocomico Gaspare Pieri.

1820) e la Società di Santa Cecilia fondata nel 1845 con lo scopo di sostenere i giovani musicisti meno abbienti<sup>16</sup>. La storia della Società filodrammatica si perde tra chiusure e riaperture fino al 1855 quando, sotto la minaccia di una nuova serrata da parte delle autorità governative, venne unita alla scuola di musica e finanziata da cittadini benestanti.

Nasceva così l'Istituto che, sorretto e protetto da alcune famiglie padovane in vista, poteva farsi vanto di formare nuovi musicisti e nuovi attori. I cinquecento soci iscritti provvedevano alle paghe modeste degli otto professori che impartivano lezioni nelle due diverse materie, e sovvenzionavano la banda cittadina composta da quarantacinque alunni dell'Istituto. Annualmente, per la stagione di Carnevale, gli allievi si esibivano nelle sale della Scuola e nel vicino piccolo teatro cittadino, il Santa Lucia, in cui si alternavano con altre filodrammatiche<sup>17</sup>. Inoltre, a partire dal 1856, l'Istituto ospitava spesso le riunioni, i balli e i concerti organizzati dalla Società del Casino Pedrocchi<sup>18</sup>.

Sul palcoscenico del Teatro Santa Lucia i dilettanti trovavano spazio fin dal 1794, anno di apertura del teatro con un repertorio prevalentemente comico. Alcuni di loro come Giacomo Bonfio - che ne divenne direttore dal 1852 al 1855 - e, attorno agli anni '40, la compagnia Sadowsky - avevano trovato la via del teatro nazionale, trasformandosi in capocomici e uomini di teatro.

Il sodalizio tra il teatro e l'Istituto che - dallo spoglio della «Gazzetta Privilegiata» degli anni '40-'50 appare come l'unica società in grado di formare attori qualitativamente interessanti in area veneta - si completò nel 1855 quando Francesco Augusto Bon, lasciando le scene, assumeva la direzione dell'Istituto<sup>19</sup>. Il passaggio di proprietà del Teatro Santa Lucia all'impresario Giordani rilanciava le produzioni, cercando di offrire un repertorio concorrenziale con gli altri teatri padovani, soprattutto con quello dei Concordi. Tuttavia le compagnie che si alternarono fino al 1873 - anno della chiusura definitiva - non raggiunsero mai il successo sperato, pur presentando cartelloni ricchi in cui si alternavano prosa (comica e *pièces* francesi), lirica e farsa. Con la direzione di Bon le sorti dell'Istituto migliorarono; nel 1857, l'attore pubblicò per i suoi allievi i noti *Principi d'arte drammatica rappresentativa*, dedicati alla nipote Adelaide Ristori. Il volume si presentava come un manuale dell'attore in cui si insegnavano le pose, la dizione a seconda dei diversi ruoli, e l'importanza di saper 'tenere la scena'<sup>20</sup>. Questi principi appaiono come l'espressione più completa di ciò che doveva essere l'Istituto per quanto concerneva la sezione drammatica e davano un'immagine abbastanza esauriente della tipologia di attore che qui si formava: tradizionalista, interprete goldoniano e di tragedie eroiche, ma poco adatto al mutare

<sup>16</sup> *Statuto della società filarmonica di Santa Cecilia in Padova*, Padova, Tipografia Bianchi, 1853; G. SOLITRO, *Ippolito Nievo*, Padova, Tipografia del Seminario, 1936, p. 148; F. A. BON, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, a cura di T. VIZIANO, Roma, Bulzoni editore, 1985, p.140.

<sup>17</sup> B. BRUNELLI, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Angelo Draghi, 1921, pp.489-504.

<sup>18</sup> *La società del Casino Pedrocchi, 1856-1956*, Padova, Scudier editore, 1956; Archivio di Stato di Padova, *Inventario 13, Società del Casino Pedrocchi*.

<sup>19</sup> Dal 1855 al 1857 si alternano sul palcoscenico del Santa Lucia le compagnie Benfatti, Brindeau e Majeroni. Cfr. le cronache dei teatri nella «Gazzetta Privilegiata» per gli anni indicati.

<sup>20</sup> F. A. BON, *Scene comiche ...*, cit., p. 261.

rapido del teatro italiano alle soglie dell'Unità. Inoltre l'Istituto, disponendo di un contributo associativo, aveva la possibilità di destinare una determinata somma (circa 1.000 lire) ad iniziative che promuovessero la nuova drammaturgia italiana. Si sentiva la necessità di dare ai giovani attori nuovi testi drammaturgici, composti da scrittori emergenti che avevano bisogno di ottenere notorietà. Tuttavia, come spesso accade per queste forme per propagandare di un nuovo sistema teatrale nell'Ottocento, venne indetto un solo ed unico concorso, quello del 1856 per il 1857 a cui partecipò Nievo, e particolarmente voluto dallo stesso direttore per dare lustro e nome alla scuola<sup>21</sup>.

Dalla lettura della *Relazione della commissione esaminatrice* si ottengono molti dati significativi sull'intento del premio, sui criteri di ammissione e sulle opere che vi parteciparono<sup>22</sup>.

Come già si ricordava lo scopo del concorso era quello di incentivare una nuova produzione teatrale italiana, mettendo in luce il nome di un esordiente che potesse rappresentare l'Italia culturale. Nonostante molte opere venissero reputate interessanti, nessuna ottenne il primo premio perché «un grande e reale miglioramento nella letteratura drammatica non si consegue con mille lire<sup>23</sup>».

La commissione, che si sollevava da ogni rimostranza dicendo di «possedere quella calma di coscienza che nasce dal sentimento di aver procurato di adempiere il proprio dovere», non era stata in grado di trovare una commedia da premiare, nonostante le sessantasette produzioni esaminate<sup>24</sup>. I testi erano stati suddivisi in tre categorie: le drammaturgie indegne di menzione, le meritevoli e le degne di lode. La maggior parte dei testi (trentasette) rientravano nella prima categoria, tra cui spiccano le escluse perché già andate in scena e promesse a qualche Compagnia. Il criterio selettivo imponeva, infatti che i lavori fossero 'in prima assoluta', svincolati da contratti con compagnie, conformi alla censura (tematiche politiche, storiche e sentimentali non potevano essere troppo evidenti) e lontane dal plagio di altre produzioni italiane o straniere.

È possibile attribuire il nome di un autore solamente a pochissimi titoli (i testi erano naturalmente anonimi e presentati con un motto secondo le consuetudine concorsuali), tanto più che venivano accettati drammi in prosa e in musica per ricordare la doppia natura dell'Istituto e questa commistione non facilita lo scavo attraverso repertori di compagnie e fonti d'archivio<sup>25</sup>.

Si sono riusciti a rintracciare i titoli di alcuni drammi storici, tragedie, commedie di costume e farse di stampo goldoniano come se si trattasse di un campionario minore del teatro italiano contemporaneo che includeva liberi rifacimenti, traduzioni e adattamenti dai drammi di Dumas e di

<sup>21</sup> L'Istituto, però, proseguì i suoi intenti e dal 1861 al 1868 poté avvalersi di un proprio teatro, Il Teatro dell'Istituto filodrammatico Drammatico. Cfr. *Teatri del Veneto. Padova e Rovigo*, a cura di F. MACINI, M.T. MURARO, e E. POVOLEDO, vol. III, Venezia, Regione Veneto, 1988.

<sup>22</sup> *Relazione della commissione esaminatrice sul concorso al premio drammatico proposto col programma del 10 settembre 1856 dall'Istituto Filarmonico Drammatico di Padova*, Padova, Stabilimento Prosperino, 1857, pubblicato in parte in «Annotatore friulano», VI, 14 gennaio 1858.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Non aiutano nemmeno le precise *Cronache dell'anno 1857* di Bruno Brunelli Bonetti (Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1857) che registrano le attività che si tennero nell'Istituto (esibizione della banda, concerti e dimostrazioni di scherma), ma si riportano solamente i titoli delle opere menzionate con onore.

Scribe, sintomo della tendenza ad associare il successo della propria drammaturgia alla palese somiglianza con un modello più prestigioso (ex. l'anonimo *Un sogno* da un *Sogno dell'ambizione* di Scribe, *Eloisa* liberamente tratto dall'omonimo testo di Dumas fils).

I casi in cui si è riusciti a risalire all'autore che si celava dietro l'anonimato, sono veramente un numero esiguo: *Le due sorelle* di Domenico Carbone, *Il disinganno* di Felice Calvi, *Virginia ovvero l'impudenza*, *Onore e disonore* e *Onore e numeri* di Lodovico Muratori, *Dovere di figlio e cuore di poeta* di Bottari e Romanello.

Questa microcampionatura definisce chiaramente le tipologie d'autori e di testi. Domenico Carbone, poeta "combattente da barricata", dedito al dramma per passione, con *Le due sorelle* dipingeva un affresco risorgimentale. Felice Calvi, conte, storico e letterato, con *Il disinganno* non usciva dallo schema di un dramma storico-sentimentale. Lodovico Muratori, romano e l'unico commediografo per professione, proponeva tre commedie di costume che rimasero sulle scene per diversi anni<sup>26</sup>. Bottari e Romanello non si scostavano dal solco goldoniano con il loro *Dovere di figlio e cuore di poeta*.

Le *Invasioni moderne*, *Il sacrificio ossia le due amiche*, *Marito e moglie* e *La carità*, quest'ultime rimangono anonime, ottennero una menzione. Tralasciando le *Invasioni*, *Il sacrificio* è un dramma d'amicizia e di denaro, che fu lodato per i caratteri ben delineati, *Marito e moglie* è analoga alla «buona scuola italiana e particolarmente a quella di Alberto Nota» con richiami a Delavigne, mentre *La carità*, azione drammatica villereccia, «aveva dell'idillio teocriteo e le delicate impressioni delle melodie belliniane<sup>27</sup>».

Non è chiaro se i testi premiati prevedessero anche la rappresentazione al Santa Lucia; Sicuramente quell'anno nessuna produzione vide la ribalta e l'anno si aprì con i giovani dell'Istituto che recitarono *La vecchiaia di Ludro* in omaggio a Bon e la farsa *Il fornai e la cucitrice*<sup>28</sup>.

Tra testi goldoniani, modelli francesi, commedie di costume, drammi d'ambiente e storici *I Beffeggiatori* e le *Invasioni moderne* vennero differenziate dalle altre, pur non venendo del tutto capite per le novità che presentavano, e Nievo - l'unico autore citato per nome e di cui la commissione ammise di aver letto le commedie prima che giungessero al concorso - fu particolarmente apprezzato e la commissione si auspicò che:

quanto non dobbiamo aspettarci dal suo brioso e pronto ingegno anche in questo ramo della letteratura, s'egli vorrà applicarvisi con quella calma e quella pazienza senza le quali opera perfetta difficilmente si ottiene!<sup>29</sup>.

L'immagine più veritiera del mondo che ruotava intorno all'Istituto viene dalla penna dello stesso

<sup>26</sup> *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1879; S. KAMBO, *Le nozze d'oro d'un commediografo romano*, in «Musica e musicisti», Settembre 1904; G. RUBERTI, *Storia del teatro contemporaneo*, Bologna, Cappelli 1928.

<sup>27</sup> *Relazione ...*, cit.

<sup>28</sup> B. BRUNELLI BONETTI, *Cronache ...*, cit., p. 15.

<sup>29</sup> *Relazione ...*, cit.

Nievo:

Ora io ammiro quel coraggioso Istituto Drammatico Padovano che tanto coraggiosamente si è esposto a novatanove probabilità di essere fischiato. Confessiamolo che per un Istituto Drammatico tale eroismo è assai eloquente. Esso aveva avuto la bonarietà di aprire un concorso dove all'autore della miglior produzione di sarebbe aggiudicato un premio di L. 1.000 - (dico mille) - Bravo l'Istituto! Furono presentate alla ruota sessantasette parti drammatici! Bravi, anzi più che bravi, i buoni autori! Ma erano tutti parti spurii, deformi, illegittimi! L'Istituto spartano ha decretato la loro sommersione nell'Eurota, e appena appena a quattro di essi concesse il para-naufragio d'una menzione onorevole! Se vi sarà la pietosa figlia del Faraone che salvi quattro piccoli Mosè a dispetto del padre Faraone Istituto, io non vel saprei assicurare. Il positivo si è che mille lire furono sparagnate. Bravo, bravissimo, anzi più bravo di tutti il signor Istituto!<sup>30</sup>

Nievo indirizzava queste parole sarcastiche verso una produzione drammaturgica con la quale si confrontava continuamente e che, nonostante gli sforzi messi in pratica a diversi livelli per migliorarne la qualità, continuava a rimanere nel solco del dilettantismo e della dipendenza da modelli ormai caduchi. Il giudizio dello scrittore sulle istituzioni filodrammatiche non era mai stato del tutto negativo: per la «Gazzetta di Mantova», nel 1855, scrisse auspicando il potenziamento dell'Istituto filodrammatico che si era formato presso la casa di Luigi Boldrini, in cui l'arte drammatica «non emerge neppure manchevole e monca come comunemente suole avvenire nella schiera del dilettantismo» e augurandosi che l'istituzione si allargasse fino a «risuscitare un teatro filodrammatico, quale l'esempio di altre città, le nostre tradizioni, il gusto e la coltura artistica farebbero sembrare conveniente<sup>31</sup>».

L'Istituto padovano, invece, non colse le potenzialità della drammaturgia nieviana, ma segnalò solamente gli effetti teatralmente più evidenti:

La commedia *I Beffeggiatori* è dotata di forza comica, ed offre un dialogo facile e disinvolto. Ma la spontanea elocuzione vi è talora inesatta e negletta, e non sempre dicevole ad un'alta società e ad individui di civile condizione. Alcuni caratteri sono vivamente coloriti e rilevati, quali in particolare la ruvida franchezza del vecchio gentiluomo, e la pungente mordacità degli incidenti d'un indiscreto medico. Se non che nuove all'effetto del dramma l'accumularsi degli incidenti e l'esagerazione del motteggio, che reca nel dialogo soverchia tensione e monotonia, e ne guasta il sapore, come viene alterato quello delle vivande dalle salse piccanti e dall'abuso delle droghe: imperocché quasi tutti i personaggi sono più o meno schernitori e maldicenti, sicché talora rivaleggiano col beffeggiatore principale, e ne rendono meno spiccato il carattere<sup>32</sup>.

Nievo, invece, come lo sguardo disincantato di un lettore scevro da moralità e preconcetti, coglie istantaneamente che il valore de *I Beffeggiatori* non era solamente nel dialogo fresco e disinvolto - quella «lingua dai molti poli e dai molti sapori» nella definizione di Pier Vincenzo Mengaldo<sup>33</sup> -, ma proprio in quella crudezza e in quell'ossessionante beffa, che andava oltre il semplice tema e richiamava ovviamente un comportamento sociale e politico.

<sup>30</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, a cura di U. M. OLIVIERI, Palermo, Sellerio, 1996, pp.136-143.

<sup>31</sup> I. NIEVO, *I giorni sommersi*, a cura di F. SAMARITANI, Venezia, Marsilio, 1996, pp.31-32.

<sup>32</sup> *Relazione della Commissione ...*, cit., pp.18-19.

<sup>33</sup> P. MENGALDO, *L'epistolario di Ippolito Nievo*, Bologna, Il Mulino, 1987, p.14.



Nel giudizio espresso sulle caratteristiche del dialogo nieviano sembra pesare il confronto con Goldoni, come capita spesso leggendo i giudizi critici su alcune commedie di metà Ottocento. La tendenza a porre in secondo piano personaggi e vicende per puntare sulla brillantezza del dialogo, come riferimento implicito alla fortunata produzione goldoniana, diventava uno stratagemma per assicurare l'ottima riuscita scenica richiamando l'attenzione del pubblico con battute mordaci. Una probabile influenza goldoniana viene supposta anche per l'analisi dei personaggi: i recensori non colgono la modernità delle tre donne - in particolare di Rosalia e Giulia -, ma si soffermano sui due caratteri che sembrano accostabili ad una tradizione settecentesca. Il vecchio barone dalla «ruvida franchezza» e il medico «indiscreto» sono privati dell'effettivo ruolo scenico e dalle valenze politiche che incarnano, per trasformarsi in ruoli canonizzati. Viene fraintesa anche l'idea fondamentale della beffa universale che colpisce tutti i personaggi - già ampiamente evidente nel titolo - che è, al contrario, motivo di innovazione e specchio di abilità nell'intrecciare i diversi fili narrativi. Infine l'indicibilità di alcune battute rimanda probabilmente alla satira politica che innerva il testo e che lo differenzia sicuramente dalle altre produzioni inviate alla Commissione, ma diventa nel contempo un fardello che renderebbe poco consona la messa in scena della commedia.

L'Istituto menziona *I Beffeggiatori*, ma non la inserisce tra i testi premiati. Sembra non comprendere appieno le potenzialità del testo, eppure ne coglie la diversità rispetto alle altre produzioni. Questa ambiguità nel giudizio, che vale anche per le *Invasioni moderne* - in cui, però, alcuni aspetti più tradizionali e l'assenza di una spiccata tematica politica rendono più 'regolare' il testo<sup>34</sup> -, esprime tanto l'evidente ristagno creativo del teatro italiano nel primo Ottocento, quanto l'evidente processo di sperimentalismo personale messo in atto da Nievo.

Se molti dei testi giunti alla Commissione rispecchiavano il perseverare di un particolare goldonismo di maniera e di una tipologia di dramma storico legato ad un romanticismo agli sgoccioli, *I Beffeggiatori* si isolano nel gruppo delle commedie perché non presentano evidenti forme di derivazione letteraria dai soliti modelli e colpiscono indubbiamente per la satira politica.

Per questa ragione si può parlare di un'innovazione non capita, o almeno non capita completamente, rispetto ad una 'solita forma' che veniva immediatamente identificata ed è proprio dagli elementi che costituiscono la rottura con la tradizione - gli elementi inattesi e non riconducibili a qualcosa di già esistente - che si deve cominciare a riconsiderare la commedia. Infatti i diversi elementi che agiscono sulla sua costituzione - romanzo francese, melodramma, teatro giacobino e una personale interpretazione goldoniana - non vengono immediatamente individuati, ma limitati ad un riscontro di generali tracce goldoniane.

Sintomatico a questo proposito un confronto tra la ricezione della commedia nieviana e due testi poco noti, ma simili per il contesto politico di riferimento, quell'Italia del post'48 che cercava

<sup>34</sup> Anche se viene suggerito di stemperare i personaggi eccessivamente satirici e le allusioni «ad oggetti da rispettarsi». *Relazione della Commissione ...*, cit., pp. 25-27.

una rinvigorita forza politica: *I Legittimisti in Italia* di Luigi Suñer (1863) e *I Narbonniere Latour* (1885) di Francesco Ferdinando Fontana e Luigi Illica.

Entrambi satireggiano l'aristocrazia italiana, ma, pur venendo considerati tra gli ultimi testi del teatro Risorgimentale italiano<sup>35</sup>, la ricostruzione del contesto politico suona un po' fasulla e forzata, poiché la situazione politica è mutata e l'esperienza del '48 è lontana. Ed è proprio questa lontananza storica che costituisce la principale differenza con *I Beffeggiatori*: dopo l'Unità d'Italia si può portare sulle scene un testo politicizzato, che colga le problematiche di un momento storico abbastanza lontano da poter essere criticato, ma pur sempre abbastanza vicino da permettere un riconoscimento di temi e motivi. Nel caso di Nievo quest'operazione è piuttosto rischiosa, dato che il fallimento quarantottesco non è ancora stato dimenticato – anzi, è oggetto di critiche da parte delle diverse fazioni politiche – e non si è arrivati ad una soluzione politica convincente, o che tale sembri agli occhi di Nievo.

## 2. Cosa c'è sulle scene

Tra i tanti volti che Nievo assunse nella sua vita, quello di giornalista e recensore di cronache mondane rimane, oggi, uno dei campi più interessanti e più promettenti per una riqualificazione generale della sua opera teatrale e non solo. Si tratta, infatti, di una produzione che non rimane mai dentro i confini stabiliti dal genere, ma diventa, nel suo insieme, un organismo che funge da supporto teorico a molte scelte letterarie e politiche nieviane.

È opportuno, dunque, partire proprio da quanto egli scrive sul teatro contemporaneo per ottenere un primo quadro che ne definisca i rapporti con *I Beffeggiatori*.

Soprattutto dalle colonne del «Pungolo» Nievo osservò e criticò la situazione teatrale italiana, rilevando un problema linguistico, teorico e contenutistico che rendeva la drammaturgia di scarso interesse<sup>36</sup>. La produzione di prosa nel primo Ottocento viveva, infatti, di repertori basati sulla tradizione goldoniana ed alfieriana, dato che il teatro giacobino e risorgimentale non riusciva ad ottenere la fortuna auspicata e i testi sopravvivevano ben poco dopo la prima andata in scena<sup>37</sup>.

Accostando alle pagine nieviane, l'analisi dei repertori di alcune compagnie teatrali, come può essere il caso della Reale Sarda, si osserva - semplificando e sottolineando quanto più opportuno per questa analisi - che l'andamento del teatro tra il 1800 e il 1855 poteva essere suddiviso in due grandi periodi: 1800-1849 caratterizzato dalle riprese di Goldoni e Alfieri; 1850-1855 in cui generalmente la produzione drammaturgica subisce uno svilimento che consegue alla nascita dei grandi attori<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Cfr. *Teatro e Risorgimento*, a cura di F. DOGLIO, Bologna, Cappelli, 1972.

<sup>36</sup> I. NIEVO, *Ciance letterarie*, «Pungolo», 3 gennaio 1858.

<sup>37</sup> C. MELDOLESI, F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo primo Ottocento*, Bari-Roma, Laterza, 1991.

<sup>38</sup> Si rimanda alla definizione di Roberto Alonge in Id., *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari-Roma, Laterza, 1988.

Rapidamente si può ricordare che il teatro cosiddetto romantico<sup>39</sup> era costituito dalle commedie goldoniane più fortunate, sporadicamente sui testi di Pietro Chiari e Francesco Albergati Capacelli mentre la novità era costituita dagli imitatori goldoniani come Alberto Nota e Giovanni Giraud.

La produzione tragica, ovviamente, era di matrice prevalentemente alfieriana, con una profonda differenza di ricezione tra il primo ventennio dell'Ottocento e il successivo periodo risorgimentale: si passava da una fruizione 'semplice' delle tragedie ad un'interpretazione storica-nazionale delle vicende rappresentate da Alfieri. Dopo i moti del 1828 la tematica della libertà da personale diventava nazionale e il tiranno alfieriano assumeva le sembianze del 'barbaro invasor'. Contestualmente si trovavano sulla scena i testi di Antonio Sografi, Silvio Pellico e, più tardi, di Leopoldo Marengo in cui il teatro giacobino abbandonava le tematiche più proprie per sposare la causa nazionale<sup>40</sup>. Da questa declinazione di un teatro tragico diventato storico prendeva vita il teatro risorgimentale in cui la produzione di parola si accostava alla produzione melodrammatica che, con modi e forme diverse, mascherava tematiche insurrezionaliste<sup>41</sup>. Alla trattazione di argomenti a soggetto politico si accosta la partecipazione fisica di molti attori alle lotte cittadine, combattendo sulle barricate. In questo modo, l'attore si auto-investiva del ruolo di sostenitore attivo della causa italiana<sup>42</sup>. Dal 1850 al 1855 il ruolo degli attori assume un peso sempre maggiore e questa nuova coscienza comporta la richiesta di nuovi personaggi che esaltino le proprie capacità interpretative, e i soggetti tendono a svecchiarsi, spostandosi verso anni più vicini (1848-1849) legati ad episodi significativi di storia patria<sup>43</sup>.

Sul versante comico, invece, il rinnovato interesse per un passato prossimo, congiunto con la sempre viva tradizione goldoniana<sup>44</sup>, porta all'apparire in scena di una produzione di ambiente realistico, legata da un lato alla descrizione del costume (*Arturo* di Codebò, *Cuore ed Arte* di Fortis) e dall'altro alla satira sociale (*Le metamorfosi politiche* di Giacometti). Giovanni Giraud, Paolo Giacometti e Alberto Nota sono espressione del multiformismo del teatro dell'epoca, e i volti nuovi sono quelli di autori come Paolo Ferrari, Leone Fortis e Leopoldo Marengo che si sapranno adattare ai continui mutamenti di gusto del pubblico italiano, sopravvivendo, con una produzione non sempre di qualità, fino al primo Novecento.

Questo complesso panorama contraddittorio, in cui novità e tradizione si incrociano costantemente, non sembra trovare in Nievo un gran seguito: rimane come una vaghissima e

<sup>39</sup> G. ROVETTA, *Il nuovo romanticismo*, «Il Corriere della sera», 15 luglio 1900.

<sup>40</sup> *Il teatro patriottico*, a cura di C. DE MICHELIS, Venezia, Marsilio, 1966.

<sup>41</sup> *Teatro e risorgimento*, cit.

<sup>42</sup> G. MODENA, *Scritti e discorsi*, Roma, Istituto del Risorgimento Italiano, 1957; F. DELLA PERRUTA, *Scrittori politici dell'Ottocento*, Milano - Napoli, Riccardi, 1969; F. GUSDORF, *Naissance de la conscience romantique .....*, Paris, Payot, 1976. Sul rapporto tra Nievo e il romanticismo: F. OLIVI, *Il romanticismo di Ippolito Nievo*, Roma, Anonima Veritas editore, 1947; M. GORRA, *Il romanticismo e la scelta positiva del Nievo*, in *Nievo fra noi*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 3-56.

<sup>43</sup> *Teatro e risorgimento*, cit.; «Sipario» n.184 - 185, (agosto - settembre 1961), numeri monografici dedicati al teatro risorgimentale.

<sup>44</sup> G. COSTETTI, *La compagnia reale sarda*, Milano, Forni editore, 1979 (anastatica alla prima del 1893).

generale impressione, che può sembrare piuttosto un accostamento fatto dalla critica a posteriori, più che lo svelamento dello studio di possibili fonti letterarie.

Ad esempio, se si guarda alla produzione comica, si possono leggere vicinanza con il *Galantuomo per transizione* di Giovanni Giraud, che, con Nievo, condivide la simpatia e la vicinanza con il mondo librettistico rossiniano<sup>45</sup>. La satira farsesca di Giraud che ritrae Don Giusto, che si crede un galantuomo quando di questa categoria ha solo gli inchini e le convenzionalità, ed Elisa, la vedova dagli stili di vita apparentemente santi, potrebbe ricordare la descrizione di Don Cirillo e della Marchesa. Anche la contrapposizione di questi due personaggi con l'onesto e giusto Monsieur Tiroi potrebbe richiamare *I Beffeggiatori*, ma si toccano aspetti così generali che valgono per tanta parte del teatro comico e della lirica ottocentesca, senza per forza dover essere un rapporto fonte-autore<sup>46</sup>.

Si ricordava, già riassumendo la trama, che la commedia nieviana presenta un'accusa alla nobiltà che non è in grado di governare una città né tantomeno la propria famiglia. L'attacco a questa classe è un tema caro al teatro giacobino, come si può ben vedere ne *Il matrimonio democratico* di Sografi in cui «l'amico del popolo», viene chiamato con disprezzo «giacobino». Anche il Barone d'Ardegno e il Dottore vengono nominati nello stesso modo dal Conte e da Don Palmiro, ma cambia il contesto di riferimento: in Sografi le espressioni «popolo», «aristocrazia» e «giacobino» apparivano alla luce della Rivoluzione francese, in Nievo rimangono etichette che appartengono ad un lessico politico risorgimentale, spogliato dalle originali valenze e spesso travisato da un lettura antistorica degli avvenimenti francesi<sup>47</sup>.

Il teatro rivoluzionario, francese e italiano, presenta, effettivamente, alcuni elementi che si potrebbero rintracciare nella commedia nieviana. Si pone, però, un problema di circolazione: la produzione legata alla rivoluzione del 1797, tanto italiana quanto francese, ha una peculiarità fortemente estemporanea, legata al particolare momento politico in cui vide luce. È pur vero che in Italia l'eco del teatro rivoluzionario sopravviveva nella drammaturgia risorgimentale, soprattutto quei testi in cui i concetti di «popolo» e «nazione» venivano svincolati da riferimenti storici puntuali, evitando così la censura<sup>48</sup>. Le possibili vie attraverso le quali Nievo possa aver avuto accesso a questa produzione sono due: la lettura diretta di quelle raccolte di Antonio Sografi o di Carlo Federici di cui appaiono ristampe fino al 1840 per la continuità di alcuni temi trattati dal teatro risorgimentale, e/o l'assorbimento di quelle tematiche nazionali che dal teatro rivoluzionario filtrano nel melodramma primo ottocentesco di librettisti quali Felice Romani, Salvatore Cammarano e Temistocle Solera, vecchia conoscenza di Nievo<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> G. GIRAUD, *Commedie scelte*, a cura di P. COSTA, Roma, Loescher, 1903.

<sup>46</sup> E. BELLORINI, *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a cura di A. M. MUTTERLE, Roma-Bari, Laterza, 1975; *Discorsi sul romanzo. Italia 1821-1872*, cit.

<sup>47</sup> A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, n. III, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>48</sup> *Teatro e rivoluzione*, cit.

<sup>49</sup> V. MONACO, *La repubblica del teatro (1796-1860)*, Firenze, Le Monnier, 1968.

Richiamando dati più concreti, dal punto di vista organizzativo, molte commedie rivoluzionarie si articolano in quattro atti con agnizione finale e risolutiva del dramma amoroso, esattamente come avviene ne *I Beffeggiatori*. Inoltre la tematica amorosa serve, il più delle volte, per porre in risalto contrasti sociali e politici che uniscono, di norma, una giovane nobile ad un ragazzo 'cittadino' contro cui si schierano i parenti di lei, nobili conservatori, ad eccezione di qualche figura di anziano, illuminato dalla causa rivoluzionaria<sup>50</sup>. È quanto accade, per esempio, nell'anonima *La rivoluzione* in cui Vittore, ex nobile, si innamora della marchesina Angelica, nonostante i genitori della ragazza cerchino di ostacolare questo legame. L'opposizione dell'*héros raisonneur*<sup>51</sup> - che sottolinea l'uguaglianza tra gli uomini, il rispetto della famiglia e predica il riscatto sociale - con gli aristocratici come «mediocri praticanti del male»<sup>52</sup>, si trasforma in Nievo in uno scontro tra una generazione di nobili passatisti, che si comprano le cariche pubbliche, e una gioventù gonfia di principi, ma poco propensa all'azione, quest'ultima affidata ad un uomo maturo che si è convertito al nuovo credo rivoluzionario. Lo scarto interpretativo risente, dunque, del modificato clima storico e sociale dell'Italia post quarantottesca da cui erano emersi i limiti dell'ideologia rivoluzionaria.

Il medesimo punto di vista si può applicare ad altri due elementi che nel teatro rivoluzionario svolgono un ruolo fondamentale: l'opinione pubblica e il concetto di moda<sup>53</sup>. Il primo deriva dall'eredità illuminista e presenta sempre un risvolto positivo - il comportamento esemplare dell'eroe *raisonneur* - e uno negativo - l'accusa al sistema di vita nobiliare. In Nievo - ed in generale nella produzione drammaturgica italiana a metà secolo - si ritrova soprattutto il secondo aspetto, che trasforma la voce pubblica da 'strumento di gloria' a 'strumento di infamia'. Il sistema della moda - che si riprenderà in sede di analisi dei personaggi nieviani - determina lo status dell'aristocrazia, innescando il principio di desiderio ed imitazione. Questo fondamento di vita sociale viene puntualmente attaccato dal teatro rivoluzionario, ma costituisce un nodo imprescindibile per la costituzione della trama<sup>54</sup>. Ugualmente ne *I Beffeggiatori* la beffa sociale mira anche ad un sistema di riconoscimento pubblico, che si innesta sul desiderio di mostrare il proprio status sociale (l'importanza di organizzare feste e l'apparire conformi a quanto richiesto dalla società diventano il credo politico di Don Palmiro).

È chiaro, dopo questa campionatura sintetica, che non si può parlare di un'aderenza nieviana ad un sistema teatrale in voga, né tanto meno di un'evidente derivazione da un genere

<sup>50</sup> Sull'eco goldoniana di questo procedimento cfr. *Théâtre et révolution*, par L. GARBAGUATTI, «Années Littéraires de l'Université de Besançon», n. 493 (1993), pp. 54-62.

<sup>51</sup> Si indica con questa etichetta il personaggio tipico del teatro rivoluzionario che incarnava su di sé gli ideali della rivoluzione francese - *liberté, fraternité e égalité* - e del razionalismo illuminista.

<sup>52</sup> L. BOTTONI, *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, Firenze, Olschki, 1990, pp.146-168.

<sup>53</sup> G. TRISOLINI, *Il teatro della Rivoluzione*, Ravenna, Longo editore, 1984.

<sup>54</sup> W. D. HOWARTH, *Les Tartuffes de l'époque révolutionnaire*, in *Il teatro e la rivoluzione francese*, convegno di studi (Vicenza 14-16 settembre 1989), a cura di M. RICHTER, Vicenza, Accademia Olimpica, 1991, pp.65-77.

drammaturgico piuttosto che da un altro.

Il passo successivo è dunque quello di cercare di ricostruire attraverso le sporadiche citazioni di ambito teatrale nelle lettere nieviane e attraverso gli articoli giornalistici, quali temi e, soprattutto, quali generi si avvicinino più o meno al gusto dello scrittore.

Si può cominciare citando un passo piuttosto noto di un articolo per «Il Corriere delle Dame» del marzo 1860:

Ferrari, Gherardi, Martini, Cicconi e Compagni dove vi siete rintanati colla vostra indolenza? Vi arrabattate anche voi fra i punti interrogativi e gli zeri? Animo! Fuori la penna. Fra un atto e l'altro del Gran Dramma politico potreste pur scriverci una qualche commedia morale e liberarci così dal merito incontrastabile del signor Pietracqua!<sup>55</sup>

L'esortazione agli scrittori perché impugnano la penna nasce dalla triste considerazione della rinascita di un teatro farsesco dopo la grande lezione goldoniana, anche a causa di una situazione contestuale in bilico, che portava gli scrittori ad impegnarsi sul fronte politico e meno su quello intellettuale.

Nievo aveva avuto modo di frequentare direttamente Paolo Ferrari, Gherardi del Testa, Ferdinando Martini e Tebaldo Cicconi fin dagli anni '50 tra Padova e Milano, ma, nelle lettere, compaiono altri nomi di *uomini di scena*, come scrittori letti e come personalità conosciute in prima persona. Nelle lettere si rintracciano, infatti, i volti dei letterari Henri Ponsard (con *Charlotte Corday*) come esempio di un dramma ormai superato, e di Paolo Giacometti con il suo *Torquato Tasso*, mentre tra gli scrittori di diretta conoscenza compare Leone Fortis.

È lo stesso Fortis che ricorda gli anni padovani tra il 1847 e il 1850 in cui presso il salotto della madre, Elena Wollemborg, si riunivano Felice Cavallotti, Ferrari, Ciconi, Arnaldo Fusinato e, dagli anni universitari, il giovane Nievo<sup>56</sup>. Saltuariamente si presentavano anche Aleardo Aleardi, Giovanni Prati, Giuseppe Giusti e Paulo Fambri, gruppo che ruotava attorno alla rivista «Caffè Pedrocchi». Nella città veneta il giovane scrittore iniziava il 'praticantato' letterario, attorno ad un gruppo disparato, per formazione culturale e per intenti poetici. Su questo aspetto biografico nieviano si è scritto molto, romanzando decisamente quella che doveva essere solamente una conoscenza superficiale, quantomeno, completamente inutile per l'influenza sulla produzione teatrale. Nievo e Giusti, per esempio, sono stati spesso accostati, sostenendo che il secondo abbia lasciato una traccia significativa e profonda per la formazione letteraria dello scrittore mantovano, ma non si è mai proseguito in uno scandaglio più profondo di questo contatto. I legami con Cicconi

<sup>55</sup> I. NIEVO, *Cronaca di Milano*, «Corriere delle dame», 7-10 marzo 1860, ora in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p.298 e in Id., *Scritti giornalistici alle lettrici*, a cura di P. ZAMBON, Lanciano, Rocco Carabba, 2007, pp.282-288. Il «merito del signor Pietracqua» fa riferimento al successo delle commedie in piemontese di Luigi Pietracqua (1832-1901).

<sup>56</sup> L. FORTIS, *Prefazione a La duchessa Praslin e Prefazione a Fede e Lavoro*, in *Drammi*, 2 voll., Milano, Civelli, 1888; Sulla presenza di CICONI cfr. E. FACCIOLO, *Introduzione*, in I. NIEVO, *Teatro*, cit., pp. XVII-XXXIV. Su Ciconi: T. Ciconi, a firma di S. CELLA, *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 25, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1981, pp.432-436.

che, a giudizio di Faccioli potrebbero essere stati di un qualche peso, non sembrano oltrepassare la semplice conoscenza e la stima alla persona più che all'opera. Cicconi - come rivelano le pagine di molti drammaturghi di fine Ottocento – fu il rappresentante di una produzione significativa per la storia teatrale del primo Ottocento, soprattutto per l'ambito veneto, ma comunque rimase legato ad un romanticismo medievaleggiante evidente, per esempio, nell'*Eleonora di Toledo*. I testi più significativi, come *La statua di carne*, si collocano attorno agli anni '60, quando l'esperienza teatrale nieviana si è conclusa senza mostrare alcun vincolo di dipendenza dalla produzione dello scrittore, prevalentemente popolare e ispirata, direttamente o solo per aspetti narrativi, dalla produzione romanzesca coeva.

Bertolotti, come prima di lui Faccioli, ha intuito che esistono, nonostante tutto, alcuni elementi che dimostrano come Nievo abbia ricevuto alcuni stimoli letterari dall'ambiente padovano che si possono rintracciare, per esempio, nei drammi giovanili (la tendenza al dramma storico del *Galileo*, la riflessione politico sociale dell'*Emanuele*<sup>57</sup>). Tuttavia sono contatti che afferiscono ad una comune e diffusa idea di teatro in un certo senso 'romantico' - aspirazione all'idealità, tematiche storiche e ricostruzione d'ambiente - e per questa genericità non possono essere attribuiti alla frequentazione con una determinata personalità intellettuale, ma piuttosto alla condivisione di esperienze intellettuali. A ben vedere, infatti, il legame con questi scrittori si riduce, però, alla mera constatazione di amicizie, soprattutto in anni - come quelli padovani - in cui lo scrittore è fortemente attratto dalla politica italiana e meno dai palcoscenici. Non c'è quindi quella specificità drammaturgica a cui guarda Nievo e che, a giudizio di Faccioli, derivava proprio dall'ambiente patavino<sup>58</sup>.

Diventa più interessante, invece, studiare la figura di Leone Fortis che lega Nievo a molti altri intellettuali. Fortis, giornalista, drammaturgo e librettista, è stato, come è noto, l'editore di Nievo per gli articoli apparsi su «Il Pungolo». Nievo ricorda, in più di un luogo dell'epistolario, il mondo milanese attorno al quale si muovevano anche Filippo Filippi, lo stesso Ferrari, Fontana, Martini e un gran numero di 'minori' che si dedicavano al teatro di prosa e per musica<sup>59</sup>. Il gruppo di intellettuali si ritrovava a casa dell'avvocato Pier Ambrogio Curti, al «capezzale di Fortis» o allo storico Caffè Martini a Milano<sup>60</sup>. Animatore e promotore di questi circoli era per l'appunto Fortis, verso il quale Nievo non risparmiò parole di critica tanto come editore - poco puntuale e generoso nei pagamenti - che come drammaturgo<sup>61</sup>. Il giudizio nieviano sulle sue opere non doveva essere

<sup>57</sup> E. BERTOLOTTI, *Introduzione*, in I. NIEVO, *Drammi giovanili*, Venezia, Marsilio, 2007, pp.9-63.

<sup>58</sup> E. FACCIOLI, *Introduzione*, cit., pp.XVII-XXXIV.

<sup>59</sup> Filippo Filippi viene spesso citato nell'epistolario di Nievo come tramite per la pubblicazione di articoli su Il Pungolo, ma non sono noti altri legami più profondi (anche per la scarsa bibliografia sullo scrittore). In quanto ai rapporti con il mondo del melodramma si ricostruirà il clima frequentato da Nievo nella sezione di questo studio dedicata al libretto *Consuelo*. Cfr. *Filippo Filippi*, a firma di N. BALATA, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1997, pp.693-694.

<sup>60</sup> I. NIEVO, *Lettere*, a cura di M. GORRA, Milano, Mondadori, 1981, p. 426

<sup>61</sup> *Leone Fortis*, a firma di G. MONSAGRATI, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 49, Roma, Istituto

così lontano da quello espresso da Fusinato che, a proposito di *Cuore ed arte* (poi *Fede e Lavoro*), il testo più ambizioso di Fortis, annota quanto abusasse di motivi esteri (Fusinato parla di teatro 'esotico') nel tentativo di dare un'immagine realistica della classe operaia milanese<sup>62</sup>. La produzione di Fortis attraversava infatti, attorno agli anni '52-54, una fase di apertura alle novità drammaturgiche, ma, nel contempo, legata alla richiesta di dare ogni anno tre lavori alla Compagnia reale Sarda di cui era diventato drammaturgo di compagnia<sup>63</sup>. Questa oscillazione tra vecchio e nuovo, per un intellettuale fine e attento come Nievo, voleva dire senza dubbio potersi confrontare direttamente con entrambi i mondi del teatro contemporaneo e il brano tratto dalla *Cronaca di Milano*, è il frutto proprio di questa presa di coscienza: anche gli autori che, approfittando di una fama già raggiunta potevano adoperarsi per migliorare il teatro italiano, preferivano incontrare il successo del pubblico e stagnavano in una produzione di imitazione e di auto-imitazione. È singolare, poi, osservare una contraddizione profonda tra il Fortis giornalista e il Fortis drammaturgo: se come fondatore del «Pungolo» accettava un tipo di scrittura dai toni ironici e da beffa nei confronti della realtà (basta scorrere gli almanacchi del «Pungolo» per avere un'idea dell'asprezza dei pezzi pubblicati), come drammaturgo innalzava un supposto e mal definito vero a modello ultimo, secondo l'esempio francese di Dumas<sup>64</sup>. Se poi si continua a osservare come si sviluppi l'interesse di Fortis per il teatro dopo il 1852 si nota quanto sia importante la produzione di ispirazione reale (tutti i suoi drammi, come ricorda egli stesso, prendevano ispirazione da un fatto di cronaca o dalla vita quotidiana milanese<sup>65</sup>) tanto da arrivare ad essere uno tra i primi sostenitori del Verismo, ispirazione accompagnata da un'esaltazione della produzione drammaturgica straniera (eccetto l'odiato Richard Wagner al quale oppone il nostrano Arrigo Boito)<sup>66</sup>.

I contatti con il circolo contraddittorio di Fortis permettono a Nievo, quindi, di sviluppare una forte coscienza critica nei confronti di una realtà teatrale che sopravviveva in scena e soddisfaceva la gran parte del pubblico - i testi goldoniani divertivano così come le tragedie animavano gli spiriti nazionalisti -, ma non operavano alcun genere di insegnamento socialmente utile. La critica ha spesso interpretato la 'drammaturgia popolare' nieviana secondo una modalità prettamente

---

dell'Enciclopedia italiana, 1997, pp. 215-218; Sulla produzione drammaturgica: *Leone Fortis, Dizionario dello spettacolo*, vol. V, a cura di S. D'AMICO, Firenze, Le Maschere, 1954, pp.550-551; L. FORTIS, *Drammi*, cit.

<sup>62</sup> Nievo ricorda la caduta del proprio Galileo la sera precedente alla rappresentazione di *Fede e lavoro* di cui si limita a registrarne l'autore. Citazione silenziosa che dice molto più di quanto possano esprimere i giudizi di Fusinato e degli altri critici. Cfr. I. NIEVO, *Lettere*, cit., p. 363. Per la recensione cfr. «Gazzetta ufficiale di Venezia», 14 aprile 1854

<sup>63</sup> G. COSTETTI, *La Compagnia reale sarda*, cit.

<sup>64</sup> P. ZAMBON, *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa nell'Otto-Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp.58-62.

<sup>65</sup> L. FORTIS, *Drammi*, cit., p. 521-555.

<sup>66</sup> Fortis, infatti, accanto all'attività giornalistica coltivò - in piena Unità d'Italia - l'attenzione per forme di incentivazione della drammaturgia italiana sul modello della straniera: si prodigò, con Ferrari e Filippi, per la costituzione di una compagnia permanente con sede a Milano che doveva portare sulle scene la nuova produzione italiana. L'intento non fu senza ripercussioni politiche: lo scrittore si opponeva alla degenerazione del Risorgimento, operata, a suo giudizio, dalle posizioni cavouriane e sabaude.



romantica che attribuiva al teatro il ruolo di “educatore del popolo”. Si pretendeva che attraverso il teatro, secondo una dinamica tradizionale, si facessero passare idee didascaliche per il popolo in nome di una comune cultura e di un progetto educativo. Nievo in più di una passaggio degli scritti politici e nella lirica *Drammaturgia popolare*, sottolinea la funzione didattica delle lettere.

Il significato ambiguo di alcuni versi come «Eppur la drammatica/ è guida alla pratica/ per quelli che stentano/ al tornio e all'aratro:/ Eppure del popolo/ La scuola è il teatro» (vv. 38-40) sembra portare esattamente verso l'interpretazione corrente del ruolo richiesto al teatro. La domanda da porsi, però, non è se Nievo intendesse o meno elaborare una “drammaturgia popolare” e se questa attenzione al “popolo” sia da intendere, retrospettivamente, come un'adesione ai principi del romanticismo “sociale” oppure si tratti di una ripercussione della sua posizione politica<sup>67</sup>. Piuttosto è più costruttivo, per non incappare in facili etichette critiche, capire come si realizzi la mimesi del reale nelle commedie nieviane, quale sia lo strumento con cui questa si esprima e come si differenzi dalle tecniche narrative evidenti nei romanzi e nelle novelle<sup>68</sup>.

La cosiddetta “ironia nieviana”, sulla quale si discorrerà a lungo come punto fondante di questo studio, evidente negli articoli giornalistici che Nievo scrive per le riviste di Fortis, è la medesima con cui lo scrittore analizza il mondo che vuole riproporre sulla scena. Non si tratta, dunque, di uno tra i convenzionali strumenti di un particolare orientamento della prosa “romantica”, ma di una precisa indicazione di teoria letteraria, che rende indipendente il teatro nieviano da qualsiasi forma e vicinanza con le espressioni più comuni dell'epoca.

Tornando, invece, agli autori citati nelle lettere, compare il nome di Paolo Giacometti con il dramma storico *Torquato Tasso* dedicato alla città di Mantova:

Però sabato ci avremo una novità; l'aprimiento del Teatrino Scientifico per la prima recita del *Torquato Tasso* di Giacometti, Drama in versi dedicato dall'autore alla città di Mantova. Io sono grato al Giacometti di porgermi argomenti onde contentare la mania drammatica del *Caffè* e ho già preparato penna ed occhiali per un articolo critico lungo da qui a Milano. Voglia Iddio che molto o tutto ci sia da lodare come credo e spero<sup>69</sup>.

Paolo Giacometti nel 1849, agli esordi della propria produzione risorgimentale di sostegno alle lotte nazionali e di chiara matrice rivoluzionaria<sup>70</sup>, aveva composto per la Compagnia Reale Sarda un dramma particolarmente interessante per lo studio de *I Beffeggiatori: Le metamorfosi politiche*. Dopo titoli quali *Cola di Rienzo* e *La moglie dell'esule*, il drammaturgo propone ne *Le metamorfosi politiche* le intricate vicende del regno inglese di Carlo I Stuart. Il dramma si articola in due tempi: nel primo si narra lo scoppio dei conflitti tra Inghilterra e Scozia e nel secondo – che si svolge durante il regno di Carlo II Stuart - il tentativo di porre fine alle lotte tra le due fazioni.

<sup>67</sup> F. ULIVI, *Il romanticismo di Ippolito Nievo*, Roma, La Spiga, 1947.

<sup>68</sup> Piermario Vescovo ha sottolineato come lo sguardo di Nievo sia molto disincantato a questo proposito e ben lontano da slanci romantici: P. VESCOVO, *Introduzione*, a I. NIEVO, *Commedie*, cit., pp. 32-34.

<sup>69</sup> I. NIEVO, *Lettere*, cit., p. 390.

<sup>70</sup> G. TRISOLINI, *Rivoluzione e scena (1789-1799)*, Roma, Bulzoni, 1985.

Come ricorda lo stesso Giacometti nell'introduzione alla pubblicazione del proprio teatro, il testo non era nato con questi riferimenti storici:

*Le Metamorfosi* non hanno alcuna pretesione di essere accettate per storiche. [...] Difatti quando la scrissi nel 1849 a Firenze per la R. Compagnia di Sardegna, non aveva questa maschera. L'azione svolgevasi in Italia ne' tempi che allora correvano e forse corrono anche oggi. Vero certamente era il concetto di commedia, ma ideali i personaggi e gli avvenimenti. Ad ogni modo la censura teatrale di Torino [...] temette i frutti della satira, e le facili allusioni; quindi mi impose di trasportare la scena fuori del mondo, se fosse stato possibile, o per lo meno fuori d'Italia. [...] Resti dunque come si trova, anche nel riflesso che le bandiere ad ogni vento, i camaleonti politici sono universali e si assomigliano troppo fra loro, a qualunque epoca o luogo appartengano. [...] *Metamorfosi* dalla natura degli uomini che è sempre la stessa o se si vuole, da quella dei consueti rivolgimenti degli stati; poiché, infin de' conti, io altro non feci che ridurre a piccole proporzioni quella eterna Commedia, che anche in oggi rappresentano sul nostro teatro politico, istrioni nuovi e vecchi, d'ogni lingua e d'ogni colore<sup>71</sup>.

Le somiglianze con la commedia nieviana sono evidenti e, nonostante l'ambientazione seicentesca, i riferimenti politici appaiono assolutamente comprensibili.

*Le metamorfosi politiche* oppongono Scozia e Inghilterra, mascherando rispettivamente l'Italia e l'Austria e ponendo l'accento sull'importanza della rivoluzione come unico strumento di riscatto nazionale. Il riconoscimento storico è ben chiaro, nonostante i tentativi di collocare le discussioni patriottiche tra i partiti scozzesi delle 'teste tonde', e di oscurarne la forza sottolineando l'intrigata storia amorosa tra una contessa inglese promessa ad un conte ed uno scozzese senza titoli.

Le due donne tragiche - Anna e Lucia - sono volutamente descritte all'insegna della modernità e libertà di pensiero: costrette ad amare per ragioni politiche uomini che disprezzano, entrano nelle discussioni nazionaliste con piglio e sicurezza dimostrando di possedere idee certe sul futuro della Scozia (Lucia ama uno scozzese, mentre Anna, anche se sposata ad un Lord, non ha dimenticato le origini scozzesi). L'insicurezza politica, il 'bandierismo', emerge da un passo tra Anna e il baronetto Giorgio Brook:

GIORGIO: Era, volete dire, e ciò importa pochissimo; gli uomini in politica vanno giudicati da quel che sono, non da quello che furono. Quale è mai quel politico che non ha cangiata la sua fede, almeno quattro volte l'anno? E la cosa è naturalissima. Di primavera moderati, di estate repubblicani, d'autunno retrogradi, d'inverno comunisti!

ANNA: Pel signor Marchese siamo d'estate, mentre, secondo quello che dice, è un gran liberale, un fabbricatore di rivoluzioni (I,5).

Emergono netti i tratti di somiglianza con l'opera nieviana sull'insicurezza partitica e sul ruolo delle donne.

Diventa necessario, qui, riassumere la trama de *I Beffeggiatori* per capire meglio le vicinanza tra alcuni argomenti e alcuni personaggi.

**Atto primo:** nella Villa del vecchio Barone D'Ardegno a Palermo, Don Palmiro, stolto marito di Donna Giulia, aspira a diventare Governatore della città tramite l'aiuto della Marchesa di Santofiore,

<sup>71</sup> P. GIACOMETTI, *Teatro scelto*, vol. III, Milano, Libreria Sanvito, 1861.

molto vicina al Vicerè. Donna Giulia - che desidera più del marito il prestigio della carica - decide che la cugina Rosalia deve sposare il Conte - amico di famiglia - per saldare i rapporti con la nobiltà palermitana e per dimenticare il suo giovanile amore, Vittorio Stampa, figlio di un Barone proscritto dopo un periodo di lotte civili e da quattro anni lontano dalla Sicilia. Mentre la nomina per Don Palmiro sembra avvicinarsi sempre più, Don Cirillo - un parassita - e il Conte cercano di convincere la ritrosa Rosalia ad accettare le nozze, e, nel contempo, diffondono la voce che il Conte abbia deciso di sposare la giovane per dimenticare Donna Giulia. Giunge la notizia che è stata assegnata la carica di governatore a Don Palmiro e il Barone si infuria, meditando di diseredare le nipoti (Donna Giulia come moglie di Don Palmiro e Rosalia per il matrimonio insensato che sembra accettare). La gioia di Don Palmiro viene interrotta dall'arrivo di Vittorio che getta in subbuglio la casa e costringe il Dottore ad intervenire prima che il Barone abbia un attacco di cuore.

*Atto secondo:* A Palermo si festeggia il nuovo Governatore, ma Don Palmiro è scosso da due problemi, uno sentimentale e uno finanziario. Crede che la moglie abbia una relazione segreta con il Conte, mentre le continue feste stanno prosciugando le finanze statali, tanto da costringerlo a chiedere un ingente prestito proprio al Conte e al Marchese, che tanto lo avevano aiutato nella nomina. Rosalia, credendo alle dicerie di Don Cirillo, non vuole incontrare Vittorio che si suppone sia l'amante di Donna Giulia e di molte altre donne palermitane. Don Palmiro dimostra la sua inettitudine al comando chiedendo alla moglie se votare pro o contro all'amnistia che riporterebbe in Sicilia gli esuli politici del post '48.

*Atto terzo:* Richiamati nella casa padronale da un malore del Barone, Donna Giulia e Don Palmiro si scontrano sugli esiti disastrosi della politica di quest'ultimo e la moglie sembra confermare i sospetti del marito sulla presunta infedeltà. Intanto Vittorio affronta il Conte e dichiara il suo amore a Rosalia. I creditori assediano Don Palmiro che, ridotto in miseria, viene deposto come governatore.

*Atto quarto:* Il rapporto coniugale tra Giulia e Palmiro sembra sgretolarsi sempre più e Don Palmiro decide di fuggire prima che la polizia lo arresti. Ma il Barone, accompagnato dal Dottore, da Vittorio e da Rosalia, giunge a risolvere la situazione: Vittorio ha saldato i debiti di Don Palmiro e chiede la mano di Rosalia. Il Dottore scopre la sua vera identità: è il padre di Vittorio che, travestitosi, non ha mai lasciato la Sicilia. Il Conte, inutilmente, pretende di avere diritti su Rosalia e finisce punito, costretto a diventare l'innamorato della Marchesa. L'amnistia viene approvata e Don Cirillo fugge dalla Sicilia per non incappare nella moglie - allontanata in Inghilterra a causa dell'amnistia - pronta per il ritorno

Personaggi femminili infelici, che solo apparentemente sono protagoniste di trame sentimentali contrastate, si muovono invece con sicurezza nelle fitte reti della politica, rinfacciando agli uomini la scarsa propensione al comando. Così Donna Giulia - più caricata comicamente e lontana dai caratteri romantici di Anna - sovrasta il marito Don Palmiro che, al pari del Conte di Stafford, non sa dove schierarsi, preferendo la ragione dei più forti.

Ugualmente la ritrosa Lucia non è interessata al matrimonio con il subdolo e ambiguo Marchese, mentre si sposa segretamente con lo scozzese Isacco. La biografia di quest'ultimo richiama quella di Vittorio Stampa:

CONTE: Io non mi inganno mai, e voi difendendolo lo accusate.

ANNA: Per qual motivo?

CONTE: Perché voi, quasi per far onta a me, proteggete questi spiriti amanti di libertà, questi faziosi, che nei loro delirj sognano un nuovo ordine di cose. Ed Isacco è fra questi.

ANNA: Egli?

CONTE: Sì; nato da due poveri montanari fu preso in cura da un vecchio ribelle che già aveva assaggiata la carcere. Ed il ribaldo istillò le sue massime perverse nel cuore del giovinotto, che le accolse con trasporto: Isacco sviluppò un ingegno precoce e straordinario agli studi di Oxford: scrisse dei versi ed alcune operette sull'educazione del popolo nelle quali lavoravano delle idee perniciose.

ANNA: E allora, perché lo prendeste presso di voi? È stata perlomeno un'imprudenza.

CONTE: Ecco il criterio delle donne! È stato un tratto di politica la più raffinata, perché io l'ho adesso nelle mani posso meglio spiare i suoi passi e punirlo: anzi li lascio tutto il campo possibile, onde si renda colpevole. (I,7)

La storia romanzesca di Isacco (raccontata da lui stesso I,10) presenta le stesse caratteristiche di quella di Vittorio: un padre che non c'è (anche se poi ritorna esattamente come accade per il Conte Stampa) e che affida le cure del figlio ad un altro uomo, vecchio e politicamente ben schierato. Sono assenti la dimensione del viaggio per mare e i successi politici all'estero che caratterizzano la biografia di Vittorio, mentre l'attenzione è posta nell'educazione insurrezionale del giovane, secondo un modello conforme al teatro risorgimentale<sup>72</sup>.

Se ne *I Beffeggiatori* la tematica politica si perde nell'ultimo atto in cui trionfa la vicenda sentimentale, ne *Le Metamorfosi* rimane centrale e torna sul fenomeno del 'bandierismo' come caratteristica dei moti insurrezionalisti e del fallimento rivoluzionario:

GIORGIO: Lo so bene che ora i tempi hanno cangiato, e liberali lo sono tutti ... o da burla o davvero. Ne conosco di quelli che, essendosi addormentati assolutisti, si risvegliarono costituzionali e anche qualche cosa di più, e adesso predicano nei caffè ed in piazza per empire il sacco da un'altra parte!

In quanto a me, che fui sempre un fiero scozzese, non mi è parso vero di poter gridare a piena gola, Viva l'indipendenza! Viva l'uguaglianza! (Atto unico, II parte).

Nonostante queste vicinanze, che potrebbero derivare anche da alcune letture comuni e da un medesimo modo di concepire la condizione femminile, il giudizio nieviano e giacomettiano sull'esito del '48 è diverso e così lontano da stabilire un confine netto tra i due testi. Nievo, come si vedrà vive l'esperienza inseguendo il sogno mazziniano, e coglie nella sua commedia l'eco del disastro politico, sottolineandone l'inadeguatezza della classe governante corrotta dalla bramosia di denaro e di fama. Non c'è apertura per il popolo, non ci sono personaggi di estrazione bassa che si facciano portavoce della realtà delle barricate cittadine. Nievo dà un giudizio a posteriori, che vede l'esito e il susseguirsi rapido di mutamenti politici e di cambi d'idee anche nelle figure più rilevanti, come lo stesso Mazzini. Ne *I Beffeggiatori* ritrae l'Italia in bilico tra dirigenti inadeguati e detentori del potere alla ricerca della gloria personale e non dell'unità. Quest'ultima sembra essere una chimera che solamente i personaggi più vicini alla posizione politica nieviana, come il Dottore e il

<sup>72</sup> Il teatro e la narrativa risorgimentale presentano una tipologia di eroi sempre uguale in cui l'esperienza letteraria e lo svezzamento politico ricoprono un ruolo fondamentale per le scelte successive. Cfr. A. M. BANTI, *Il Risorgimento in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp.54-62.

Barone, possono concepire o almeno sognare.

Giacometti, al contrario, vive l'esperienza direttamente e il dramma critica il volta faccia rapido e inesorabile di alcuni personaggi politici che hanno fatto fallire le imprese rivoluzionarie. Nell'avvertenza la triste consolazione che i tempi non sembrano cambiati, ricorda la medesima riflessione nieviana, ma, ne *Le Metamorfosi*, la dimensione popolare e di lotta cittadina è ben presente con il personaggio di Isacco e compare fino all'ultima battuta del testo:

ISACCO: Sì, ed ognuno comprenderà finalmente che le prime cariche dello stato non son più retaggio dei ricchi e, dei grandi, ma l'uomo del popolo che ha mente e cuore può conquistare il primo seggio d'onore. (Atto unico, scena ultima).

Anche Nievo arriva ad una conclusione simile, ma il punto di vista è diverso: il nobile che osserva quanto sia eticamente scorretto lavorare «come i carrettieri», e seguire la moda dell'impegno politico senza vero convincimento allontana da sé qualsiasi contatto con il desiderio di popolo. Popolo, mente e cuore<sup>73</sup> sono tre parole chiave del romanticismo che Giacometti respira appieno e ripresenta nella propria commedia.

Oltre al dato storico un aspetto assolutamente rilevante riguarda l'impiego nella commedia di Giacometti e in quella di Nievo del termine «maschera», che implica una ricaduta nella comprensione globale dei testi. Si è visto come Giacometti, parlando della propria opera, si esprima utilizzando «maschera» per intendere l'abito, il travestimento storico che era stato costretto ad impiegare per collocare i propri personaggi in un tempo storico regresso per non incappare nella censura.

Questo tipo di concezione della maschera che nasconde la verità storica e politica è spesso riscontrabile nel teatro del primo Ottocento, soprattutto nel melodramma storico (basti pensare ai *Lombardi alla prima crociata* o al *Nabucco* di Verdi) e nella prosa tragica. In entrambi i casi il mascheramento dei caratteri assimilati a personaggi collocati in epoche storiche lontane, rendeva possibile veicolare contenuti politici in modo velato, biforcando l'interpretazione del testo. Come avviene nel *Nabucco*, la prigionia del popolo ebraico sottomesso alla tirannica oppressione del Nabuccodonosor, si prestava ad un processo di trasfigurazione di temi e caratteri dell'Italia pre unitaria, assumendo il mascheramento dell'antica civiltà babilonese<sup>74</sup>.

Per scrivere un libretto bastava

rubare onestamente un argomento a qualche Romanziere indigeno o transalpino; incastrarvi dei gallici colpi di scena; raggranellare o rafforzare qualche nebuloso concettino tratto dal museo del romanticismo; e quindi stemperare il tutto in un po' di prosa ritmata, come Dio vuole<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> Il concetto di «popolo» richiamava su di sé l'idea che si dovesse combattere per la causa italiana in nome di un'unità che non era politica, ma umana, basata sulla fratellanza universale. Il «cuore» rappresentava tanto lo slancio nazionalistico con cui si doveva scendere in battaglia, tanto l'ideale unico e ultimo da perseguire in ogni lotta. La «mente» sottolineava l'elevazione intellettuale che doveva spingere verso un continuo miglioramento dell'Italia.

<sup>74</sup> C. SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp.179-208.

<sup>75</sup> Dalla *Prefazione a Maria d'Agamonte* cit. in U. ROLANDI, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni

Se la ripresa di soggetti ‘stranieri’ creava «una curiosa sovrimpressione<sup>76</sup>» di storie nazionali in ambienti non italici, il travestimento antico costituisce l’unico

riferimento, flebile e contraddittorio, ad una comune italianità, tanto vaga quanto auto-evidente, si potrebbe dire un’italianità a tutti i costi, slegata da ogni realtà effettuale, che il linguaggio operistico rende particolarmente credibile, oltre che coinvolgente, in quella precisa congiuntura storica e politica<sup>77</sup>.

La maschera veniva, poi, utilizzata nelle commedie politiche o, come quella di Giacometti, «satiriche», in cui quest’etichetta manteneva una valenza ambigua: la comicità era data da uno svolgimento narrativo con finale risolutivo positivo che portava a ripristinare l’equilibrio turbato. L’elemento satirico riguardava il procedimento di mascheramento dei personaggi con la stessa modalità poc’anzi descritta per il melodramma e il dramma storico<sup>78</sup>.

A queste interpretazioni della maschera si aggiungeva un uso prettamente comico, di derivazione goldoniana, che non ha un’attestazione così evidente nel primo Ottocento, ma è, al contrario, molto significativo per Nievo.

La maschera goldoniana - o, per meglio dire, il mascheramento scenico dei personaggi<sup>79</sup> - si ha come travestimento comico a fini narrativi. Il personaggio che si presenta in scena non con la propria identità, ma alterato, preannuncia uno svolgimento complesso sotto il profilo narrativo, potenzialmente comico, che porterà ad un disvelamento progressivo.

Ne *I Beffeggiatori* l’uso della maschera è comico e politico allo stesso tempo: l’ambientazione palermitana della vicenda e la scelta di parlare di un’aristocrazia, che sembra vivere fuori dal tempo, permettono di veicolare contenuti politici definiti entro la politica italiana degli anni’50. Pur rimanendo assente la dislocazione storica in un passato remoto perché tipica del genere tragico, il processo di codifica delle vicende contemporanee attraverso il richiamo a situazioni lontane è attuato con complessità e fuso con l’uso comico che si concentra solo su alcuni personaggi.

Rispetto a Giacometti, dunque, Nievo interpreta in chiave comica e ironica l’uso della maschera secondo quel principio di commistione che interessa l’intera commedia e che obbliga a riformulare un giudizio sul rapporto tra Nievo e Goldoni.

### **3. «Ironie tragique»: idee romanzesche e centralità della beffa**

Fin qui si è detto di possibili somiglianze e vicinanze della commedia con il teatro dell’epoca, arrivando però alla conclusione che ci sono poche e sporadiche relazioni con la produzione

---

dell’Ateneo, 1951, p.137.

<sup>76</sup> C. SORBA, *Teatro*, cit., p.196.

<sup>77</sup> Ivi, p.207.

<sup>78</sup> Anche Nievo pratica questo genere di mascheramento nella tragedia *I Capuani*.

<sup>79</sup> Si parla di mascheramento per evitare di confondere il concetto di maschera con quello della maschera della commedia dell’arte.

drammaturgica coeva. È più proficuo, allora, spostare l'interesse verso altri campi di indagine sul testo, cercando, per esempio, di scomporre la trama ed evidenziare il peso del tema della beffa, da cui il titolo *I Beffeggiatori*. Si può, dunque, semplificare la commedia in livelli narrativi:

<i>Livello I - commedia sentimentale</i>	Vicenda romantica e sentimentale	Si sviluppa la vicenda amorosa contrastata tra i due giovani, Rosalia e Vittorio.
<i>Livello II - commedia politica</i>	Vicenda politica	Don Palmiro aspira alla carica di Governatore, ma la totale incompetenza lo porta a perderla, poco dopo averla assunta. Numerosi riferimenti all'attualità italiana del post'48.
<i>Livello III - Commedia di satira dei costumi</i>	Tema della Beffa - chiusura 'morale' nella revisione definitiva della commedia	Centralità della figura di Don Cirillo e di quella del Conte, ma anche degli insospettabili Dottore e Marchesa. Beffa sentimentale-politica nei confronti di Don Palmiro messa in atto dal Conte; sentimentale da Giulia e dalla Marchesa verso il Conte e 'grande beffa' del Dottore verso tutti i personaggi escluso il Barone d'Ardegno.

Il livello più evidente è sicuramente il primo, sentimentale e convenzionale - tutte le commedie per essere tali devono avere una vicenda amorosa più o meno complessa -, su cui si regge la commedia: il testo si apre, infatti, su Donna Giulia e Don Palmiro che decidono di organizzare il matrimonio tra Rosalia e il Conte ed informano il pubblico del passato romanzesco di Vittorio. Lo svolgimento successivo appare completamente improntato su questo aspetto a cui si può accostare la beffa erotica - sentimentale del Conte a discapito di Don Palmiro.

Fin dalla prima scena Nievo intreccia alla tematica sentimentale la critica ai modi 'sospiriosi' e 'lacrimosi' dell'amore platonico e romantico nell'accezione più comune del termine:

DON PALMIRO: Eppure la cosa è chiara, moglie mia. Vi sembra questo il secolo degli amori romanzeschi? ... Il signor Vittorio si diede alla vita di mare, dicono per aver agio di vedere di volta in volta suo padre; ma i continui e lunghi viaggi illanguidirono quella fantasticaggine infantile, finché da ultimo una lontananza di tre anni le ha dato l'ultimo crollo. (I, 1)

Il personaggio di Vittorio è costruito sul prototipo dell'eroe da romanzo sentimentale, genere su cui Nievo così si esprime:

Ella avrà letto in qualcheduno di quelli sciocchi romanzetti francesi che un poco di burrasca ravviva la fiamma dell'amore e così ogni tratto ella ti suscita in cuore ora un dubbio ed ora un affanno!

(Lettera ad Attilio Magri, 5 settembre 1850)<sup>80</sup>

Il rapporto dello scrittore con la cultura romanzesca è senza dubbio rilevante per le ricadute che avrà sulla narrativa campagnola, ma anche, per la ricostruzione della propria esperienza amorosa

<sup>80</sup> I. NIEVO, *Lettere*, cit., p. 178.

con Matilde Ferrari riletta nella corrispondenza e nell'*Antiafrodisiaco*<sup>81</sup>.

Il tema politico, invece, inizia ad insinuarsi dalla prima scena in cui si accenna alle posizioni liberali del Barone, alla crisi del '48 e all'esilio politico del giovane Vittorio Stampa. Questo intrecciarsi dei due livelli rimane costante in tutta l'opera: l'aspetto politico emerge dalle battute dirette al passato di Vittorio e del padre e dalla situazione politica di riferimento in cui «la nobiltà si è messa agli stipendi come i carrettieri».

La beffa, che richiama direttamente il titolo della commedia, si sviluppa dunque in tre diversi ambiti, tutti con evidenti legami ad alcuni personaggi e temi che ritornano ossessivamente nella commedia.

Si notano, dunque, tre diversi livelli di complessità della beffa.

C'è il livello immediato, che associa il concetto di beffa all'idea di “prendersi gioco di qualcuno” ed è quanto avviene, politicamente e sentimentalmente, nei riguardi di Don Palmiro.

C'è poi un livello intermedio e compresso che comprende diversi impieghi della beffa. Si ha una beffa sociale-sentimentale, che ha per protagonisti Don Cirillo e il Conte che fanno credere a Don Palmiro che Giulia sia infedele e, a Rosalia che Vittorio la tradisca con un'altra donna. A questo proposito è fondamentale il richiamo al leitmotiv dei «trecento caffè di Palermo» che rappresentano l'opinione pubblica<sup>82</sup>, un'autorità chiamata in causa, che calunnia e colpisce le vicende private dei protagonisti. Il riferimento alla voce pubblica è continuo soprattutto nella prima redazione della commedia, in cui si esplica chiaramente anche la funzione sociale della diceria: «si sa cos'è la voce pubblica! È l'incettatrice delle calunnie e basta non abbadarvi alle sue detrazioni perché ci perseguiti con i suoi elogi» (*I Beffeggiatori*, ms A, I, 1). Nell'ultima stesura, invece, il Conte riflette sull'utilità sociale dei calunniatori poiché hanno il compito di innescare le vicende intriganti che animano la vita quotidiana (II, 8). Scomparendo progressivamente nella redazione definitiva quell'immagine dei caffè, il vero calunniatore diventa Don Cirillo, che si fa portavoce e, a suo modo, alimenta la diceria pubblica, come ricorda, in una battuta illuminante, a Giulia: «Correrò per tutti i caffè, per tutte le veglie, per tutte le botteghe a narrare, a gridare, a giurare che voi e Don Palmiro non vi vedete mai, che aborrite di tutto cuore ...» (*I Beffeggiatori*, II, 2). Lo spostamento da una generale voce di massa a quella di un personaggio è significativo anche per le ripercussioni sul carattere di Don Cirillo e per uno slittamento tematico verso una perdita di mordente e di asprezza che caratterizza tutta la seconda redazione della commedia. È interessante rilevare anche la diversa prospettiva che i personaggi offrono sul tema della beffa sociale. Evidente, a tal proposito, lo

<sup>81</sup> E. CHAARANI - LESOURD, *L'altra Sand di Nievo*, in *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, a cura di S. CASINI, E. GHIDETTI e R. TURCHI, atti della giornata di Studi in memoria di Sergio Romagnoli, Firenze, 14 novembre 2002, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 155-174. Sulla formazione letteraria di Nievo: C. BOZZETTI, *La formazione del Nievo*, Padova, Liviana, 1959.

<sup>82</sup> Il concetto di «voce pubblica», che nasce in ambito Illuminista e si sviluppa, seguendo diverse strade, nel corso dell'Ottocento, richiama il giudizio pubblico, quello sguardo degli altri che è pronto a criticare, ie identificare all'interno di categorie preconcepite.



## scambio di battute tra Donna Giulia e Don Palmiro

DONNA GIULIA: Quel debito, Signore, era necessario. E l'avreste voi contratto a così buoni patti, se io non induceva il Conte a persuader il Marchese? ... Via rispondete! Quello che faccio, quello che dico, quello che penso, non è tutto per la nostra gloria, per lo splendor della casa?

DON PALMIRO: Sì; ma intanto si beffano di me!

DONNA GIULIA: E voi beffatevi di loro. Del resto è meglio una marito noncurante delle ciarle che la caricatura di Otello risuscitato ai nostri giorni; e ricordatevi! sì, ricordatevi, o Signore, che prima di essere lo sposo di Donna Giulia, siete il Governatore di Palermo! (II, 4)

La beffa politica muove dai commenti del Conte e di Don Cirillo durante i festeggiamenti organizzati da Don Palmiro, quando notano l'inettitudine al Governo di Don Palmiro, che si fa comandare dalla moglie anche in questioni di amministrazione statale e senza dimostrare una chiara posizione politica. In questo caso non si figura più l'immagine dei «trecento caffè di Palermo», ma del «corso illuminato», il tragitto di gloria di Don Palmiro e «dagli arazzi finti» che ne provano, invece, la caduta economica.

Per ultima, la beffa sociale riguarda prevalentemente il Dottore - personaggio esterno alle vicende - che non è chi si credeva. La propria storia passata (medico volontario in terre lontane) è frutto di una creazione di fantasia con la quale ha beffato tutti i protagonisti. Ma tramite questa maschera si è trasformato da un reietto politico in un salvatore d'anime umane a cui guardano con ammirazione tutti i membri della famiglia D'Ardegno. In questo caso il tema della beffa si declina nella concezione della maschera - di derivazione goldoniana, si pensi al caso del *Bugiardo* - come abito per ricollocarsi nella società e farsi accogliere dall'aristocrazia, fondata, a giudizio di Nievo, sull'apparenza.

L'ultimo livello nella concezione della beffa tocca un aspetto di pratica e scrittura letteraria. La beffa possiede, dunque, nella commedia una duplice valenza, tematica e strutturale. È, nel contempo, argomento della commedia evidente già dal titolo, ma è anche lo strumento narrativo con cui Nievo dipinge una specifica realtà politica-sociale. A questo punto, però, non si può più parlare di beffa, ma del suo equivalente critico-interpretativo: l'ironia.

La scrittura ironica è una delle caratteristiche della prosa nieviana, secondo una visione critica ampiamente condivisa e documentata<sup>83</sup>. Ciò che, però, diventa interessante è riflettere sull'utilizzo di questo strumento retorico in questa commedia e più in generale negli scritti coevi o poco precedenti, come il già citato *Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, gli scritti giornalistici e le lettere a Matilde. In tutti questi casi si è di fronte alla necessità di raccontare il reale, che spesso tocca il privato – come nel caso dell'*Antiafrodisiaco* e delle lettere – o una dimensione che implica il giudizio esplicito dell'autore su un determinato aspetto – come negli articoli giornalistici. In tutti questi casi l'impiego ironico serve per alterare il dato oggettivo, nascondendo la voce dell'autore e restituendo un'immagine disincantata della contemporaneità.

<sup>83</sup> G. MAFFEI, *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Napoli, Liguori, 1990.

Scorrendo la bibliografia nieviana ogni qualvolta si parli di impiego ironico (o umoristico) si rimanda prevalentemente ad una supposta origine sterniana e byroniana<sup>84</sup>, quando invece una fonte molto più vicina – e probabile dato il vivo interesse nieviano per la letteratura francese<sup>85</sup> - potrebbe essere la produzione romanzesca di Honoré de Balzac, *source* certa per l'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico* e quella di Stendhal, mai citato ma decisivo per l'intera pratica letteraria nieviana. Un dubbio sull'origine inglese dell'ironia nieviana viene insinuato – senza arrivare mai ad una vera e propria dichiarazione – da Francesco Olivari che, frequentemente, tanto in merito all'*Antiafrodisiaco* quanto alla componente teatrale e comica delle *Confessioni*, evoca il nome di Balzac e del suo metodo di indagine del reale<sup>86</sup>. La vicinanza compositiva della prima redazione de *I Beffeggiatori*, all'*Antiafrodisiaco* e a molti articoli giornalistici giustifica un uso dell'ironia molto prossimo nei diversi generi e stabilisce un interessante punto di vista per lo studio della commedia.

Innanzitutto, dunque, si devono individuare i diversi impieghi ironici in Nievo, e nel caso specifico de *I Beffeggiatori*.

Solitamente l'ironia nieviana è:

una frusta che deve correggere i costumi, rifare la tempra degli italiani: ma questa frusta scatta solo se si suppone di vivere all'inferno, che il mondo quale è sia intollerabile come un inferno<sup>87</sup>.

E seguendo quest'interpretazione va intesa la battuta conclusiva della commedia, in cui si afferma, richiamando un comune proverbio, che chi ha il vizio di beffare «resta sovente beffato».

Nievo offre al lettore non più una «realtà degli ideali, ma li cantona nell'effimero e li dissezione e fustiga attraverso lo sguardo umoristico<sup>88</sup>». La beffa diventa uno strumento con il quale indagare e rappresentare la realtà, uno schermo con il quale mirare i principali vizi della società e della politica contemporanea, con un piglio forte e incisivo.

L'impiego ironico conferma, infatti, una visione pessimistica della società, un senso di profonda insoddisfazione per alcune situazioni politiche e storiche che si erano venute a creare, e che avevano modificato profondamente i rapporti umani. È quasi naturale, dunque, che il primo campo in cui si osservi l'impiego ironico sia la prosa giornalistica, in cui l'indice di dipendenza dalla società è molto marcato. Anche l'*ironie* balzacchiana viene applicata, in un primo momento, negli scritti per i periodici satirici o per le riviste femminili – come avviene, d'altronde per Nievo -, su cui

<sup>84</sup> *Effetto Sterne. La narrativa umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. MAZZACURATI, Nistri Lischi, Pisa, 1990, pp. 210-212; U. M. OLIVIERI, *L'idillio interrotto. Forma-romanzo e generi intercalari*, Milano, Franco Angeli, 2002, pp. 33-38; ID., *Introduzione*, a I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 22-25; P. V. MENGALDO, *Le Confessioni d'un italiano*, in *Il romanzo. Lezioni*, vol. V, a cura di F. MORETTI, Torino, Einaudi, 2003, p. 257.

<sup>85</sup> Cfr. la II parte di questo studio consacrata al rapporto tra Nievo e George Sand.

<sup>86</sup> F. OLIVARI, *Ippolito Nievo, lettere e confessioni: studio sulla complessità letteraria*, Torino, Genesi, 1993, pp. 150-151.

<sup>87</sup> G. MAFFEL, *Nievo e la dialettica: Gioberti in Nievo*, in *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, cit., pp. 75-116 :p. 111.

<sup>88</sup> U. M. OLIVIERI, *L'idillio interrotto. Forma-romanzo e generi intercalari*, cit., p. 139.

cominciano ad apparire i primi *études des moeurs*<sup>89</sup>. Entrambi giornalisti e quindi direttamente implicati con l'opinione pubblica, Balzac e Nievo imparano a guardare ed a parlare ad una società che stava vivendo un momento di profondo cambiamento e per manifestare la delusione evidente e la perdita delle proprie illusioni, si servono dello strumento ironico: «l'ironie implique une dissociation avec le point de vue exprimé, et donc une mise à distance, alors que le réalisme suppose une croyance et une adhésion (du destinataire comme du destinataire) à l'énoncé<sup>90</sup>».

L'impiego ironico consta dunque tanto in Nievo quanto in Balzac di tre fasi. La prima fase corrisponde all'osservazione della realtà e alla scoperta che esiste una realtà effettiva e una realtà utopistica (il pensiero dell'autore). A questa distinzione segue la *perdita delle illusioni* e una riflessione pessimista, che si risolve, però, nella scelta del *sorriso ironico*. L'ultima fase tocca il rapporto con il lettore che, messo davanti ad una voce autoriale mascherata e ad una commistione generica, può limitarsi a credere alla storia raccontata (per Balzac si parla di *réalisme de l'histoire*) o, al contrario, credere alla visione dell'autore e cogliere il realismo ironico, le *réalisme ironique*<sup>91</sup>. Il realismo ironico si compone di una *ironie de situation* – un'ironia situazionale – che si presta a «corriger ou dénoncer une injustice, dénuer la diversité entre l'être et le paraître<sup>92</sup>» e di un'*ironie verbale* che si basa sui giochi di parole e di non-sense.

In questo tipo di rapporto con il dato reale che viene raccontato, la presenza della beffa come tema è necessaria e ben chiara già in Balzac per il quale costituisce il primo elemento che compone il «*jeu sérieux de l'ironie profonde*<sup>93</sup>», ovvero il suo principale strumento narrativo. Nel giovanile *La vieille fille* e poi nella *Physiologie du mariage*, vengono codificati gli elementi che compongono la *scène ironique* tipica. Deve esserci un soggetto *ironisant*, l'oggetto *ironisé* che tende ad essere descritto in nome dell'innocenza, quasi dell'ingenuità, e un elemento complice. Colui che dà l'avvio alla scena ironica solitamente prende di mira un aspetto intimo del personaggio che diventa oggetto d'attenzione ironica, com'è, spesso, il campo sentimentale e sessuale. Il personaggio che subisce quest'uso «plus méchant de l'ironie» deve essere, almeno all'apparenza, inadatto al vivere sociale, e per questo vessato dal complice, quasi sempre una voce esterna al *récit*.

Uno schema così descritto è palesemente prossimo alla situazione presente ne *I Beffeggiatori* in cui i personaggi (Rosalia e Don Palmiro) che dovrebbero essere beffati dai piani architettati da Giulia e dal Conte, non sembrano essere adatti alla vita di società, intendendo con società quell'immagine negativa data dalla voce dei “Trecento caffè di Palermo”.

Questo primo livello dell'impiego ironico serve per mascherare l'uso più fine e più arguto

---

<sup>89</sup> R. CHOLLET, *Balzac journaliste*, Paris, Klincksieck, 1983.

<sup>90</sup> AUDE DÉRUELLE, *Ironies et réalismes le cas du récit balzacien*, in *Ironies balzaciennes*, cit., pp. 41-53.

<sup>91</sup> P. SCHOENTJEN, *Valeurs de l'ironie chez Balzac*, in *Ironies balzaciennes, études réunies et présentées par ERIC BORDAS*, Paris, Pirot, 2003, pp. 75-100.

<sup>92</sup> Ivi, p. 85.

<sup>93</sup> J. DAVID, *Le jeu sérieux de l'ironie profonde*, in *Ironies balzaciennes*, cit., pp. 55-73.

dell'ironia che si basa sul *jeu de cache-cache* dell'autore con le maschere dei personaggi e tocca solitamente «la loi, a société et la justice», fino ad arrivare all'*ironie profonde*, che riguarda, invece, i personaggi principali.

Trattati alla stregua di *grandes âmes*, i personaggi balzachiani, sui quali maggiormente si concentra il gioco ironico, vengono descritti all'insegna di un'ambiguità che tende a trasformarli in héros *comiques*<sup>94</sup>: personaggi dalle grandi aspettative e dai grandi sogni si collocano al di fuori della società e diventano, grazie al gioco ironico, veicoli per una *catharsis comique*:

je ris, au premier degré, d'un bon mot, d'un gag ou d'un trait de caractère pour le raisons psychologiques, par exemple, [...] et qui peuvent être de l'ordre de l'agressivité satisfaite ou du sentiment de supériorité; au second degré (ce qui ne signifie pas nécessairement dans un deuxième temps), je porta sur ce bon mot, sur ce gag ou sur ce trait de caractère une appréciation esthétique positive qui consiste, comme toute autre, en un plaisir (contemplatif) d'admiration <sup>95</sup>.

Ne *I Beffeggiatori* questa dinamica è evidentissima osservando, con gli occhi dell'autore e di uno spettatore avvertito, i personaggi di Rosalia, del Barone d'Ardegno e di Don Palmiro. Rosalia, giovane che crede nel sogno dell'amore romantico, cade nella trappola sentimentale della cugina e, per non venir meno al suo credo, sarebbe disposta a sposare il Conte. Il Barone, invece, è un esempio di comico che proviene dall'ironia che nasce dall'aggressività soddisfatta, all'interno delle mura domestiche e ridotta ad uno sfogo di nervi. Don Palmiro, che non aspira a nulla di grande, si accontenta della sua superiorità in quanto marito di Donna Giulia. Tuttavia l'esempio migliore a questo proposito è dato dal Dottore, *alias* Barone Stampa, una figura complessa che è anche *porte-parole* di Nievo stesso. In questo caso la dinamica balzachiana è pienamente realizzata, proprio perché si è di fronte ad un personaggio che possiede una storia romanzesca. Uomo di grandi ideali si presenta in scena come il Dottore, dimostrando estraneità ai problemi quotidiani della famiglia e occupandosi solamente della medicina. Eppure è egli stesso fatuatore di una beffa nei confronti degli altri, e, quando il suo vero ruolo emerge, l'effetto che si crea in scena è comico. Il riso liberatorio dell'ultimo atto non dipende solamente dalla felice risoluzione della vicenda, ma dal fatto che, grazie al suo svelamento, i personaggi calunniati si salvano e i calunniatori vengono puniti. Si attua, quindi, nella sua complessità il principio di ammirazione e di catarsi comica.

Cercando, quindi, di arrivare ad una conclusione parziale e funzionale allo studio de *I Beffeggiatori* in rapporto a Nievo e Balzac, si può cercare di definire ancor più nello specifico quest'*ironie*. Come sostiene Georg Lukacs, nel suo fondamentale contributo su Balzac e la scuola realista francese, il romanzo francese di metà Ottocento è caratterizzato dall'*ironie tragique*, intesa come la «crise des valeurs dont l'œuvre témoigne certes, mais contre laquelle elle se conquiert<sup>96</sup>».

<sup>94</sup> M. MÉNARD, *Balzac et le comique dans La comédie humaine*, Paris, PUF, 1983, p. 224.

<sup>95</sup> Ivi, pp. 61-62;

<sup>96</sup> JEAN-CLAUDE FIZAINE, *Ironie et fiction dans l'œuvre de Balzac*, in *Balzac l'invention du roman*, a cura CLAUDE DUCHET et JACQUES NEEFS, Paris, Pierre Belfond, 1982, pp. 159-180; GEORG LUKÁCS, *Balzac et le réalisme français*, a cura di

La tragica ironia non va intesa, però, dal punto di vista tematico, ma come un strumento narrativo, «une modalité de l'intertextualité placée sous le signe de la contradiction, ou de la négativité<sup>97</sup>». La negazione è, in questo caso, quella dell'appartenenza ad un genere letterario ben definito, e non va confusa con l'*emploi ironique*, che è anch'esso uno strumento dell'intertestualità, ma afferisce prevalentemente al soggetto trattato. Grazie alla commistione di testi letterari diversi - la cosiddetta *dévoration des textes* - lo sguardo dell'autore si nasconde e porta al *fracassement des codes*, alla perdita di aspetti evidenti e necessari al pubblico per riconoscere l'appartenenza ad un genere specifico. L'*ironie tragique* è dunque un «ironie sémiologie entre le genre qu'on attend et celle qui est en réalité<sup>98</sup>».

Servendosi dell'analisi lukaciana, l'*ironie* balzachiana appare uno strumento narrativo complesso, e questa sua funzione diventa evidente se si esce dallo schema interpretativo consueto, che concentra l'attenzione soprattutto sui temi affrontati dal romanziere. Alla luce di questa riflessione anche l'ironia nieviana – che come si è visto è così vicina a quella lukaciana - assume l'aspetto di un'*ironie tragique*.

La multiformità generica de *I Beffeggiatori* e i diversi livelli narrativi in cui si può scomporre la trama diventano elementi dell'*ironie tragique*, anche la dimensione del *je*, della voce dell'autore, viene coinvolta.

Nella produzione balzacchiana *je* coinvolge due tipologie di informazioni:

les indications données s'ordonnent en deux perspectives: donner des éléments d'une autobiographie lacunaire; se présenter comme le porta parole autorisé d'un discours venu de l'autre siècle<sup>99</sup>.

L'utilizzo ironico in Nievo si declina nella medesima prospettiva. Assumendo un'altra identità, Nievo fornisce alcune informazioni su di sé che vanno interpretate ponendole in relazione al contesto. Il gioco tra la nuova identità e il proprio passato, fa sì che si crei un diverso rapporto anche con il pubblico, che viene chiamato a decifrare un codice narrativo particolare, in cui si riconoscono elementi che provengono da diversi generi.

Se Balzac offre lo strumento più complesso, Stendhal viene chiamato in causa per osservare le motivazioni per le quali Nievo scelga l'*ironie* come forma più adatta a definir la realtà.

Il piccolo mondo della corte, di un ambiente ben definito sotto il profilo della classe d'appartenenza, è così simile alle micro-società che Stendhal presenta nei suoi grandi romanzi – si pensi a *La Chartreuse de Parme* in cui l'ambientazione diventa quasi asfissiante – in cui le regole del gioco

---

GÉRARD GENGEMBRE, Paris, La Découverte, 1999, pp. 48-68; *Ironies balzacziennes*, études réunies et présentées par ERIC BORDAS, Saint-Cyr-sur-Loire, Pirot, éditeur, 2003.

<sup>97</sup> J.C. FIZAINE, *Ironie et fiction dans l'œuvre de Balzac*, cit., p. 162; G. GENETTE, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, pp. 178-180.

<sup>98</sup> Ivi, p.168.

<sup>99</sup> J-C. FIZAINE, *Ironie et fiction dans l'œuvre de Balzac*, cit., p. 168.

sociale sono:

le pouvoir est la seule chose réel le monde est gouverné par les lois du monde, le coeur par les lois du coeur et les deux sont incompatibles l'hypocrisie est fondante à toutes les sociétés la mensonge est une règle de la vie sociale; la sagesse est imiter le modèle du lieu et du moment; [...] l'aptitude au déguisement après la connaissance, des règles du jeu, est la condition sine qua non de la réussite<sup>100</sup>.

L'occhio disincantato di Stendhal, al pari di quello di Nievo, mette in luce le vere regole del vivere sociale: l'imitazione e la menzogna – fino al travestimento fisico e concettuale – perchè non esistono rapporti liberi, ma solo legami ipocriti che perseguono il fine individualistico.

Secondo René Girard è, come si è già notato, questo genere di dinamica che permette il meccanismo di rapporti fondato sulla triangolazione e, nel caso di Stendhal, ricorda che la società si fonda sul *pouvoir, l'amour et l'hypocrisie*. E l'amore, come il potere, non possono mai essere puri, perchè si trovano a fare i conti con protagonisti in cui l'innocente – o il finto innocente – cade sotto il peso della vanità. Quest'ultima è una *mauvaise conseillère* perchè si basa sulla moda, ma l'unico «*paramètre social pour pratiquer la société*». Secondo Jousset la scrittura ironica, a tratti portata a mettere in risalto il ridicole sort de la compréhension de la vanité comme valeur psycho-sociale et esthétique<sup>101</sup>».

Riprendendo Girard emerge chiaramente l'elemento tipicamente stendhaliano di demistificare i sentimenti rapportandoli alla realtà «les vrais sentiments modernes sont fruits de l'universelle vanité: l'envie, la jalousie et la haine impuissante<sup>102</sup>».

Ne deriva che il protagonista stendhaliano

fait souvent appel aux clichés de l'idéologie régnante. Derrière la dévotion, l'altruisme doux, l'engagement hypocrite des grandes dames de 1830, Stendhal ne découvre pas l'élan généreux d'un être réellement prêt à se donner mais les recours angoissés d'une vanité aux abois, le mouvant centrifuge d'un Moi impuissant à désirer par lui-même<sup>103</sup>.

I protagonisti nieviani partecipano esattamente a questa situazione: tutti i personaggi, a partire dall'apparente generosità della Marchesa e dello stesso Conte, vogliono in realtà non il bene del prossimo, ma raggiungere il proprio scopo e per farlo sono pronti a mettere in gioco ogni forma di strategia. Il caso della Marchesa – che è considerata una santa per il suo altruismo e la sua devozione – è chiarissimo: nonostante le sue virtù, il suo scopo egoistico è quello di accaparrarsi sentimentalmente il Conte.

Tuttavia la *vanité* non è solamente una regola che fonda i rapporti sociali, ma anche un valore estetico, diventa cioè una caratteristica che oltrepassa la semplice resa sulla pagina di un sistema sociale, e si trasforma in un vero e proprio valore morale.

<sup>100</sup> M. ANJUBAULT SIMONS, *Sémiotisme de Stendhal*, Genève, Droz, 1980, pp. 264-279.

<sup>101</sup> P. JOUSSET, *La question des genres dans le Journal littéraire*, en *Stendhal hors du roman*, textes réunis par D. SANGSUE, Dijon, Le texte et l'Édition, 2001, pp. 13.

<sup>102</sup> G. GIRARD, *Mensonge romantique ...*, cit., p. 28.

<sup>103</sup> Ivi, p. 29.

Le vaniteux romantique veut toujours se persuader que son désir est inscrit dans la nature des choses ou, ce qui revient au même, qu'il est l'émanation d'une subjectivité sereine, la création ex nihilo d'un Moi quasi divin. Désirer à partir de l'objet équivaut à désirer à partir de l'Autre. Le préjugé objectif rejoint le préjugé subjectif et ce double préjugé s'enracine dans l'image que nous nous faisons tous de nos propres désirs. [...] Tous ces dogmes sont la traduction esthétique ou philosophique de visions du monde propre à la méditation interne. Ils relèvent tous, plus ou moins directement, de ce mensonge qu'est le désir spontané. Ils défendent tous une illusion d'autonomie à laquelle l'homme moderne est passionnément attaché<sup>104</sup>.

Il ruolo che viene ricoperto dalla menzogna non solo è evidente ne *I Beffeggiatori* come necessità per una buona condotta politica e sentimentale, ma è altrettanto vero che il sistema fondato sulla vanità risponde ad un impulso egoistico tipico dell'uomo ottocentesco anche secondo Nievo. Negli articoli giornalistici, infatti, parole come esterioresità, società e egoismo si ritrovano spesso come categorie attraverso le quali si descrive la società coeva<sup>105</sup>.

Sull'ipocrisia dei personaggi stendhaliani ci si può spingere oltre le considerazioni di Girard, ricordando quanto possa essere applicabile al caso nieviano l'analisi di Crouzet che parla di *dimension d'egoisme social et politique* come maschera per il vivere in gruppo. La ragione di questa dimensione dipende dal fatto che l'«hypocrite propose une conformité qu'on aurait tort de réduire à la pure conformité sociale restreinte à la surface du moi<sup>106</sup>». Interessi egoistici e desideri portano, dunque, ad una complessa utilizzazione dell'*ironie* che travalica il dato stilistico e diventa una vera e propria proiezione della realtà.

*I Beffeggiatori*, dunque, sono una commedia politica in cui la beffa non è solamente un tema che rimanda all'idea che l'autore ha di un certo aspetto della realtà sociale circostante, e che maschera assumendo le sembianze di un personaggio fittizio, ma anche – e soprattutto – un dispositivo narrativo che Nievo, “divoratore di trame” e sperimentatore delle novità letterarie, innesca e sperimenta nel teatro e, così come, nella pratica giornalistica e in una forma narrativa ibrida come *l'Antiafrodisiaco*.

#### 4. Carlo Goldoni e «la vecchia maniera»

Individuato dunque come intendere il concetto di beffa, rimane un ultimo scotto da pagare alla critica che si è espressa nei confronti de *I Beffeggiatori*, parlando di «vecchia maniera» per intendere la matrice goldoniana che strutturerebbe la vicenda sentimentale<sup>107</sup>.

Giovanni Cappello, a tal proposito, ha scritto alcune righe che sono esemplificative di un giudizio critico ampiamente condiviso:

Nel gruppo dei testi goldoniani le cose sembrano migliorare [*in opposizione ai drammi giovanili*].

<sup>104</sup> Ivi, p. 30.

<sup>105</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit.

<sup>106</sup> M. CROUZET, *Les héros fourbes chez Stendhal*, Paris, Sedes, 1985, pp. 50-51.

<sup>107</sup> D. MANTOVANI, *Ippolito Nievo. Poeta soldato*, Milano, Treves, 1900, p. 43; U. GALLO, *Nievo con inediti e un ritratto*, Genova, Emiliano Orfini, 1932, p. 56

Anche se i personaggi sono sostanzialmente molto più superficiali, e non mostrano convinzioni precise, tuttavia ricalcano da vicino i clichés della commedia tradizionale, di cui il veneto Nievo doveva essersi nutrito. Ma un imitatore, se non innova, resta sempre al di sotto dei modelli, e certo scarso è il contributo che viene alla fama dell'autore dalla lettura di questi testi. Le scene d'insieme, la conversazione da salotto, tanto vivacemente descritte perfino nell'*Angelo di bontà*, lasciano apparire il discrimine tra le due forme di cui Nievo dispone e di cui non sa servirsi nella stessa misura. Quando la funzione narrativa è portante, Nievo è a suo agio, quando invece è il dialogo a esserlo, allora si rifugia nel cliché<sup>108</sup>.

La posizione di Nievo oscillerebbe, quindi, tra la volontà esplicita di citare la tradizionale commedia veneta - che secondo i *clichés* ottocenteschi è rappresentata dal *corpus* teatrale goldoniano - e l'incapacità di innovarla o almeno cercare di emularla. Per indagare, dunque, il rapporto tra Nievo e Goldoni in modo più asettico, si può rimarcare un dato evidente, le modalità di accesso alle commedie goldoniane e alla tradizione teatrale veneziana.

Scorrendo l'elenco dei 177 volumi che Nievo ricevette dal nonno Alessandro nel 1843, e oggi conservati in parte presso l'Archivio di Stato di Mantova e in parte presso la Fondazione Ippolito Nievo di Roma<sup>109</sup>, si osserva, oltre all'ovvia presenza di scrittori latini, settecenteschi (Bettinelli e Metastasio) e di numerosi autori ottocenteschi come Schiller e Byron, anche l'edizione Zatta del teatro goldoniano<sup>110</sup>. Dunque si suppone che Nievo potesse accedere senza difficoltà alcuna all'intera produzione drammaturgica del commediografo settecentesco, anche perchè, come si è visto, nel momento in cui Nievo si avvicina alla drammaturgia, il teatro goldoniano rappresenta l'unica fonte certa per il genere comico. Questa supposizione trova una conferma scorrendo le lettere nieviane da cui emerge che conoscesse - perchè le aveva lette e viste rappresentate - *Le baruffe chiozzotte*, *L'avventuriere onorato*, *l'Avaro fastoso*, *La famiglia dell'antiquario*, *Le Femmine puntigliose*, e *Arlecchino servitore di due padroni*.

La novità rispetto all'interpretazione comune del teatro goldoniano non riguarda, però, quali testi Nievo potesse aver letto, ma come si servisse di questi materiali. Per esempio, nelle lettere dedicate al suo soggiorno chioggiotto, cita le *Baruffe* per descrivere un diverbio a cui assistette, così come, durante il primo viaggio a Palermo, ricorda le commedie goldoniane ambientate in questa città come testimonianza di un modo di vivere che, a suo giudizio, era rimasto inalterato<sup>111</sup>.

Si capisce così che Nievo non offre

un goldonismo, dunque, come adesione (fuori tempo) a una bonaria descrizione della società. E Nievo risulterebbe così pigro e goldonista, in quanto appoggiato a modalità di rappresentazione stereotipe e, conseguentemente, carente di strumenti per connotare nel loro spazio, nel loro tempo e nel loro ambiente sociale i suoi conversatori<sup>112</sup>.

<sup>108</sup> G. CAPPELLO, *Invito alla lettura di Ippolito Nievo*, Milano Mursia, 1988, p. 49.

<sup>109</sup> F. SAMARITANI, P. ZAMBON, *Nota nieviana: la biblioteca di casa Nievo*, «Archivi del nuovo», n. 10-11 (2002), pp. 55-68.

<sup>110</sup> S. BETTINELLI, *Tragedie*, Bassano, Remondini, 1777; C. GOLDONI, *Commedie e tragedie*, Venezia, Zatta, 1788-95; P. METASTASIO, *Opere*, Venezia, Palese, 1781; J. BYRON, *Poemi*, Torino, Pomba, 1827; F. SCHILLER, *La sposa di Messina*, Milano, Fontana, 1827,

<sup>111</sup> M. GORRA, *Ritratto di Ippolito Nievo*, Firenze, La Nuova Italia, 1991; I. NIEVO, *Lettere*, cit.

<sup>112</sup> P. VESCOVO, *Introduzione*, a I. NIEVO, *Commedie*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 38.



Questa immagine che Faccioli riprendeva da Mantovani<sup>113</sup> viene smentita pensando che:

il goldonismo nieviano non sia confondibile, viceversa, né con la continuità ininterrotta della tradizione goldoniana nel teatro a mezzo Ottocento né con altri, personali, richiami alla sua lezione. [...] Ippolito ci ricorda non solo di essere un lettore di Goldoni [...], ma di aver meditato attentamente sui meccanismi di opere goldoniane ritenute di secondo piano dal punto di vista dei valori teatrali acquisiti, alla ricerca non di un facile repertorio mimetico, ma di una comicità allusiva<sup>114</sup>.

Nievo oppone, dunque, lo studio e la meditazione sui testi rispetto ad un'imitazione stantia di caratteri, ambienti e modalità drammatiche. Letto con un approccio critico al testo, Goldoni diventa, agli occhi di Nievo, uno specchio dei tempi, che non fu mai quel bonario osservatore di scenette di genere descritto da molti suoi imitatori ottocenteschi, ma un attento e critico fotografo di una società che cambiava.

E quindi Nievo può scrivere a Matilde Ferrari che

È passato il tempo delle commedie del Goldoni, in cui le cameriere origliavano agli usci delle padrone: ora è costume fare le cose alla scoperta: è la posteriorità, che vogliamo sperare e supporre migliore assai dei contemporanei di Goldoni e di noi, a suo tempo giudicherà fra le due usanze quale sia da preferirsi<sup>115</sup>.

Da questo passo appare chiaro come Nievo considerasse le commedie goldoniane al pari di una pagina di vita vissuta, che verrà sottoposta al giudizio del tempo.

Un altro aspetto, poi, su cui Nievo si dimostra libero da pregiudizi critici invalsi e, anzi, sembra quasi avere una posizione avanguardista rispetto ai contemporanei, riguarda la concezione della riforma teatrale settecentesca: in *Cronaca di Milano*, riflettendo sulla rinascita del teatro dell'arte, invoca il «povero Goldoni» che ha fatto tanto per portare il gusto del pubblico dalla burattinata alla farsa fino alla commedia<sup>116</sup>. La *commedia* va intesa in questo passaggio come l'apice di un processo che ha visto la tradizione teatrale affrancarsi sempre di più dalle proprie origini – la commedia dell'arte –, ormai logore, e spostarsi verso un genere comico inteso in senso moderno, come un teatro costruito su trame complesse e sulla descrizione di personaggi verisimili.

Ne *I Baffeggiatori* rimane una traccia del 'povero Goldoni' in quello che si può chiamare, 'livello goldoniano' della trama. Ma, anche in questo caso, si tratta di una somiglianza dettata da un ben preciso scopo e non certo di un'imitazione.

Apparentemente, infatti, non vi è nulla di più alla 'vecchia maniera' dell'opposizione tra due giovani e un vecchio che osteggia il loro amore. Attorno a loro, un crogiuolo di maligni che, con l'usurato strumento della maldicenza, creano situazioni ambigue, dalle quali i due innamorati ne escono a fatica, pur riuscendo, alla fine, a coronare il loro sogno d'amore.

Entrando nei singoli aspetti e nei singoli personaggi della commedia, emergono alcuni dati interessanti. Il primo è quasi ovvio: Nievo non guarda ad una commedia in particolare, ma mescola

<sup>113</sup> E. FACCIOLI, *Introduzione*, in I. NIEVO, *Teatro*, cit., pp. XLVIII-XLIX.

<sup>114</sup> P. VESCOVO, *Introduzione*, in I. NIEVO, *Commedie*, cit., pp. 39 - 40.

<sup>115</sup> I. NIEVO, *Lettere*, cit. p. 105.

<sup>116</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., p. 298.

i personaggi e le situazioni, dimostrando di padroneggiare con sicurezza i diversi volti della produzione goldoniana. Per esempio Donna Rosalia è molto simile a Giacinta nel convincimento di essere l'unica a poter disporre della propria vita (e l'indipendenza femminile è un tema caro a Nievo<sup>117</sup>), Don Cirillo e il Conte sono eredi di Don Marzio anche se il primo caratterizza la tendenza alla beffa, il secondo i tratti più oscuri di una cattiveria intima; Donna Giulia è una Donna Felice che governa il marito inetto e il Barone appare un Sior Todero un po' meno brontolone, e un po' più politicamente schierato.

Per *I Beffeggiatori* si può parlare di un *effetto goldoniano*, intendendo con il termine un processo trasfigurativo del teatro goldoniano che riguarda tanto elementi molto circoscritti, quanto aspetti più generali che toccano la trama e il rapporto tra i personaggi. Per esempio si notano alcuni riecheggiamenti fonetico-formali nei nomi dei personaggi: «Rosalia» è foneticamente simile a «Rosaura», così come il Conte di Santelmo potrebbe rimandare al celebre castello napoletano, ma anche essere un anagramma modificato di Anselmo, protagonista della *Famiglia dell'Antiquario*.

Uno dei motivi più vicini al teatro goldoniano sembra essere la scelta di un'ambientazione trasposta. In realtà l'operazione nieviana si arricchisce di significati aggiuntivi: infatti, se Goldoni dislocava altrove per non incappare nelle limitazioni imposte dalla censura e il testo non veniva condizionato dall'ambiente, Nievo punta sull'ambiguità della localizzazione siciliana, confondendo i limiti entro i quali intenderla. Si avrà modo di tornare su questo argomento, ma basti ricordare che, se è pur vero che Palermo potrebbe essere lo specchio di Venezia, i riferimenti storici inseriti nel testo – l'attesa di un'amnistia, il bando d'esilio e le sommosse popolari – si potevano adattare perfettamente al complesso contesto storico della dominazione borbonica in Sicilia dopo il '48. Quindi sicuramente c'è la volontà di mascherare un riferimento ben definito – Venezia o l'Italia, come si vedrà – , ma la contestualizzazione è talmente accurata da insinuare il dubbio che, in realtà, Nievo si fosse interessato alle vicende sicule, ben prima della spedizione dei Mille.

Inoltre la dislocazione palermitana, così la presenza di un livello sentimentale della trama, mascherano una vicenda che ha ben poco di comico, cogliendo appieno un momento di crisi politica e sociale dell'età risorgimentale. La satira sociale nieviana è, infatti, piuttosto graffiante nel mostrare l'inetto Don Palmiro, che ha ereditato una posizione in vista tra gli aristocratici, si avvia alla carriera politica di stampo conservatore opposto al liberalismo del Barone. Donna Giulia, a sua volta, ha sposato Don Palmiro per ragioni sociali e non per amore, con la speranza di poter assumere un ruolo di rilievo nella società, come moglie di un governatore. Nievo, attraverso le battute sagaci di Don Cirillo e le malizie del Conte, dipinge un affresco di una realtà degradata in cui l'appartenenza politica non è una convinzione profonda, ma piuttosto un fatto di moda e i governanti, attirati dall'apparire e non dall'essere, sperperano le entrate statali in feste che provino

---

<sup>117</sup> M. GORRA, *La donna in Nievo*, in Id., *Nievo tra noi*, cit., pp. 103-132,

la loro importanza.

Tra giovani che mal controllano i propri sentimenti, donne che governano i mariti, e vecchi passatisti, l'unico personaggio positivo è il Dottore, come si è detto, che risolve i problemi domestici (e in questo ricorda il Pantalone de *La famiglia dell'antiquario*, anche questa d'ambientazione palermitana) e incarna il nuovo futuro politico dell'Italia.

*L'effetto goldoniano* si coglie maggiormente proprio in questa analisi realistica dei rapporti sociali e umani: ogni personaggio e ogni vicenda, che negli altri 'goldonisti' rimangono come echi della produzione del Commediografo settecentesco privati di quell'aspetto realistico che li connotava – sembrano maschere comiche senza alcuno spessore umano -, nelle commedie nieviane diventano uno strumento al servizio dell'*ironie realistique*.

Così come Goldoni non era mai stato *buonista* e aveva ritratto i vizi e le virtù dei suoi contemporanei, descrivendone la decadenza economica e morale, così Nievo si dimostra una volta di più un disincantato narratore del reale<sup>118</sup>. Cogliendo in Goldoni lo strumento di analisi della realtà, può paragonare la fine di Manin ad un incidente da commedia<sup>119</sup>, servirsi della satira come strumento di indagine sociale, e soprannominarsi Toderò per firmare articoli di stretto realismo contemporaneo in cui dichiara la morte della letteratura:

Ecco la vita! Direte voi – Ecco la morte! Dirò io; ecco evocati i fantasmi di una spenta generazione. Meneghino, Pulcinella, Stenterello, Pasquino – fogge, dialetti, costumi, con cui tramandiamo a' venturi meschine albagie ed egoistiche tradizioni di campanile; lazzi traducenti un rancore; proverbi che compendiano un'epoca e ricordano molti torti<sup>120</sup>.

Il gioco d'identità e di maschere serve, una volta in più, per mettere in pratica il complesso sistema ironico che si articola lungo tutta la commedia perché:

Quando Dio ci dava l'anima non dimenticava la maschera; e, disgiungendo l'essere dal parere, ce ne fe'schermo (della maschera) contro gli insulti della natura esterna, contro gli sguardi benevolmente scrutatori de'nostri amici, contro ... i coriandoli. E chi non ha la maschera tenga l'uscio sprangato, e non vada gironi in quell'eterna settimana grassa, che, a dispetto del nome, si compone di trecento sessantacinque giorni all'anno<sup>121</sup>.

##### **5. *I Beffeggiatori verso il melodramma? Fonte o suggestione? Conclusione stendhaliana.***

La complessità de *I Beffeggiatori* non si esaurisce, tuttavia, solamente a livello narrativo.

Colpisce, infatti, l'articolazione del sistema dei personaggi e la struttura di scene e atti che non rimandano in maniera univoca al teatro di prosa contemporaneo.

A tal proposito *I Beffeggiatori* si mantiene in linea con quell'ambiguità che caratterizza la

<sup>118</sup> P. VESCOVO, *La patria tradita. La scena veneziana nel 1848-1849*, in *Venezia Quarantotto. Episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-1849*, a cura di G. ROMANELLI, M. GOTTARDI, F. LUGATO e C. TONINI, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr 14 novembre 1998-7 marzo 1999), Milano, Electa, 1998, pp. 64-69.

<sup>119</sup> I. NIEVO, *Confessioni di un italiano*, a cura di S. CASINI, Parma, Guanda, 1999, p. 117.

<sup>120</sup> *I morti del 1857 – I vivi del 1858. Commemorazione funebre*, in I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., p. 160.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 154.

drammaturgia nieviana, enigmaticità che ha innescato un dibattito sulla rappresentabilità dei testi teatrali di Nievo. Da parte dello scrittore, non c'è mai stato un interesse così marcato per la messa in scena dei suoi testi, dimostrando indifferenza nei confronti delle compagnie di prosa e degli esiti dell'andata in scena del *Galileo Galilei* e del *Pindaro pulcinella*<sup>122</sup>.

Nel caso de *I Beffeggiatori* una prima anomalia viene riscontrata accostando i ruoli richiesti dalla commedia rispetto alla disponibilità di una compagnia tipo. Una compagnia, per esempio, come quella di Francesco Pasta, nel primo Ottocento prevedeva i seguenti ruoli: I attore, I attore giovane, brillante, caratterista, promiscuo, generico (nella declinazione dell'antagonista del I attore o in quella del padre), amoroso, I attrice, amorosa, madre, I attrice giovane, II donna, generica o servetta<sup>123</sup>. Alcune osservazioni sui ruoli più rilevanti, diventano utili per capire l'anomalia della struttura dei personaggi della commedia nieviana. Il primo attore aveva il compito di 'lanciare il panetto' ovvero recitava il monologo in cui si riassumeva l'intero significato dell'opera e ricercava l'applauso del pubblico. Il padre - e anche il Vecchio - aveva due tipologie di caratterizzazione opposte, un'indole riflessiva ed una più giocosa e prettamente comica. Il generico, antagonista, ereditava il ruolo dal melodramma, diventando il 'nemico' che ordiva subdole trappole a discapito del primo attore<sup>124</sup>. Il brillante, invece, assume sempre più peso nel corso dell'Ottocento: da motore ilare della vicenda si trasforma in personaggio riflessivo che osserva da lontano i vizi della società ritratti nel dramma borghese. Si fa portavoce dell'autore, diventando colui che sostiene in scena una tesi diversa ed esterna rispetto a quella degli altri personaggi. Nel dramma sociale e nelle commedie a tesi, il brillante è un

Conversatore garbato e pacato, arguto e acuto, elegante e galante, che si diverte a commentare in chiave ironica e con un pizzico di cinismo bonario gli avvenimenti di cui è testimone. È il portavoce dell'autore che ne esprime le sue idee e la sua morale, diventerà nel Novecento il *raisonneur*, personaggio-ragionatore, della drammaturgia pirandelliana<sup>125</sup>.

Provando ad incasellare - con i limiti del caso - i personaggi de *I Beffeggiatori* nello schema dei ruoli, si presentano alcune difficoltà:

Don Palmiro	
Donna Giulia	I attrice
Rosalia	I attrice giovane - amorosa
Conte	generico primario
Vittorio	amoroso
Don Cirillo	caratterista - promiscuo
Il Barone	
Dottore	brillante
Marchesa	II donna - generica
Marchese	generico

<sup>122</sup> Cfr. P. VESCOVO, *Introduzione*, cit., pp. 16-19.

<sup>123</sup> P. BETTOLI, *Dizionario comico*, Roma, Tipografia del Corriere dei Comuni, 1885; E. DE PASQUALE, *Il brillante si fa ragionatore. Claudio Leigheb e il teatro dei ruoli*, Roma, Bulzoni, 2001; C. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra '800-'900*, Firenze, Le Lettere, 2002.

<sup>124</sup> S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 31-33.

<sup>125</sup> E. DE PASQUALE, *Il brillante ...*, cit., p. 54.

Rimangono scoperti i personaggi di Palmiro e del Barone e molto incerti quello di Don Cirillo e del Conte. Il Conte non può essere un primo attore giovane e lo stesso vale per Don Palmiro che, per supposta età anagrafica, si devono considerare uomini maturi, tenendo conto che Nievo finge che siano già avviati in una carriera politica non certo agli esordi. Il Barone potrebbe essere un padre 'serio' che viene descritto tanto da Bettoli quanto da Bazzi e da Costetti, come dai modi seri e affabili, cortesi e dignitosi e dall'alta e imponente figura<sup>126</sup>. Tuttavia se la caratterizzazione esterna - l'età anagrafica - può addirsi al Barone, le peculiarità caratteriali non coincidono né con il ruolo di padre 'serio' né con quello di 'padre' comico. Don Cirillo potrebbe apparire, a un primo sguardo, come un brillante, per la tendenza alla verve comica, ma l'assenza di identificazione con l'idea dell'autore e la tendenza alla beffa, lo portano verso due 'non ruoli' come il caratterista e il promiscuo. Ma nuovamente la forte presenza in scena e il tema della beffa non corrispondono a quanto prescritto per i due ruoli.

Naturalmente, alcuni rari casi di scrittura su commissione per una specifica Compagnia, la maggior parte degli autori teatrali non poteva scrivere pensando al rispetto dei ruoli imposti dalla gerarchia all'interno di una compagnia, soprattutto se, come nel caso di Nievo, si ha un autore che lavora in modo indipendente rispetto alla moda drammaturgica dell'epoca.

La particolare articolazione dei personaggi de *I Beffeggiatori* porta, in ogni caso, a rilevare un'anomalia, fosse anche solo per la rara suddivisione della commedia in quattro atti, invece che i canonici tre o cinque.

Interrogandosi, dunque, su quale potesse essere la motivazione di tale scelta e riflettendo sui materiali poco noti che riguardano il teatro nieviano, la prima proposta interpretativa, molto seducente per quanto dubbiosa come si vedrà, porta verso il melodramma, genere molto amato da Nievo.

È stato osservato negli studi dedicati al Nievo critico giornalista, che la formazione teatrale dello scrittore avviene prevalentemente presso il Teatro Sociale di Mantova in cui la famiglia possedeva un palco e partecipava attivamente alla gestione teatrale<sup>127</sup>. Il Teatro Sociale di Mantova offriva una produzione lirica piuttosto ricca, che mediamente portava sulle scene una decina di titoli e un numero significativo di balletti all'anno. Come l'Accademia Reale anche il Sociale prediligeva un repertorio lirico, che spaziava tra l'offerta belcantistica di Rossini e Donizetti e gli esordi del primo Verdi<sup>128</sup>. Nievo non frequentava soltanto il Sociale di Mantova, ma anche il teatro alla

<sup>126</sup> P. BETTOLI, *Dizionario comico*, cit., G. BAZZI, *Primi rudimenti dell'arte drammatica per la recitazione e la mimica*, Torino, Tipografia G. Fodratti, 1885, p. 80; G. COSTETTI, *Bozzetti di teatro*, Bologna Zanichelli, 1870.

<sup>127</sup> P. ZAMBON, *Le cronache musicali di Ippolito Nievo*, in *Atti del XIV Congresso. A.I.S.L.L.I.*, Odense, 1991, pubblicati da Odense University Press, 1991, pp. 897-909.

<sup>128</sup> Considerando le stagioni dal 1848 al 1857 - date che possono interessare la produzione teatrale di Nievo - si può osservare che andarono in scena il più tradizionale **Rossini** (*Il barbiere* 1848-49 e 1853-54 e *Cenerentola*, 1853-54; *Il Nuovo Mosè* 1854-55), **Donizetti** storico e buffo (*Lucrezia Borgia* 1848-49 e 1852-53; *Gemma di Vergy* 1848-49, *Don Pasquale* 1849-1850; *Il Poliuto*, 1851-52; *Lucia di Lamermoor* 1852-53; *L'elisir d'amore* 1853-54, *Maria di Rohan* 1855-56; *La Favorita*, *Bethy o il campanello* e *Anna Bolena* 1856-57), il **Verdi** storico e patriottico (*I Lombardi alla*

Canobbiana e la Scala a Milano<sup>129</sup>, il Gran Teatro alla Fenice a Venezia<sup>130</sup> e il Teatro Nuovo e dei Concordi a Padova<sup>131</sup>. In questi teatri i cartelloni presentavano i ‘soliti’ nomi, tra cui le ‘tre corone belcantistiche’ Bellini-Rossini-Donizetti, ma anche Verdi, Buzzi, Apolloni, Rossi, Ricci, Meyerbeer e Mercadante, nomi noti e meno noti di un panorama melodrammatico dominato dal genere storico<sup>132</sup>. Il confronto tra le offerte liriche di questi teatri permette di osservare che la presenza costante di alcuni autori (Rossini, Donizetti, Mercadante, Ricci, Buzzi, Apolloni e naturalmente Verdi) stabilisce un percorso preferenziale verso un melodramma a cavallo tra la tradizione primo

---

*prima crociata* 1848-49, 1851-1852 e 1855-56; *Ernani* e *i Due Foscari* 1849-50; *Luisa Miller* 1850-51; *Rigoletto*, *Attila* e *i Masnadieri* 1852-53; *Trovatore* 1855-56; *Traviata* 1855-56; *Macbeth* 1856-57) e un solo **Bellini** (*Norma*, 1851-52).

Accanto a questa produzione d'eccellenza venivano proposte opere di autori meno noti (*Columella di ritorno da Padova* 1849-50 di **Fioravanti**, *Don Bucefalo* di **Cagnoni** 1850-51; *Buondelmonte* 1851-52 di **Pacini**; il *Domino nero* 1851-52 di **Rossi**, *I due rivali* 1851-52 di **Graffigna**; *Leonora* 1852-53 di **Mercadante**; *Fiorina o la fanciulla di Gloris* di **Pedrotti** 1852-53; *Roberto il Diavolo* 1853-54 di **Meyerbeer**, *Ginevra di Scozia* 1853-54 di **Petralli**; *Margherita* 1853-54 di **Faroni**; *Chi dura vince* 1850-51, *Crispino e la comare* 1851-52, *Il Birrajo di Preston* 1856-57 di **Ricci** e *gli Studenti* 1856-57 di **Graffigna**) o del mantovano (*Eleonora di Valenza* 1849-50, *Taldo* 1851-52 di **Campiani**, *Il Convitto di Baldassarre* 1854-55 di **Buzzi**; *L'ebreo* 1854-55 di **Apolloni**). E. LUI, *I cento anni del Teatro Sociale di Mantova*, 1822-1922, Mantova, Società del Teatro, 1923; G. AMADEI, *I cento anni del Sociale nella storia dei teatri di Mantova*, Mantova, Comune di Mantova, 1973.

<sup>129</sup> Dal 1848 al 1856 i palcoscenici milanesi offrivano: *La regina di Golconda*, *Lucrezia Borgia*, *L'elisir d'amore*, *L'Ajo nell'imbarazzo*, *Maria Padilla*, *Linda di Chamounix*, *Il furioso all'isola di S. Domingo*, *Lucia di Lammermoor*, *Poliuto*, *Il Campanello*, *La favorita* di **Donizetti**, *Il Barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri*, *Mosè*, *Otello* di **Rossini**, *Alessandro Strabella* di **Flotow**, *Il nuovo figaro*, *Corrado d'Altamura* di **Ricci**, *La sonnambula*, *I puritani*, *Norma* e *La straniera* di **Bellini**, *Il domino nero* di **Rossi**, *I lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco*, *La traviata*, *Il Trovatore*, *I due foscari*, *Ernani* di **Verdi**, *Leonora* e *il Giuramento* di **Mercadante**, *La Valle d'Andorra* di **Cagnoni**, *Atala*, *La saracena* di **Butera**, *I gladiatori* di **Faroni**, *L'orfanello* di **Vallini**, *Giovanna la Pazza*, *Le due regine* di **Muzio**, *Fiorina* di **Pedrotti**, *Matilde di Scozia* di **Winter**, *Anna Campbell* di **Torriani**, *Gli ugonotti*, *Roberto e il Diavolo* di **Meyerbeer**, *La fanciulla delle asturie* di **Secchi**, *Gli ultimi giorni di Suli* di **Ferrari** e *Adriana Lecouvreur* di **Benvenuti** (Teatro alla Canobbiana); *Gli oraj e i curiazj*, *La Schiava Saracena*, *Il bravo* e *La vestale* di **Mercadante**, *Elisir d'amore*, *Linda di Chamounix*, *Maria di Rohan*, *Poliuto*, *Lucrezia Borgia*, *Roberto Devereux*, *Marino Faliero* di **Donizetti**, *Giovanna di Fiandra* di **Boniforti**, *Ulbaldo di Vulnera* di **Lacroix**, *Ernani*, *I due Foscari*, *Macbeth*, *Attila*, *Nabuccodonosor*, *Gerusalemme*, *Giovanna di Guzman*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *I masnadieri* di **Verdi**, *Norma*, *I Capuleti e i Montecchi*, *La sonnambula* di **Bellini**, *Il barbiere di Siviglia*, *L'assedio di Corinto*, *L'italiana in Algeri*, *Mosè*, *La Cenerentola*, *Semiramide* di **Rossini**, *David Riccio* di **Capecelatro**, *La figlia del proscritto* di **Villanis**, *Cellini a Parigi*, *Le Sabine*, *Giovanni Giocala* di **Rossi**, *Un'avventura di Scaramuccia* di **Ricci**, *Carlo Magno* di **Torriani**, *Luigi V di Mazzucato*, *Cid*, *Buondelmonte* di **Pacini**, *Gelmini o Col fuoco non si scherza*, *Genoveffa di Brabante* di **Pedrotti**, *Il convitto di Baldassarre* e *Bordello* di **Buzzi**, *Ottavia* di **Sanelli**, *La maschera di Dominiceti*, *Marco Visconti*, *L'assedio di Leida* di **Petrella**, *Ines di Mendoza Chiaromonte*, *Il profeta* di **Meyerbeer**, *L'ebreo* di **Apolloni** (Teatro alla Scala). *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano 1778-1872*, Bologna, Forni editore, 1969.

<sup>130</sup> La Fenice tra il 1848 e il 1856 presentava: *I lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *Nabucco*, *Attila*, *I Masnadieri*, *I due Foscari*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Luisa Miller*, *Il Trovatore*, *Traviata*, *Il Corsaro*, *Simon Boccanegra* e *I Masnadieri*, *I due Foscari*, *Gerusalemme* e *Stiffelio* di **Verdi**, *Anna Bolena*, *Giovanna di Guzman*, *Gemma di Vergy*, *Don Sebastiano*, *Poliuto* di **Donizetti**, *Adelchi* di **Sanelli**, *Norma* di **Bellini**, *Il Conte di Montecristo* e *Bianchi e Negri*, *Shakespeare ovvero sogno di una notte d'estate*, *La giocoliera*, *Lucilla* di **Giorza**, *Ultimi giorni di Suli* di **Ferrari**, *Gli Ugonotti*, *Il profeta* di **Meyerbeer**, *La Rosiera* di **Casati**, **Panizza** e **Schira**, *Un fallo*, *Delia* di **Giorza**, **Buzzi**, *Semiramide*, *Guglielmo Tell* di **Rossini**, *L'ebreo* e *Pietro d'Abano* di **Apolloni**, *Buondelmonte*, *Allan Cameron* e *La punizione* e *Medea* di **Pacini**, *Marco Visconti* di **Petrella**, *Il giocatore* di **Giorza**, **Bajetti** e **Madoglio**, *Editta* di **Buzzi**, *Otello ossia l'Africano di Venezia* di **Rossini**, *Telemaco all'isola di Calipso* di **Mayr**, *La prigioniera* di **Bosoni**, *Cagliostro ossia il magnetizzatore* e *Il prestigiatore* di **Felis**, *Tradita!* di **Sanelli**, *Le nozze di Messina* di **Chiromonte**, *Caterina o la figlia del bandito* di **Bajetti**, *Faust* di **Panizza**, **Bajetti** e **Costa**, *Elisabetta di Valois* di **Buzzola**. Venezia, *Archivio storico del Teatro la Fenice*, *Recite per gli anni 1791-1991*

<sup>131</sup> A Padova i cartelloni si riducono sensibilmente: *Caterina di Howard* di **Ronzani**, *Guglielmo Tell* di **Rossini**, *Saffo*, *Lorenzino de Medici* di **Pacini**, *Lucrezia Borgia*, *Poliuto*, *Linda di Chamounix* di **Donizetti**, *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Giovanna di Guzman*, *Ernani*, *La Traviata* di **Verdi**, *Il duca di Foix* di **Galli**, *L'ebreo* di **Apolloni** (Teatro Nuovo); *Taldo* di **Campiani**, *L'orfano* di **Farina**, *Il sonnambula* di **Agostini**, *L'assedio di Malta* e *La duchessa di S. Giuliana* di **Graffigna** (Teatro dei Concordi). B. BRUNELLI, *I teatri di Padova*, cit.

ottocentesca e gli esiti risorgimentali. Inoltre non è da sottovalutare la vicinanza di Nievo con il mondo della librettistica che soggiace a questa produzione lirica, in particolare si segnalano le frequentazioni con Solera e con gli esponenti del circolo di Fortis, prima a Padova e poi a Milano<sup>133</sup>.

Rispetto ai compositori menzionati lo scrittore, nel ruolo di recensore per l'«Arte», si poneva in una posizione di critica nei confronti della «novità verdiana» (e le imitazioni di Buzzi sui libretti di Solera), della «scuola dell'effetto» (sull'esempio italiano dell'*Ebreo* di Apolloni), mentre celebrava la tradizione rossiniana con parole quali «Rossini è il Manzoni della musica. Se non lo intendete rispettarlo; se non potete onorarlo, almeno non lo vituperate<sup>134</sup>». E, naturalmente, accanto a Rossini poneva Donizetti – citato spesso nella prosa nieviana e nelle liriche<sup>135</sup> - e il Bellini de *La Sonnambula*.

L'interesse nei confronti della lirica non è inedito e «non è difficile percepire echi di musica operistica anche nelle pagine più note e significative dei suoi scritti<sup>136</sup>». Basti pensare alla *Corrispondenza di Venezia - atto I e atto II* -, due celebri articoli, in cui il testo si struttura per chiara definizione di Nievo in sinfonia, introduzione, cavatina, duetto, coro, potpourri<sup>137</sup> oppure alle continue citazioni di cantanti negli scritti giornalistici, di cui dimostra di conoscerne bene la specificità vocale: per esempio sottolinea come le sorelle Marchisio, di impostazione belcantistica, erano state sacrificate ne *Il Trovatore* mentre avevano dimostrato le proprie doti ne *La Sonnambula*, in cui i ruoli interpretati calzavano con le proprie caratteristiche vocali<sup>138</sup>.

La musica, poi, rientrava in un progetto di svecchiamento culturale di stampo mazziniano, sapendo che il melodramma suscitava diversi effetti sul 'popolo' e per questo era necessario prestare attenzione a ciò che si narrava<sup>139</sup>. Si avrà modo di riprendere in modo complesso e articolato il legame tra Nievo e il melodramma introducendo il libretto *Consuelo*, per il momento basti ricordare che il melodramma è certamente un elemento che costituisce la formazione culturale di Nievo.

A questo punto provare ad osservare se l'anomalia costitutiva dei personaggi possa essere in qualche modo giustificabile pensando ad una possibile derivazione melodrammatica, permette di notare la sempre più evidente ambiguità compositiva de *I Baffeggiatori*. Naturalmente si deve

<sup>132</sup> L. BALDACCI, *Libretti d'opera italiani*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 156; S. INSERRA, *Il melodramma italiano nella prima metà dell'Ottocento*, Catania, Cooperativa universitaria, 1996; M. BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, vol. II, Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-920.

<sup>133</sup> Un quadro interessante più sulla fruizione del melodramma del primo Ottocento a mezzo secolo si legge in: CAV. FERRER, *Osservazioni sul merito musicale dei compositori della nostra epoca*, in *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, a cura di C. STEFFAN, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, pp. 217-226.

<sup>134</sup> *Attualità*, «L'uomo di pietra», 20 marzo 1858.

<sup>135</sup> Il riuso e la fortuna soprattutto di Bellini si realizza in diversi campi. Il più esemplare è l'utilizzo politico della definizione di «puritani» per intendere una ben definita connotazione politica di oltranzismo mazziniano. Senza alcuna evidente derivazione politica dal libretto, il termine viene trasferito da un campo di utilizzo all'altro come avverrà per il celebre motto «viva Verdi» acronimo di «viva Vittorio Emanuele Re d'Italia».

<sup>136</sup> S. CASINI, *Nievo librettista, Scritti in onore di Lucio Campiani (1822-1914)*, Mantova, Conservatorio Statale di Musica, 1998, pp. 107-118 :p. 107.

<sup>137</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 136-150.

<sup>138</sup> Ivi, pp. 298-299.

<sup>139</sup> *Attualità*, «L'uomo di pietra», cit.

scegliere un particolare genere lirico e, tra drammi buffi, giocosi e storici, si può prendere in considerazione il genere semiserio, che Nievo dimostra di apprezzare nelle declinazioni rossiniane e donizettiane.

Il sistema dei personaggi verrebbe così articolato<sup>140</sup>:

Don Palmiro	Il tenore o baritenore
Donna Giulia	I soprano o mezzo soprano
Rosalia	soprano o contralto
Conte	basso
Vittorio	I tenore
Don Cirillo	buffo
Il Barone	basso
Dottore	tenore
Marchesa	contralto
Marchese	basso

Donna Giulia e Don Palmiro si oppongono alla coppia giovane Rosalia e Vittorio, il Conte è il personaggio negativo, che ordisce intrighi nei confronti di entrambe le coppie, mentre Marchese e Marchesa così come il Medico e il Barone sono due coppie importanti per l'azione, ma non centrali. Se si contano le presenze in scena dei singoli personaggi l'ipotesi dell'impostazione lirica assume ancora più significato. Prendendo l'esempio più semplice, il Dottore, per il ruolo attribuito nella drammaturgia di parola, dovrebbe essere quasi sempre in scena, o almeno esserci nei momenti salienti dell'intreccio. Invece lo si ritrova soprattutto nei finali d'atto e in alcune scene collegato strettamente a Vittorio, esattamente come accade per un ruolo che non sia preminente nell'ipotesi lirica.

I personaggi principali si dividono tra i due tenori con una marcatura vocale diversa secondo l'aspirazione amorosa del primo e più grave del secondo - Vittorio giovane e dinamico e Don Palmiro maturo e statico -, le due donne la cui opposizione scenica si misura anche nella voce - Giulia non eccessivamente matura, ma negativa, e Rosalia giovane e indipendente sul modello della Ninetta de *La Gazza Ladra*. Il Barone e il Conte impersonano, invece, due tipologie di basso diverse: il primo si potrebbe dire che corrisponde alla figura del 'padre serio' della prosa e prevede una caratterizzazione di basso cantante, non di basso profondo, com'è, invece quella del Conte che gioca il ruolo della figura negativa, come il Duca d'Ordow di *Torvaldo e Dorliska*<sup>141</sup>.

Diventa opportuno ed interessante osservare la suddivisione vocale de *La Gazza ladra*:

Ninetta	Soprano
Giannetto	Tenore leggero (tenore contraltino)
Isacco	Tenore (di carattere)
Pippo	Contralto (en travestie)
Fernando	Basso
Gottardo il Podestà	Basso

<sup>140</sup> R. CELLETTI, *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti*, in «Analecta musicologica», n. 5 (1968), pp. 267-294  
 APOLLONIA, *Le voci di Rossini*, Torino, EDA, 1992. Si tenga presente che anche per il melodramma valeva l'attribuzione del ruolo vocale in base alla voce del cantante per il quale veniva scritta la parte.

<sup>141</sup> P. MIOLI, *Duce di tanti eroi: il primo basso Filippo Galli*, in *Gioachino Rossini 1792 - 1992. Il testo e la scena*, a cura di P. FABBRI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 237-252.



Lucia  
Fabrizio

Mezzo soprano  
Basso

Come per la commedia nieviana ad una contrapposizione vocale corrisponde una contrapposizione scenica: Ninetta è la 'giovane perseguitata' che viene calunniata da Lucia, che non vuole il matrimonio tra la giovane e il figlio Giannetto; il Podestà vorrebbe approfittare di Ninetta; Fernando è un padre pronto al sacrificio, ma non si preoccupa delle ripercussioni che il proprio comportamento può avere sulla vita della figlia.

Naturalmente tra i due testi ci sono alcune differenze che, nel caso della commedia, si staccano dalla ferrea descrizione manualistica dell'Opera semiseria: Vittorio, per esempio, entra in scena troppo tardi rispetto a quanto richiesto dal genere semiserio e, soprattutto piange, atteggiamento non permesso ad un ruolo che richiede slancio, ardore e virilità. Don Cirillo potrebbe essere un buffo caricato sul modello di Don Magnifico ne *La Cenerentola*, ma, il suo azionarsi per mettere in campo alcune beffe come spalla del Conte, lo porta ad uscire dal ruolo lirico<sup>142</sup>.

La semiseria, per quanto sia un genere diffuso sia in Italia che in Francia, è stata oggetto di diverse interpretazioni, che riguardano prevalentemente la sua origine: rappresentata da *La Gazza ladra* e da *Torvaldo e Dorliska* di Rossini, si differenzia dall'opera buffa e dalla farsa - con le quali condivide alcuni tratti - e si caratterizza per una spiccata tendenza al realismo d'intreccio e all'ambientazione pressoché contemporanea. Definita un genere ermafrodito o di mezzo carattere per la commistione di elementi tragici ed elementi comici, la semiseria viene fatta discendere dall'Opéra comique settecentesca oppure dal genere *larmoyant*. In entrambi i casi si ha uno sviluppo apparentemente tragico che convola in un finale positivo e non necessariamente comico<sup>143</sup>. Nella commedia nieviana il modello è palese: una vicenda sentimentale infelice e un confronto politico portano verso l'arresto di un personaggio e un matrimonio forzato, per risolversi in un finale improvviso che rimargina la situazione prevedendo la punizione del cattivo (il Conte che si trova intrappolato nelle reti amorose della Marchesa).

*I Beffeggiatori* presentano una temporalità dilatata che occupa circa un mese, per gli eventi che si

<sup>142</sup> Inoltre per la semiseria non sono previsti personaggi così comicamente caricati. F. D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 109-121. Anche il numero dei personaggi suggerisce l'avvicinamento alla semiseria, tenendo presente che per la lirica il numero complessivo dei cantanti definisce il genere di appartenenza in modo più incisivo che nel teatro di prosa. Sul semiserio: L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1973, C. DALHAUS, *Drammaturgia dell'Opera italiana*, in *Storia dell'Opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, vol. VI, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162; P. FABBRI, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, vol. VI, Torino, EDT, 1988; J. COMMONS, *Donizetti e l'opera semiseria*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti*, Convegno internazionale di studio, Bergamo, 17-20 settembre 1992, a cura di F. BELLOTTO, Bergamo, Comune Assessorato allo Spettacolo, 1993, pp. 181-193; M. BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di M. BENT, R. DAL MONTE e M. BARONI, vol. II, Torino, Einaudi, 2004, pp. 894 - 921;

Su Rossini e il semiserio: *Gioachino Rossini, 1792-1992. Il testo e la scena*, Convegno internazionale di studi, Pesaro 25-28 giugno, 1992, a cura di P. FABBRI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994; A. BARICCO, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musicale di Gioacchino Rossini*, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>143</sup> J. COMMONS, *Donizetti e l'opera semiseria*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti*, cit.; G. PERI, *Nina, ossia la pazza per amore tra comédie larmoyante francese e opera romantica italiana*, in *L'Opera tra Venezia e Parigi*, a cura di M. T. MURARO, Firenze, Olschki, 1988, pp. 57-66.

osservano, e una decina d'anni, considerando l'antefatto.

L'antefatto - narrato da Donna Giulia e Palmiro, dal Dottore e dal Barone nelle prime scene del primo atto - può essere suddiviso in due momenti cronologicamente ordinati: un decennio o poco più in cui si colloca l'amore fanciullesco di Vittorio e Rosalia e, all'interno di questo periodo, gli ultimi quattro anni in cui si ambienta la storia del Dottore e gli avvenimenti politici che hanno portato quest'ultimo a crearsi una nuova identità per evitare il bando d'esilio.

Il primo atto si apre in una mattina inoltrata e si conclude prima di pranzo<sup>144</sup>. L'atto secondo si pone ad un mese esatto dal primo, durante una festa da ballo che ha luogo la sera e si anticipa che l'indomani si terrà il Consiglio per votare l'amnistia<sup>145</sup>. L'atto terzo si pone a tre giorni di distanza dalla votazione del consiglio (quindi quattro giorni dopo il ballo del secondo atto) e, osservando lo svolgersi di numerose vicende, si può pensare che l'intreccio occupi appieno le ventiquattro ore. L'ultimo atto si disloca fuori Palermo e quindi è ipotizzabile che sia passata una notte o quantomeno il tempo necessario per percorrere le 12 miglia che dista la villa del Barone da Palermo.

La temporalità dilatata nell'antefatto è un aspetto assolutamente controverso nello studio della lirica poiché, apparentemente, non sembra appartenere, mentre è propria del genere l'estensione dell'intreccio con salti e vuoti temporali che non vengono colmati.

Nei drammi storici e di ispirazione storico letteraria - si pensi per esempio a *La donna del lago* - l'attenzione del pubblico viene richiamata esclusivamente sull'intreccio per diverse ragioni. La dipendenza da una fonte letteraria ben nota (*The lady of the lake* di Walter Scott per il melodramma rossiniano) e la necessità di articolare l'intreccio sulle vicende tragiche che rapidamente si susseguono, non richiedono ulteriori approfondimenti del narrato e, per questo, l'antefatto è assente o privo di interesse significativo<sup>146</sup>. Se si ritorna alla semiseria, la necessità di uno sviluppo anteriore che venga dichiarato, si addice al maggior realismo imposto dal genere che, per l'estrazione dei personaggi (nobili, borghesi e umili posti sullo stesso livello) e l'ambientazione quotidiana, ha necessità di colpire lo spettatore nell'immediatezza del ritratto offerto.

Ne *La Gazza ladra*, per esempio Fernando, padre della protagonista Ninetta, racconta alla figlia la sua rocambolesca diserzione dopo che, a seguito di un alterco con il proprio capitano, era stato condannato a morte. Questo antefatto diventa il motore dell'azione: la figlia dovrà cercare di nascondere e di ricavare del denaro per aiutarlo, vendendo una posata di famiglia. Assillata dal Podestà che cerca di sedurla e aggravata dall'accusa di furto da parte di Lucia, la giovane rapidamente viene travolta dal susseguirsi di una serie di sventure, che la portano alla condanna a morte. Il lieto fine giunge all'improvviso grazie all'intervento salvifico di Pippo e Antonio.

---

<sup>144</sup> Don Cirillo si rammarica di dover abbandonare la casa prima di aver pranzato.

<sup>145</sup> A questo proposito si nota una discrepanza temporale: Nievo fa dire a Don Palmiro che quella sera stessa si sarebbe tenuto il Consiglio per votare l'amnistia e, poco, dopo viene ribadito che la seduta si terrà la sera successiva.

<sup>146</sup> Si veda il noto caso del Trovatore su cui C. DALHAUS, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. BIACONI, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 183-193.

La somiglianza con l'intreccio de *I Beffeggiatori* è palese, soprattutto nel susseguirsi rapido degli avvenimenti a partire dalla fine del secondo atto.

Le prime scene del I atto della commedia si aprono in medias res ed informano per accenni quanto avvenuto in precedenza, che costituirà un elemento di senso imprescindibile per la comprensione globale della commedia: il forzato innamoramento di Rosalia per il Conte non si capirebbe senza aver conosciuto la vicenda sentimentale della giovane con Vittorio.

Il primo atto, esattamente con avviene per *La gazza ladra*, presenta i personaggi e i contorni dell'intreccio: ci sarà un complotto sentimentale, la salita al potere di Palmiro e le calunnie di Don Cirillo cominceranno a sortire l'effetto desiderato.

Successivamente, nell'atto secondo, la gioia apparente per il fidanzamento tra Rosalia e il Conte e per l'incarico governativo di Palmiro viene spezzata: Palmiro è coperto di debiti e sospetta il tradimento della moglie. Gli atti terzo e quarto portano velocemente alla crisi: Palmiro perde la carica e si scontra con la moglie e Vittorio si dispera per Rosalia. Il finale positivo giunge inaspettato: così come ne *La gazza ladra* il rivelamento del vero colpevole del furto (cioè la gazza) salva da morte certa Ninetta, ne *I Beffeggiatori* lo scoprimento dell'identità del Dottore grazie Don Palmiro e permette a Vittorio e Rosalia di coronare il proprio amore.

Anche l'articolazione in atti è significativa per il concorrere di avvenimenti che formano un climax di gravità tra il terzo e il quarto atto.

Solitamente la semiseria si articola in due atti, ma non è estranea al genere la divisione in quattro con un prolungamento del narrato tra il secondo e il terzo.

La struttura narrativa viene individuata nel seguente modo:

Atto I	Presentazione personaggi, innesco della trama mediante l'alterazione dell'equilibrio e racconto dell'antefatto
Atto II	Svolgimento delle situazioni verso un climax drammatico
Atto III	Proseguimento del narrato drammatico
Atto IV	Climax drammatico e rapido scioglimento con lieto fine

Da questa schematizzazione si comprende come la strutturazione in due o quattro atti non comporti una riorganizzazione della trama, ma semplicemente un'estensione cronologica maggiore che dilata la temporalità dell'intreccio, dando luogo ad ulteriori salti temporali che vengono in parte colmati da dialoghi che riassumono quanto non è stato visto in scena.

Inoltre ne *I Beffeggiatori* si ha una singolare coincidenza strutturale e di eventi narrati tra il I e il III atto e tra il II e il IV atto, così che il raddoppiamento rispetto al modello viene rimarginato in una coincidenza tra atti. In questo modo il finale tra il II e il III atto corrisponde al finale primo dell'opera semiseria: tra II e III atto de *I Beffeggiatori* la gran confusione di tutti i personaggi in scena (che si esprimono con brevi e concitate battute), fa sì che l'azione si fermi in attesa di un cambiamento che avverrà in parte ad inizio atto III e repentinamente poco prima della risoluzione dell'atto IV. I finali tra il I e il II atto e il III e il IV atto della commedia presentano anch'essi tutti i personaggi in scena, ma con minor rilevanza narrativa rispetto al finale tra II e III atto.

Se si osservano quali tipologie di testi - prodotti tra il primo Ottocento e il 1856 - si articolino in quattro atti, se ne riscontra l'uso nel melodramma storico, nel dramma storico o di ispirazione storica e nel teatro d'origine romanzesca di stampo francese. Così accanto al *Convitto di Baldassare* (Luzi), al *Moïse et Pharaon ou le passage de la mer Rouge* (Rossini), al *Trovatore* (Verdi) a *Luigi XI re di Francia* (Bonfigli) esponenti del filone storico, si trovano i testi di Ferrari, in prosa, tratti da vicende storicamente provate (*Roberto Wiglius* o *Goldoni e le due sedici commedie nuove*) e di stampo goldoniano (*La scuola degli innamorati*). I quattro atti sono, poi, tipici dei drammi 'romanzeschi' sul modello di Dumas fils.

Nievo doveva essere ben cosciente della differenza che intercorreva tra diverse tipologie di articolazione in atti, dal momento che negli altri testi teatrali si attiene alle convenzioni: per le due commedie - *Pindaro Pulcinella* e *Le invasioni moderne* - è fedele ai canonici tre atti, per le tragedie - *Gli ultimi giorni di Galileo Galilei*, *I Capuani* e *lo Spartaco* - si attiene ai cinque<sup>147</sup>. Il soggetto realistico, ma di taglio storico, come nel caso dell'*Emanuele*, viene svolto, invece, in quattro atti e *I Beffeggiatori*, dato il l'argomento legato all'attualità, potrebbe allinearsi a questa scelta<sup>148</sup>.

Come si è potuto notare seguendo quest'analisi, la possibile influenza librettistica potrebbe essere alquanto seducente, se non addirittura convincente, pensando soprattutto alla scrittura di *Consuelo*, databile all'incirca allo stesso periodo de *I Beffeggiatori*.

Nonostante le somiglianze, i rapporti tra i personaggi si possono facilmente descrivere attraverso categorie romanzesche molto più proprie alla formazione e all'interesse nieviano. Non si vuole dire con questo che la suggestione melodrammatica non possa avere un ruolo forse più importante di quanto possa apparire ad una prima lettura né che sia da escludere a priori, ma la strada verso un modello romanzesco sembra molto più probabile tenendo conto che Nievo è prevalentemente un autore di romanzi e novelle e che la formazione letteraria avviene su questo

<sup>147</sup> Tra il primo Ottocento e il 1856 la produzione tragica è esclusivamente in 5 atti. Gli unici e sporadici casi di commedie nella produzione, per esempio, di Ponsard, Nota, Altaviva e Airoidi, sono giustificate dalla derivazione letteraria. Anche Nievo aveva intenzione di comporre una commedia in cinque atti - o forse un libretto, come si vedrà, con *Don Giovanni* che si inseriva nel modello goldoniano e francese del teatro in verso. Per una teoria degli atti cfr. P. VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.

<sup>148</sup> C. ROSEN, *La generazione romantica*, Milano, Adelphi, 1997; *Poesia romantica in musica*, a cura di A. CAPRIOLI, Bologna, Bologna University press, 2004

genere di testi, per quanto ambigui e complessi.

Inoltre sono gli stessi autori romanzeschi che Nievo studia e riutilizza nei suoi romanzi che, a loro volta, maneggiano il melodramma a diverso titolo nelle proprie opere.

Stendhal, Balzac e George Sand fanno risuonare ampiamente il mondo dell'opera nei loro scritti. Se del caso sandiano si discuterà a proposito di *Consuelo*, un rapido riferimento a Stendhal potrebbe essere sicuramente illuminante per chiarire anche la posizione nieviana<sup>149</sup>.

Provando, in sostanza a partire da un romanziere per vedere come l'influenza teatrale e melodrammatica operi sulla sua prosa, si ottiene un quadro più chiaro anche su Nievo, romanziere per prima cosa, ma sicuramente impossibile da definire all'interno dell'appartenenza ad un pratica letteraria preferita.

Punto di partenza stendhaliano e nieviano è l'idea che:

le comique stendhalien a fait l'objet d'une réactualisation critique. [...] En lisant les plus récentes contributions sur ce sujet, on comprend que les directions de recherche sont multiples. Stendhal a disséminé sa réflexion sur le comique partout dans son oeuvre. Il a rempli des milliers de pages d'observation sur ses propres comédies, sur celles des autres et sur le rire. Sa familiarité avec le problème de la dérision s'inscrit dans sa recherche d'une littérature actuelle<sup>150</sup>.

Il comico è dunque articolato in quella dimensione di ironico e derisorio su cui si è già detto. Il passaggio successivo è quello di collocare questa ricerca del comico nell'arte e se « la littérature est pour lui lettre morte; la musique et la peinture lui semblent plus fécondes<sup>151</sup> ». Ma questo riconoscimento non è sufficiente perchè bisogna sempre ricordare che

L'auteur comique, en est réduit à écrire la comédie-roman, ou bien la comédie de Goldoni, celle qui s'exerce sur de bas personnages, ou enfin des romans tout court. Dans ces derniers du moins, il n'a affaire qu'à un spectateur à la fois<sup>152</sup>.

L'interesse verso il teatro in Stendhal muove proprio da questa necessità di dimostrare come non si possano tenere separati i due generi – romanzo e teatro – ma esistano molti luoghi di contatto, di cui il primo e più importante è l'impiego del comico.

La definizione di Spandri sulla prosa stendhaliana sembra, in modo splendidamente lucido, adattarsi anche a quella nieviana:

Des deux éléments romanesques fondamentaux: l'intrigue et le personnages, c'est le personnage qui occupe sa réflexion. Ses échecs dramatiques exercent une influence considérable: sa difficulté à raconter une histoire lui fait comprendre que la comédie ne peut naître que du caractère. Cela explique en grande partie l'inachèvement de bon nombre d'oeuvres: l'inachèvement est inséparable de la

<sup>149</sup> Si ricorda che anche Stendhal – oltre agli studi su Rossini e Mozart - si cimentò nella scrittura librettistica senza successo: cfr. S. SERODES, *Le livret d'opéra: genre stendhalien?* En *Stendhal hors du roman*, textes réunis par D. SANGSUE, Dijon, Le Texte et l'Édition, 2001, pp. 105-120. Non si toccano, invece, i legami tra Balzac e la musica dato che si tratta prevalentemente della citazione di autori ed opere all'interno di romanzi – soprattutto di ambientazione italiana – senza alcun fine strutturale: cfr. *Honoré de Balzac et la musique, textes réunis et annotés par P. A. CASTANET*, Paris, Michel de Maule, 2002.

<sup>150</sup> F. SPANDRI, *L'«art de komiker»*. *Comédie, théâtralité et jeu chez Stendhal*, Champion, Paris, 2003, p. 12.

<sup>151</sup> Ivi, p. 12.

<sup>152</sup> Ivi, p. 13.

littérature, du moi ou d' autre, cet autre n'étant le plus souvent qu'un artifice pour retrouver le moi. Le caractère comique sera à la fois dégradé et valorisé. Pleinement intégré à la faible héroïque, il est espèce susceptible d'avenir; tel, d'ailleurs, était le roman pour Stendhal: un genre en évolution. Sa formation théâtrale le conduit à faire du personnage un acteur et de sa parole une (ré)citation. Son roman se constitue comme un discours second par rapport à un discours premier, il devient une mise en scène du romantisme. Le « désir triangulaire » que René Girard tient pour proprement romanesque, peut être considéré comme corrélatif de l'incapacité d'exprimer une parole propre: désirer ce que l'autre désire équivaut à parler la langue d'autrui. À l'horizon de cette logique inter-textuelle il y a le rôle, que le personnage fait sien grâce à l'expansion de son être acteur.[...] Les héros de Stendhal veulent entre eux-mêmes et doivent en même temps être ce qui échappe à eux-mêmes: l'histoire fait entrer en conflit la valeur sociologique et ontologique de l'identité. [...] Dualité de personnage, de sa voix, de son action Pour le genre romanesque, c'est la sortie du sérieux<sup>153</sup>.

Ritorna quindi il ruolo dell'*ironie* come parte costitutiva dei personaggi e dell'intrigo che si avvicina sempre più, tanto in Stendhal quanto in Nievo, ad uno strumento diretto di analisi del reale. Il ruolo del teatro e dell'Opera entra in campo a questo livello: non solo i personaggi romanzeschi sono ruoli teatrali, incarnano cioè una modalità di essere duplice che permette all'autore di entrare ed uscire dalla propria figura, ma si legano alla messa in pratica del comico, a quello che Stendhal definisce *l'art du komiker*:

Mais Stendhal vise à donner à son romans les pouvoirs qu'exercent la comédie et l'opéra: les pouvoir de la gaieté<sup>154</sup>.

La grande magia del teatro comico è quella che Stendhal rintraccia dopo la lettura delle opere di Goldoni:

La découverte de Goldoni est la conséquence directe de cette constatation. *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, la pièce de l'auteur vénitien à la représentation de laquelle Stendhal assiste à Bergame en 1801, le frappe à un tel point qu'il conçoit le projet de la traduire et d'« en tirer une bonne pièce française » (19 mai 1801). Elle attire son attention parce qu'elle met en scène deux amants, une intrigue compliquées et un dialogue naturel. Déjà l'esquisse intitulée *Le Quiproquos*, écrite quelques mois avant cette représentation, se voulait une comédie d'intrigue fondée sur une histoire d'amour et de jalousie et montrait l'influence majeure sur Stendhalienne du théâtre italien, dès ce moment. Goldoni demeurera pour lui un modèle de style comique. [...] à ses yeux, comédie et intrigue amoureuse sont solidaires: l'amour ne lui semble pas plus du ressort de la tragédie que du domaine de la comédie. [...] Mais le véritable mobile qui dans ses années cruciales pousse Stendhal vers la comédie est l'étude du coeur humaine, c'est à dire la mise en scène de l'éloquence de la passion. [...] Beyle commence à s'intéresser à la mise en situation de l'erreur, et du ridicule qui en découle sur en arrière-plan d'esprit<sup>155</sup>.

La scoperta goldoniana di un comico che si lega alla vicenda sentimentale e che diventa una forma di studio sul cuore umano, avvicina fortemente il punto di vista del romanziere francese con quello di Nievo che, senza dubbio leggendo le sue opere, doveva riconoscere che la messa in ridicolo di alcuni comportamenti umani si svolge in maniera molto più naturale sul palcoscenico che sulla pagine di un romanzo.

---

<sup>153</sup> Ivi, pp. 14-15.

<sup>154</sup> Ivi, p. 15.

<sup>155</sup> Ivi, pp. 23-24.

La natura dei personaggi mantiene dunque quel duplice punto di vista che è quello dell'ipocrisia che non compete solamente l'aspetto del personaggio – che non appare com'è - ma anche l'uso delle fonti da parte dell'autore che si esprime tramite una «théâtralité du discours romanesque<sup>156</sup>».

L'effetto che si ha leggendo un romanzo di Stendhal è quello di una

parodie non seulement de textes déterminés, mais du canon littéraire dans sa totalité, auquel tous les personnages tentent non sans mauvaise foi de se soustraire et auquel ils reviennent inmanquablement. La parodie installe dans le discours romanesque le registre du comique-sérieux et la logique de l'inversion: elle couronne, elle détrône; elle proclame et discrédite; elle sert les desseins du personnages, elle les ridiculise. [...] Qu'il s'agisse d'une parole mondaine, réglée per la décence de la cour ou par l'habilité conversationnelle des courtisans, d'un monologue d'amoureux ou d'un discours politique, la citation donne une forme aux émotions du personnage, qu'il l'utilise pour dire, et pour dire de manière dialogique<sup>157</sup>.

È naturale che in questa situazione di ambiguità narrativa anche i personaggi vivano in una dimensione centrifuga, in cui il «malentendu» diventa la base per la più semplice azione comica, che, secondo i canoni teatrali, nasce in ambito sentimentale per poi estendersi su quello politico e sociale. A questo punto i personaggi si dividono tra coloro che seguono il mimetismo sentimentale – gli innamorati – e quelli che seguono il mimetismo cinico, ovvero imparano le false relazioni sociali<sup>158</sup>. I protagonisti stendhaliani, a cui quelli nieviani sono ora a pieno titolo comparabili, vivono un «jeu du rôle» che permette loro di instaurare rapporti superficiali e ipocriti.

Nievo attento lettore ed estimatore di Stendhal riesce a penetrare senza ombra di dubbio in questo sistema di costruzione del genere romanzesco e, nel momento in cui inizia ad occuparsi di teatro, in assenza di modelli completamente soddisfacenti, si trova nella stessa condizione stendhaliana ma rovesciata: aprire il teatro al romanzo perchè non si tratta di due generi separati che tali devono imperativamente rimanere. La loro differenza si situa solamente a livello stilistico, ma la trattazione degli argomenti è così simile da finire per rendere impossibile distinguere le fonti stendhaliane e nieviane.

---

<sup>156</sup> Ivi, p. 101.

<sup>157</sup> Ivi, p. 102.

<sup>158</sup> Ivi, pp. 117-124.

## I

### DALLA PARTE DEI PERSONAGGI: GIOCO DI RUOLI TRA FINZIONE ROMANZESCA E MIMESI STORICA

#### *Seconda parte*

#### **1. Dramatis personae** 2. Palermo, Venezia, Italia: interpretazione del post'48

*Le désir instaure sa loi souveraine et la réserve amoureuse, le fait que la femme la plus femme est difficile à conquérir; est dans l'érotique la condition de la plus extrême volupté des amants. L'Eros romanesque se fonde sur une tension intérieure: il faut une résistance pour qu'il y ait énergie.*  
STENDHAL<sup>159</sup>

*La rivoluzione del '48 avvelenata dal diritto tradizionale portava la morte nel suo seno.* CARLO CATTANEO<sup>160</sup>

#### **1. Dramatis personae**

La complessità de *I Beffeggiatori* veicola necessariamente una parziale riconsiderazione dei rapporti tra Nievo e la scena italiana coeva, invitando a proseguire le ricerche sui modelli e su come questi vengano impiegati e riusati nelle commedie. Da questo punto di vista appare altrettanto interessante il sistema dei personaggi che, contemporaneamente, contestualizza il testo dal punto di vista storico-politico<sup>161</sup> e permette di proseguire l'indagine sulle fonti nieviane.

Come è stato notato, l'origine di molti personaggi comici nieviani è romanzesca, soprattutto per quanto concerne le tipologie femminili, delineate a partire dal modello settecentesco - rousseuniano - e ottocentesco – dickensoniano<sup>162</sup> e, a questi si può aggiungere, come è stato già suggerito, una dipendenza, sicuramente più rilevante delle precedenti, da Stendhal, Balzac e George Sand. Il riconoscimento del nucleo centrale de *I Beffeggiatori* nei personaggi femminili che danno vita al livello sentimentale-amoroso della trama offre un eccellente punto di osservazione per abordare il sistema dei caratteri. Faccioli identificava nei caratteri maschili i *porte-paroles* del livello politico

<sup>159</sup> M. CROUZET, *Rire et Tragique dans La Chartreuse de Parme*, Eurédit, 2006, p. 53.

<sup>160</sup> Citato in R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 350.

<sup>161</sup> E. FACCIOLI, *Introduzione*, cit., pp. XLIV-XLV. La prospettiva dello studioso appare, però, riduttiva non permette di mettere in risalto la complessità e la brillantezza dell'intero corpus dei caratteri in scena.

<sup>162</sup> S. CASINI, *Introduzione*, cit., p. LIII.



del testo mentre nelle donne coglieva il livello più superficiale del plot, quello della vicenda sentimentale. I personaggi femminili costituiscono, al contrario, il vero motore dell'azione scenica ed è su di loro che si concentra un raffinato lavoro letterario sulle fonti romanzesche e teatrali<sup>163</sup>.

Le donne presenti nella commedia sono tre: Rosalia, la giovane innamorata di Vittorio, Donna Giulia, la moglie di Don Palmiro che aspira ad un ingresso trionfale nella corte di Palermo, e la Marchesa, nobildonna dalla moralità inattaccabile.

Rosalia è un carattere – *carattere* drammaturgicamente parlando – particolarmente complesso poiché è su di lei che si concentrano almeno tre aspetti diversi che riguardano quel sistema di duplicità proprio dei personaggi nieviani. Rosalia si presenta in un modo, ma desidera altro ed è, pur senza volerlo, motivo scatenante della *triangolazione amorosa* con Donna Giulia. Congiunge su di sé il *tema* dell'idillio amoroso, dell'avventura romanzesca (congiunti strettamente con il richiamo polemico alla «fantasia» come strumento d'amore) e quello della libertà femminile.

È di notevole interesse osservare come la duplicità del carattere di Rosalia emerga attraverso le descrizioni e i giudizi che gli uomini e le altre donne tracciano della giovane protagonista nieviana, creando una duplice visione, al maschile e al femminile<sup>164</sup>.

Per gli uomini della commedia - Don Palmiro, Don Cirillo e il Conte - è l'oggetto del desiderio sessuale: è definita «innocente» (I,1,7), «monaca» (III,3,1; in ms B I,6,3 «vive in un chiostro»), «cattivella e dall'orgoglio duro» (ms A, II,1,3). L'innocenza, il comportamento moralmente corretto che viene riscontrato nella giovane, va inteso come un senso di sudditanza ai voleri e ai sistemi familiari, ma, nonostante una palese ritrosia giovanile, Rosalia non è una «monaca»: agli occhi smaliziati di Don Cirillo e del Conte il comportamento remissivo è una maschera, che cela la «cattivella e dall'orgoglio duro» che emergerà a partire dal secondo atto.

L'universo maschile, infatti, coglie la differenza con cui si presenta nel primo atto - apparentemente un'ingenua fanciulla - e nel secondo, in cui Don Cirillo nota «come vi siete fatta palermitana! ... E' tutto merito nostro ... no, è vostro signorina. Guardate un solo mese e siete rifiorita come un fiorellino di primavera! ...» (ms A, variante alternativa, II,1,1). Donna Rosalia lasciando l'isolamento della campagna ed entrando in città - facendo cioè il suo ingresso nel mondo - può competere con le altre donne che corteggiano Vittorio e insidiano il loro legame: «Al Capitano Stampa piacciono le Belle Dame, vi pare gran difetto? Per me lo invidia, tanto più che le Belle Dame gli fioccano» (I,6,21).

Questo passaggio da uno status ad un altro viene segnalato anche da una battuta in cui Don Palmiro nota la condizione di languore continuo in cui vive, giunta a Palermo (III, 1, 20):

GIULIA: Ma il bene di Rosalia ... anzitutto signore ella ama il Conte di Santelmo ...

<sup>163</sup> E. FACCIOLI, *Introduzione*, cit., pp. XLII – XLIII.

<sup>164</sup> La sicurezza con cui Nievo tratteggia il personaggio è già evidente a livello ecdotico dal momento che rimane quasi inalterato tra la prima stesura (ms A) e l'ultima (ms B). Si cita dal ms. B, verranno segnalate eventuali discrepanze significative in A

PALMIRO: Quel suo stato di languore continuo ci faceva paura.

DOTTORE: Io sono medico, signori, e mi intendo di languore forse meglio di voi.

Facilmente si può capire come intendere quel «languore» a cui solo il medico può porre rimedio, malattia di spirito e non del corpo, che richiama così da vicino quello stato di agitazione d'animo tradizionalmente proprio delle innamorate comiche, come nel caso di Rosaura, finta ammalata, nella commedia goldoniana.

Il passaggio di Rosalia dalla campagna alla città segna l'ingresso nella società, in quell'ambiente sentimentalmente competitivo. Va da sé che «il secolo degli amori romanzeschi» (I,1,2) finisce nel momento in cui il trasporto per Vittorio non è più percepito solo a livello di «fantasticaggine infantile», ma assume i contorni di un desiderio sessuale più compiuto, confrontandosi con le altre donne di Palermo.

Questa accezione di languore trova conferma nella battuta di Don Palmiro «Il signor Vittorio si diede alla vita di mare, dicono per aver agio di vedere di volta in volta suo padre; ma i continui e lunghi viaggi illanguidirono quella fantasticaggine infantile, finché da ultimo una lontananza di tre anni le ha dato l'ultimo crollo». (I,1,2). Vittorio, come si vedrà, è l'alter ego maschile di Rosalia e di conseguenza non può che essere descritto con le medesime connotazioni della giovane. Anche in questo caso il viaggio per mare - prototipo del viaggio per antonomasia e della formazione secondo i criteri del Bildungsroman<sup>165</sup> -, il contatto con il mondo, trasformano la relazione tra i due innamorati, portandola su un piano più concreto, secondo un'opposizione tra amore platonico e amore sensuale che si ritrova già in *Emanuele* e che appartiene propriamente all'*Antiafrodisiaco*, testi la cui redazione coincide con la prima redazione della commedia.

Nel ms B il languore di Rosalia viene notato da Donna Giulia mutando di segno l'interpretazione:

DONNA GIULIA: Sembra che voi usciate dalle questione Signori. Il benessere di Rosalia non dipende mi pare dagli atti del Governo e del Ministero. Noi abbiamo diritto e il dovere di giudicare su quello stato di languore dal quale fu sorpresa dopoché giunse a Palermo.

DOTTORE: Io sono da quattr'anni il medico di Donna Rosalia; permettete ch'io pure mi chiarisca dell'indole di questo suo male. (III,1,21)

Nel giudizio di Donna Giulia, Rosalia è «cara innocente» (I,1,7), «pettegola e insolente» (ms B, I,9,13), secondo uno schema che oppone Donna Giulia - donna ben conforme alla vita di società - a Donna Rosalia, estranea ai sistemi sociali.

Il riconoscimento da parte di Rosalia del languore di Giulia, caratterizza la giovane secondo un'accezione velatamente spregiativa: il languore non è l'esito di un'evoluzione amorosa, ma il suo adeguarsi ad una 'mondanità' che la rende amante riluttante del Conte.

Il Dottore è in entrambi i casi l'unico che può risolvere la situazione e non per le doti mediche, ma

---

<sup>165</sup> F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1986.

in quando padre di Vittorio, che si adopererà per ricongiungere i due giovani.

L'evoluzione del personaggio di Rosalia dalla figura romanzesca settecentesca di giovane innamorata 'sospirata' a donna matura riguarda anche la presa di coscienza della propria indipendenza. Nel primo atto si confronta con il Conte senza arti seduttive, ma trincerandosi nel ricordo di un idillio amoroso infantile che le rende insopportabile la corte del Conte e l'atteggiamento della cugina.

CONTE: (*a ROSALIA*) Io non li invidio Signora: ma dunque è proprio vero? ... Voi venite a Palermo?

ROSALIA: Sì Signore, vengo a Palermo; così non diranno più ch'io mi condanno alla prigione d'Ardegno per ottenere a scapito di mia cugina la preferenza del Barone.

CONTE: Oh se sapeste quanto il mormorare delle conversazioni agita questa volta i miei più soavi desideri!

ROSALIA: Fortuna che non vi ode Donna Giulia.

CONTE: Donna Giulia, credetelo, non si degna di abbadare a me. Avete capito le allusioni di Don Cirillo? ... Per un caso assai strano esse miravano giusto.

ROSALIA: Credo d'aver capito, ma ...

CONTE: Ma...?

ROSALIA: Ma non vorrei credergli.

CONTE: In quanto al Capitano Stampa?

ROSALIA: No Signor Conte! ... Per l'onore di mia cugina.

CONTE: Ah voi vi fidate ancora a queste bagattelle! È vero: siete fanciulla, avete finora poca pratica alla capitale! ... Ma veniteci una volta; veniteci non foss'altro per vedere le cose da un nuovo punto di vista.

ROSALIA: (*con calore*) Mi pare avervi già detto la ragione di mia venuta.

CONTE: Ebbene, sarò contento che siate fra noi, Oh, spero spero assai dalla vostra presenza!

ROSALIA: Forse per burlarvi di me? ...Don Cirillo mi ha confidato che voi siete il più crudele motteggiatore di Palermo!

Il ruolo chiave di Palermo è palesato dal Conte che consiglia alla giovane di imparare a conoscere gli uomini (I,6,15) e, beffandosi di lei, le promette:

CONTE: Sì, continuate pure ... morirò per voi ... ne sarò capace, se voi sarete sì spietata da impormi una sorte così crudele.

ROSALIA: (*scherzando*) Eh via! ... voi non credete alla crudeltà delle donne.

CONTE: Spero di vincere la vostra

ROSALIA: Siete onniveggente Signor Conte ... ma non vedete qui dentro! (*si segna la fronte*)

CONTE: Non voglio vedere ... per non disperarmi (*si volge, udendo venir qualcuno*) ... (*fra sé*) Fra poco là dentro non ci vedrai nemmeno tu! (I,6,19-23)

Come si diceva, la ritrosia di Rosalia viene meno con l'ingresso a Palermo, in cui il confronto con le altre donne cambia il suo atteggiamento.

A partire dalla prima scena del II atto l'indipendenza della giovane inizia ad emergere come esplica una didascalia significativa:

DON CIRILLO: Voi mi offendete, Signor Conte! Tutti sanno che io sono anzi il paciere di mezza Palermo, il messaggero dell'Ulivo! (*cambiando tono e additando oltre la porta a sinistra*) Oh, guardate! Guardate! Scusatemi! Quando veggo Donna Giulia ballare col capitano Stampa bisogna che m'incanti!

(*Rosalia guarda avidamente dove segna Don Cirillo*)

CONTE. Signora, sembra che invidiate quelli che ballano! Posso sperare di sedurvi? (*le offre la mano*)

ROSALIA: (*rabbiosamente*) Balliamo! Accetto Signor Conte! (*prende la sua mano e corre con lui per la porta di sinistra*).

DON CIRILLO (*guardando dietro di loro*) Ah, Ah! Guarda Donna Giulia come gira di gusto ....

Lo sguardo avido di Rosalia segna il passaggio da *eroina larmoyante* a protagonista moderna, come la Morosina de *L'Antiafrodisiaco*, di una vicenda sentimentale di cui diviene padrona.

Confrontandosi con Vittorio davanti al Conte, cerca con successo di mascherare il proprio vero amore per il giovane e lascia che siano i due uomini a parlare e confrontarsi, senza prendere una posizione chiara:

VITTORIO (*comparendo sulla porta di mezzo*) Sempre con colui! (*si avvanza*)

CONTE: Voi qui, Signore?

VITTORIO: Ve ne meravigliate?

ROSALIA: Tutti ve lo confesso si meravigliano d'una simile impudenza.

[...]

ROSALIA: (*al CONTE*) Permettete Conte, se la cosa è come la afferma il Signor Capitano, nulla di meglio che mandar a mia cugina l'ambasciata del suo arrivo.

VITTORIO: Oh Rosalia! ... No, non fingete di non comprendermi! Voi foste pur troppo ingannata, ma io pure lo fui ...

CONTE: Mi pare, o Signore, che dopo le esplicite dichiarazioni della Signora ... la vostra insistenza sia per lo meno assai strana.

VITTORIO: No, io non abbadò a qualche parola sdegnosa! Non curo le dichiarazioni del terzo e del quarto: è da voi ... sì da voi, Rosalia, ch'io voglio udire la mia sentenza! ... E' un mese ch'io vi spio, ch'io vi seguo per pur trovarvi sola, per strappare al vostro labbro la parola della verità; ma sempre vi assediava una caterva di delatori, di parenti, di servi ... Ora non è più il tempo dei rispetti umani; e qui ... qui anche in faccia di quello che pretende di essere il vostro fidanzato ...

CONTE (*gridando e prendendo per mano ROSALIA*) Non lo pretendo, ma lo sono, Signore; lo sono di suo libero e pieno consentimento, né le vostre pretese mi faranno dubitare un istante della sua parola.

VITTORIO: Ma via! Parlate, Rosalia! Rispondete!

ROSALIA: Oh Dio, Dio mio! Sono così laceranti forse gli accenti dell'impostura! ... Sento il cuore che mi scoppia!

CONTE: Vi sovvenga, o Signore, che voi avete messo in piazza l'onore di sua cugina; non è pur necessario che Madamigella vi risponda!

ROSALIA (*balbettando*): E' vero, sì ... non è necessario.

VITTORIO: Mi risponderete vi dico ... perché non è possibile che un'iniqua congiura di mercanti e di scellerati abbia offuscato interamente la vostra ragione, e pervertito il vostro cuore!

CONTE: Dimenticate ch'io son qui ad ascoltarvi.

VITTORIO: E che mi cale di voi?

CONTE: Fate rispettare in casa vostra o Signora quello cui concedeste liberamente la mano di sposo.

VITTORIO: Ciò non può essere vi dico! ... No, non è vero!

CONTE: Signora qui ci va dell'onor mio; a voi spetta rispondere!

ROSALIA: (*quasi mancando*) E' vero ...

VITTORIO: Ah dunque vero! ... E' vero che voi foste ingannata colle arti più infami, tradita ...

CONTE (*amaramente*) Toccava proprio a voi, capitano, rinfacciare a Donna Rosalia un tradimento!

ROSALIA (*rianimandosi*) Sì ... egli ha ragione! (*a VITTORIO*) Il primo a tradirmi foste voi ... (III,7,1-25)

Dopo questa dichiarazione, Vittorio si getta tra le braccia del Dottore per trovare conforto alle pene d'amore. Ma l'indipendenza di Rosalia si porta a compimento nell'ultimo atto in cui affronta il Conte, liquidandolo ed evitando un nuovo confronto-scontro con Vittorio:

CONTE (*dopo breve esitazione*) E che m'importa finalmente che voi siate o meno suo padre; io vi ripeto che Donna Rosalia mi ha promesso la sua mano; ne io crederò mai di dover esser costretto a ricordartelo!

ROSALIA: Dunque tocca parlare a me Signor Conte? Vi dirò dunque ch'io m'intendeva di promettervi ad un onestuomo ...

DONNA GIULIA: Oh sì! Vi eravate ingannata!

ROSALIA: Voi non siete un onestuomo Signore ...

CONTE: Come? ... osereste dire ...

ROSALIA: Oso dire, che voi mi avete ingannata con una vil trama di calunnie e d'imposture per seminar discordia ...

DONNA GIULIA: E per raccogliere il mio disonore! ... Oh sappiatelo tutto, poiché egli se ne vantava dinanzi a me!

CONTE: Chi sia il calunniatore fra noi lo lascio giudicare ad ognuno ... Ditelo voi Marchesa.

Nel tratteggiare Donna Giulia e Rosalia Nievo doveva aver a mente le 'tipologie femminili' proposte nella *Physiologie du mariage* di Balzac e nel *De l'Amour* di Stendhal, ma, senza dubbio, si è lasciato largamente ispirare dalle donne de *La Chartreuse de Parme*. Dimostrato, come già aveva fatto nell'*Antiafrodisiaco*, che la virtù femminile non è che un sogno romantico, una “fantasticaggine infantile” e che, ben nascosta sotto un'apparenza di timidezza, si nasconde un desiderio di potere e di uguaglianza con l'uomo – parità che emerge nettamente nella lettura “femminista” di Stendhal data da Simone de Beauvoir<sup>166</sup> -, Nievo trae dal romanzo stendhaliano l'opposizione e la competizione tra donne apparentemente diverse. Nella *Chartreuse* Clèlia e la Sanseverina lottano per il medesimo obiettivo, l'amore di Fabrizio, rappresentando una l'immagine dell'eros maturo – Sanseverina, ovvero l'«*excessif amour du pouvoir a succédé à l'amour tout court*<sup>167</sup>» - e l'altra, Clèlia, un sentimento apparentemente ingenuo e puro, poiché «*les femmes honnêtes,[sont] aussi coquines que les coquines*<sup>168</sup>». Questa dimensione di confronto costante tra le due tipologie femminili che si contendono un uomo “vittima” del loro gioco di affermazione sessuale una sull'altra, è la medesima che si attua ne *I Beffeggiatori* in cui Donna Giulia-Sanseverina (forte del proprio potere politico e della piena maturità sessuale) e Rosalia-Clèlia (incerta se essere romantica o indipendente) combattono per un uomo, Vittorio che, si può già anticipare, non si dimostra così diverso da Fabrizio Del Dongo. Ingenuo e apparentemente lontano dalle regole che fondano la società, Fabrizio è un eroe che piange (dettaglio fondamentale dato che anche Vittorio piange nella commedia) che si fa portavoce di un sistema di valore che non esistono più e finisce per sembrare un eroe degradato, per il quale la vicenda amorosa conta di più della vita politica<sup>169</sup>. Ugualmente Vittorio diventa oggetto del gioco amoroso tra le due donne, molte volte suo malgrado, e, senza la proiezione tragica che caratterizza un aspetto di Fabrizio, ma è il personaggio maschile che dipende totalmente o quasi dalle scelte delle due donne.

Opposta a Rosalia troviamo dunque Donna Giulia, che, nel trittico, è sicuramente il personaggio più realistico, tanto che, seguendo la vicenda matrimoniale con Don Palmiro, *I Beffeggiatori* potrebbe richiamare temi e atmosfere che il successivo dramma borghese svilupperà e farà proprie.

<sup>166</sup> S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, I, Paris, Folio, 1976, pp. 375-408. Sempre sul tema del femminismo stendhaliano cfr. R. BOLSTER, *Stendhal, Balzac et le féminisme romantique*, Paris, Minard, 1970, pp. 81-104.

<sup>167</sup> STENDHAL, *Voyages en France*, par V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1992, p. 128.

<sup>168</sup> ID, *Correspondance générale*, tome III, Paris, Gallimard, 1997-1999, p. 209.

<sup>169</sup> M. H. PROUTEAU, *Héroïsme et ironie en Stendhal, La Chartreuse de Parme*, Paris, Ellipses, 2000, pp. 146-154; cfr. M. CROUZET, *Rire et tragique dans La Chartreuse de Parme*, Paris, Eurédit, 2006, pp. 262-282.

Se Rosalia evolve e cambia, il personaggio di Giulia rimane monolitico nel suo giganteggiare sul marito e nei suoi tentativi di scendere a guerra con Rosalia, nonostante sia il personaggio che maggiormente risente delle modificazioni introdotte da Nievo tra la prima stesura e le successive fasi evolutive. Nella prima redazione la donna appare decisamente più spregiudicata e manifesta una scarsa tolleranza nei confronti del marito, Don Palmiro.

Mancano, nella commedia del 1856, alcune significative battute in cui personaggi esterni alla coppia descrivono il carattere e le propensioni di Donna Giulia:

DON PALMIRO: Sì, non temete! Sarete contenta ... avendo il marito Governatore. (I,1,4)

GIULIA: Sfacciatella cosa vorreste dire?

ROSALIA: Dico che anche voi siete più santa in chiesa che fuori! (I,9, 11-12)

ROSALIA: Massimamente se mia cugina diventerà governatrice di Palermo.

CIRILLO: A questo non trovo nulla di che ridere. È così dolce potere entrare in una sala a braccio del marito e dire "Io sono la prima! Il Governatore è non più di un bracciere! (I,11, 10-11)

Donna Giulia spera nei successi del marito per avere una ricaduta su sé stessa, per crescere in popolarità e venire riconosciuta come la moglie del Governatore di Palermo da quella voce popolare che riveste un ruolo così importante nella commedia.

L'ambiguità del carattere è evidente anche dalla posizione dubbia con il Conte, di cui accetta i tentativi di corteggiamento, nonostante sia sposata e il Conte in procinto di farlo (III,5)

Nella prima redazione appaiono nettamente più marcati i confronti con Rosalia e, a questo proposito, si possono osservare le differenze tra le due redazioni della scena IX in cui le due donne si fronteggiano:

#### ms A

GIULIA: Eh non lo credo che il Conte vi stringa tanto colle sue seduzioni.  
ROSALIA: (Carina, tutti per lei li vorrebbe) Sì, sì che è vero e farei senza dei suoi omaggi ben volentieri!  
GIULIA: Proprio vi credo! Un uomo che è ricevuto dalle più nobili e capaci zitelle di Palermo!  
ROSALIA: E dalle dame anche, per quanto si dice!  
GIULIA: Le Dame, Signorina, badano ai propri doveri.  
ROSALIA: Qui si credeva che ci badassero poco. Anche Don Cirillo poco fa ...  
GIULIA: Don Cirillo è un burlone di pessimo gusto. Un cavaliere non può vedere tre volte una dama senza ch'egli non ci fabbrichi dietro la sua storiella. Avete pur udito che aveva a mormorare della Marchesa di Santofiore! ...E sì che quella è in odore di santa!  
ROSALIA: Per credere alla santità delle marchese bisogna stare a Palermo a quanto pare.  
GIULIA: Voi non ci credete Signorina ... me ne congratulo col Signor Conte che vi dà buona scuola.  
ROSALIA: Congratulatevene con la vostra devozione.  
GIULIA Sfacciatella cosa vorreste dire?

#### ms C

ROSALIA: (*entrano tutte e due dal mezzo*) Non Signora, ma ci vengo per questo a Palermo.  
DONNA GIULIA: E per cosa ci verreste dunque?  
ROSALIA: Ma? ... perché ... perché certe persone veggono di mal'occhio anche le buone opere; e le cure ch'io mi prendo pel Barone sono malignamente interpretate.  
DONNA GIULIA: Eh via! ... quale squisitezza di sentimenti! ... confessate piuttosto che volete ammaliare il Conte!  
ROSALIA: Proprio ... di lui me n'importa assai!  
DONNA GIULIA: No dunque! ... non ve ne importerà! ... Un partito litigato dalle più nobili zitelle del Regno.  
ROSALIA: E dalle Dame anche, per quanto si dice.  
DONNA GIULIA: Le Dame, signorina, attendono ai propri doveri.  
ROSALIA: Qui si credeva che ci attendessero poco. Anche Don Cirillo poco fa ...  
DONNA GIULIA: Don Cirillo è un parolajo, Don Cirillo è un petulante. Parla e parla di tutto, si ride di tutto, morde chi scappa come il cane da parolajo ... Avete udito pur ora

ROSALIA: Dico che anche voi siete più santa in chiesa che fuori!  
 GIULIA: Eh voi pettegola sempre e insolente all'equal modo. E sì che è per mio merito che venite a Palermo!  
 ROSALIA: Don Palmiro dice che è merito suo l'avervi persuasa.  
 GIULIA: Don Palmiro è un bugiardo.  
 ROSALIA: Don Palmiro è la stessa verità.  
 GIULIA: Venite a dirlo a me!  
 ROSALIA: Che infamia! ... Screditare un sì buono marito! ... Scommetto che fu il Signor Vittorio Stampa a mettervelo in cattivo odore.  
 GIULIA: Avete il coraggio di nominare il Signor Vittorio!  
 ROSALIA: E voi di rimproverarmelo!  
 GIULIA: Ah se potessi dire tutto!  
 ROSALIA: No, no non voglio sentirlo ... vi giuro che mi farebbe male.

cosa diceva della Marchesa! ... E sì che quella fa vita santa!  
 ROSALIA: Dicono che per credere alla santità della Marchesa bisogna non esser mai stati a Palermo.  
 DONNA GIULIA: Ah voi non ci credete? ... Me ne congratulo col Signor Conte che vi da buona scuola.  
 ROSALIA: Congratulatevene colla vostra devozione!  
 DONNA GIULIA: Signorina! ... cosa vorreste dire?  
 ROSALIA: Sì, sì! ... dico che molte persone sono assai più sante in chiesa che fuori.  
 DONNA GIULIA: E voi siete sempre ingrata ad un modo! ... E sì che gli è per mia intercessione che verrete a Palermo!  
 ROSALIA: Don Palmiro afferma che fu merito suo l'avervi persuasa a condurmi.  
 DONNA GIULIA: Don Palmiro è un millantatore e un bugiardo.  
 ROSALIA: Che iniquità! ... screditare un sì buon marito! ... Scommetto che fu il Signor Vittorio a mettervelo in cattivo odore.  
 DONNA GIULIA: Avete il coraggio di nominare il Signor Vittorio?  
 ROSALIA: E voi di rimproverarmene?  
 DONNA GIULIA: Ah se potessi dir tutto!  
 ROSALIA: (*turandosi le orecchie*) No, no! ... non voglio udirlo! ... Vi giuro che mi farebbe male! (*fa per fuggire, ma s'incontra con DON CIRILLO che la trattiene*).

Le due donne si affrontano sul piano sentimentale rinfacciandosi l'una l'altra gli amanti - confrontandosi tra una donna più matura e una più giovane e più appetibile per l'universo maschile - fino a calunniare Don Palmiro, che Giulia non difende, poiché lo considera come una tappa obbligata per potersi ritagliare un proprio ruolo sociale di rilievo. Donna Giulia dimostra sicuramente una forte strategia di manipolazione della vita e dei sentimenti altrui, in questo caso di Rosalia e di Don Palmiro. Rosalia, pur avendo un carattere altrettanto forte, è più inesperta e cade vittima della rivale, scoprendo la propria debolezza e mostrandosi gelosa delle relazioni che Donna Giulia lascia intendere.

Giulia è, quindi, un personaggio complesso, descritto all'insegna dell'ipocrisia, che nel finale avrà una redenzione momentanea, accettando nuovamente il marito, anche se privo di qualsiasi carica politica, ma non uscirà dallo schema di falsità e beffe che la contraddistinguono.

L'ambiguità di Giulia scatena la chiacchiera di Don Cirillo e Don Palmiro dubita, non a torto, dell'onestà della consorte, scatenando così le ire della donna che si sente soffocare:

ms A

GIULIA: Ecco, voi amate sempre mettermi in buffo! ... Pare che siamo i consorti inseparabili!  
 PALMIRO: Ma moglie mia ci siamo maritati per nulla.  
 GIULIA: Eh che babbuinate! ... non siete marito ora, siete il signor Governatore: dovete badare alla vostra dignità, non alla moglie.  
 PALMIRO: Ho paura di badare a voi meno del bisogno

ms C

DON PALMIRO: (*esce correndo da sinistra verso sua moglie*) Finalmente vi trovo sola!  
 DON CIRILLO (*fra sé*) Grazie dell'avviso! Io sono una seggiola! (*allontanandosi*) Meno male! Andiamo a fare pace colla Marchese, per via di quell'affare di domani (DON CIRILLO *parte per porta a destra*).  
 DONNA GIULIA: Ecco. Non può passare un minuto

signora. Tutto Palermo si ride di me. A momenti ne son stanco. Dicono che il Signor Stampa mi capite ...  
 GIULIA: Cosa signore non capisco.  
 PALMIRO: Che è il vostro amante.  
 GIULIA: Mi meraviglio che osiate pronunziar dinanzi a me simili indecenze. Voi lo sapete pure perché il signor Stampa mi assedia tanto ...  
 PALMIRO: Bramo crederlo ... ma mi pare che una volta per sempre congedandolo da casa nostra ...  
 GIULIA: Se caceremo di casa del Governatore gli uomini più alla moda di Palermo! Ci faremo ridere alle spalle!  
 PALMIRO: Capisco voi volete ballare , ma vi avverto che io non voglio pagarne le spese (eh andar giusto a fare qualche chiasso).  
 GIULIA: Voglio che balliate voi e che vi fidiate di me. Vedete bene che anche questa festa è apparsa degna d'un Principe!

senza che vi abbia ai fianchi! ... Siamo diventati la coppia più buffa di Palermo!  
 DON PALMIRO: Scusate moglie mia; non siamo maritati per nulla; un affare della massima rilevanza ...  
 DONNA GIULIA (*impazientita*) Eccovi ora coi vostri affari! ... Non so come la debba andare in seguito, ma certo pel primo mese il Governatore di Palermo sono stata io!  
 DON PALMIRO: Mi pare che anziché adirarsi per questo, novantanove moglie sopra cento ...  
 DONNA GIULIA: Io sono quell'una che non pensa come le altre, Signore! Animo, sbrigatevi ... questo vostro affare della massima rilevanza?

Lo scarto tra le due redazioni è significativo di quanto si è detto sulle diverse caratterizzazioni di Giulia: nel ms A la donna tende a voler schiacciare il marito e non smentisce le calunnie; in ms B le accuse di Don Palmiro sono ridotte e il personaggio si svilisce davanti all'ostentata sicurezza della moglie.

A questo proposito significativa è la scena di apertura del IV atto:

**ms A**

PALMIRO: Ecco signora dove ci ha ridotto la vostra boria!  
 GIULIA: Dite la vostra dabbenaggine signore!  
 PALMIRO: Proprio! Avete ragione a chiamarla dabbenaggine. Se vessi atteso alla condotta di mia moglie anziché ad accontentare i suoi capricci! Non saremo noi qui in questa villetta donde ci può cacciare l'intimazione d'un creditore!  
 GIULIA: Se aveste badato a me nella scelta dei vostri consiglieri non sareste precipitato in tanta disgrazia!  
 PALMIRO: Ora dovrete esser contenta. Via consigliatemi giacché avete tanto senno! Giacché siete riuscita a farci perdere anche l'appoggio del Barone!  
 GIULIA: Sì, eh ... dovevate firmare l'amnistia! ... Dovevate render i suoi titoli al Signor Stampa, la sua posizione al Barone, onde essi restassero i nostri padroni e noi per conseguenza diseredati e miserabili!  
 PALMIRO. Meglio farli grandi ed appoggiarsi ad essi, che impicciolir con essi a precipizio!  
 GIULIA: Sì! E chi era che volle ad ogni costo far il matrimonio di Rosalia con il Conte!  
 PALMIRO: Sì capisco signora! A voi doveva di ammogliare il Signor Conte.  
 GIULIA: Tornatemi fuori ora colla vostra gelosia!  
 PALMIRO: Oh sì, era tempo che tornassi su questo tasto, dovea tornarvi prima! ... Prima di diventar la favola di tutto Palermo!  
 GIULIA: Oh ricordatevi signore che la favola di Palermo fui io! Io che vi aveva sposato sperando di vedervi elevato a Dio sa quale dignità, e son costretta a vivere con ... uno spiantato.

**ms C**

DON PALMIRO: Ecco Signora, dove ci ha condotti la vostra splendidezza!  
 DONNA GIULIA: Dite piuttosto la vostra boria, la vostra dabbenaggine!  
 DON PALMIRO: Proprio! ... Ben fate a chiamarla dabbenaggine! Se avessi atteso alla condotta di mia moglie anziché a suoi capricci, non saremmo oggi in questa villetta donde ci può scacciare l'intimazione d'un creditore!  
 DONNA GIULIA: Se vi foste sempre consigliato con me nella scelta de' vostri confidenti non vi sareste precipitato!  
 DON PALMIRO: Via dunque ... da brava! ... consigliatemi ora! Siete perfin riuscita a farci perdere l'appoggio del Barone!  
 DONNA GIULIA: Sì eh! ... dovevate firmar l'amnistia, per ridurci volontarii servitori del Barone Stampa e compagni!  
 DON PALMIRO: Meglio ingrandirli e restar grandi con loro, che rimanere col danno e colle beffe!  
 DONNA GIULIA: E si che eravate voi il più affaccendato pel matrimonio di mia cugina col Conte!  
 DON PALMIRO: Capisco! A voi è sempre dispiaciuto veder il Conte vicino ad ammogliarsi!  
 DONNA GIULIA: In buon punto si torna da capo con quelle stupide gelosie!  
 DON PALMIRO: Anzi dovea batterci sempre su questo tasto e non diventare il zimbello di tutta Palermo!  
 DONNA GIULIA: Vi sovvenga, o Signore, che adesso la favola di Palermo son io; io che, sposandovi credea diventar chi sa cosa, ed ora mi trovo essere la



PALMIRO: Rimproveratemi, moglie mia! Voi in verità siete una ricca sfondata! Vi ho preso con diecimila ducati!

GIULIA: E l'eredità del Barone se aveste saputo conservarne la lusinga!

PALMIRO: Ricca eredità! ... Egli ci scaccia da casa sua come cani rabbiosi! Non abbiamo perduto il favore del Governo per le vostre sciocche insinuazioni, la grazia del Barone per la vostra trista condotta! Quel medico maledetto ci ha condotto via sino madama Rosalia! Dio sa quanti malanni ci impiastriano!

GIULIA: Capperi! Sapete come è fatto il Barone! ... Il Signor Conte diventerà il genero prediletto, e noi possiamo andarcene al diavolo!

PALMIRO: Bel conforto che mi date.

GIULIA: Bel coraggio che avete di domandar conforto a me!

PALMIRO: Io penso di andarmene a Napoli a chiedere soddisfazione alla corte.

GIULIA: Infatti avrete tutto quello che abbisogna per far fortuna in corte, spirito, denaro, cervello.

PALMIRO: Signora moglie, guardate che sono al colmo della mia pazienza!

GIULIA: Signor marito, badate che in piazza non ci voglio stare.

PALMIRO: Mi ridurrete a qualche estremità ... il mare è vicino corro ad annegarmi.

GIULIA: Accomodatevi Don Palmiro. Palermo vi farà panegirici.

PALMIRO: Avete ragione, bisogna rispondere a chi si fa beffa di me.

GIULIA: Oh sapete cosa! Bisogna bisogna che ambedue torniamo come eravamo prima. Voi di là e me di qua! Ognuno pensi ai casi suoi.

PALMIRO: Sì ... questa è l'unica, già si può dire che fra di NOI amore non ce n'è mai stato.

GIULIA: Come signore, dubitereste di me? ... credete che vi abbia preso per passatempo!

PALMIRO: Credo, credo ogni brutta cosa dopo quello che ci è successo.

GIULIA: Guardatevi dall'attenzione ... se vi piace ... oh una carrozza che entra ...

PALMIRO: Certo il Marchese che manda ad arrestarmi. Oh per Dio, no che mi legheranno. Son Barone di Sicilia ...

GIULIA: No no ... aspettate ... non vengono a legarvi ... E' il Conte Santelmo! ... Cosa venga a fare? ... Credeva che fosse ito ad Ardegno.

PALMIRO: E che Ardegno! Il Dottore gli ha detto che l'avrebbero chiamato quando sarebbe stato tempo!

GIULIA: Par per fortuna che il tempo non sia ancora venuto.

PALMIRO: Oh verrà! Non ne dubitate, certo egli non capita per nulla di bene!

donnicciola d'uno spiantato!

DON PALMIRO: I miei doveri alla Signora milionaria! Capperi! Tremila ducati di dote mi ha portato!

DONNA GIULIA: E l'eredità del Barone, Signore? La contate per nulla? Non v'è da Messina a Trapani castello o villaggio che non sia in qualche derrata tributario alla casa d'Ardegno!

DON PALMIRO: Bella retorica, moglie mia! Ma come abbiamo perduto il favor del Governo per vostra troppo sottile furberia, così per la vostra leggerezza abbiamo perduto il favor del Barone! Quel Medico maledetto ci ha portato vi jeri sera anche Madama Rosalia! Figuratevi! Se impasticciano qualche cosa io non so immaginare niente di bene per noi!

DONNA GIULIA: Capperi! Immaginarsi è facile, sapete come è fatto il Barone, il Conte diverrà il genero prediletto e noi potremo darci al diavolo!

DON PALMIRO: Bei conforti che mi date!

DONNA GIULIA: Bel coraggio avete di domandar conforto a me.

DON PALMIRO: Io quasi quasi me ne andrei a Napoli per chiedere soddisfazione alla Corte!

DONNA GIULIA: Infatti avete quanto occorre per far fortuna in corte ... Spirito, denaro ... cervello ...

DON PALMIRO: Signora moglie, sono allo stremo della pazienza!

DONNA GIULIA: Signor marito, coi pazzi io non ci voglio stare ...

DON PALMIRO: Mi ridurrete alla disperazione ... il mare è a due passi ... vado ad annegarmi.

DONNA GIULIA: Vi faranno una bella orazione funebre ...

DON PALMIRO: Non parlate male ... ci penserò un poco ... bisognerà prima rispondere a chi si beffa di noi ...

DONNA GIULIA: Ah! Ah! ... Mi fareste quasi ridere ... senza che vi pigliate l'incomodo d'annegarvi, volete che ve la insegnino io la vera!? ... Uno di qua, uno di là e ognuno pensi ai casi suoi!

DON PALMIRO: Sì ... questa è l'unica ... già si può dire che amore almeno dal vostro non ce né mai stato!

DONNA GIULIA: Come? Dubitereste di me? Credete che vi abbia preso così per passatempo?

DON PALMIRO: Dopo quello che m'è successo veggio tutto assai nero.

DONNA GIULIA: Guarite dall'itterizia se vi riesce; ma in quanto alla mia riputazione, vi prego ... (*ode un rumore e corre ad un finestrone a dritta*) Oh una carrozza che entra?

Nella prima redazione i coniugi si rinfacciano le nozze per interesse dell'uno e dell'altro e sembrano ormai destinati a separarsi con la prospettiva dell'esilio volontario a Napoli. La redazione definitiva, invece, evidenzia l'indifferenza della moglie per il marito che, rimanendo sempre succube, minaccia il suicidio per scappare dalle pressioni economiche, politiche e sentimentali. La coppia è descritta in tutta la sua complessità. Si sente che c'è e c'è stato un legame sentimentale – c'è

ancora per Don Palmiro che è geloso anche solo di un sospetto che coglie attraverso la maldicenza –, ma tra i due personaggi si è formato uno scarto: Donna Giulia, rimanendo, da questo punto di vista, sempre uguale nella commedia, desidera un posto a corte e per farlo sacrifica anche il marito, Don Palmiro, al contrario, non vuole apparire – se non per far piacere alla moglie di cui conosce l'ambizione – e soffre all'idea che le voci siano veritiere. Don Palmiro ha, nell'ultimo atto, una dimensione quasi tragica, destinato a perdere tutta la sua vita – posizione e affetti – mentre Giulia sembra poter affrontare tutte le conseguenze del disfatto del marito.

È evidente che Nievo nel delineare il carattere di Giulia pensava non tanto alle donne che durante le lotte Risorgimentali avevano dimostrato piena competenza politica, arrivando spesso a sostituirsi ai ruoli maschili<sup>170</sup>, quanto ad una tipologia letteraria stendhaliana, che ha nella figura della Sanseverina il suo massimo esempio.

Vale infatti quanto scritto per *La Chartreuse de Parme*:

Le dédoublement-redoublement de la femme et l'intégration du désir du héros dans un schéma de rivalité et de succession des héroïnes, que le roman romantique va explorer avec prédilection [...]. S'opposent l'héroïne claire et l'héroïne sombre; l'une passionnée, interdite parfois, redouble, ou fatale, l'autre, l'héroïne jeune fille: l'héroïne innocente contre l'héroïne plus engagée dans la vie et l'expérience du désir ou même du mal: l'ordre de succession joue en faveur de celle qui va fixer le destin amoureux du héros et lui faire abandonner sa virginité di coeur. [...] L'image de la Sanseverine[...] dégage bien dans le personnage une figure de la femme d'une prodigieuse puissance: c'est une Sirène, une Magicienne à la séduction irrésistible et exigeante, et en même temps une Combattante, et une diva, une prodigieuse actrice pour qui plaire, prodiguer plaisir, fêtes, enchainements est une forme de souveraineté, une catin sublime, enfin, une prostitué salvatrice même que amante fidèle. [...] Le paradoxe du roman c'est que Clélia l'héroïne qui décide de tout, est l'héroïne la plus effacée, la moins séduisante peut-être, venue tard dans l'action, et si totalement fidèle à la convention de la virginité romanesque que la critique en général ne l'aime guère, et que Stendhal lui-même s'est ému de l'insipidité d'une dévote parfaite qui menace de tuer son personnage; alors il songe à transformer la scène de la bougie en un sorte de liaison plus longue.[...] Encore faut-il remarquer qu'en Clélia s'oppose le code moral et social de la vertu et le code romanesque du désir qui transgresse le premier<sup>171</sup>. (pp. 51-52)

L'opposizione tra le due donne ha un precedente in cui i motivi di contatto son più d'uno, come si osserva in questo passo, in cui le tue tipologie vengono paragonate tanto sul piano delle relazioni con gli uomini, quanto su quello più prettamente politico.

Oltre alla Sanseverina Nievo poteva avere in mente il personaggio di Mme Grandet del *Lucien Leuwen* (1834). Simone de Beauvoir ne fa il ritratto di una donna “disincantata”, che dimostrava la morte dell'«*éternel féminin*» secondo Stendhal:

Belle, mais sans expression, méprisante et dénuée de charme, elle intimide par ça « célèbre vertu » mais ne connaît pas la vraie pudeur qui vient de l'âme: pleine d'admiration pour soi, imbue de son personnage elle ne sait que copier du dehors la grandeur; au fond elle est vulgaire et basse » [...] « Parfaitement raisonnable, soucieuse de la réussite de ses projets », toute son ambition est de faire de son mari un ministre. [...] Quand la passion se met dans cette âme sèche, celle la brule sans l'illuminer<sup>172</sup>.

<sup>170</sup> A. BASSI, *Le eroine del Risorgimento (amore e politica al femminile)*, Montichiari, Zanetti, 1996.

<sup>171</sup> M. CROUZET, *Rire et Tragique dans La Chartreuse de Parme*, cit., pp. 51-52.

<sup>172</sup> S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, cit., p. 379.

Giulia non è nelle pagine di Nievo ricordata per la sua virtù che, al contrario, viene messa in discussione come la fedeltà al marito, ma l'ammirazione per se stessa, il suo voler comportarsi come se avesse già un ruolo nella corte palermitana e il successo che cerca di raggiungere nella proiezione della carriera del marito si adattano perfettamente al personaggio.

Chi invece intimorisce per la sua virtù, è la Marchesa di Santofiore, con cui si conclude la triade femminile de *I Beffeggiatori* e, che trova ampio spazio soprattutto nella seconda redazione della commedia.

Nievo concentra su questo personaggio l'ipocrisia della classe nobiliare, riproponendo lo stereotipo della donna votata alla profonda religione e alla gestione della vita domestica, almeno in apparenza. La Marchesa, infatti, è l'emblema dell'ipocrisia del vivere femminile: sembra «una santa» che vive per il cognato Marchese e disdegna le donne sposate, mentre in verità trama nell'ombra affinché il Conte diventi il suo amante.

Don Cirillo descrive la vita della donna a cui crede come alla «seconda Provvidenza» (II, 11, 14):

DON CIRILLO: Non ne sa nulla! ... ve lo giuro io ... Povera Marchesa! Dalla camera da letto all'oratorio, dall'oratorio alla sala da lavoro, da questa chiesa ... framezzo qualche occhiatina in cucina per conforto degli ospiti ... mi capite! Ecco dove passa la sua vita. Una vita ... lasciatemelo dire! Una vita proprio da Santa! Non è mica come voi! Oh io quanto a voi è un altro par di maniche! Ma tuttavia è un bel vanto poter dire: Io comando al Governatore che comanda alla prima città del regno! (III, 3, 11)

Cirillo parlando con Donna Giulia del rapporto tra coniugi, prende ad esempio la Marchesa per dimostrare la santità della sua vita che rifugge i balli poiché:

Io venire in quelle orge? Come lo potrei? Mi sento montar il rossore soltanto ad immaginarcele!  
Donzelle che danzano con questo e con quello ... che danzano il waltz! ... E poi abiti ... scollati e ...  
Dio che orrore! (II, 9, 6)

E sempre a proposito delle feste della Marchesa, Don Cirillo critica l'assenza di belle donne:

d'altra parte è vero che le sue serate sono più edificanti! Non invita zitelle, non invita spose! Tollera appena le madri con figli ... maggiorenni; e le vedove ... purché brutte... (II, 1, 1)

Anche in questo caso Nievo offre il diverso punto di vista maschile e femminile sul personaggio: per gli uomini è un esempio da seguire, poiché si dedica esclusivamente alla casa e ad opere di beneficenza, mentre, Donna Giulia e Rosalia non sembrano credere alla professata santità:

ROSALIA: Dicono che per credere alla santità della Marchesa bisogna non esser mai stati a Palermo.  
DONNA GIULIA: Ah voi non ci credete? ... Me ne congratulo col Signor Conte che vi da buona scuola.  
ROSALIA: Congratulatevene colla vostra devozione !  
DONNA GIULIA: Signorina! ... cosa vorreste dire?  
ROSALIA: Sì, sì! ... dico che molte persone sono assai più sante in chiesa che fuori.  
(I, 9, 11-15)

Il personaggio della Marchesa è sicuramente un comprimario comico, voluto per completare una triade con l'esempio di quell'ipocrisia femminile rappresentata dall'immagine tipologica della

'zitella matura' che sembra aver convertito la propria vita a favore del 'bene universale', ma in realtà cova dentro di sé il costante desiderio di un uomo, in questo caso il Conte.

Nell'ultimo atto della commedia, dopo che il Conte è stato sbeffeggiato da Rosalia e capisce di aver perso credito agli occhi di Donna Giulia, la Marchesa, facendo emergere la capricciosità del proprio carattere, osserva:

MARCHESA: Ah non vi siete impegnato in nulla! E perché dunque credete ch'io abbia speso il mio favore, rubato il tempo alle mie devozioni, vuotata la borsa di mio cognato nel far Governatore, e nel pagare la magnificenza di quello scimunito di Don Palmiro? (IV, 4, 14)

E rivendica un supposto 'diritto di privativa assoluta' sul Conte, perdendo definitivamente l'aura da santa:

MARCHESA (*al CONTE*) Voi amate me, Signore; voi sposerete me; o vi denuncierò contro sette legittimi impedimenti! (IV, 11, 4)

E sarà Don Cirillo che dovrà ricordarle «Per pietà, Marchesa! Ricordatevi che siete una santa» (IV, 4, 22).

Questo triangolo femminile permette, dunque, di osservare come Nievo dialoghi in continuazione con il proprio interesse per il romanzo francese, ma nella specificità della delineazione di queste donne – e ci si potrebbe chiedere, a margine, quanto dipenda la visione della donna in Nievo da quella stendhaliana – potrebbero instaurarsi anche altre dipendenze da possibili modelli, prettamente teatrali.

Il contrasto tra i due personaggi e le professioni di indipendenza di Rosalia non possono non ricordare Giacinta de *La Trilogia della villeggiatura*, se si pensa a quell'*effetto goldoni* che definisce l'utilizzo della fonte come strumento per la descrizione della realtà. Ad una prima lettura sembra che, mentre l'eroina settecentesca evolve da un «faccio far alla gente tutto quello che voglio» (*Smanie*, I, 11, 1<sup>173</sup>) all'amara coscienza che «Io prendo il signor Leonardo come un marito che mi è stato destinato dal Cielo, che mi è dato dal padre. [...] Circa al rispetto farò il mio dovere; e circa all'amore, farò quel ch'io potrò» (*Ritorno*, III, 5, 15), Rosalia compia un percorso a ritroso, accettando la volontà delle cugina e, secondariamente, dimostrandosi libera nella scelta dell'uomo da amare, diventando motore dell'azione. Se Giacinta appare legata alla virtù e alla morale come guida per la propria vita e le «circostanze le impediscono di conciliare la propria femminilità e la propria intelligenza [...] per aver scelto di comportarsi più da 'uomo' degli uomini che le stanno intorno»<sup>174</sup>, l'eroina nieviana abbandona ben presto le 'fantasticaggini infantili' e si confronta con il

<sup>173</sup> Si cita dall'edizione a cura di Franco Fido (Venezia, Marsilio, 2005).

<sup>174</sup> F. FIDO, *Nuova guida a Goldoni*, Torino, Einaudi, 2000, p. 244.

mondo maschile da pari. Si potrebbe dire che ciò che in Goldoni non è ancora possibile esplicitare per ragioni sociali e storiche, in Nievo viene portato a termine: da questo punto di vista Rosalia può essere vista come il proseguimento di Giacinta nel quadro di un dibattito sull'immagine dell'emancipazione femminile offerta dalla letteratura<sup>175</sup>.

Recenti studi, però, hanno dimostrato come alcune commedie goldoniane come *La Trilogia* e *Il Bugiardo*<sup>176</sup> si reggano su alcuni meccanismi che svelano in controluce come si possa concepire in modo non convenzionale il rapporto teatro/romanzo di fronte al desiderio mimetico proprio della realtà storica e sociale. Si torna sostanzialmente al romanzo a dimostrazione che è impossibile distinguere nettamente i generi e i campi di confluenza nella prosa nieviana.

Il punto, infatti, non è più se una trama drammaturgica abbia o meno un'origine romanzesca, ma come si realizzino i rapporti sociali all'interno di un testo lungo, come un romanzo, di contro alla brevità della commedia. Se il romanzo può abbondare in riferimenti realistici intra ed extra testuali, il testo per la scena dispone di un numero limitato di personaggi e di un quadro di riferimento meno complesso. Dire, dunque, che i personaggi nieviani hanno un'origine romanzesca, non pone solamente l'accento su una discendenza che guarda maggiormente alle pagine narrative (dalle *Lettres de Madame de Sévigné* alla visione *totalément et en détail* di Balzac e Stendhal<sup>177</sup>) più che alle scene, ma anche sottolineare la presenza di un sistema articolatorio mimetico fondato nuovamente sulla già citata «menzogna romantica e verità romanzesca<sup>178</sup>» di René Girard.

Ne *I Baffeggiatori* questo schema è ancora più forte, come si è già visto nel capitolo precedente, e si complica il motivo della conquista sentimentale con quello dell'imitazione sociale: Giulia e Palmiro, infatti, vorrebbero adeguarsi alla vita della corte palermitana e per questo aspirano ad un ruolo politico di rilievo.

Il primo modulo triangolare vede Vittorio conteso da Giulia e Rosalia. La prima lo desidera perché sentimentalmente attratta, la seconda perché è l'oggetto desiderato dalla rivale. Si innesca il meccanismo della contesa che porta Rosalia ad entrare in competizioni con Giulia in base al criterio della moda, ovvero un'imitazione sociale dello stile di vita palermitano. Il languore sancisce l'ingresso di Rosalia nella fase dell'assorbimento del desiderato come proprio bisogno di cambiamento. In questo caso, tra le due contendenti, sarà quella che presenta le 'ragioni del sentimento' a prevalere sul sistema della moda e della vanità.

L'opposizione delle due donne si regge sull'imitazione dell'apparire: Rosalia, "fanciulla ingenua",

---

<sup>175</sup> M. COTTINO JONES, *Dalla parte di Giacinta: strategia drammatica e sistema patriarcale nella «Trilogia della Villeggiatura»*, in «Quaderni Veneti», n. 9 (1989), pp.157-189. Sulla vasta bibliografia interpretativa della giovane protagonista goldoniana, cfr. M. BORDIN, *Note sulla fortuna*, in C. GOLDONI, *La Trilogia della villeggiatura*, a cura di F. FIDO, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 367-428.

<sup>176</sup> P. VESCOVO, *Passione e verità (in villeggiatura con René Girard)* in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di G. BAZOLI e M. GHELFI, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 207-226.

<sup>177</sup> J. DUBOIS, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Lonrai, Édition de Seuil, 2000.

<sup>178</sup> Il riferimento è all'omonimo saggio edito in Italia da Bompiani nel 2002.

sa che per ottenere l'oggetto desiderato deve entrare in competizione con Giulia e, per farlo, devono adeguarsi alla civetteria ed entrare nell'ordine della menzogna secondo i criteri di modificazione del personaggio tipo che desidera.

Il secondo meccanismo si basa su Giulia che, nonostante il matrimonio, bramerebbe il Conte, nei confronti del quale finge disprezzo, ma si incapriccia di Vittorio nel momento in cui capisce che Rosalia è ancora innamorata di lui. La competizione permette di innestare il sistema della menzogna per cui Rosalia e Giulia fingono di desiderare l'oggetto bramato l'una dall'altra. In questo caso Rosalia otterrà chi apparentemente finge di non volere (Vittorio) e Giulia perderà il Conte allontanato dal sistema triangolare per intercessione di un altro personaggio, la Marchesa.

Rosalia, poi, è al centro di un altro triangolo che oppone Vittorio e il Conte sotto il profilo sociale. Al di là dell'interesse sessuale dei due nei confronti della giovane, Vittorio vede nel ricongiungimento con Rosalia il riscatto della propria vita da esule, mentre il Conte una possibilità di avvicinarsi al Barone d'Ardegno e stipulare con lui un'amicizia conveniente in termini politici. Infine il Potere - che assurge a personaggio - viene conteso da Giulia e dal Conte. La prima lo ricerca per competere non più da pari a pari, ma da una posizione di privilegio, con le altre donne della corte di Palermo, il secondo per rafforzare il ruolo sociale. In questo caso si delinea anche la figura del mediatore nei panni di Don Palmiro e della Marchesa che diventano lo strumento con il quale i due personaggi pensano di arrivare al Potere.

Rimangono esclusi i due personaggi che non desiderano nulla: Don Cirillo e il Dottore. Il primo serve per innescare il meccanismo della beffa (che altro non è che una forma di menzogna romanzesca) e si potrebbe figurare come mediatore del Conte; il secondo ha un ruolo risolutivo, ma è ugualmente connesso al medesimo motore della beffa.

Tuttavia anche la bugia è terreno del romanzesco, soprattutto nell'economia e semplicità del *récit* teatrale, poiché senza menzogna non ci sarebbe quella forma di calunnia che anima i meccanismi d'azione. Come è stato notato, la bugia può avere due risvolti: uno comico, prettamente teatrale per cui si ride di un personaggio per le sue 'spritose invenzioni', e uno più 'serio' in cui la menzogna assume i tratti della calunnia e della beffa<sup>179</sup>. Solitamente l'orditore di menzogne (in questo caso il Conte) vince se «la stoltezza gli fa aggio», ma perde se «la sua intelligenza lo colpevolizza<sup>180</sup>». Quest'ultima soluzione è quella che si addice al Conte, che finisce beffato dalla sua stessa trappola.

Dopo questa rilettura, il personaggio chiave di Rosalia può apparire più vicino a quello di Giacinta, partendo dalla considerazione che entrambe reagiscono al sistema della vanità e all'adeguamento sociale, che diventano le vere cause del loro repentino mutare<sup>181</sup>. Come Giacinta è

---

<sup>179</sup> Sulla menzogna: M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992; P. VESCOVO, *Le bugie con le gambe lunghe*, cit., p. 59.

<sup>180</sup> Ibid.

<sup>181</sup> P. VESCOVO, *In villeggiatura con René Girard*, in *Parola, musica ...*, cit., p. 210.

una *frasca*, una *civetta* e una *banderuola dotata di intelligenza*, anche Rosalia è quella *cara innocentina, cattivella e dall'orgoglio duro*, senza che questo le impedisca di essere consapevole delle strategie seduttive che l'imitazione sociale impone. Entrambe fingono di dover fare quello che vogliono fare, ma mentono affinché non sia manifesto il loro comportamento e ugualmente nel professare amore per l'uomo non amano veramente, ricadono nel cinismo mondano. La conclusione della vicenda sancisce però una diversità: Giacinta non sceglie la «verità romantica», cioè Guglielmo, ma antiromantica, dopo aver rinunciato alla vanità della moda; Rosalia, invece, si avvia verso un finale romantico, perché è lo stesso Nievo a definire la vicenda come ispirata agli «amori romanzeschi» e a ridere degli intrecci che hanno creato, sulla base di quei romanzi che hanno assorbito fino ad ispirarsene per la propria esistenza. Se Giacinta mostra la differenza tra romantico e romanzesco, Rosalia pur servendosi della menzogna (il sistema competitivo dell'imitazione sociale) fa prevalere la verità romanzesca con un finale conciliante. Più simile è la situazione di Giulia che, dopo aver sperimentato la vanità, rinuncia al sogno romantico (riunirsi al Conte che ha amato) e ritorna alla quotidianità di un uomo che non è più il mediatore verso il potere e perde ogni interesse. Eppure è pur sempre il marito e quindi la scelta di Giulia, antimimetica, ma realistica, lascia intravedere la verità di costume e storica.

Dalla commedia familiare goldoniana al dramma borghese:

Le identificazioni 'romantiche' mitizzando l'eroina - come ci insegna Girard - occultano l'altro [...]. Esse occultano soprattutto il disegno della *vanità*; quello che l'analisi apparentemente 'storica', guardando da lontano, mistifica, e quindi distanzia storicamente, in documento di costume, in panorama di crisi epocale. La menzogna, dunque, si mostra doppia: quella del lettore o dello spettatore che desidera secondo i personaggi (che l'autore aveva previsto e con cui aveva giocato) e quella (presumibilmente a lui, mobile e versatile, imprevedibile) della chiusura della sua complessa visione del mondo in un sistema rigidamente ideologico. Contro essere - a fare la grandezza dell'autore, la sua irriducibilità ai sistemi e alla moda (della società del suo tempo e della critica del nostro) - la 'verità' del romanzo teatrale<sup>182</sup>.

Rosalia è veramente l'eroina degli amori romanzeschi e la professata libertà e indipendenza rientra in quella tipologia letteraria. Giulia è, invece, la donna letterariamente 'moderna', spia di una particolare visione del mondo. Tutte le donne nieviane, dunque, appaiono all'insegna di una complessità che oscilla costantemente tra il modello romanzesco e quello teatrale.

Il modello teatrale ritorna, invece, in una battuta in cui Nievo, riferendosi all'ammirazione del Barone per il vecchio Stampa, cita un ipotetico «Eroe da teatro» con la stessa valenza degli «amori romanzeschi»: se Rosalia *sembra* ed è un'eroina che, pur struggendosi d'amore, alla fine riesce a coronare il suo sogno sentimentale, anche il comportamento sociale di un personaggio 'eroico' *sembra* ed è quello di un personaggio tragico, di quei ruderi di tragedia alfiерiana che, spesso frammisti ad uno spiccato nazionalismo, traboccano in lunghe prolusioni nel teatro risorgimentale.

Se lo spettatore romantico può e deve immedesimarsi nella vicenda sentimentale di Rosalia

---

<sup>182</sup> Ivi, p. 217.

sperando che trionfi il bene e i cattivi vengano puniti (come realmente avviene, ma con una malinconia di fondo per il destino di Giulia), egli può ridere di alcuni comportamenti eccessivamente drammatici di Vittorio.

Per problematicizzare la citazione si potrebbe tornare su quella suggestione melodrammatica con la quale si è chiuso il capitolo precedente.

Il richiamo ad un comportamento eroico di Vittorio potrebbe svelare un diverso riferimento nieviano. Il bersaglio satirico potrebbe essere il mondo del melodramma che, attraverso il genere *semiserio*, o *sentimentale*<sup>183</sup>, imponeva la non immedesimazione completa nei personaggi comici che, seppur strettamente legati alla realtà, presentavano diverse tipologie di donne perseguitate, mariti stolti, e vecchi rimbambiti, che ostentando potere, finivano puniti.

Alla luce di questo volontario antimimetismo si può osservare come, nella coppia Giulia-Palmiro si possano intravedere alcuni legami con quella composta da Fiorilla e Don Geronio del *Turco in Italia* con le dovute distanze tra le due coppie. Il personaggio rossiniano di Fiorilla è volutamente caricato secondo la tipizzazione richiesta dal genere buffo: approfittando della dabbenaggine del marito, si invaghisce del turco Selim e si dimostra pronta a tutto per averlo, anche ad essere comprata secondo il costume turco. La bassa, o per meglio dire, assente considerazione che la donna ha nei confronti del coniuge assomiglia sicuramente alla condizione di Donna Giulia. Invece di compatire il personaggio, come suggerirà il dramma borghese, Nievo - come Romani per Rossini - invita al riso, anche se sotto la beffa si deve cogliere il 'sentimento del contrario', ovvero la sterilità dei rapporti familiari. Anche per la Marchesa si potrebbe notare una somiglianza con un personaggio rossiniano che viene profondamente modificato, tanto da perderne molti degli aspetti più caratterizzanti. La Clarice della *Pietra del paragone* presenta la medesima perseveranza della Marchesa nel tramare una congiura sentimentale per far suo il recalcitrante conte Asdrubale, convinto sostenitore nell'insensatezza del matrimonio (con una chiara eco al Cavaliere di Ripafratta della *Locandiera* goldoniana). Ma il peso minimo della vicenda sentimentale della Marchesa nella complessità de *I Baffeggiatori*, trasforma questo legame in una semplice ispirazione per creare un personaggio farsesco, che diventi la 'punizione' per il comportamento del Conte.

Su Rosalia, invece, potrebbe aver pesato la tradizione femminile rossiniana *in toto*, in cui le giovani donne rispettose dei ruoli e dei voleri familiari in apparenza, si trasformano a seconda del proprio volere. Nel *Barbiere* Rosina si dice, nell'autodefinizione, «docile, rispettosa, ubbidiente, amorosa, mi lascio reggere, mi fo guidar» (I, 5) mentre nelle parole di Bartolo «carina, signorina, innocentina, non servono le smorfie faccia pur la gattamorta» (I, 10) già appare diversa, indossando, per l'appunto come Rosalia, una maschera che cela il suo vero istinto. Il desiderio di apparire diverse dall'immagine che il mondo maschile ha di esse, porta le innamorate rossiniane ad emanciparsi e a

<sup>183</sup> Si utilizza l'etichetta proposta da Stefano Castelveccchi cfr. F. LEVI, *Bellini et l'ecole frénétique*, in *L'Opera en France et en Italie (1791-1925)*, Paris, Société française de musicologie, 2000, pp. 40.



mostrare di poter scendere a pari con gli uomini. Emblematico il finale dell'*Italiana in Algeri*, con il coro che intona: «La bella italiana venuta in Algeri / insegna agli amanti gelosi ed alteri / che a tutti se vuole la donna la fa» (II, scena ultima). Un esito estremo è quello di Fiorilla, nel *Turco in Italia*, che, accantonando il marito un po' sciocco in favore di un amante del calibro di un principe turco, dichiara allo sposo che «Per punirvi aver vogl'io / Mille amanti ognor d'intorno, / Far la pazza notte e giorno, / Divertirmi in libertà» (I, 13). Anche il personaggio del Conte potrebbe richiamare il genere semiserio. Come retaggio del genere serio, si incontra un personaggio nobile, o investito da qualche carica di autorità, che, forte della sua posizione, si adopera per recare danno a personaggi di pari grado, o più spesso, inferiori socialmente. Ne sono due esempi il Duca D'Ordowo del *Torvaldo e Dorliska* e Gottardo, il Podestà della *Gazza Ladra*. Il primo, per possedere Dorliska di cui è invaghito, è pronto a ucciderne il marito, il secondo, beffato dalla giovane Ninetta con lo stratagemma della lettera, la condanna a morte. Tuttavia la ferocia di questi caratteri viene meno nel finale, in cui vengono esemplarmente puniti: il Duca consegna la propria sciabola a Torvaldo e sparisce portato fuori scena dai soldati; il Podestà, pentito del suo comportamento, scoppia in lacrime chiedendo perdono.

Nuovamente si ritorna, dunque, a quella suggestione che, pur rimanendo sempre una possibile fonte legata alla formazione musicale operistica nieviana, appare come un riflesso indiretto di un genere – come il melodramma – che comunque intrecciava, a sua volta, fortissimi legami con il teatro goldoniano e soprattutto nel primo Ottocento con il romanzo.

Più semplice per quanto concerne il rapporto tra personaggi, ma più complesso per le implicazioni politiche appare il sistema dei caratteri maschili de *I Beffeggiatori*.

Sicuramente il Dottore racchiude su di sé più di un nucleo tematico: è il personaggio che indossa la maschera e che partecipa al tema della beffa sociale, si fa portavoce della politica nieviana e potrebbe celare un riferimento ad un personaggio storicamente ben individuabile. Faccioli notava come la figura del medico si presenti nell'*Emanuele*, ritorni ne *I Beffeggiatori* e si completi nelle *Confessioni*. Questo singolare *fil rouge* appartiene alla tradizionale iconografia risorgimentale: la fede nella scienza che anima l'operato del medico, lo porta ad assumere posizioni politiche liberali, democratiche ed illuminate - in senso settecentesco - dalla ragione. Il dottore è colui che vive seguendo il dovere, è in grado di educare ed è generoso verso gli altri<sup>184</sup>.

Una simile descrizione si adatta alla figura del medico de *I Beffeggiatori* di cui i personaggi non possono dir altro che ammettere la fedeltà dimostrata al vecchio Barone e ricordare il passato dell'uomo che lavorava come missionario (I, 5, 10). Il medico è quindi votato al bene degli altri (prima come volontario in paesi lontani, poi in Sicilia durante la pestilenza e infine con il Barone di cui è anche il confidente) e si prodiga affinché la situazione familiare non venga alterata,

---

<sup>184</sup> E. FACCIOLI, *Introduzione*, cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

nonostante le smanie di potere di Donna Giulia. È colui che mantiene l'equilibrio: interviene negli alterchi tra il Conte e Vittorio, tra il Barone e il Conte e tra Donna Giulia e Rosalia. Don Cirillo non riesce a costruire alcuna maldicenza su di lui, soltanto lascia intendere che il Barone lo preferisca alle nipoti. Eppure quest'uomo, apparentemente perfetto che sa come comportarsi e cosa dire in ogni situazione che si viene a creare attorno al Barone, sta mentendo. Egli indossa una maschera di rispettabilità che gli permette di 'entrare a corte', diventare parte della famiglia<sup>185</sup>.

Riproponendo un tema che gli sarà caro<sup>186</sup>, Nievo lo presenta come il padre ritornato, colui che ha saputo ricostruire una certa rispettabilità dopo un momento esistenziale complicato.

Tuttavia la problematica che ha portato il Dottore a mascherarsi non riguarda una crisi familiare o finanziaria della quale vergognarsi agli occhi del figlio, ma una precisa scelta politica.

Con questo tema calato sul personaggio del medico, Nievo abbandona l'immagine romanzesca del padre-figlio ritrovati dopo molti anni e complica il carattere di una valenza politica imprescindibile. Il dottore - nelle vesti del Barone Stampa - è stato costretto all'esilio poiché ha partecipato ai moti rivoluzionari del 1848, che hanno spaccato la nobiltà tra coloro che sono scesi al fianco degli insorti e coloro che si sono arroccati sui propri privilegi.

È difficile rintracciare in lui il profilo di un personaggio storico ben determinato, tuttavia non si può negare che possa essere uno tra i tanti nobili che, nel '48, presero parte alle rivolte e costituisce di per se stesso, come si vedrà, un riferimento storico fondamentale.

Vittorio, invece, presenta una matrice fortemente romanzesca. Come per il Dottore, il personaggio viene introdotto dal racconto della sua infanzia e della sua giovinezza:

Il capitano Vittorio Stampa è figlio d'un Barone, spogliato de' suoi titoli e d'ogni suo avere negli ultimi rivolgimenti del nostro paese, che ora è stabilito in America agli antipodi, o Dio sa dove. Mio nonno se lo ha preso in casa da bambino, come a riparo dalle sventure paterne; giacchè sebbene egli non abbia mai conosciuto quell'arrabbiato partigiano pure mostra di ammirarlo come un Eroe da teatro, e gli piace atteggiarsi a vittima della stessa persecuzione appetto al Governo, che da vent'anni lo tien relegato in campagna. Mia cugina è cresciuta sotto gli occhi di quel giovane; cominciando a sentire essa ha cominciato ad amarlo, ed ora vorreste che così dal dire ne fosse dimenticata? (I, 1, 1)

La prima immagine con cui Nievo sceglie di raffigurare il personaggio lo connota, come avveniva per Rosalia, all'insegna dell'eroe avventuroso: Vittorio ha avuto un'infanzia difficile - l'abbandono paterno per ragioni politiche -, è stato affidato alle cure di un nobiluomo anziano che, pur non conoscendone il padre, lo ha cresciuto senza accorgersi che tra il giovane e la nipote stava nascendo un sentimento amoroso. Ma Vittorio non ha voluto rimanere nella città in cui veniva additato come figlio del Barone Stampa che risultava proscritto e così era partito, riportando prosperità e vantaggi economici per la Sicilia (I, 7, 17). Seguendo il topos del viaggio come

<sup>185</sup> n Sul mascheramento come processo di aumento di sensazione dell'esistenza cfr. P.V. MENGALDO, *L'epistolario di Nievo: un'analisi linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1987; M. COLUMMI CAMERINO, *Il tema del viaggio nella narrativa di Ippolito Nievo*, in «Quaderni Veneti», n. 11 (1990), pp. 155-167.

<sup>186</sup> D. MANTOVANI, *Poeta soldato*, cit.

esperienza formativa<sup>187</sup>, Nievo fa sì che il proprio personaggio non si sia dimenticato della giovane di cui era innamorato, nonostante la fama raggiunta lo porti, agli occhi di tutti, a «far il burattino delle Dame di Palermo!» (I, 7, 20). Vittorio si preannuncia, quindi, come un giovane dall'aura eroica, la cui fama da Don Giovanni, ha accresciuto la popolarità tra le dame palermitane.

Anche nell'articolazione delle battute, Nievo ripropone i *clichés* della tradizione comica - sviluppando una tipologia già presente in Oliviero dell'*Emanuele* -, con lunghe perorazioni sentimentali e slanci di gelosia di fronte all'amore contrastato:

VITTORIO: Pazzo nell'amore, Signor Conte; ma savio nell'odio. E io vi odio, vi odio con tutte le forze dell'animo, con tutto il furore con cui il figlio del Barone Stampa deve odiare l'erede del Conte Santelmo!(II, 12, 20)

Tuttavia quest'immagine non ha un corrispettivo nel suo atteggiamento in scena: sottomesso a Rosalia o a Donna Giulia, non domina la situazione, cercando conforto ed aiuto nel Dottore, di cui è l'unico a conoscerne la vera identità. In un diverbio con Donna Giulia ammette il proprio sconforto e accenna al pianto:

VITTORIO (*continua a parlare con DONNA GIULIA*) Il Barone mi detesta, non mi vuole più vedere ... da vari giorni non ho la contentezza neppure di ... del Dottor Gualtieri ... io mi smarrisco in un labirinto di tetre congetture ... Non so scoprire dove si trami quest'opera tenebrosa che mi vien togliendo ogni bene ... e fin la speranza. (*sta quasi per piangere*)  
Donna Giulia: Per carità! Un marinajo come voi farsi vedere col fazzoletto agli occhi! Che ridicolaggine! Ricomponetevi! (II, 5, 9-10)

La mancanza di azione definisce il personaggio entro i limiti della sua funzione scenica: giovane innamorato è necessario perché abbia un senso il matrimonio che viene imposto a Rosalia, ottenendo quel livello sentimentale dell'intreccio di cui i due giovani sono gli indiscussi protagonisti. Tuttavia, rispetto a Rosalia, non ha un'evoluzione né una brillantezza nelle battute e, rispetto al Dottore, non viene caricato politicamente. È un personaggio che si potrebbe definire 'strategico' per i fini narrativi, ma superfluo per l'interpretazione della commedia. Se, infatti, la rocambolesca vicenda esistenziale e i luoghi esotici visitati nel suo peregrinare per l'America del Sud potrebbero suggerire una lettura in trasparenza che lo orienti verso una possibile interpretazione politica (facile la sovrapposizione con il Garibaldi del secondo esilio), la totale apoliticità del personaggio e il suo presentarsi con alter ego di Rosalia lo confinano ad un 'semplice' ruolo di amoroso.

Questa impossibilità di accostarlo ad un personaggio e ad una corrente politica deriva probabilmente da quello stesso statuto di "eroe romanzesco" che rende possibile accostarlo ai protagonisti maschili dei romanzi stendhaliani.

---

<sup>187</sup> Cfr. M. COLUMMI CAMERINO, *Il tema del viaggio ...*, cit.

E' stato osservato, infatti, tanto da Crouzet che dalla Beauvoir – partendo da punti d'indagine completamente diversi – che soprattutto ne *La Chartreuse de Parme* e ne *Le rouge et le noir*, tanto Fabrizio Del Dongo quanto Julien Soren sono caratterizzati da una tensione reale-ideale che porta inevitabilmente al loro declino<sup>188</sup>. Sostanzialmente mancano di appiglio realistico, assumendo un ruolo che dipende in gran parte dalle scelte delle donne che contendono il loro interesse.

Fabrizio Del Dongo è, per esempio, «intrépide et passionné dans ses plaisir<sup>189</sup>» e assume un aspetto diverso se visto dagli occhi di Clélia per il quale è «héros solaire, rayonnant et souriant», mentre per il lettore disincantato non è altro che «un héros sans qualités qu'il existe seulement en fonction des autres». Lo statuto letterario di Fabrizio dipende da quello delle donne che incontra nelle sue avventure, dato che il personaggio è descritto all'insegna di un suo passato fatto da avventure *d'amour et coeur*. È quest'insieme di storie mitiche e di un suo supposto trascorso che crea attorno a lui un'aura di bellezza e di sensualità tale da portare gli altri uomini ad invidiarlo e le donne a vedere in lui «à la fois un chevalier, un Don Juan et un Libertine<sup>190</sup>». Ma, alla fine, è pur sempre un eroe che piange e che non conclude nulla di costruttivo senza l'intervento esterno di un altro personaggio. Questa considerazione si adatta perfettamente a quella di Vittorio, eroe da teatro come si è già detto, che diventa senza volerlo vittima dei complotti di Donna Giulia e Rosalia, senza capire che le due donne stanno modificando la sua stessa esistenza. Attorno a lui, esattamente come accade per Fabrizio, si è costituita una leggenda erotico sentimentale che costituisce, forse, il maggior punto di interesse per le donne. Fabrizio e Vittorio sono dunque a pieno titolo degli eroi romanzeschi, attori di quegli “amori romanzeschi” che Nievo cita riferendosi proprio al passato di Vittorio.

Di ben altra tempra appare il Barone D'Ardegno. Su questo personaggio si è già detto che apparentemente potrebbe riprendere i tipi del ‘padre’, con il quale condivide la supposta età anagrafica e la posizione di potere all'interno della famiglia, ma non è possibile rinchiudere questo carattere ad un'univoca interpretazione.

Come avviene per la figura del Dottore, il Barone appartiene ad una tipologia di personaggio che Nievo aveva già tratteggiato e riprenderà nel suo più celebre romanzo. Nell'*Emanuele* il vecchio Giosuè si contrappone a Emanuele, di cui è il tutore legale: così il giovane è aperto alla modernità e cerca di contrastare i pregiudizi sulla religione ebraica allora invalsi, mentre, al contrario, il vecchio che è un passatista che considera negativamente la società contemporanea.

Giosuè al pari del Barone D'Ardegno non crede nella gioventù, accusata di essere fiacca e debosciata, priva di qualsivoglia ideale dopo la perdita delle illusioni infantili:

GIOSUÈ: Bravo Emanuele! Fai bene ad illuderti fino che il puoi! ... d'altronde, ne convengo anch'io

<sup>188</sup> M. CROUZET, *Rire et tragique*, cit., pp. 33 – 38; S. De BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, cit., pp. 388-389.

<sup>189</sup> Ivi, p. 33.

<sup>190</sup> Ivi, p. 38.

è un colpo tremendo per la gioventù il vedersi costretti a lacerare colle proprie mani le ghirlande di rose con cui la fantasia ci copriva l'avvenire e la realtà. (I, 1, 5)<sup>191</sup>.

Il vecchio vede la società contemporanea come un male, in cui non ci potrà mai essere rispetto per le altre religioni rispetto a quella cattolica né altre forme di integrazione sociale.

Con i modi bruschi e burberi, Giosuè anticipa non poche tendenze che si ritroveranno nel Barone d'Ardegno, a partire dalla critica nei confronti dei più giovani, tacciati di essere incapaci (I, 7). Tuttavia la tendenza all'invettiva verso la gioventù rientra nei formulari comici più usurati nel teatro comico e tradizionale e l'immagine di Sior Todero dell'omonima commedia può aver agito come un modello sicuramente seguito<sup>192</sup>, soprattutto nel personaggio del Barone che, al contrario di Giosuè, ha un profilo più prettamente comico.

Ma anche il melodramma rossiniano e donizettiano poteva offrire spunti interessanti di vecchi che guardano ad un passato glorioso e morale come avviene per il Bartolo de *Il barbiere di Siviglia*.

I tratti del Barone 'brontolone e moralista' rientrerebbero quindi in una stereotipia ben nota tanto al teatro di parola quanto a quello per musica.

Più interessante diventa, quindi, l'aspetto politico che investe il personaggio.

Il tratto più evidente si nota osservando la diversità che intercorre tra gli elementi tradizionali del ruolo e le anomalie nella commedia: per la posizione conservatrice, il Barone dovrebbe appartenere alla falange dei «legittimisti», intendendo con il termine il gruppo di conservatori oltranzisti che sostenevano il mantenimento dei privilegi nobiliari.

Invece, lo si deduce fin dalle prime battute con il Dottore, il Barone è un liberale, che, per solidarietà con il Barone Stampa, di cui è stato un grande ammiratore - pur senza conoscerlo - ha deciso di ritirarsi a vivere nella villa suburbana come se fosse egli stesso un proscritto:

GIULIA: [...] Mio nonno se lo ha preso in casa da bambino, come a riparo dalle sventure paterne; giacché sebbene egli non abbia mai conosciuto quell'arrabbiato partigiano pure mostra di ammirarlo come un Eroe da teatro, e gli piace atteggiarsi a vittima della stessa persecuzione appetto al Governo, che da vent'anni lo tien relegato in campagna. (I, 1, 1)

BARONE: E che amore mi seccate ora? Era bisogno ch'egli tornasse per questo? Io, vedete, non conosco, non ho mai conosciuto suo padre, ma lo stimo e lo ammiro. E quando egli m'avesse scritto due sole righe: "Mio figlio si è fatto un valentuomo, egli ama vostra nipote; vostra nipote ama lui" io gli avrei mandato Rosalia alle Indie, in America, in Capo al Mondo! Invece il bellometto ci capita qui a far il burattino delle Dame di Palermo!

DOTTORE: (*con calore*) Non lo crediate, Barone, una masnada di sciocchi e di tristi calunnia quel povero giovane ... Se egli tornò in Sicilia fu ... fu per quell'amore del paese natale ...

BARONE: Suo padre non avrebbe fatto così.

DOTTORE: E cosa ne sapete voi? (*un po' misterioso*)

BARONE: Senza averlo mai veduto so abbastanza de' fatti suoi per pensare a questo modo. Il vecchio Stampa era un eroe, un eroe di quelli che m'intendo io! Ve l'ho detto le cento volte. Esso è l'unico uomo ch'io ammiri!

DOTTORE: (*commosso*) Ed egli ... egli ammira ed ama come voi, signore. Senza i vostri soccorsi egli non sarebbe sfuggito alle insidie del Conte di Santelmo ...

BARONE: Sicuro eh! Del padre di quest'altro sciocco!

<sup>191</sup> M. BERTOLOTTI, *Drammi giovanili*, cit.

<sup>192</sup> N. PEPE, *Dal vecchio da commedia al Todero Brontolon*, Roma, Tipografia Feroce, 1976.

DOTTORE: Senza la vostra generosa ospitalità il suo figliuolo ancora lattante sarebbe perito nelle privazioni dell'esiglio. (I, 7, 21-27)

Il vecchio conservatore che ripudia la condizione dell'attuale aristocrazia costretta a lavorare, inaspettatamente si apre a posizioni moderate, accettando di buon grado l'amnistia che riporterà in patria gli esuli politici.

Questa duplice faccia dello stesso personaggio lo rende il punto intermedio e necessario per passare dalla tipologia di Giosuè - tradizionalista - a quella di Carlino - uomo nuovo della scena politica - che, osservando a ritroso le vicende storiche di cui è stato protagonista, coglie l'andamento dei tempi, seguendone il mutare politico<sup>193</sup>.

Don Palmiro e Don Cirillo sono opposti al Dottore e al Barone l'uno, emblema della classe dirigente italiana del post'48, l'altro, esempio di quell'apparato parassitario che vive alle spalle dei più potenti. Don Palmiro è un carattere che ha valenze comiche, ma prevalentemente colpisce per la tendenza al patetico.

Nievo decide di ritrarlo tramite il sistema della sottrazione (non si dice cosa sia, ma ciò che non è) attraverso l'enumerazione di aggettivi dispregiativi. Dal carattere bonario ma geloso, crede, non a torto, che la moglie lo tradisca e, sentendosi beffato da tutta Palermo, cerca invano di far prevalere il ruolo di marito, finendo però per venire canzonato da Don Cirillo:

DONNA GIULIA: Don Cirillo, oggi spillate una vena di motteggi piuttosto insipida. Vorreste farmi la corte passeggiando fino in fondo al giardino?

DON CIRILLO: (*le offre il braccio*) Sono un po' eretico, ma non rifiuto il Paradiso.

DONNA PALMIRO (*movendosi dietro ad essi*) Prenderò una boccata d'aria anch'io.

DON CIRILLO: (*con comica gravità a Don Palmiro*) Oh, barbaro sposo!

CONTE (*ridendo*) Via! Non vietategli fino l'aria! (I, 3, 23-27)

E dalla stessa Donna Giulia:

DONNA GIULIA: E voi beffatevi di loro. Del resto è meglio un marito noncurante delle ciarle che la caricatura di Otello risuscitato ai nostri giorni; e ricordatevi! sì, ricordatevi, o Signore, che prima di essere lo sposo di Donna Giulia, siete il Governatore di Palermo! (II, 4, 21)

Don Palmiro non è Otello, non è capace di tenere testa alla moglie tanto che Don Cirillo offre un'immagine singolare della coppia:

DON CIRILLO: Eh! Non la pensa male! ... E' così dolce entrando in una sala a braccio del marito, poter dire: io sono la prima! Il Governatore, guardatelo poveretto, è il mio capobracciere! (I, 11, 11)

Quello «scimunito di Don Palmiro» (IV, 4, 14) viene costantemente richiamato e accusato di non essere all'altezza di sostenere un ruolo politico:

---

<sup>193</sup> Sullo sguardo del 'vecchio' Carlino e sulle modalità narrative di Nievo cfr. U. M. OLIVIERI, *Narrare avanti il reale. Le Confessioni di un italiano e la forma romanzo*, Roma, Franco Angeli, 1990; ID., *L'idillio interrotto. Forma-romanzo e i «generi intercalari» in Ippolito Nievo*, Roma, Franco Angeli, 2002.

BARONE (*balza in piedi furibondo*) Ah, cosa avete detto? Sì sì, capisco ... ne è capace quel nulla di Don Palmiro! ... Bella nobiltà ... mettersi agli stipendi come i cialtroni! Non darò niente neppure a loro! (I, 7, 32)

Ma l'asprezza maggiore nei confronti del personaggio si ha nelle parole di Donna Giulia che lo definisce «un millantatore e un bugiardo» (I, 9, 18).

Palmiro, posto davanti alle accuse non reagisce in alcun modo<sup>194</sup> e ne è un esempio il breve scambio di battute con Don Cirillo:

DON CIRILLO: Oh cosa ho mai detto io? ... Non altro, senonchè Don Palmiro mi pareva troppo buono per un posto tanto difficile ...

DON PALMIRO: Come troppo buono? (I, 11, 18-19)

Don Palmiro è un antesignano dell'inetto novecentesco: incapace di essere un buon marito e un buon politico diventa l'emblema di quel 'bandierismo' politico che porta dalla parte di chi offre più privilegi o più opportunità.

A questo proposito è chiarissima la scena in cui chiede consiglio alla moglie su cosa votare in merito alla revoca dell'amnistia:

DONNA GIULIA (*impazientita*) Eccovi ora coi vostri affari! ... Non so come la debba andare in seguito, ma certo nel primo mese il Governatore di Palermo sono stata io!

DON PALMIRO: Mi pare che anziché adirarsi per questo, novantanove moglie sopra cento ...

DONNA GIULIA: Io sono quell'una che non pensa come le altre, Signore! Animo, sbrigatevi ... questo vostro affare della massima rilevanza?

DON PALMIRO: Si tratta che stasera fu proposto al voto del Consiglio Vicereale il progetto d'amnistia formato dal Ministero!

DONNA GIULIA: Eh! Come fosse la prima volta che parliamo di questa faccenda! ... Quel voto s'intende, bisogna rifiutarlo! ... Rifiutarlo assolutamente ... Prima di tutto, voi siete del parere che non siamo così tranquilli da poterci esporre senza pericolo alle mene d'una infinità di banditi, di capi - popolo, di che so io! ... In secondo luogo il Marchese è dell'ugual parere, e voi avete qualche ragione per compiacere al Marchese! ... Da ultimo poi, vorreste che tornasse qui il Barone Stampa, a riderci sul muso, a raccomandare suo figlio col Signor Nonno e colla cara cugina, e a rubarci la sua predilezione e quel ch'è peggio l'eredità? ... (*ironicamente*) E' vero, che voi sareste ancora capace di credere all'amore di Rosalia pel Signor Conte! ... Amore sviscerato davvero! Come vi siete lasciato burlare da quella sempliciotta!

DON PALMIRO: Cioè? Come ci siamo lasciati burlare? ... Del resto poi non vedo come ci sia proibito di toglierci di casa una volta per sempre questo vostro Signor Vittorio ...

DONNA GIULIA: Bravo! Bravissimo! Ma non capite che l'unica ragione per cui Rosalia non torna alle dolcezze del suo antico amorino, se è la fortunata combinazione che gli fa credere esser io corteggiata da lui? ... Non capite che egli mi assedia da un mese, perché mi metta a pacificarlo coll'amorosa, e ch'io lo meno di palo in frasca, e cerco di tenergliela lontana per dargli il tempo di disperarsi, o di accettare per disperazione il Consolato del Chili offertogli dal Governo?

DON PALMIRO: Sì, sì capisco tutto; ma capisco anche ... quello che voi non volete capire.

DONNA GIULIA: Qual cosa, Signore?

DON PALMIRO: La strana figura ch'io faccio col sopportare una finzione ... scusatelo! Alquanto pericolosa. Da certe parolette ... da certi sorrisi ... da certi sguardi ... ho comprese ch'io sono nell'opinione di molti ... quello che si chiama ... un buon marito.

DONNA GIULIA: Mi maraviglio che pronunciate alla mia presenza parole di sì vile significato.

DON PALMIRO: Perdonatemi; ma alle volte ... l'occasione la volontà di brillare ...

DONNA GIULIA: Or bene! Vi ho servito male finora nei vostri ambiziosi disegni? ... Guardatevi attorno! Lo stesso Vicerè di Sicilia può vantarsi d'avere una festa così splendida, una compagnia così

<sup>194</sup> Nella prima stesura della commedia il personaggio appare più sicuro delle proprie posizioni e meno manovrato dalla moglie, anche se questa diversità non comporta diversi esiti nella sua considerazione globale.

numerose...? (II, 4, 5-17)

In questo passaggio Don Palmiro è ritratto come se Nievo volesse ironizzare su questa tipologia di mariti, riprendendo, anche in questo caso, un topos già noto alla tradizione teatrale e alla satira matrimoniale francese<sup>195</sup>.

La figura non viene risolledata nemmeno nelle ultime scene della commedia, anzi. Mentre cerca di scappare dalla polizia che dovrebbe giungere ad arrestarlo, mette in atto una vera e propria pantomima alla ricerca del cappello che non trova (IV, 2), sfidando a duello Cirillo e subito dopo proponendogli di fuggire all'estero insieme (IV, 4), scappando e smaniando alla vista di alcune carrozze (IV, 4) e finendo per ringraziare il Barone e il Dottore di aver fermato i creditori (IV, 7).

Rovesciando la prospettiva rispetto al personaggio di Vittorio, si potrebbe dire che Don Palmiro non è un eroe romanzesco, ma la concreta descrizione - con piglio balzachiano - di un uomo e di un marito qualunque, senza grandi qualità né all'interno della coppia, né sotto il profilo professionale.

Don Cirillo, invece, è l'unico personaggio di cui Nievo fornisce una descrizione completa, anche se non meritoria:

CONTE: Per carità, Rosalia, imparate a conoscere gli uomini. Volete sapere chi sia Don Cirillo? ... Don Cirillo è un cavaliere che dopo aver stancato la generosità degli anfitrioni di tutta Napoli, passò chetamente a succhiare la mellonaggine dei Siciliani. Egli è una camera ottica di tutti gli intrighi di tutte le ciurmerie che succedono a Palermo; un mulino a vento di tutto ciò che si dice, di tutto ciò che si bisbiglia di tutto ciò che si pensa nei crocchi più pettegoli dei maldicenti. Ora fidatevi di lui! ... Oh se un grande affetto può trovar parole (I, 4, 15)

DONNA GIULIA: Don Cirillo è un parolaio, Don Cirillo è un petulante. Parla e sparla di tutto, si ride di tutto, morde chi scappa come il cane da parolajo ... Avete udito pur ora cosa diceva della Marchesa! ... E si che quella fa vita santa! (I, 9, 10)

La beffa sociale si incarna nel personaggio che rappresenta quella voce popolare che tanto conta nella commedia.

Sicuramente è un carattere costruito su richiami letterari e la sua funzione è prettamente narrativa: senza le sue calunnie, la commedia non sussisterebbe e, soprattutto, non emergerebbe così distintamente il tema della beffa sentimentale, che pone in secondo ordine la tematica politica.

Il ruolo di Cirillo assume la medesima funzione svolta da Don Marzio nella *Bottega del caffè*, il cui sistema di calunnie genera lo svolgimento drammatico<sup>196</sup>.

Le vicinanze tra i due personaggi sono assolutamente evidenti, anche se la calunnia di Don Cirillo è meno incisiva di quella di Marzio, incentrandosi prevalentemente sulla chiacchiera sentimentale-erotica. La minor incisività è dovuta anche alla diversa estrazione sociale dei due personaggi: Don

<sup>195</sup> H. BALZAC, *Physiologie du Mariage*, cit.

<sup>196</sup> N. BORSELLINO, *La bottega dei veleni*, in *Teatro Italiano*, vol. I, a cura di P. CARRIGLIO e G. STREHLER, Roma-Bari, Laterza, 1993; R. ALONGE, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti, 2004, pp. 35-54.



Marzio è un usuraio, che collega la sgradevolezza personale alla sua professione, mentre Don Cirillo è un parassita che vive alle spalle dei nobiluomini e cerca di ottenere profitto da ogni situazione.

La modalità con cui Cirillo viene presentato tramite il giudizio degli altri personaggi che evidenziano il ruolo di sgradevole parolai, viene ripresa direttamente dalla commedia goldoniana:

DON MARZIO: Sarà in casa a carezzare la moglie. Che uomo effeminato! Sempre moglie! Sempre moglie! Non si lascia più vedere; si fa ridicolo. È un uomo di stucco. Non sa qual che si faccia. Sempre moglie, sempre moglie (*bevendo il caffè*).

RIDOLFO: Altro che moglie! È stato tutta la notte a giuocare qui da messer Pandolfo.

DON MARZIO: Se lo dico io; sempre gioco! Sempre gioco! (*dà la chiacchiera, e s'alza*).

RIDOLFO: (Sempre gioco; sempre moglie; sempre il diavolo che se lo porti).

DON MARZIO: E' venuto da me l'altro giorno con tutta segretezza, a pregarmi, che gli prestassi dieci zecchini sopra un paio d'orecchini di sua moglie.

RIDOLFO: Vede bene; tutti gli uomini sono soggetti ad avere qualche volta bisogno; ma non hanno piacere poi che si sappia, e per questo sarà venuto da lei, sicuro che non dirà niente a nessuno.

DON MARZIO: Oh io non parlo. Fo volentieri servizio a tutti, e non me ne vanto. Eccoli qui; questi son gli orecchini di sua moglie. Gli ho prestato dieci zecchini, vi pare, che io sia coperto? (I.3)<sup>197</sup>

La vicinanza del personaggio nieviano con il predecessore settecentesco, come si è già visto, isola Cirillo dal sistema dei ruoli tanto nel teatro di parola, quanto in quello per musica, definendolo così entro i confini della derivazione letteraria (della somiglianza con Leone Fortis si è detto nel capitolo precedente).

La presenza di un personaggio come quello di Don Cirillo e il suo ruolo in funzione dello svolgimento del tema della “voce pubblica” è uno tra gli elementi che, nuovamente, richiamano la produzione romanzesca di Stendhal, in particolare quella *Chartreuse de Parme* che è stato più e più volte evocato. A questo proposito si legge:

[à propos de Mosca, le «vil courtisan»] cette servilité va définir un premier pole du comique. Car analysé dans sa dimension sombre et tragique, le Pouvoir est représenté par des séquences et des personnages de farce, bouffons atroces et/ou grotesques, ridicules et sanglants: la race comique des courtisans se met à pulluler dans une marée de Guignols, ce défilé de masques étrangement, tragiquement pareils. Aux vrais courtisans, ces figurants comiques et terrifiants par leur vérité.[...] Mais nos bouffons et nos fantoches sont politiques, ils sont la transcription en fantaisie hilarante des réalités sinistres du pouvoir<sup>198</sup>.

Un personaggio come Don Cirillo potrebbe dunque appartenere alla medesima categoria della “miniatura” dell'uomo politico che, invece di utilizzare l'intelligenza e l'arguzia, si dedica a coltivare relazioni fondate sul tentativo di denigrare l'altro. Anche questo personaggio eredita, dunque, il peso di una tipologia che oltrepassa il dato letterario – goldoniano o stendhaliano che sia – e richiama una categoria umana più precisa, ben identificabile in un sistema chiuso come quello della corte e nell'ambito comunque del ritratto realistico del potere.

<sup>197</sup> Si cita dall'edizione a cura di Roberta Turchi (Venezia, Marsilio, 1994).

<sup>198</sup> M. CROUZET, *Rire et tragique*, cit., pp. 118-119.

Per la delineaazione del personaggio del Conte, ritorna, invece, quel riuso di fonti adattate ad un contesto storico politico realistico.

Del Conte, infatti, non viene fornita una descrizione da parte degli altri caratteri in scena. Il giudizio viene espresso esclusivamente attraverso il suo comportamento, caratterizzato dall'ipocrisia politica e 'amorosa'. Figlio del patriziato tradizionale basato sui privilegi e sulla vita di corte, il Conte rappresenta la nobiltà conservatrice, che ha sempre avuto un ruolo nella politica cittadina. Per entrare nei favori del Barone, è pronto a dissimulare il suo credo politico e a presentarsi come un liberale, convinto sostenitore delle idee del vecchio d'Ardegno.

L'aiuto che porta a Don Palmiro ha come unico scopo quello di poter frequentare Donna Giulia senza che il marito si preoccupi e, dalle stesse ragioni, muove anche il sistema di calunnie che fanno credere a Palmiro che la moglie sia invaghita di Vittorio. Il Conte e Donna Giulia, tre mesi prima del matrimonio (avvenuto da quattro mesi nel momento in cui si apre il sipario), avevano avuto una relazione, ma, successivamente, la donna aveva deciso di sposare Palmiro perché aveva scorto la possibilità di far carriera politica e di diventare la Governatrice di Palermo (III, 5).

Il nobiluomo non aveva smesso di amare la donna e, per poterla avere, si dimostra pronto ad aiutarne e screditarne il marito, prestandogli denaro che non tarda a rivolere.

L'innamoramento della giovane Rosalia diventa, quindi, un gradevole stratagemma per avvicinarsi a Donna Giulia, cercando di allontanare Don Palmiro. Tuttavia colui che crede di poter beffare, viene beffato: la Marchesa riesce a staccarlo dalla famiglia d'Ardegno e a trasformarlo nel suo innamorato. Unico personaggio oscuro, sfuggivo e ambiguo, è il ritratto di una certa aristocrazia terriera e del denaro che verrà dipinta e criticata nelle *Confessioni*<sup>199</sup>.

Politicamente si propone come l'antagonista del Dottore e del Barone, non credendo nella causa liberale e preferendo mantenere la posizione di privilegio che la nascita gli ha assicurato.

I personaggi de *I Beffeggiatori* - nulla si può dire sul Marchese per la quasi assenza scenica - come si è visto si costruiscono unendo un'ispirazione letteraria o lirica con le esigenze di realismo storico e d'ambiente richieste dal genere.

È interessante osservare come si ponga questo sistema dei caratteri con le altre commedie nieviane, *Pindaro Pulcinella* e *Le invasioni moderne*<sup>200</sup>.

Bisogna stabilire, primariamente, una differenza tra i testi di ordine generico e d'ambiente: se *I Beffeggiatori* si muovono verso la commedia realista di satira politica, il *Pindaro* beffeggia la figura del poeta contemporaneo, mentre le *Invasioni*, la più goldoniana tra le tre, riprende il topos della bizzarria nel comportamento degli stranieri.

Non essendo certa la datazione dei *I Beffeggiatori*, che oscillano tra il 1854 e il 1856, i legami con

---

<sup>199</sup> G. SCALIA, *Introduzione* a I. NIEVO, *Scritti politici e storici*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1965, p. 16.

<sup>200</sup> Alcuni legami tra i personaggi e le tematiche sono riproposti anche nella nota al testo, in merito alla datazione della commedia.

gli altri testi non possono essere definiti con sicurezza all'insegna della dipendenza o della contemporaneità. Si possono osservare, però, alcune caratteristiche che si ripropongono.

La più evidente è la presenza di personaggi nobili tra i protagonisti. Se nelle *Invasioni* gli aristocratici si spiegano pensando al modello goldoniano (*La vedova scaltra*), nel *Pindaro* si possono notare alcune convergenze con quelli de *I Beffeggiatori*, pur senza la presenza del tema politico. La coppia di sposi Giulia-Palmiro richiama quella della Contessa-Conte Gherardo in cui lo sposo è assente, interessato esclusivamente alle piante da essiccare, e la moglie governa in casa, disponendo della vita della giovane nipote.

La fanciulla, corteggiata da Amedeo, ama invece Valerio e, esattamente come Rosalia, viene descritta dagli uomini come «innocentina» e «monachella», dando ai due aggettivi un tono malizioso, ampiamente dimostrato dalla battuta del Conte «Con quell'aria di monachella tenerne a bada due! ... Eh già è il solito!» (II, 5)<sup>201</sup>. Ugualmente viene riconosciuto il diritto alla giovane di scegliere l'innamorato che preferisce (II, 4). Il personaggio di Valerio ha le medesime caratteristiche di Vittorio, sfogandosi in prolusioni amorose degne di un amoroso «Sì! Sì! L'amore bisogna omai che trabocchi. Io ti amo Nina, ti amo come la vita, come il pensiero ...» (III, 3).

Anche la voce pubblica ha un ruolo di rilievo nel *Pindaro*, poiché sancisce la fortuna e sfortuna del poeta Valerio e non manca un accenno al tema della beffa nella chiusura proverbiale «Il poeta fra gli eroi della Grecia diventa Pindaro, fra i burattini (*accenna tutti all'intorno*) si fa Pulcinella!» (III, 12). Proprio da questa scena conclusiva si può trarre uno spunto per un bilancio sui personaggi delle commedie nieviane.

I «burattini» o i «beffeggiatori» sono i nobili, quell'aristocrazia spogliata di una ragione sociale evidente che cercava faticosamente di preservare alcuni privilegi o, se non altro, di continuare ad avere un prestigio che assicurasse un tenore di vita costante. La vera nobiltà - quella del Conte, del Barone d'Ardegno - doveva differenziarsi dalla «novella aristocrazia di mercanti» (*Invasioni*, I, 1) che cercava un ruolo all'interno dell'amministrazione statale.

L'atteggiamento sociale che viene ostentato doveva confrontarsi con la perdita del capitale familiare (i ritratti degli avi che Don Palmiro è costretto a vendere) e il desiderio di raggiungere una carica politica di rilievo.

L'inadeguatezza sociale (*Invasioni*) e politica (*Beffeggiatori*) della nobiltà, rende gli aristocratici burattini che si adoperano per questioni matrimoniali (*Pindaro* e *I Beffeggiatori*), cercando di alimentare la voce pubblica, che diventa garanzia di fama.

I giovani appaiono inadatti a vivere senza l'aiuto di qualcuno che li sorregga, mentre le donne, giovani e mature, presentano una maggior volontà e sicurezza nella scelta della propria vita, conservando un alone di ambiguità morale.

---

<sup>201</sup> Si cita dall'edizione a cura di Piermario Vescovo per i tipi Marsilio (Venezia, 2004).

Nievo si presenta, dunque, anche nel proprio teatro come un attento analizzatore della realtà, di cui coglie il malessere nei rapporti familiari, di coppia e, soprattutto ne *I Beffeggiatori*, della politica.

## **2. Palermo, Venezia, Italia: interpretazione del post'48**

L'aspetto politico ne *I Beffeggiatori* è, come si evince, fondamentale e rimanda ad un periodo particolarmente complesso della biografia politica dello stesso Nievo.

Supponendo, infatti, che la gestazione della commedia sia da collocare tra il 1854 e il 1856, si andrebbe ad indagare un biennio in cui lo scrittore stava progressivamente abbandonando il credo mazziniano che lo aveva spinto fino a Livorno nel 1849, in favore di posizioni più moderate che rapidamente evolveranno nel garibaldismo più schietto, ma anche più critico. La stesura della commedia andrebbe posta, dunque, in un momento cruciale per la biografia ideologica di Nievo che sembra, almeno in apparenza, abbandonare il 'metodo dell'azione' suggerendo la riuscita di un'azione verbale, per mediare tra le posizioni assunte dal re (Carlo Alberto e poi il giovanissimo Vittorio Emanuele I), da Cavour e da coloro i quali si erano dimostrati attenti critici del sistema politico invalso.

All'interno della commedia la vicenda politica si identifica con le aspirazioni di Don Palmiro che, esponente della nobiltà palermitana, desidera assumere una carica politica di rilievo, come è quella di Governatore della città. In realtà non è particolarmente predisposto per l'attività politica, ma è spronato dalla moglie che sogna un futuro da Governatrice. Grazie all'intervento della Marchesa Santofiore, vicina al Podestà, Don Palmiro ottiene la carica, ma ben presto si dimostra inetto e, dopo aver votato contro la pubblicazione di un'amnistia per gli esuli politici, viene dimesso dall'incarico. Accanto a questa vicenda si pone il desiderio del Conte di avvicinarsi sempre più alla corte palermitana e ai favori del vecchio Barone D'Ardegno.

La narrazione politica si definisce in un orizzonte storicamente identificabile se si colgono e interpretano i riferimenti che Nievo dissemina nel testo. Fin dalla prima scena si intuisce il quadro politico: nelle battute in cui Don Palmiro e Donna Giulia riassumono l'antefatto - l'innamoramento di Rosalia e Vittorio, la separazione e il presunto ritorno del giovane - in entrambe le redazioni della commedia si ricorda come il Barone non possa soffrire il Conte, che accusa di fingere posizioni liberali (I, 1). Il Barone è definito, in entrambe le stesure, un «partigiano» e, nella definitiva, si sottolinea come abbia deciso di ritirarsi a vivere in campagna per solidarietà con gli esuli politici. Ma, in una lezione non accolta a testo nel ms A, il termine «partigiano» viene corretto da un precedente «carbonaro» in cui l'implicazione politica è sicuramente evidente: il primo termine, infatti, appariva decisamente più neutro, senza indicare alcuna fazione politica, mentre il secondo assumeva un valore più specifico, rimandando alla

carboneria e al ruolo svolto da essa nei moti del '48<sup>202</sup>.

Dunque si inizia ad intuire fin dalla prima scena il quadro politico di riferimento che rimanda ad una situazione di conflittualità cittadina che ha portato ad un esilio che sarà revocato da un'amnistia.

L'amnistia viene citata apertamente nella scena III del primo atto in cui si ricorda il ritorno della moglie di Don Cirillo dall'Inghilterra e, da questa scena in poi, diventerà un *leitmotiv* che si innesterà, come si è visto, sulla trama.

Il contesto storico si chiarisce nella scena VII:

BARONE: Ah ... perché come ... mi domandate ... Il figlio del barone Stampa! ... quando poteva avere una posizione indipendente dal Perù alla China o che so io! ... tornare qui dove ha una taglia di due mila ducati ... mendicare una carica di Console generale.

DOTTORE: Ma pensateci! ... La prosperità del proprio paese, i vantaggi delle nuove relazioni aperte per opera sua.

BARONE: Vergogna! ... Vergogna vi dico! ... Il figlio del Barone Stampa del solo che sia uscito colle mani nette da quelle malaugurate vicende che ci hanno rovinato, accattare una carica, un salario nel paese dove suo padre ha una taglia di tremila ducati! (7)

Le «malaugurate vicende» che hanno cambiato la società al punto tale da costringere un nobile come il giovane Vittorio a tornare in patria e «mendicare una carica» sono sicuramente i moti del 1848 - 1849 a cui partecipò lo stesso Nievo a Livorno al fianco del giovane Garibaldi.

Il riferimento si chiarisce ulteriormente in un passo della prima redazione:

CONTE: Oh questa è una gran consolazione! ... Anche poco fa la Sicilia era in procinto di riavere tutti i suoi vecchi capi di partito e di tornare alla mostruosità d'una guerra civile e se non eravate voi a confortare i consigli titubanti di vostro marito ... Egli fu il solo che nel Consiglio vicereale si oppose a quella soverchia misura di dolcezza. (III, 5, 14)

Proseguendo nell'individuazione dei riferimenti storici ben distinguibili, è necessario tenere a mente il fatto che Vittorio è l'unico ad «essere uscito colle mani nette da quei torbidi che ci hanno rovinato» (ms A, I, 7) e che ha ottenuto successi commerciali nei paesi visitati durante l'assenza dalla città, il Perù e la China.

La crisi quarantottesca ha portato ad un'inevitabile ricaduta sulla classe nobiliare siciliana che ha dovuto «mettersi agli stipendi come i carrettieri» o «come i cialtroni» (ms A, I, 7; ms B, I, 7).

Il pericolo corso durante i moti risorgimentali appena trascorsi - la commedia come si è più volte detto ha luogo nel 1852 - e la previsione per un futuro oscuro, nel caso l'amnistia venisse abrogata, viene dipinto da Donna Giulia:

DONNA GIULIA: Eh! Come fosse la prima volta che parliamo di questa faccenda! ... Quel voto s'intende, bisogna rifiutarlo! ... Rifiutarlo assolutamente ... Prima di tutto, voi siete del parere che non siamo così tranquilli da poterci esporre senza pericolo alle mene d'una infinità di banditi, di capi - popolo, di che so io! ... In secondo luogo il Marchese è dell'ugual parere, e voi avete qualche ragione per compiacere al Marchese! ... Da ultimo poi, vorreste che tornasse qui il Barone Stampa, a riderci sul muso, a raccomandare suo figlio col Signor Nonno e colla cara cugina, e a rubarci la sua

<sup>202</sup> E. LESO, *Lingua e rivoluzione*, Venezia, Istituto Veneto di Lettere Scienze ed Arti, 1991.

predilezione e quel ch'è paggio l'eredità? ... (*ironicamente*) E' vero, che voi sareste ancora capace di credere all'amore di Rosalia pel Signor Conte! ... Amore sviscerato davvero! Come vi siete lasciato burlare da quella sempliciotta! (ms B, II, IV, 9)

Affinchè i piani di Giulia giungano a felice esito - cioè con il matrimonio della cugina e con la carica per il marito - è necessario che l'assetto sociale e di corte non venga cambiato dall'intervento di «banditi» e «capi-popolo». Questa masnada viene nuovamente citata in un dialogo tra Don Palmiro e il Marchese (II, 6) e definita «regno dei torbidi» (ms A, II, 6, 7), «branco di cugini discoli e affamati» (II, 6, 14), e «guastamestieri» (ms A, II, 12, 4) che torneranno dall'Asia, dall'Africa e dal Canada per istituire «l'anarchia», «il disordine» (II, 6, 16), «il regno del Terrore» (III, 3, 13).

Gli esuli politici sono, nelle parole dei nobili siciliani, un pericolo da evitare che solamente il Dottore può accettare poichè egli è «un vecchio Robespierino» (III, 2, 4), ovvero un rivoluzionario violento<sup>203</sup>.

Una definizione puntale della situazione politica vagheggiata da un possibile ritorno degli esuli viene dichiarata senza alcuno specchio morale nella prima redazione della commedia in cui si legge:

DON PALMIRO: Il Conte aveva ragione a deridermi delle mie esitazioni. Immaginatevi ... mi sono opposto a tutti i patti. Si darebbe il regno in mano al tumulto ed al disordine.

DONNA GIULIA: E si tornerebbero titolo, onori e potere a tali che non si vogliono aver tra i piedi.

DON PALMIRO: Siamo intesi. Se il Capitano torna in città e se capita il barone Stampa e se capita dal Chili ... addio! Noi possiamo salvarci dalla finestra! Tramonta il matrimonio del Conte colla cugina. Buona notte le nostre lusinghe. (III, 2, 3-5).

DON CIRILLO: Capperi! Ha avuto tutte le ragioni, riempire il regno di torbidi, innalzare certi usurieri che stanno così bene un po' umiliati! (III, 3, 14)

Il potere - l'oggetto di desiderio principale dei personaggi in scena - non può essere conteso nè diviso con alcuno, soprattutto con coloro ai quali «tornerebbero titolo, onori e poteri» che «stanno bene umiliati».

La contestualizzazione politica si chiarisce improvvisamente e in modo totalmente inaspettato nell'ultimo atto: Don Palmiro viene espulso dal Consiglio perchè esponente del partito «della severità» (III, 10, 5) e inseguito da una folla «tumultuosa di gente ... una folla d'ubriachi ... una folla di pazzi» (IV, 5, 6). È così che i «cugini discoli» diventano alleati poichè è «meglio ingrandirli e restar grandi con loro, che rimanere col danno e colle beffe!» (IV, 1, 7). Il partito «della severità», nel lessico dell'epoca, veicola due concetti fondamentali, l'onestà e la moderazione politica. In ambito risorgimentale definire un personaggio di spicco «onesto» voleva dire riconoscergli, in senso ironico da parte degli avversari politici, l'appartenenza alla falange reazionaria che si faceva portavoce del ripristino dei valori morali della classe aristocratica, come

<sup>203</sup> E. LESO, *Lingua e rivoluzione*, cit., p. 243.

avviene per Don Palmiro. Apparteneva, dunque, al gruppo dei conservatori che si opponevano ai «terroristi» e «ai moderati». Il primo gruppo rimandava ai seguaci del giacobinismo (Barone), mentre i secondi non andavano confusi con i conservatori, ma erano coloro che assumevano posizioni repubblicane, come il Barone Stampa<sup>204</sup>.

La situazione storica diventa quindi evidente: i moti del '48 avevano prodotto un massiccio fenomeno di esilio volontario e non di tutti coloro che avevano partecipato alle cospirazioni, nobili o borghesi che fossero<sup>205</sup>.

Tuttavia si può scendere maggiormente nello specifico e proporre almeno tre ipotesi di identificazione storico-politica più precisa. Un primo livello interpretativo viene suggerito dallo stesso Nievo: l'azione si svolge a Palermo e la commedia rappresenta la crisi del sistema governativo borbonico dopo il '48<sup>206</sup>. Un secondo livello viene anch'esso proposto da Nievo, non direttamente, ma pensando a quel sistema di delocalizzazione ambientale di ciò che non è conveniente dire in patria: in questo caso Palermo andrebbe letta come Venezia e si tornerebbe ad una riflessione che non appare così dissimile da quanto verrà poco più tardi affrontato in *Venezia e la libertà d'Italia* (1859).

Per ultima si può formulare una lettura più generica che voglia ritrarre la problematicità della situazione politica italiana a cavallo tra il 1850 e il 1853, dal fallimento del '48 al fallimento dei moti mazziniani del '53 e la spaccatura all'interno del gruppo democratico<sup>207</sup>.

La prima soluzione - l'affresco della vita palermitana - viene seguita da Faccioli che contestualizza la commedia all'interno di un percorso nieviano orientato verso la riflessione politica sui rapporti tra classe dirigente e popolo che lo porterà a riconoscere il ruolo fondamentale di quest'ultimo nell'Unità nazionale<sup>208</sup>.

Prima di approdare alle celebri conclusioni sulla rilevanza delle masse, Nievo avrebbe riscontrato ne *I Beffeggiatori*, e ancor prima nell'*Emanuele*, che

di definiti non v'erano che gli interessi dei nobili latifondisti e dell'alta burocrazia, cioè delle classi dirigenti espresse nella tradizionale concezione autoritaria dello Stato. Socialmente indiscriminati erano, invece, quelli dei gruppi liberali, operanti talvolta nell'ambito della stessa classe dirigente e compromessi nelle sue responsabilità, per quanto carcere ed esilio li cacciassero ai margini della vita politica<sup>209</sup>.

Sullo sfondo della lotta tra aristocrazia conservatrice e latifondista e gruppi di liberali, i personaggi della commedia si dividerebbero nelle due fazioni e

---

<sup>204</sup> Ivi, p.240.

<sup>205</sup> S. J. WOOLF, *Il risorgimento italiano*, vol. II, Torino, Einaudi, 1981,

<sup>206</sup> R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 1989; V. D'ALESSANDRO, G. GIARIZZO, *La Sicilia dal Vespro all'unità d'Italia*, Torino, UTET, 1989.

<sup>207</sup> R. SARTI, *Giuseppe Mazzini. La politica come religione civile*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

<sup>208</sup> E. FACCIOLI, *Introduzione*, cit., pp. XLII-III.

<sup>209</sup> Ibid

il lettore potrà rilevare come liberali e conservatori lottino ne *I Beffeggiatori* con l'unico scopo di contendersi la funzione di gruppi dirigenti, senza minimamente essere toccati da altri problemi, senza avvertire altra esigenza che quella di una libertà non qualificata e anzi catafratta nei rigidi schemi della vecchia gerarchia sociale<sup>210</sup>.

Nievo, nelle parole di Faccioli, avrebbe ritratto un mondo fermo, e stantio su posizioni conservatrici in cui

l'ambiguità che compromette il Barone d'Ardegno e i suoi protetti coi loro stessi antagonisti non dovrà essere imputata in nessun modo alla responsabilità del Nievo, il quale registrava sì e constatava quanto cadesse sotto la sua osservazione, ma di sua scienza aveva già chiarito, come sopra s'è visto, ogni possibile postulato della realtà storica. Del resto il titolo stesso della commedia dimostra la consapevolezza critica dello scrittore, il qual in tutti i personaggi ravvisa l'abito morale dei «beffeggiatori», gli uni degli altri, senza altro danno che non sia il disprezzo per i più sfacciati<sup>211</sup>.

In modo generale si può essere d'accordo sull'interpretazione del titolo, mentre è piuttosto difficile definire ambigua la posizione del Barone e sorvolare sul finale della commedia in cui il danno non è solamente «disprezzo per i più sfacciati».

Le posizioni del Barone, del Dottore e di Vittorio sono certamente orientate verso il liberalismo, declinato in modo diverso, ma non si può dire che siano ambigue. L'etichetta è più adatta al Conte e a Don Palmiro, che, come si è detto, sono esponenti di quel bandierismo proprio di chi vuole rimanere al potere anche quando cambia l'assetto governativo.

L'ultimo atto, invece, sotto l'apparente chiusura retorica, nasconde un problema che diventa fondamentale per identificare i riferimenti storici più precisi: l'amnistia viene pubblicata, gli esuli tornano in Sicilia e si prospetta un futuro di lotte civili o, più probabile, di collaborazione tra le diverse fazioni. L'allontanamento di Don Palmiro come esponente della severità, ovvero del partito conservatore secondo la denominazione invalsa, lascia intravedere un possibile dialogo tra i liberali e il governo cittadino.

L'ambientazione storica a Palermo è effettivamente possibile dal punto di vista del ruolo assunto dalla Sicilia nei moti del '48 e i dati storicamente definiti possono adattarsi perfettamente alla storia dell'isola<sup>212</sup>. Dopo i moti che, contrariamente a quanto si è soliti pensare, ebbero un peso assolutamente rilevante molto di più in Sicilia che in altre zone d'Italia, ci fu un'emigrazione in massa di proscritti dal restaurato governo borbonico e di esuli che, sebbene non indicati nelle liste, non tolleravano il ritorno degli storici governanti. Questo dissenso nasceva dal fatto che nell'assetto statale prevalevano politicamente i nobili latifondisti, che erano sopravvissuti senza grosse perdite agli echi della Rivoluzione francese. Ma il nuovo liberalismo della scuola storica del napoletano Filangieri aveva interessato anche la Sicilia e l'idea che la borghesia dovesse ricevere nuovi e più forti diritti politici attaccava i vecchi privilegi nobiliari. Sostanzialmente anti-

<sup>210</sup> Ivi, p. XLV.

<sup>211</sup> Ivi, pp. XLV-XLVI.

<sup>212</sup> R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, cit.



statale, il liberalismo siciliano sosteneva l'idea di un'organizzazione statale monarchica sul modello inglese in cui la libertà politica non è un diritto universale e permangono alcuni privilegi<sup>213</sup>. I nobili si definiscono «galantuomini, che desiderano il vero bene»<sup>214</sup>, bene riscontrabile nel lasciare il sistema sociale esattamente inalterato. I moti, organizzati dai comitati rivoluzionari democratici, falliscono in Sicilia, così come hanno pessimo esito nel resto dell'Italia per una mancata idea comune e collaborazione tra le fazioni in lotta.

Nel post – e in questo “post” si svolgono *I Beffeggiatori* - si assiste all'esilio di uomini d'azione del partito mazziniano, di democratici, nobili e borghesi che matureranno all'estero, prevalentemente nell'Inghilterra (da cui deve tornare la moglie di Don Cirillo) e nell'America Latina, (da cui proviene Vittorio), una nuova consapevolezza: affiancare al governo conservatore alcune nuove figure, democratiche, ma non estremiste, che sostengano l'unità della Sicilia con l'Italia soprattutto sotto il profilo economico<sup>215</sup>. La nobiltà che espatria coglie l'importanza del lavoro, entra in contatto con la borghesia intellettuale ed arriva ad assumerne alcune caratteristiche, mentre i nobili e alcuni borghesi latifondisti rimasti si arroccano sulle proprie posizioni non più di privilegio - il restaurato governo borbonico è costretto a cedere sui privilegi aristocratici -, ma politiche: anche se economicamente più deboli, cercano di essere inseriti nuovamente nelle cariche pubbliche e di legarsi alla casa regnante, poichè «la classe dirigente aveva adattato se stessa ai tempi»<sup>216</sup>.

L'amnistia potrebbe essere intesa come una delle tante promesse dei Borboni per permettere il rientro degli esuli che non avverrà mai, o se avvenne, fu in modo clandestino e sotto mentite spoglie, esattamente come accade per il Dottore<sup>217</sup>. La definizione storica messa in atto da Nievo è così precisa che anche l'epidemia, scoppiata all'arrivo del Dottore è storicamente certificabile con il colera del 1849 che si diffonde in tutta la Penisola italiana e nell'Isola. Non meno allettante è l'ipotesi che il riferimento siciliano vada letto in controluce, secondo una modalità tipica di Nievo e ben nota anche alla tradizione teatrale. In questo caso l'ambientazione palermitana potrebbe essere uno schermo per parlare di Venezia o più genericamente della situazione italiana.

Sulla visione «vенеziocentrica» nieviana molto è stato scritto soprattutto ricordando le pagine delle *Confessioni* in cui si assiste ad una decadenza vissuta tra ricordo romantico, senso di partecipazione alla caduta, ma anche volontà di costruire un'unità che avesse nella città lagunare il centro propulsivo<sup>218</sup>.

In questo caso, invece, la riflessione sulla città andrebbe a colpire l'ambiente politico cittadino del

---

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> Ivi p. 293.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> S. J. WOOLF, *Il Risorgimento Italiano*, cit., p. 548.

<sup>217</sup> R. MOSCATI, *I Borboni in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1970.

<sup>218</sup> M. GORRA, *Nievo e Venezia*, Venezia, Comune di Venezia, 1981; C. DIONISOTTI, *Appunti sui moderni*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 337-350; C. DE MICHELIS, *Introduzione*, in I. NIEVO, *Confessioni di un italiano*, a cura di S. ROMAGNOLI, Venezia, Marsilio, 2000, pp. XIII-XXXII.

'48 e del post, per sottolineare che la città non fu «gregge tremolante di patrizii rimbambiti, di ciambellani servili e di eunuchi burocrati<sup>219</sup>». A ben vedere i personaggi de *I Beffeggiatori* ben si inseriscono in questo quadro in cui il Barone potrebbe rappresentare i «patrizii rimbambiti», Don Cirillo i «ciambellani servili» e Don Palmiro «gli eunuchi burocrati» considerando la scarsa propensione al comando politico e nella sfera familiare. L'unico personaggio che si 'salverebbe' da questo quadro di inadeguatezza politica sarebbe il Dottore, che, deposti gli abiti nobiliari, si è alleato con coloro che hanno lottato per l'indipendenza.

Oltre a ciò - che potrebbe sembrare un semplice gioco di richiami - i dati storici già delineati si adattano perfettamente alla situazione veneziana. Non è questo il luogo per ripercorrere le vicende del '48 veneziano e della fine della Repubblica di Daniele Manin<sup>220</sup>, ma diviene decisamente più rilevante osservare che cosa succeda in città dopo la restaurazione austriaca.

Riducendo al minimo una situazione storico-politica complicata, si osserva una restaurazione, in tutta Italia, del potere che esisteva precedentemente: così come in Sicilia ritornano i Borboni, a Venezia inizia la terza dominazione asburgica all'insegna del desiderio di dimenticare il recente passato e riprendere la vita pubblica di feste e lusso anche se con gravosi problemi economici a seguito dei giorni d'assedio nel '49<sup>221</sup>. La carica podestarile viene data, per tradizione, ai nobili che, trovano, però, sempre meno spazio nell'amministrazione pubblica in cui la borghesia arricchita ha ereditato le cariche che nel pre '48 erano degli aristocratici. La nobiltà veneziana - già indebolita dall'eco della rivoluzione francese - si spacca in due grandi gruppi, ricalcando perfettamente la situazione che si ha ne *I Beffeggiatori*.

I nobili della vecchia generazione vanno scomparendo e tra loro vi sono stati alcuni proscritti, la giovane nobiltà cerca di procacciarsi qualche carica politica o un'amicizia influente per sopravvivere nonostante lo sperpero delle ricchezze familiari.

Si delinea una situazione in cui

chi è rimasto si adatta. Le fortune di molti si sono ulteriormente assottigliate in conseguenza degli eventi e sono sempre più frequenti i patrizi che, dimessa ogni albagia, si mettono a lavorare<sup>222</sup>.

Riguardo all'amnistia, il rimando potrebbe richiamare le amnistie che annualmente il governo asburgico concedeva o almeno prometteva per gli esuli politici del '48 e per reati penali considerati di minor grado.

Considerando il ruolo svolto dalla città lagunare nel discorso politico di Nievo, sembra

<sup>219</sup> I. NIEVO, *Venezia o la libertà d'Italia*, a cura di M. GORRA, Udine, Istituto editoriale veneto friulano, 1994.

<sup>220</sup> *Venezia Quarantotto*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 14 novembre 1998 - 7 marzo 1999) a cura di G. ROMANELLI, M. GIRARDI, F. LUGATTO, C. TONINI, Venezia, Electa, 1998, P. GINSBORG, *Daniele Manin e la rivoluzione veneziana del 1848*, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>221</sup> A. ZORZI, *Venezia austriaca*, Roma-Bari, Laterza, 1985. Nievo nelle *Confessioni* critica apertamente il ruolo svolto da Manin e il '48 veneziano, ma non sembra possibile riscontrare nei personaggi de *I Beffeggiatori* una posizione simile, collocandosi, per l'appunto, dopo il '48.

<sup>222</sup> Ivi, p. 251.

decisamente più facile leggere l'ambientazione storica siciliana come un modo per parlare liberamente di Venezia, sovrapponendo perfettamente due piani storici molto simili.

Inoltre l'accusa alla nobiltà inerme, che cercava di salvare ciò che maggiormente toccava il proprio status - i privilegi politici - si inserirebbe perfettamente nella riflessione politica che si rintraccia anche nel quasi coevo *Angelo di Bontà*. Con il consueto stratagemma di anteriorizzare il narrato, Nievo presenta, nel romanzo, la corruzione della società patrizia che troverà nel personaggio del cavalier Frumier delle *Confessioni* più ampio respiro: la nobiltà arrancava nel tentativo di restaurare un potere che, dopo la dominazione napoleonica, aveva completamente perduto<sup>223</sup>.

I personaggi rappresenterebbero diverse tipologie di patriziato veneziano: Don Palmiro i nuovi nobili che ricorrono alle strategie matrimoniali e alla corruzione politica (i «favori» di Donna Giulia presso la Marchesa che vengono più volte ricordati nella commedia), il Conte la nobiltà tradizionale che ha saputo salvarsi tramite una serie di alleanze con i nuovi governanti, il Barone la vecchia nobiltà che, proprio alla luce delle precedenti esperienze di dominazione e di lotta, auspicherebbe ad una nuova lotta e il Dottore, 'sovrano illuminato' che depone le armi in vista di una possibile soluzione civile<sup>224</sup>.

Contrariamente a quanto accadrà in *Venezia e la libertà dell'Italia* e in *Storia filosofica dei secoli futuri fino all'anno dell'E .V. 2222 ovvero fino alla vigilia in circa della fine del mondo*<sup>225</sup> (1860) in cui Nievo oppone la prospettiva di un Congresso per risollevare le sorti di Venezia e dell'Italia alla lotta del Generale Garibaldi, («penna, carta e calamajo» contrapposti a «fucili»), ne *I Beffeggiatori* si auspicherebbe una soluzione più moderata, in cui il nobile che si è fatto combattente prospetta una conciliazione.

È proprio l'assenza di un termine storico di riferimento per un personaggio centrale come quello del Dottore che permette di sostenere una possibile lettura storica in cui si delinei il panorama italiano coevo.

Se la vicinanza tra la vicenda della commedia e la storia siciliana è possibile soprattutto per la forte presenza del tema dell'esilio, mentre il legame con la storia veneziana si regge sulla decadenza della nobiltà, i rapporti con l'Italia si disegnano in una scena apparentemente secondaria, in cui il Dottore e il Barone giocano a scacchi:

DOTTORE: Via, calmatevi ... (*li tasta il polso*) avete il polso d'un giovinetto. Volete che giochiamo

<sup>223</sup> A. ZANGRANDI, *Introduzione*, a I. NIEVO, *Angelo di Bontà*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 31.

<sup>224</sup> Oltre a ciò bisogna ricordare che, nel 1856, Nievo è ben lontano da dimostrare interesse per la vita siciliana, come farà durante la spedizione garibaldina, e di conseguenza la scelta della delocalizzazione non può che essergli stata suggerita da una pratica narrativa invalsa. Sulla nobiltà veneziana: D. QUELLER, *Il patriziato veneziano: la realtà contro il mito*, Roma, Il Veltrò, 1987; A. LOREDAN, *La nobiltà del governo: grandezza e decadenza del patriziato veneziano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994; M. ZORZI, *Un caso particolare di nobiltà civica: il patriziato veneziano*, in *La nobiltà civica a Pordenone: formazione e sviluppo di un ceto dirigente*, Pordenone, Provincia di Pordenone, 2006, pp. 87-96.

<sup>225</sup> I. NIEVO, *Storia filosofica dei secoli futuri (e altri scritti umoristici del 1860)*, a cura di E. RUSSO, Roma, Salerno, 2003.

la nostra partita?  
 BARONE (*sedendo ad una scacchiera*) Volentieri! In dieci mosse vi do scacco matto!  
 DOTTORE: Concedetemi undici (*giocano*)  
 BARONE: No ... guardate ... vi mangio l'alfiere ...  
 DOTTORE: Ma scoprite la Regina.  
 BARONE: Non importa, sempre avanti.  
 DOTTORE: Non in quello scacco, perdetevi il cavallo.  
 BARONE: E che importa a me di un cavallo.  
 DOTTORE: Ma il vostro Re ... non lo vedete che a quel modo resta offeso? (I, 7, 35-43)  
 [...]  
 CONTE: (*entra dalla porta di mezzo e va vicino alla scacchiera*) La compagnia è al passeggio.  
 Donna Rosalia prepara i suoi bauli, io sarò spettatore della vostra bella partita.  
 BARONE: (*senza badare al Conte*) A Re, a Re ... vi dico!  
 DOTTORE: Ma adagio ... coprite prima il vostro!  
 BARONE: (*si leva incollerito*) Eh che coprite! Vadano al diavolo anche gli scacchi (*rovescia la scacchiera*). (I, 8, 1-4)

La necessità del gioco degli scacchi non si spiega altrimenti se non pensando ad una possibile interpretazione, come avviene spesso quando si inserisce senza apparenti legami un gioco di società, soprattutto quello degli scacchi con cui per tradizione si evocano situazioni politiche<sup>226</sup>.

Lo scacchiere diventa una sorta di mappatura politica, in cui le pedine assumono diversi significati a seconda delle possibilità combinatorie di movimento.

Nella scena colpisce l'irruenza del Barone che opta per una giocata rapida (in dieci mosse) a cui si contrappone l'atteggiamento più meditativo del Dottore che sottolinea gli errori tattici del suo avversario.

Il Barone mira al Re, alla figura centrale e più forte della scacchiera, ma anche più debole se non protetta. Anche il Dottore ha lo stesso obiettivo, ma sa di non poterlo raggiungere senza l'appoggio degli altri pezzi. Entrambi prevedono una soluzione monarchica, ma il modo per raggiungerla è diverso: il Barone vede una soluzione rapida e di lotta armata, in cui si fa a meno dell'appoggio nobiliare, della borghesia e del popolo (nell'uso metaforico degli scacchi, cavalli e alfieri e pedoni rappresentavano la nobiltà, la borghesia e i contadini<sup>227</sup>). Il Dottore, invece, sottolinea l'importanza delle altre figure, auspicando una soluzione più conciliante in cui tutte le componenti politiche vengono inserite nello scacchiere politico che porta al Re.

Il gioco degli scacchi è:

la métaphore du jeu. Le jeu comme représentation de la vie dans la cour. Voir la réalité politique comme un jeu, c'est la voir dans sa vérité. La cour et la politique, qu'il assimile, par exemple, au billard, aux échecs (les parties ressemblent toujours, même pièces, avec le même fonctions) où il découvre le dur empire de la réalité et la prudence continuelle avec le jeu des échecs: on apprend le réel en jouant, la réalité est structurée comme le jeu<sup>228</sup>.

<sup>226</sup> Il gioco di società si ritrova anche nei testi teatrali in cui serve, spesso, come elemento narrativo per lo svolgersi degli intrecci ed assume un significato spesso allegorico, riproponendo situazioni 'combinatorie' che richiamano quanto avviene, a livello amoroso e sociale, tra i personaggi in scena: cfr. P. LUCIANI, *Introduzione*, in C. GOLDONI, *Le Bourru bienfaisant. Il burbero di buon cuore*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 11-47.

<sup>227</sup> N. MASSIMO, *Scacchi e Letteratura*, Roma, Prisma, 2007.

<sup>228</sup> M. CROUZET, *Rire et tragique dans La Chartreuse de Parme*, cit., p. 144.

Rilevanti, poi, per dipingere un affresco della politica italiana coeva, anche i diversi punti di vista che si delineano nella commedia. Si distinguono nobili liberali 'in odore' di democrazia e conservatori intransigenti che pensano esclusivamente ai propri interessi, inseguendo due modelli politici ben diversi (liberali moderati che proteggono la proprietà privata e liberi democratici che auspicano ad una riforma statale e sociale<sup>229</sup>).

Prescindendo dall'estrazione sociale dei personaggi - che potrebbe rifarsi ad una tradizione di teatro giacobino quanto di romanzo primo ottocentesco - si osserva che il Barone è un vecchio illuminato che, nonostante la sua età e il proprio passato, viene definito un «partigiano». L'accezione del termine durante il Risorgimento non era priva di implicazioni, ma definiva in modo preciso un'appartenenza politica. Contestualizzato nel post'48 il termine connota, per Mazzini, i repubblicani che, dopo gli insuccessi, si erano dissociati, sostenendo più o meno apertamente idee meno sovversive e più moderate, mirate ad attuare l'unità d'Italia tramite l'uso della ragione e non dell'azione. La precedente connotazione del Barone con il termine «carbonaro» ribaltava la situazione, offrendo un'immagine combattiva del vecchio: il «carbonaro» era colui che si schierava tra i sovvertitori dell'ordine, tra coloro che sostenevano l'azione per giungere all'unità e la cospirazione segreta<sup>230</sup>. Bisogna però aggiungere che «carbonaro» nella crisi del partito democratico che si data nel 1850-53, poteva indicare anche coloro che si avvicinavano, dopo gli esiti infausti del '48 e durante l'esilio, alle posizioni più moderate offerte da Cavour e, così intendendo il termine, si tornerebbe alla medesima connotazione di partigiano.

Se nella prima stesura che si data attorno al 1854 Nievo corregge «carbonaro» in «partigiano» e volutamente fa uso dell'ambiguità lessicale, si può supporre che la situazione politica stesse cambiando velocemente e alcune certezze venissero meno anche nel pensiero politico nieviano. Così facendo il Barone appare un liberale moderato, che nel giudizio degli altri nobili, più giovani e privi del medesimo bagaglio di esperienze, dimostra la tendenza sovversiva, inattesa, di chi ha visto l'età delle rivoluzioni e si è battuto per un ideale che, per quanto elitario, ha rappresentato una costante nella propria vita. L'essere nobile per il Barone è un fattore sociale determinante, che non è vincolante di una posizione politica conservatrice. Anzi, l'agio e la frequentazione di ceti sociali diversi (il Dottore per esempio) gli permettono di vedere con più lungimiranza dei giovani e prospettare con tranquillità il ritorno degli esuli, più attivi politicamente della nobiltà parassitaria rappresentata da Don Palmiro.

Di contro si pongono Don Palmiro, il Conte e Don Cirillo, casi esemplari di nobiltà decaduta che cerca di adattarsi alla nuova situazione. Il Conte, in verità, non sembra aver perso l'agiatazza se è

---

<sup>229</sup> M. DI LALLA, *Storia del liberalismo italiano: dal risorgimento al fascismo*, Firenze, Sansoni, 1975.

<sup>230</sup> O. DITO, *Massoneria, carboneria ed altre società segrete nella storia del Risorgimento italiano*, Bologna, Forni, 1978.

in grado prestare denaro a Don Palmiro. Ma l'ereditarietà del titolo che porta e il desiderio di rimanere tra i potenti lo rendono chiuso, lontano da forme di apertura politica e fortemente conservatore. Anche Donna Giulia, l'unico personaggio femminile che fa politica, si pone sullo stesso piano del Conte: il suo giudizio sugli esuli è ricco di quegli stereotipi che caratterizzano la visione conservatrice che sosteneva il governo borbonico o forme governative indipendenti, ma ugualmente soggette alla stessa classe politica<sup>231</sup>.

Don Palmiro è più innocuo nella sua completa dabbenaggine. Rappresenta la nobiltà decaduta, che si vende i ritratti degli avi per poter continuare a vivere nel lusso. È un parassita sociale che si aggrappa a chi detiene maggior potere appellandosi alla 'severità' partitica. Da un punto di vista politico, è il vero beffeggiatore colui che non vuole e non sa governare, ma riceve un incarico e teme il confronto con un partito opposto.

Più complesse le posizioni su cui si pongono il Dottore e Vittorio.

Il primo è un mazziniano che viene definito un «vecchio Robespierino», seguendo un'etichetta invalsa nel Risorgimento. Servendosi della terminologia politica della rivoluzione, Robespierre e il regime del Terrore - evocato nella commedia - indicano coloro che appartenevano al partito d'azione mazziniano e desideravano un sovvertimento dell'ordine sociale<sup>232</sup>. Il Dottore è il personaggio veramente rivoluzionario nel senso mazziniano del termine. Il suo 'esilio in patria' che lo costringe in abiti non suoi, testimonia la tendenza per una vita al confine tra lecito e illecito, tra spirito d'azione e mediazione.

Tuttavia l'indole mazziniana votata all'azione viene meno e il suo mancato esilio, o per meglio dire il ritorno in patria, può essere visto come una conversione verso posizioni più moderate.

In questa figura Nievo potrebbe aver ritratto quel momento di confusione all'interno del movimento nazionale segnato dal fallimento dei moti mazziniani del 1852-53.

Il partito dell'azione non trova più i medesimi consensi riscontrati nel '48 e Mazzini viene abbandonato anche da coloro che fino a quel momento lo avevano sostenuto, tra cui Carlo Cattaneo e Daniele Manin. I monarchici, pur desiderando l'unità, ritornano su posizioni di privilegio e si isolano in una casta composta da nobili e borghesi, i repubblicani e i socialisti si allontanano, mentre ottiene sempre più consensi Cavour<sup>233</sup>.

Il Dottore è il sintomo di questo malessere politico e lo spegnersi della sua animosità potrebbe indicare proprio questa insicurezza che si riscontra nello stesso Nievo.

<sup>231</sup> Su ruolo dell'aristocrazia che arrancava per ottenere i medesimi incarichi cfr. L. RIALI, *Il Risorgimento. Storia e interpretazioni*, Roma, Donzelli, 1997, pp. 65-75.

<sup>232</sup> A. GRAMSCI, *Risorgimento italiano*, vol. III, Torino, Einaudi, 1975; A. GALANTE GARRONE, *L'albero della libertà dai giacobini a Garibaldi*, Firenze, Le Monnier, 1987.

<sup>233</sup> Su Mazzini: R. SARTI, *Giuseppe Mazzini. La politica come religione civile*, cit.; S. CASINI, *Nievo e Mazzini. Le rivoluzioni del 1849 tra biografia e finzione*, in *Ippolito Nievo tra letteratura e storia, atti della giornata di studi in memoria di Sergio Romagnoli* (Firenze, 14 novembre 2002), a cura di S. CASINI, E. GHIDETTI e R. TURCHI, Roma. Bulzoni, 2004, pp. 117-136; P. BAGNOLI, *Democrazie e stato nel pensiero politico di Giuseppe Montanelli*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 51-75. Su Cavour: R. ROMEO, *Vita di Cavour*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

Il periodo che si estende tra il 1849 e il 1853 è, per la critica nieviana, un momento problematico in cui non è facile identificare quale possa essere stata l'ideologia politica dello scrittore<sup>234</sup>. Osservando quanto fin'ora esposto, non sembra essere così azzardato supporre che dietro il Dottore si possa scorgere Nievo stesso, pensando, tra l'altro, alla centralità del personaggio nella trama.

È stato supposto negli ultimi anni, che dopo il 1853 Nievo viva un momento di incertezza politica, che lo porta ad allontanarsi dalle precedenti posizioni rivoluzionarie verso altre più concilianti<sup>235</sup>.

Sembrirebbe guardare a quella politica del compromesso, che Cavour stava mettendo in atto per raggiungere l'unità senza atti sovversivi, e le posizioni più liberal-moderate di Gioberti e Cesare Balbo. La conversione cavouriana, anche se mai palesata apertamente, non deve stupire, poichè fu un'esperienza abbastanza comune tra coloro che avevano partecipato ai moti del '48 ed anche tra gli esuli<sup>236</sup>.

La vicinanza con Balbo - che muore nel 1853 - è provata anche dalla presenza degli scritti balbiani come fonte delle *Confessioni*<sup>237</sup> così come quella con Gioberti è ampiamente documentata e testimonia un'incertezza ideologica che verrà meno solamente con l'esperienza garibaldina<sup>238</sup>.

L'oscillazioni tra posizioni rivoluzionarie e reazionarie, tra il venir meno dell'azione in favore del riformismo si ripresentano ne *I Beffeggiatori*, facendo del Dottore la chiave interpretativa di un testo criptico per ideologia.

Come si è visto nella scena degli scacchi, Nievo richiama certamente una tipologia governativa monarchica, o almeno vede nella figura del re Vittorio Emanuele, colui che potrebbe guidare la neonata nazione italiana. Si tratta di un'ipotesi promossa da Cavour e, ben prima, da Balbo che, pur delineando ne *Delle Speranze dell'Italia* (1843) uno stato fondamentalmente cristiano, vedeva nella casa Savoia l'unica speranza per poter guidare una federazione di stati italiani<sup>239</sup>.

Il Dottore è un moderato, che vuole l'unità in mano al re e sa che la via migliore per raggiungerla è la diplomazia, anche se questa strada prevede il vivere nascosto e la mediazione tra nobili

---

<sup>234</sup> Si può offrire qualche assaggio della critica: Bacchelli (*Le più belle pagine di Nievo*, Milano, Treves, 1929) lo definiva «giacobino» come uomo portato all'azione e mosso da sentimenti repubblicani; per Scalia «liberalista indipendente» che sottolinea la presenza di una riflessione unitaria orientata sulla figura del re, ma critica l'operato di Cavour e di Garibaldi (G. SCALIA, *Introduzione*, cit.); mentre per Tosti è un «liberale indipendente» (A. TOSTI, *Nievo*, Roma-Milano, Augustea, 1931 p. 52).

<sup>235</sup> G. MAFFEL, *Nievo e la dialettica di Gioberti*, in *Ippolito Nievo tra letteratura e storia, atti della Giornata di studi in memoria di Sergio Romagnoli* (Firenze, 14 novembre 2002) cit., pp. 75-116.

<sup>236</sup> A. M. BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

<sup>237</sup> S. CASINI, *Le patrie di Nievo. Venezia e l'Italia nel dibattito storiografico e nelle Confessioni*, in *Ippolito Nievo e il Mantovano, atti del Convegno nazionale*, a cura di G. GRIMALDI, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 39-54. Su Balbo: M. CERETTI, *Per una rivisitazione critica di Cesare Balbo: costituzione, amministrazione e opinione pubblica nel discorso di un aristocratico liberale del Risorgimento*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», n. XCIV (ottobre-dicembre 2007), pp. 483-552.

<sup>238</sup> G. MAFFEL, *Nievo e la dialettica di Gioberti*, cit.

<sup>239</sup> G. B. SCAGLIA, *Cesare Balbo: il Risorgimento nella prospettiva storica del progresso cristiano*, Roma, Edizioni Studium, 1975; G. ALIBERTI; F. TRANIELLO; G. DE ROSA, *Cesare Balbo alle origini del cattolicesimo liberale*. Roma, Laterza, 1996.

mazziniani e nobili conservatori.

L'immagine di Nievo come 'esule in patria' che attraversa il nord Italia alla ricerca di un'identità politica che soddisfi la propria necessità di azione, ma anche di unità, troverebbe, dunque, nella commedia una chiara dimostrazione: davanti ai grandi schieramenti di 'destra' e 'sinistra' (semplificando cavouriani vs mazziniani), il 'poeta soldato' sceglierebbe una via intermedia.

Nel 1854 Nievo non ha più le medesime aspettative che lo avevano portato a combattere nel '48, anzi inizia a vedere il logorio di una situazione politica ai limiti dell'assurdo: i moti, in cui aveva riposto molta fiducia, non hanno portato all'unità e, come emergerà dalle *Confessioni*, i patrioti devono cambiare metodo operativo.

Nievo, dunque, non passerebbe da un'infatuazione mazziniana ad una garibaldina come conseguente ripiegamento degli insuccessi del '53 e della pace di Villafranca, come è stato fin'ora proposto da una lettura 'romanzesca' della sua esperienza politica, ma conoscerebbe un periodo piuttosto lungo di adesione a forme ideologicamente più moderate. Se già nell'*Antiafrodisiaco per l'amor Platonico* si notava una reazione a caldo davanti al fallimento dei moti del '48-'49 e alla politica di Mazzini, ne *I Beffeggiatori* si ritrae, nella figura del medico e in quella del Barone, due facce della propria esperienza politica.

Il Barone 'carbonaro' e mazziniano richiama il proprio recentissimo passato dal quale lo scrittore cerca di prendere le distanze (soprattutto dalla carboneria sulla quale si esprime in termini critici in *Angelo di Bontà*), mentre il Dottore nella condizione di esule in patria e di riflessivo giudice delle lotte politiche coeve, sarebbe una proiezione dello stesso Nievo. Il medico, dunque, da «utopista»<sup>240</sup> si fa riformista, mantenendo la sua 'irregolarità' di nobile abbigliato da borghese (anche il travestimento diventerebbe significativo di una posizione politica diversa da quella che spetterebbe per nascita) che spera in un'unità nazionale voluta e portata a compimento anche da coloro che, dopo l'esilio, hanno potuto osservare gli errori dei moti e aspirare ad altre strategie.

Ancora non è chiara quale sia la strada per giungere 'al Re', per costituire l'unità (e non è specificato se federale o meno) che si allontani dall'individuazione del popolo come elemento nevralgico, ma si figura una prospettiva ben diversa dal mito nieviano che corre a combattere animato sempre dal desiderio di lotta e di azione<sup>241</sup>.

Anche il personaggio di Vittorio possiede però alcuni aspetti interessanti.

Vittorio, per quanto si comporti apoliticamente, ha una sua connotazione: non è specificato se abbia partecipato alle lotte civili, ma viene ugualmente esiliato. Il suo passato richiama alla memoria il giovane Giulio Altoviti e cogliendo l'invito a rileggere le ultime pagine delle

---

<sup>240</sup> Il termine designava in prima istanza il credo in una situazione irrealizzabile e in seconda battuta designava le posizioni dei mazziniani che credevano in ideali non più sostenibili. Cfr. S. CASINI, *Le patrie di Nievo*, cit., pp. 47-48.

<sup>241</sup> G. SCALIA, *Introduzione* a I. NIEVO, *Scritti politici e storici*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1965, p. 42.



*Confessioni* per chiarire l'ideologia nieviana<sup>242</sup>, si può osservare in trasparenza quali somiglianze si presentino tra Giulio Altoviti e Vittorio Stampa. Anzi, si può notare che la figura di Giulio rimandi per alcuni aspetti a Vittorio e altri al Dottore. Con il secondo condivide l'aver partecipato attivamente ai moti del '48, combattendo valorosamente e finendo esiliato, mentre con il primo divide la vita condotta nel post esilio. Giulio, infatti, viaggia per le Americhe e ottiene successi a Nuova York e a Rio de Janeiro fondando colonie militari italiane. Parimenti Vittorio, nel suo peregrinare tocca le Americhe, soprattutto il Perù e il Cile (Chili) e ottiene successi commerciali e politici. Ma il desiderio di ritrovare il padre - e forse di combattere con lui - lo riporta in patria. Il ritorno dell'esiliato, di colui che ha raggiunto successi all'estero potrebbe essere un vago accenno alla biografia di Garibaldi che, dopo il '49, ripara proprio in sud America (Perù, Panama, Manila e Lima) dove diviene un eroe nazionale, ma ritorna in Italia nel 1854 per aiutare la causa nazionale<sup>243</sup>.

L'assenza di riferimenti politici chiari e la superficialità del personaggio di Vittorio non permettono di estendere il paragone tra il celebre personaggio storico e quello della commedia, ma si può supporre che, almeno nell'itinerario geografico scelto, Nievo avesse in mente il viaggio di Garibaldi, tant'erano epiche oramai le sue imprese<sup>244</sup>.

Nievo sembra dunque ritrarre ne *I Beffeggiatori* una situazione complessa e realistica: sullo sfondo di una società in cui la vecchia classe dirigente non è più in grado di governare, difficilmente si trova un nuovo assetto politico (nella scena di chiusura della commedia non si parla più di politica e nulla si sa di cosa succeda a Don Palmiro), poichè il conflitto tra ideologie è evidente. C'è chi spera ancora nell'azione di forza (Il Barone), chi cerca di riproporsi al potere (il Conte e Don Palmiro), chi torna per servire il proprio paese (Vittorio) e chi sa che bisogna 'andare al re' ma senza nuove insurrezioni (Il Dottore che richiama il Barone a non accendersi troppo mentre, giocando male, spera di arrivare subito alla pedina coronata).

La beffa e i beffeggiatori acquistano, quindi, un significato ben chiaro: nel 1853-'54 (ma non diversa doveva essere la situazione nel 1856 se Nievo si limita ad edulcorare alcune battute, ma lascia inalterato l'impianto di riferimento) la politica è beffa, in cui ognuno guarda al proprio interesse e alla propria posizione, senza che si ottenga una qualche forma di collaborazione reciproca. Non c'è l'intenzione ad unirsi, a portare avanti un'idea comune: il mondo de *I Beffeggiatori* è chiuso, abitato da beffeggiatori politici che fingono di lottare per la stessa causa, quando in realtà si fronteggiano per il predominio, l'un l'altro, a suon di calunnie.

Dopo questo ritratto della classe dirigente italiana a metà Ottocento e successivamente a

---

<sup>242</sup> S. CASINI, *Le patrie di Nievo*, cit.

<sup>243</sup> D. M. SMITH, *Garibaldi*, Milano, Mondadori, 1993.

<sup>244</sup> R. MACCHIONNI JODI, *Il mito di Garibaldi nella letteratura italiana*, Caltanissetta-Roma, Edizioni Sciascia, 1973; R. CERTINI, *Il mito di Garibaldi*, Milano, Unicopli, 2000.

Villafranca, l'alternativa non può che essere la ripresa dell'azione armata, finalmente organizzata con Garibaldi. Nievo, quindi, diventa garibaldino non perchè vede nell'eroe dei Due Mondi lo stesso spirito mazziniano, ma perchè, con la consapevolezza che un'altra strada non belligerante non sia possibile, il Generale rappresenta uno strumento con cui liberare le terre occupate e restituire la Penisola agli italiani. L'obiettivo verrà raggiunto in parte, come racconta tra le righe Nievo da Palermo dove, come intendente, osserva nuovamente i limiti della collaborazione tra le diverse fazioni politiche italiane e il «gioco degli intrighi e dei favori a livello dominante»<sup>245</sup>.

Anche per questa commedia varrebbe quanto scritto a proposito *dell'Antiafrodisiaco per l'amor platonico* che ritrarrebbe

Au total, une peinture burlesque, sordide et sans doute vraisemblable de la bourgeoisie italienne de cette époque, s'abêtissant dans les distractions du jeu et de la table, [...] métaphore d'un monde malade, métaphore policière et amoureuse, [...] car dans cette Italie, femme malade au corps pourrissant, les amants ont d'étrangers maux<sup>246</sup>.

---

<sup>245</sup> G. SCALIA, *Introduzione*, cit., p. 44.

<sup>246</sup> M. GALLOT, *L'anti-aphrodisiaco pour l'amor platonique*, in I. NIEVO, *L'anti-aphrodisiaco pour l'amor platonique*, par M. GALLOT, Paris, L'Alphée, 1986, pp. 18-19.

## I

### UN FINALE PARZIALE: UN APPUNTO SU BALZAC

#### *Terza parte*

*Io sono a Venezia e non sono a Venezia; sto lì fra due venti, come la marsina di Talleyrand, e tuttavia sono imparziale come una statua, e saldo come una colonna [...]. Ma appunto perchè veggo tutto appunto, perchè veggo troppo, non posso dirti tutto per non dire qualche volta troppo. Oh reticenza, reticenza! Se tu sei una figura retorica, sì alla mia volta ti dichiaro una figura ...*

IPPOLITO NIEVO *Corrispondenza di Venezia*<sup>247</sup>

*I Beffeggiatori* è una commedia che si isola all'interno della produzione drammatica nieviana, rappresentandone, per certi aspetti, il testo più riuscito.

La vicenda editoriale travagliata, il giudizio non elogiativo di Mantovani e, soprattutto l'apparente scomparsa del manoscritto contenente l'ultima redazione, avevano contribuito a dimenticare l'esistenza di questo titolo.

Eppure questo testo così diverso dagli altri permette di ridefinire i contorni entro i quali situare non solo la produzione teatrale nieviana, ma anche di aggiungere un tassello mancante nella ricostruzione della sua ideologia politica negli anni precedenti all'interessamento verso la posizione garibaldina.

Tuttavia l'aspetto più rilevante di quest'analisi, anche per le ricadute che ha nell'inquadramento degli altri testi teatrali nieviani proposti in questo studio, tocca il rapporto con i modelli letterari, in particolare con quella letteratura francese che non è più un semplice motivo ispiratore, ma diventa parte costitutiva della commedia.

La complessità de *I Beffeggiatori*, infatti, la differenzia dagli altri testi teatrali nieviani, soprattutto dalle altre commedie. Se nelle *Invasioni moderne* e nel *Pindaro Pulcinella* si potevano rintracciare elementi chiari di una tradizione comica, tanto a livello di costruzione testuale quanto

<sup>247</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., 138-140.

sotto il profilo tematico, ne *I Beffeggiatori* manca completamente questa possibilità, dato che, ogni tentativo di incasellamento generico, risulta riduttivo.

Ne *I Beffeggiatori* l'indagine sull'utilizzo dell'ironia mette a fuoco una vicinanza molto stretta tra la produzione giornalistica e il teatro, all'insegna di un'immediatezza nel rapportarsi con un possibile pubblico che caratterizza entrambi i generi. La condivisione di quella medesima *ironie tragique* – che nelle altre commedie rimane allo stadio di semplice *ironie* – trasforma *I Beffeggiatori* in un'appendice drammatica ad uno dei tanti ritratti della società italiana dell'epoca, proposti per l'«Uomo di pietra» e per «La Lucciola».

Se la letteratura francese costituisce, infatti, un filone di particolare interesse e trova spazio spesso nelle pagine nieviane, Balzac è l'autore che maggiormente rispecchia l'immagine del mondo – letterario e umano – che Nievo cerca di ritrarre nel teatro e negli scritti giornalistici.

Si tratta per entrambi di un *découpage des classes sociales* in un momento storico in cui la grande «dicotomie place en regard aristocratie et bourgeoisie». Balzac e Nievo riscontrano, come è evidente ne *I Beffeggiatori*, che

même si l'aristocratie comprend de hautes figures et conserve beaucoup de sa distinction, Balzac voit bien qu'elle n'est plus en mesure d'assumer son rôle. Son erreur a sans doute été de ne pas réussir à intégrer la noblesse d'Empire. La bourgeoisie, de son côté, qui est d'abord une bourgeoisie de commerce, d'échange et de finance assume mal le sien et ne se porte aux commandes que chaotiquement parce qu'elle se faite de trop de fractions diverses et agitée de trop nombreux intérêts égoïstes<sup>248</sup>.

L'incapacità di governare dell'aristocrazia perchè lontana dalla realtà, ma anche l'interesse personale come unico scopo della borghesia, non producono il bene della società, perchè

au coeur de ce système, un acteur obscure et terrible: l'argent. Il est devenu le nerf de la guerre sociale [...] ils (*les aristocratiques et les bourgeois*) font de l'argent le symbole de tous les pouvoirs et la métaphore de tous les désirs<sup>249</sup>.

Davanti a questa certezza – che il denaro fonda i legami sociali – Balzac scopre che non esiste una società di individui, ma di persone singole, «dévoreré d'un désir fixe», di cui dimostra «comment la poursuite d'objectif plus ou moins enviables, s'empare de l'être et le possède entièrement<sup>250</sup>». Nievo ne *I Beffeggiatori* e negli articoli, denuncia la medesima situazione, in cui il desiderio di possedere non è solamente legato al denaro, ma diventa un elemento che definisce la vita quotidiana: si vuole una posizione sociale che ancora non si ha (Donna Giulia), una donna o un uomo (Il Conte e Donna Giulia, Rosalia e Vittorio) e questo sistema di adeguamento alla moda – per riprendere il lessico di Girard – distrugge gli affetti.

<sup>248</sup> J. DUBOIS, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Editions du Seuil, 2000, pp. 176-177.

<sup>249</sup> Ivi, p. 182.

<sup>250</sup> Ibid.

Le donne non sono più, dunque, eroine perseguitate e *larmoyante*, ma si trasformano in calcolatrici perchè «même les rapports amoureux sont tout empreints d'un esprit de calcul».

Di conseguenza la centralità femminile è senza dubbio legata all'immagine che Balzac dipinge delle donne, un galleria in cui il principio del «il n'y a pas de principes, il n'y a que des circonstances», diventa fondamentale per descrivere i conflitti e le manovre strategiche messe in atto da donne opportuniste: non importa che siano «dame tutélaire, courtisanes, sorcières», colpiscono per la loro indipendenza, per il desiderio di comportarsi come gli uomini. Tuttavia, «chaque personnage devient ainsi un complexe de forces combinées et réfractées les unes par les autres», e, nel caso delle donne, «ces femmes qui, malgré leurs grands airs et leur blason irréprochable, ne sont et ne peuvent être que des courtisanes titrées».

Se si pensa alle donne de *I Beffeggiatori* ma anche dell'*Antiafrodisiaco*, questi personaggi sono o almeno aspirano, all'indipendenza, ma, soprattutto, nel loro gareggiare in nome dell'adeguamento al sistema della moda, non sono così diverse dalle *courtisanes titrées* di cui gli uomini diventano vittime.

Il sistema della moda è, dunque, il motivo scatenante del vivere sociale perchè:

une soirée chez une riche héritière c'est par exemple, l'occasion d'une lutte entre ses prétendants, une réception dans une famille de l'aristocratie tourangelle devient une étape dans un conflit politique, un dîner en famille se meut en éprouve de forces entre membres rivaux. L'essentiel de la stratégie de l'acteur consiste alors à marquer des points en communiquant ses intentions par des voies détournées.

Se la vita è, nelle parole di Balzac

Cette vie creuse, cette attente continuelle d'un plaisir qui n'arrive jamais, cet ennui permanent, cette inanité d'esprit, de coeur et de cervelle, cette lassitude du grand raout parisien se reproduisent sur les traits, et confectionnent ces visages de carton, ces rides prématurées, cette physionomie des riches où grimace l'impuissance, où se reflète l'or, et d'où l'intelligence a fui<sup>251</sup>.

E in quelle di Nievo

Quando Dio ci dava l'anima non dimenticava la maschera; e, disgiungendo l'essere dal parere, ce ne fe' schermo (della maschera) contro gli insulti della natura esterna, contro gli sguardi benevolmente scrutatori de' nostri amici, contro ... i coriandoli<sup>252</sup>.

La maschera da indossare, come scrittori, allora è l'ironia, come l'unico strumento in grado di descrivere il mondo: «toute ensemble cruelle et joyeuse, l'ironie participe aussi d'un esprit de satire qui est des prolongements naturels du réalisme<sup>253</sup>».

Con uno sguardo, dunque, satirico Nievo cita apertamente Balzac in commedia:

<sup>251</sup> H. DE BALZAC, *La fille aux yeux d'or*, Pocket, Paris, 1998, p. 354.

<sup>252</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., p. 154.

<sup>253</sup> Ivi, p. 187.

LORD TAYN: Sì, o Duca, quel sapiente Marchese di Nelly che, dopo aver infarcito a Parigi un romanzaccio con vecchi libretti d'opera, viaggia in Italia con tutta la prosopopea di un Balzac ... Quella buona Duchessa de La Lande che è santa per non poter peccare, sorda per ascoltar meglio, e che si è accasata a Napoli perchè avea perduto ogni credito a Parigi! Questi erano i mallevadori!<sup>254</sup>

Piuttosto che leggere in questa battuta un riferimento alla disputa del 1837 tra Balzac e Tullio Dandolo in merito al romanzo italiano, è probabile che Nievo avesse intenzione di sfruttare l'immagine comune che si aveva di Balzac in Italia, ma, soprattutto di contrapporre in modo indiretto la produzione del Marchese – il romanzo infarcito di trame usurate da libretto d'opera, interessante per la presenza, nuovamente, della lirica – a quella di Balzac, da cui i due personaggi sembrano provenire, con la volontaria eco francese dei due nomi.

---

<sup>254</sup> I. NIEVO, *Le invasioni moderne*, III, 10, 3 in *Commedie*, cit., p. 184.

## II

### «CONSUELO»: NIEVO A CONFRONTO CON M.ME SAND E LA LIBRETTISTICA DEL SUO TEMPO

1. Ancora sulla letteratura francese per capire un modello 2. Identità femminili: Sand e Nievo ipotesi di lettura 3.

*Consuelo e il mondo musicale*

*Ho già detto che scarso rilievo  
abbiano le fonti in Nievo, se non in  
quanto appropriazioni organizzate e  
gestite dalla natura del suo io.*

GIUSEPPE OLIVARI<sup>255</sup>

1. La citazione di Giuseppe Olivari posta ad apertura permette di richiamare anche in questo secondo capitolo, quello che si delinea come il *fil rouge* del mio studio: il rapporto tra Nievo e le sue fonti, in particolare quelle francesi. Olivari sostiene che questo genere di indagine non porti all'individuazione di dati significativi per la comprensione generale delle opere nieviane, soprattutto in quei testi, come le *Lettere a Matilde* e l'*Antiafrodisiaco*, in cui la volontà dell'autore è quella di nasconderle il più possibile, per giocare con le forme e sottolineare il proprio punto di vista:

La compresenza di fonti diverse e, schematizzando, per essenza opposte all'interno di questo modo epistolare corrisponde cioè, allo scarto che globalmente e in qualche modo sempre è possibile trovare tra Nievo e, via via, ciascuno dei modelli sfiorati. Non è un caso, infatti, che quando il nome di un autore è esplicitamente menzionato in queste lettere, allora è menzionato sempre, o in un senso ironico, o per un effetto comico, o con intento polemico, o al limite in senso anche solo esteriormente riduttivo, ma sempre e comunque per distanziamento da sé; come se in Nievo scattasse, nel momento in cui evoca un modello, tutta un'altra parte di se stesso che gli si oppone<sup>256</sup>.

Certamente non si può che essere d'accordo con il critico se si intende il legame tra le fonti come un insieme di citazioni posizionate strategicamente nei luoghi in cui maggiormente si poteva aver bisogno di un riferimento critico, o polemico, per semplificare un determinato nodo narrativo. Tuttavia si è già detto che questa dimensione non appartiene che ad una prima e superficiale lettura

<sup>255</sup> G. OLIVARI, *Ippolito Nievo, lettere e confessioni*, cit., p. 56.

<sup>256</sup> Ivi, pp. 20-21.

e non si può liquidare l'argomento sostenendo l'esistenza di una specie di "schizofrenia" nieviana, che lo porta a ironizzare su quelli che sono, in senso positivo e negativo, elementi costitutivi della propria teoria letteraria. Proprio in quei testi che anticipano la produzione romanzesca precedente alle *Confessioni*, in cui Nievo si dimostra maggiormente sperimentatore, emerge chiaramente come lo studio degli autori citati più o meno direttamente, diventi fondamentale proprio per quell'aspetto che Olivari non apprezza: la manipolazione "deliberata" che complica non poco l'individuazione di possibili titoli e letterati ispiratori.

La maggior caratteristica - ed anche la principale qualità - di Nievo in relazione ai suoi modelli è proprio questa capacità di farli propri, ma non con lo scopo di confondere e depistare il lettore e fingere spontaneità letteraria, bensì in modo critico, trasformandoli in moduli narrativi che adatta alle proprie necessità letterarie.

La riflessione di Olivari, che riprende in gran parte un atteggiamento critico già presente nel volume di Bozzetti che, per molti aspetti, riducendo il campo d'analisi alla formazione di Nievo<sup>257</sup>, individua, anche se non sviluppa, interessanti e possibili intrecci tra i modelli, legando l'esperienza formativa nieviana al Rousseau de *Les Confessions* e de *La Nouvelle Héloïse*, e al Balzac de *La physiologie du mariage*. Nel momento stesso in cui Olivari pone in luce i legami tra le lettere a Matilde e questi stessi autori citati da Bozzetti, ricorda però che si tratta di citazioni a scopo ironico che costruiscono buona parte dell'aspetto "comico" delle lettere, e non va oltre questa dimensione riduttiva e, per molti versi, fuorviante.

In realtà il legame tra Nievo e la letteratura francese non è circoscrivibile né a queste forme di referenzialità alla ricerca di un'autorità da chiamare in causa, né alla necessità di trovare un idolo polemico con il quale instaurare un rapporto di critica ridotto alla sola superficie di un rapido accenno senza contesto. Stupisce che anche Marcella Gorra, pur studiando la figura di Nievo in rapporto alle fonti francesi, osservi:

Nonostante la brevità della sua vita, la limitatezza dell'ambiente in cui iniziò il suo tirocinio, le «digressioni» rappresentate dalle due campagne militari, la mancanza d'incontri diretti e di scambi intellettuali ad alto livello, sono molti gli autori - antichi e moderni, italiani e stranieri - di cui Nievo ebbe più o meno larga ed approfondita conoscenza, testimoniata nelle sue pagine in diversa misura e su diversi piani: dalla semplice pronuncia del nome alla citazione - *ora sostanzialmente pertinente, ora solo occasionale o discorsiva* - al segno di presenza non sviluppato in una delineazione precisa, fino all'apporto consistente nel contesto della formazione e dell'esperienza dello scrittore (e anche del critico)<sup>258</sup>.

Non volendo entrare nel merito del giudizio sugli «scambi di alto livello», colpisce la definizione e la relativa suddivisione in citazioni «pertinenti», «occasional» e «discorsive»: solitamente, pensando anche all'atteggiamento critico di Nievo sotto il profilo intellettuale, il riferimento ad un

<sup>257</sup> C. BOZZETTI, *La formazione del Nievo*, cit., pp. 95-115.

<sup>258</sup> M. GORRA, *Il diavolo nella biblioteca di Nievo ossia Le Sage e De Vigny*, in «Belfagor», n. 5, (1985), pp. 576-588. I corsivi sono di chi scrive.



autore è sempre giustificato, anche in passaggi apparentemente decontestualizzati come:

Oh con quanta venerazione non ho io cercato sui tre volumi dell'*Orgueil* qualche traccia di quelle occhiate che vi avrai gettato sopra leggendoli<sup>259</sup>.

Chiaramente il libro era stato prestato da Nievo a Matilde Cassa, la destinataria della lettera, e, invocando uno stilema romantico, Nievo ricerca tra le pagine del libro il passaggio della mano della donna amata. Effettivamente la citazione appare senza un significato proprio alla comprensione, ma, nella successiva lettera si legge:

E come io avessi giudicato di quello scarabocchio di cui mi hai parlato e che io ho subito rinvenuto nell'ultimo volume dell'*Orgueil*<sup>260</sup>.

Il libro ha dunque una sua ragione d'essere citato perchè diventa uno strumento con cui Nievo costruisce un aspetto narrativo della propria vicenda sentimentale, e testimonia, nel contempo, la lettura di una ciclo – l'*Orgueil* è uno dei *Sept péchés capitaux* che appaiono tra il 1847 e il 1851 – in cui Sue abbandona l'interesse storico per un approccio mirato a descrivere l'aspetto sociale del vivere parigino.

La ricezione nieviana della letteratura francese prevede, dunque, un rapporto diretto con i testi<sup>261</sup>, un lavoro di scomposizione, ricomposizione e studio puntuale degli elementi narrativi propri dei generi al fine di servirsene prevalentemente per schermare e riprodurre la propria biografia in letteratura<sup>262</sup>. Questa dinamica si evidenzia soprattutto nell'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico* e nelle coeve lettere con Andrea Cassa e Matilde, in cui la propria esperienza sentimentale ed erotica viene ricostruita tramite alcune citazioni che creano un particolare effetto che oltrepassa il semplice piacere ludico del gioco letterario<sup>263</sup>.

Un aspetto mai preso completamente in esame riguarda proprio la dimensione letteraria della corrispondenza nieviana con Matilde e, pur riconoscendo in esse una “tendenza alla letterarietà”<sup>264</sup>, la problematica di fondo non è mai stata affrontata: si tratta di una vera corrispondenza o Nievo aveva la consapevolezza che, in qualche modo, quelle lettere potevano venire lette da terzi? Si tratta di una vera corrispondenza o di un sapiente gioco letterario che muove sicuramente da una situazione veritiera? La risposta più possibile, se si travalica la dimensione critica proposta da Olivieri – citazioni come “tappabuchi” nella pagina nieviana – è quella che orienta l'interpretazione

<sup>259</sup> M. GORRA, *Lettere*, cit, p. 137.

<sup>260</sup> Ivi, p. 142.

<sup>261</sup> Si vedano per esempio le traduzioni di Victor Hugo in I. NIEVO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di I. DE LUCA, Torino, Einaudi, 1964.

<sup>262</sup> D. MANTOVANI, *Poeta soldato*, cit., p. 281.

<sup>263</sup> Sulla circolazione del teatro francese in Italia cfr. N. MANGINI, *Sui rapporti del teatro italiano col teatro francese della prima metà dell'Ottocento*, in «Venezia Arti», n. 1, (1987), pp. 62-68.

<sup>264</sup> P. V. MENGALDO, *Epistolario di Nievo*, cit. pp. 10-13.

verso una chiara matrice intellettuale che ha premesse reali, ma che spinge – pensando anche alla tipologia di letteratura che Nievo rappresenta così ironica, brillante, in cui si gioca costantemente con i generi e con il lettore – verso un evidente grado di trasposizione letteraria. Riconoscendo, dunque, questa dimensione “calviniana” ante litteram della scrittura nieviana, il carteggio con Matilde assume una valenza diversa e si inserisce in un genere – quello epistolografico – con una sua tradizione e una sua struttura caratteristica in cui la citazione dotta non è mai uno sfoggio di cultura, ma testimonia un altro grado letterario. Di lettera in lettera Nievo accompagna il lettore nella lettura dicendo cosa stia accadendo nel suo rapporto con Matilde, ma ricordandogli anche che quello stesso rapporto va rivisto alla luce di quei suggerimenti critici che non mancano mai<sup>265</sup>.

Il *Raphaël* di Lamartine è usato, per esempio, per ispirare una visione idilliaca in cui i due amanti – Nievo e Matilde - contemplano la stessa stella per sentirsi vicini anche se lontani. Sul poema francese sembra estendersi l'ambiguo giudizio nieviano che riguarda anche la produzione romanzesca francese, archiviata come esempio di un sentimentalismo destinato al pubblico femminile. Eppure Lamartine è citato anche per *Le cours familier de littérature* – note come *Les Entretiens* – in 28 volumi a cui Nievo si abbona nel 1856, e c'è da supporre che non potesse non condividere l'ideologia di Lamartine in fatto di libertà di stampa, separazione tra Chiesa e Stato, e la necessità di un idealismo politico alla base di qualsiasi riforma sociale. Esistono, in sostanza, due Lamartine per Nievo che – a seconda del contesto – vengono inseriti *du côté politique ou du côté sentimental et romantique*.

Le lettere «imbellettate» di Madame de Sévigné sono opposte, invece, alla 'santa' corrispondenza di San Paolo, costruendo un parallelo tra sacro e profano in cui si descrivono i diversi spiriti amorosi che portano lo scrittore verso la giovane amata. Al di là di questa superficiale citazione c'è però una duplice dimensione che viene colta solamente ad una seconda lettura delle lettere e con la coscienza dell'opera della Sévigné e del modello di San Paolo. Nel primo caso ci si trova davanti ad una citazione autoreferenziale. Nievo cita, cioè, il modello che ha fondato il genere epistolare tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Si tratta poi di un esempio non solo di come si dovesse scrivere una lettera – modello seguito perfettamente nella corrispondenza con Matilde – ma anche di un certo *esprit* necessario alla scrittura che, per non annoiare, deve necessariamente essere presente.

Quest'ultima citazione diventa, poi, ancora più interessante se si pensa che *Les Lettres* nascono

<sup>265</sup> Con *Le Lettere a Matilde* ci si troverebbe, dunque, nella medesima condizione di quelle *Lettres à Matilde* che Stendhal compone destinandole ad una nobildonna milanese, realmente incontrata ed amata. Il puro dato biografico viene rivisto tramite uno schermo letterario, in entrambi i casi, e riprodotto in forma epistolare con quello scarto interpretativo che proietta il biografico verso una dimensione di allontanamento dell'esperienza personale. Ennesimo gioco con il proprio “je” narrativo, Nievo, come Stendhal, produce una serie di lettere che apparentemente sembrano parte di una corrispondenza sentimentale, quando in realtà contengono molti riferimenti a situazioni e temi sviluppati poi nell'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico*. Resta, dunque, un terreno assolutamente inedito e per questo promettente, l'analisi comparata dei due carteggi e, da una semplice lettura, sembrano essere parecchi elementi – espressioni, temi e argomenti – che si possono mettere in relazione e supporre una conoscenza delle *Lettres* da parte di Nievo. Si pone però un interessante problema che riguarda come Nievo possa aver letto questi materiali, editi in volume solo nel 1853.

come testo letterario, pensato cioè come indirizzato ad un pubblico di lettori. Lo scambio epistolare – per quanto sembri realistico – si compone di un alto livello letterario di cui sono spie tanto la qualità generale delle lettere, quanto l'attenzione formale e la presenza di stratagemmi narrativi per sollecitare l'attenzione del lettore<sup>266</sup>. Nievo, dunque, cita il volume che ha contribuito alla costituzione del genere epistolografico e che presenta la stessa ambiguità delle proprie lettere che, nate per essere una vera corrispondenza, si presentano così ricche a livello tematico e così ben costruite sotto il profilo formale che lasciano intendere l'idea che qualcuno avrebbe potuto leggerle. Le *Lettere di San Paolo*, invece, rappresentano sicuramente l'altro lato, quello dell'amor sacro, ma sono, anche in questo caso, un diverso esempio di genere epistolare che, al pari del modello della Sevigné, ha definito una determinata tipologia.

*L'Orgueil* di Eugène Sue e *Stello ou les diables bleus* di Alfred de Vigny diventano un tramite con cui Nievo informa Matilde dei suoi patimenti d'amore, che lentamente lo stanno portando a «perdere l'anima» per la giovane. Stello, su cui si ritornerà, viene così introdotto:

voglio darti da leggere un romanzo un po' umoristico che ne riporta tre esempi: ma tanto lacrimevoli che valgono per cento; Esso si intitola *I diavoli turchini*<sup>267</sup>.

Gli esempi sono quelli dei giovani che perdono lo spirito per amore e che si costringono alla perdita delle illusioni prima sentimentali e poi politiche, arrendendosi dunque a relazioni idealizzate o al semplice piacere fisico. La citazione – secondo il criterio proprio della scrittura epistolare nieviana in cui il dato colto viene usato per descrivere un aspetto del proprio animo – rimanda alla triste consolazione d'amare senza grandi slanci come insegnano le *Lettres de Ninon de L'Enclos au marquis de Sévigné*<sup>268</sup>. Eppure l'esempio di Ninon portava esattamente verso un'altra dimensione, quella dell'amore libertino contrapposto all'amore

La forte opposizioni tra opposte concezioni d'amore e i richiami a generi diversi tra loro, non può che rimandare all'*Antiafrodisiaco per l'amore platonico*, di cui le lettere con Matilde sono sempre state considerate come la base biografica. In realtà, nella prospettiva di considerare anche le lettere come un testo letterario, esse si configurano come un'anticipazione di un soggetto che verrà trattato poi, o nello stesso tempo pensando alla velocità di scrittura nieviana, ma sotto forma di pamphlet. Ed è lo stesso Nievo a guidare verso questa lettura, citando come triste conclusione della propria storia amorosa *La physiologie du Mariage* di Honoré de Balzac in cui viene descritta realisticamente l'irrealtà degli amori romanzeschi in cui i giovani si giurano amore eterno. Seguendo le principali caratteristiche de *La physiologie du mariage* è composto, infatti, *L'Antiafrodisiaco* che, volendo descrivere con schiettezza il rapporto tra innamorati, mette in moto il medesimo meccanismo narrativo voluto da Balzac nel suo anomalo romanzo. Infatti, se *La*

<sup>266</sup> R. DUCHÈNE, *Ecrire au temps de Mme de Sévigné*, Paris, Vrin, 1981.

<sup>267</sup> I. NIEVO, *Lettere*, cit., p. 137.

<sup>268</sup> M. GORRA, *Il diavolo nella biblioteca di Nievo*, cit., pp. 576-588.

*physiologie* «n'est pas un roman: par son contenu et ses allures, il est même destiné à refuser, à désamorcer le romanesque<sup>269</sup>», *L'Antiafrodisiaco* è a suo modo un non-romanzo che – come è consuetudine di Nievo – si costruisce "ispirandosi" ad un genere, per abbandonarne poi le caratteristiche più evidenti.

Balzac nel suo pamphlet riflette in modo critico sul concetto di matrimonio giocando su una forma che si modella sui trattati scientifici-filosofici e sulle raccolte di aforismi, riuscendo dunque a creare un genere ambiguo. Nievo presenta il suo *Antiafrodisiaco* come una confessione di un giovane, ma distorta dalla dimensione filosofica. Ma, come in Balzac l'apparato scientifico si riduce all'impostazione del testo, in Nievo la filosofia si traduce in una banalizzazione dello stesso concetto di amore platonico per esaltandone il contrario, l'amore carnale<sup>270</sup>.

Entrambi gli scrittori, dunque, scelgono un genere di riferimento – che abbia una struttura ben diversa da quella romanzesca – e costruiscono un testo indefinibile a livello strutturale, di cui si può solamente ciò che non è, cioè un romanzo. Per Balzac la critica ha parlato di appendice teorica alla *Comédie Humaine* – salvo l'anacronismo che vede la *Physiologie* pubblicata prima della *Comédie* –, considerandola come una prefazione a due romanzi quali *Les mémoires de deux jeunes femmes mariées* e di *Les petites misères de la vie conjugale*, in cui viene trattato il medesimo argomento. Eludendo problematiche di ordine contenutistico, il testo è a tutti gli effetti una graziosa satira sulle donne e sulla mediocrità maschile, in cui il punto di vista di Balzac ricade anche a livello intellettuale e politico. Non si tratta, infatti, solamente della descrizione dello statuto attuale del matrimonio, ma un'apologia ad una riforma nell'istruzione delle donne che le porti a potersi commisurare da pari a pari con un uomo. Ma come intendere questo testo, ovvero «ceci est-il si sérieux?» . La medesima domanda si pone dopo la lettura dell'*Antiafrodisiaco*, soprattutto se si tengono a mente le parole di Bozzetti e di Olivari sull'ambiguità della citazione balzacchiana nelle lettere di Nievo<sup>271</sup>. La risposta va rintracciata nella stessa funzione che assume la citazione di Balzac, inteso come modello da imitare per realismo e da rifiutare per l'eccessivo cinismo. Il romanzo amoroso 'disincantato' è sicuramente cinico, antifemminista, ma, ugualmente realista fin dal titolo che dimostra quanto sia lontano il pensiero nieviano dalla costruzione letteraria di un amore intellettuale presentato nelle *Lettere a Matilde*. L'utilizzo della *Physiologie* non è, dunque, di natura tematica, ma eminentemente formale-strutturale e, come avvenuto per le lettere, lo schermo letterario permette di rileggere la propria esperienza rendendola un caso 'unicum' che si propone come 'antimodello'.

A questo punto si è in grado di affermare che raramente la letteratura francese citata negli scritti di Nievo abbia una funzione meramente intellettuale, ma serva, invece, per arricchire un

<sup>269</sup> A. MICHEL, *Introduction*, a H. DE BALZAC, *La comédie humaine*, vol. XI, Paris, Gallimard, 1986, pp. 865-901 :p. 865.

<sup>270</sup> S. ROMAGNOLI, *Introduzione*, I. NIEVO, *Antiafrodisiaco* ..., cit., p. 9-11.

<sup>271</sup> F. OLIVARI, *Ippolito Nievo lettere e confessioni*, cit., p. 20.

apparato contenutistico apparentemente “leggero”. Una storia d'amore travagliato così come l'alternanza tra due donne diverse sono temi che agli occhi del disincantato Nievo potevano apparire retaggi di un sistema letterario passato, degno di essere messo in parodia. E lo strumento migliore per ironizzare è quello di giocare con la struttura dei testi, fingendo che una storiella sentimentale possa essere equiparata alle lettere di San Paolo o che possa assumere le sembianze della seria trattazione filosofica. Le citazioni nelle lettere hanno un valore narrativo, sostengono e amplificano il grado di comprensione di quanto si sta narrando, mentre nell'*Antiafrodisiaco* il dialogo con il pamphlet balzacchiano sottolinea un aspetto ironico, e per quanto riguarda la struttura riprende l'alternanza di parti dialogate a parti narrative.

Come è stato evidenziato la scelta di scrivere un testo narrativo, ma fortemente dialogico, in cui i protagonisti assumono nomi fittizi come Anonimo e Incognito, permette di proiettare la propria vicenda fuori dal contesto realistico d'origine (rintracciabile nelle *Lettere*, anche se queste a loro volta sono state rilette in base alla letteratura sentimentale) e di presentarsi con una contrapposizione di fondo: l'essere antiafrodisiaco – quindi qualcosa di castrante – per l'amor platonico – che non ha nulla a che fare con la passionalità. Il testo potrebbe apparire 'schizofrenico' e contraddirsi fin dal titolo, ma, se paragonato alla fonte principale, non sembra essere soggetto a nessun tipo di ambiguità<sup>272</sup>. *La Physiologie du mariage* non è un testo scientifico sul matrimonio perchè l'intento di Balzac è quello di descrivere in modo satirico una situazione reale al punto tale da non permettere di rendere il medesimo effetto con l'impiego della forma romanzo. Balzac quindi sceglie la struttura alternata – come Nievo – tra aforismi e parti discorsive, quando Nievo preferisce, per una vena drammatica che innerva l'intera produzione, il dialogo e la narrazione. La scissione del genere e la commistione tra entità generiche diverse è il primo stratagemma per schermare la figura dell'autore e allontanarla dal proprio testo. Successivamente la passione amorosa viene descritta per fasi, non così lontane dall'approccio pseudo-psicologico con cui Balzac presentava la casistica di moglie e mariti. La conclusione del testo non può che essere altrettanto farsesca e scoprire che non si è trattato d'altro che di un sogno, così come il dialogo che chiude la *Physiologie du mariage* scopre l'intento ironico del pamphlet:

La jeune femme, tirant alors le philosophe plus mort que vif du coffre où il gisait, lui dit gravement: Monsieur le docteur, n'oubliez pas ce tour-là dans votre recueil. - Madame, dis-je à la duchesse, je comprends! Si je me marie, je dois succomber à quelque diablerie inconnue; mais j'offrirai, dans ce cas, soyez-en certaine, un ménage modèle à l'admiration de mes contemporains<sup>273</sup>.

Naturalmente tanto il lettore balzacchiano, quanto quello nieviano rimane disorientato davanti ad un testo di cui non riconosce gli elementi costitutivi del genere, né tanto meno raggiunge i livelli più complessi della trattazione, poiché in entrambi i casi il dato reale – biografico, autobiografico e

<sup>272</sup> Ivi, pp. 33-35.

<sup>273</sup> H. BALZAC, *La physiologie du mariage*, in *La comédie humaine*, vol. XI, Paris, Gallimard, 1996 p. 346.

storico – è costantemente mascherato dallo schermo comico.

Come si osserva dalla costruzione del testo balzacchiano, il riferimento non tanto ad un modello letterario realistico, ma soprattutto ad una casistica matrimoniale tangibile portata a livello di casistica scientifica, costituisce il fondamento stesso dell'opera. Per il romanzo nieviano si tratta dello stesso procedimento:

In questo modo l'*Antiafrodisiaco*, malgrado il taglio comico-caricaturale dell'insieme, contiene anche un procedimento di tipo inverso, assente nelle lettere: introduce un potente elemento realistico, di realismo psicologico, attraverso la proiezione sullo schermo temporale (prima ero in quel modo, ora sono così) di ciò che è invece dell'io in quanto tale, e fuori del tempo, dell'autore. [...] Quella che nelle lettere è una diffidenza preliminare verso l'amore in senso astratto, poi un'inquietudine per il rapporto amoroso, poi una diffidenza dissimulata verso Matilde, diventa nell'*Antiafrodisiaco*, senza il freno del rapporto esistenziale diretto, una messa a nudo pur nel camuffamento comico, di questa profonda e tutt'altro che comica diffidenza totale dell'amore, di cui Matilde, la Morosina, è solo la personificazione contingente<sup>274</sup>.

Riassumendo quanto finora osservato, si può dire che l'atteggiamento di Nievo nei confronti delle fonti francesi consta di due fasi. La *prima fase o fase passiva* proietta l'attenzione nieviana per autori e generi particolarmente in voga (citazione nelle lettere e/o recensioni per riviste italiane), ma già a questo livello si nota un vivo interesse per le trame, per la scomposizione delle vicende e per la descrizione dei costumi e del contesto storico-sociale. La *seconda fase o fase attiva* prevede un intervento diretto sui testi. Spesso attraverso la traduzione, o la lettura critica, si giunge all'individuazione di un filone letterario di cui far parodia, mostrando di conoscerne le strutture narrative profonde che vengono rielaborate nelle proprie opere. Questo secondo momento comporta, inevitabilmente, la manipolazione dei testi d'origine che sono di preferenza romanzi, ed altri materiali letterari non sempre chiaramente identificabili all'interno di un sottogenere di appartenenza.

Si è ritenuto costruttivo riflettere sulle traduzioni nieviane e sull'esempio dell'*Antiafrodisiaco* in quanto sintomatici di un atteggiamento nei confronti delle fonti straniere che permette di capire non solo la complessità de *I Beffeggiatori* – come si è visto – ma anche di notare come non esista, nella pratica letteraria nieviana, una distinzione tra generi, dal punto di vista dei materiali utilizzati: dalle lettere ai romanzi, passando per il teatro – il genere forse più anomalo – e la novellistica, il rapporto di Nievo con le proprie fonti è sempre critico e, nel caso qui proposto della produzione francese, permette di stabilire continui ponti tra drammaturgia e narrativa. Questa ricerca parallela in due ambiti così diversi si spiega con la pratica dello “scrittoio nieviano” che prevedeva la redazione e la preparazione di più testi nello stesso tempo, facendo sì che anche le barriere generiche venissero progressivamente abbattute.

Un interessantissimo caso di commistione di generi e fonti è l'articolo per «Il Pungolo» che si

---

<sup>274</sup> F. OLIVARI, *Ippolito Nievo lettere e confessioni*, cit., pp. 34-42.

intitola *I morti del 1857 – I vivi del 1858. Commemorazione funebre*. La complessità dell'articolo, tra il serio e il faceto, è la prova più evidente di come

datasi un'identità appartata, Ippolito assume il ruolo di chi si maschera e svela, guarda sotto le apparenze, come mostra la frequente metafora dell'“aprire il petto”, dello “scoprire il cuore”, dello “scoperchiare i cervelli”. Impara cioè a ragionare “dietro gli effetti” e a “lasciare in pace la Metafisica delle cause”<sup>275</sup>.

Il Nievo realista, che coglie lo spirito del suo tempo è perfettamente rappresentato da questo articolo in cui con il nome di Fantasio – il personaggio di Alfred de Musset – si chiede ironicamente

Sue, Béranger, ecc., furono calati nella rispettiva fossa dal rispettivo becchino ... Sono morti? Il duca B. impalmò la marchesa C., al Banchiere D. nacque finalmente l'erede de'suoi milioni. Sono vivi?<sup>276</sup>

In un contesto che sembra quello di un racconto noir e nello stesso tempo di una pagina d'Apocalisse, Nievo dimostra che la letteratura è viva, mentre la realtà è morta, costruita su una quotidianità fatta di riti sociali. E riprendendo Sue e Béranger, ricorda Legouvè, Lesage in un andirivieni di citazioni che costruiscono un discorso apologetico attorno alla situazione di ristagno culturale italiano che si conclude con l'immagine di:

altri parodia Manzoni e scimmieggia Rossini, o fa il seguito di certi che non dovrebbero seguire, tentando d'inerpicarsi sul piedistallo d'un grand'uomo per vedervi i suoi cerotti, alla barba di tutti i gonzi che hanno fede nei nomi storici e danno retta alle loro strombazzate<sup>277</sup>.

Davanti ad una letteratura che non ha apertura verso il nuovo, ma si limita all'imitazione dei classici, Nievo costruisce il suo discorso di ringraziamento funebre e inno ai finti vivi, richiamando alcuni scrittori francesi che ritornano anche nelle lettere e in altri scritti giornalistici.

Per non incorrere, però, nello stesso errore di Olivari e ridurre le fonti nieviane ad un sapiente gioco di rimandi che riempiono la pagina letteraria con uno scopo ironico e per il piacere dell'autore, è opportuno distinguere tra autori citati e autori criticati, intendendo con il termine l'utilizzo critico di uno scrittore, un piano intertestuale più complesso.

In un primo momento bisogna chiedersi dunque quale sia la funzione della citazione dei nomi di Sue, Béranger, Vigny e degli altri scrittori francesi presenti negli scritti giornalistici e in altre pagine nieviane. Si potrebbe osservare che, mentre Balzac e la Sand che non sono quasi mai citati direttamente ma diventano centrali per altri motivi di ambito narrativo, con gli altri autori Nievo instaura un dialogo più superficiale, ma non meno rilevante.

Le *Lettere*, come si ricordava, costituiscono l'architettura attorno alla quale si mette in atto un processo di rilettura romanzesca della propria biografia. Servono, cioè, come filtro per rileggere la propria esperienza personale dando un'immagine chiara di quello che si sta raccontando: la maggior

---

<sup>275</sup> M. COLUMMI CAMERINO, *Introduzione a Nievo*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 6.

<sup>276</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., p. 150.

<sup>277</sup> Ivi, p. 164.

parte delle opere citate dava all'epoca, molto più che oggi, una spiegazione completa di quello che Nievo volesse dire, o quanto meno doveva dare quest'impressione alla destinataria delle missive. Si trattava di romanzi romantici molto noti che permettevano di instaurare un ponte diretto tra quello che si diceva nelle pagine nieviane e quello che era stato già raccontato, in opere di impianto non realista, e si permetteva, dunque, all'autore di allontanare sempre di più da sé la propria esperienza e di rileggerla attraverso la letteratura.

È interessante poi che quest'ottica di revisione del proprio vissuto tramite la citazione letteraria abbia un proseguimento, poi, nella pratica giornalistica in cui l'allontanamento della propria idea e il tentativo di descrivere una realtà al confine tra satira e critica sia possibile proprio a questi elementi che, apparentemente, sembrerebbero mere citazioni colte.

In questo caso si riscontrano tre diversi usi- applicabili alle fonti francesi e non solo, come si può osservare da questi esempi:

Piuttosto brontoliamo di tutto quello di cui si dovrebbe brontolare. Parlare siamo d'accordo che non si può sempre, ma brontolare? ... Sì per diana che si può! ... E l'è un diritto veneziano di cui i veneziani usano largamente e virilmente, checché ne dicano Paul de Musset e ... alcuni altri troppo più rispettabili di lui.

(*Corrispondenza da Venezia*, 19 dicembre 1857, «L'uomo di pietra»)

Sue, Bèranger, ecc., furono calati nella rispettiva fossa dal rispettivo becchino ... Sono morti? Il duca B. ... impalmò la marchesa C. ..., al Banchiere D ... nacque finalmente l'erede de'suoi milioni. Sono vivi?

(*I morti del 1857 – I vivi del 1858. Commemorazione funebre*, 1858, *Almanacco* de «Il Pungolo»)

Almeno io mi sento tale, e i sentimenti sono la vera base di ogni buona filosofia secondo il codatissimo Chateaubriand. Perdonante se cito queste cose, ho fatto anch'io i miei spropositi, e ho letto *Le Génie du christianisme* per rendermi amabile al cospetto de' miei superiori.

(*Gingillino in prosa*, 1858, *Strenna* de «L'uomo di pietra»)<sup>278</sup>

Il primo caso è una *citazione completiva*: Nievo riferisce la proverbiale tendenza alla chiacchiera dei veneziani e per farlo richiama Paul de Musset, fratello di Alfred, che nel suo interessante e curioso *Voyage pittoresque en Italie* (1854-1855), dedicando ben otto capitoli a Venezia, aveva affermato che la principale caratteristica dei veneziani era la chiacchiera, anche se senza malizia, soprattutto nei confronti degli stranieri<sup>279</sup>. In questo caso il lettore doveva conoscere il riferimento contestuale per comprendere l'esatto significato dell'espressione, operazione non sempre

<sup>278</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 143-144; p. 150; p. 242.

<sup>279</sup> «Ce n'est pas que les Vénitiens s'abstiennent de parler du prochain. Ils s'en donnent au contraire les passe-temps avec beaucoup d'indiscrétion, et la curiosité leur fait exercer une surveillance fort incommode à qui veut se cacher. Leurs bavardages sont d'autant plus redoutables, qu'ils les font tout haut, sans malice. Dans leurs propos les demoiselles sont épargnées, mais les dames, et surtout les étrangères, servent perpétuellement de sujet à leurs conversations. Quand on ne sait point leurs usages on s'expose à des suppositions et commentaires fâcheux. [...] Durant tout l'hiver de 1846, j'assistai souvent dans les salles du café Florian aux conciliabules nocturnes des chercheurs d'histoires. Leur police était fort active, et, dans le nombre infini de leurs remarques et anecdotes, il s'en trouvait où les détails de mœurs et les épisodes romanesques méritaient d'être notés. Mais une chronique de ce genre est bonne pour la conversation, et ce serait manquer aux devoirs de l'hospitalité que de l'introduire dans un livre». P. DE MUSSET, *Voyage pittoresque en Italie. Partie Septentrionale*, Paris, Belin-Leprieur et Morizot, 1855, pp. 438-439.



facile, dal momento che Nievo sceglie di richiamare un contesto non immediatamente comprensibile, trattandosi di un volume che aveva avuto una certa circolazione in Italia, ma non era stato tradotto.

Il secondo caso è una *citazione implicita*: l'autore in questo caso sembra citare in modo completamente decontestualizzato gli autori, e per capire il riferimento è necessario conoscere Sue e Béranger e il ruolo svolto da entrambi nella storia della letteratura francese francese. Eugène Sue, di cui Nievo cita *Les Mystères de Paris* nelle lettere a Matilde, era all'epoca ancora al centro dell'attenzione critica per il successo incontrato in un genere che sapeva unire il realismo storico al gusto per la narrazione, aprendosi alle diverse problematiche dell'epoca, come, esempio, il ruolo sociale che spettava al “popolo”<sup>280</sup>. Pierre-Jean de Béranger, invece, poeta e *chansonnier*, testimoniava la partecipazione dell'intellettuale, con la propria opera, alla vita politica, senza temere le possibili conseguenze sul piano personale. Entrambi, Sue e Béranger, avevano coraggiosamente espresso un'idea chiara sulla situazione politica francese ed europea dell'epoca, e qui vengono presi ad esempio di un impegno sociale che mancava alla letteratura italiana.

Il terzo caso rientra in quelle tipologie a cui fa riferimento Olivari, dove cioè Nievo ironizza su altri autori. Nel caso di Chateaubriand – citato anche nelle lettere a Matilde<sup>281</sup> – è chiaro che Nievo non stimi il memorialista, nonostante dimostri, nello stesso tempo, che l'avversione ideologica non gli abbia impedito non solo di leggere *Les mémoires d'outre-tombe*, ma anche *Le Génie du christianisme* ed utilizzare entrambi i testi, anche se all'interno di un contesto ironico, per definire un aspetto, per focalizzare l'attenzione di alcune caratteristiche. Nel caso del passo riportato Nievo istituisce un paragone sulle false amicizie che dominano la vita sociale e l'asino che è un animale paziente e attende il momento opportuno per svelare i falsi amici. Ma è necessario sembrare un asino – cioè nascondere bene la coda – e non esserlo, non diventare quindi ipocriti come i falsi amici. E il “codatissimo” Chateaubriand insegna, nel secondo capitolo de *Le Génie*, che i veri sentimenti formano il vivere umano e danno l'ispirazione ad ogni forma d'arte. In questo caso Nievo è particolarmente sottile nel lasciar cogliere al lettore l'implicito giudizio sulla possibilità che l'opera di Chateaubriand, che bisogna aver letto per la conversazione civile con i “falsi amici”, non pecchi, forse, della stessa ipocrisia che caratterizza la società contemporanea. Vincenzo Mengaldo, a proposito dell'uso di Chateaubriand, osserva che, nonostante le rimostranze ideologiche, si può considerare un autore non solo letto, ma utilizzato – in modo generale e senza un vero scopo emulativo – nell'architettura de *Le Confessioni*, servendosi di un medesimo intrecciarsi di Storia e

---

<sup>280</sup> Nievo, però, non sembra dividerne le scelte narrative scrivendo che «non griderò più la croce addosso al Sig. Sue per aver egli trasformato i due tipi dell'infingardaggine in sorprendenti modelli di assiduo lavoro». I. NIEVO, *Lettere*, cit., p. 120.

<sup>281</sup> «Leggere? Ho letto stamattina quattro pagine delle *Memoires* del Chateaubriand che mi hanno fatto andare in collera com quel bigottone borbonista», I. NIEVO, *Lettere*, cit., pp. 53, 81.

biografia collocata all'interno della Storia<sup>282</sup>.

Si tratta, dunque, non di una semplice volontà di mettere in mostra le proprie letture o di fuorviare il lettore, ma di una strategia narrativa piuttosto articolata che richiama, per molti versi, le pubblicazioni giornalistiche di Balzac. L'aspetto che fino ad ora non è stato messo in luce da chi si sia occupato della produzione giornalistica di Nievo riguarda proprio i legami tra un certo genere di giornalismo satirico – come quello pubblicato sulla «Perseveranza» o su «La Lucciola» -, con le coeve scritture balzacchiane. Il punto di vista nieviano descritto da Marinella Colummi Camerino nel passo citato relativo alla maschera e alla verità, lascia intendere un'analisi attenta della realtà circostante per l'elaborazione di uno studio sui costumi, per la realizzazione di categorie sociali che definiscono determinati atteggiamenti e comportamenti. Maria Antonietta Cortini, per esempio, nota un interessante e non così azzardato parallelismo non solo apparente tra il ciclo della *Comédie humaine* di Balzac e l'articolazione dei romanzi nieviani in base alla volontà di ritrarre dei quadri – le “scènes”- della realtà che lo circondava: dalle “scene di campagna” de *Il Conte Pecoraio*, alle “scene di vita privata, politica e militare” de *Le Confessioni*, si riscontra il medesimo interesse per ricercare una griglia descrittiva che definisce la realtà tramite alcune tipologie<sup>283</sup>. Questo approccio realista che lascia trapelare «il pessimismo sociale ereditato con giovanile veemenza e schematicismo da Rousseau<sup>284</sup>», tende poi a mettere in campo la già citata *ironie tragique*, e si osserva ben presto anche nel teatro comico, in cui la stereotipizzazione e la commistione tra realtà e fonti letterarie è caratteristica principale del Nievo autore drammaturgico.

Se si prendono in considerazione gli articoli pubblicati da Balzac per alcune riviste come «La Silhouette», «La Mode» e «La Caricature» si nota una strettissima prossimità degli scritti nieviani da questi modelli, al punto da supporre una quasi certa lettura di alcuni testi. Si notano, infatti, alcune macro e micro somiglianze, ovvero legami a livello di impostazione generale dell'articolo e nella trattazione del soggetto.

La natura dei tre periodici non era così profondamente diversa né lontana da quella delle riviste su cui inizia a pubblicare Nievo, salvo la presenza, nei periodici francesi, di un costante richiamo all'arte, con la pubblicazione settimanale di alcune incisioni che si legavano al soggetto trattato nella rivista. L'analisi dei costumi e delle abitudini letterarie e sociali viene portata a compimento da Balzac riproponendo tanto alcuni quadri realistici della società dell'epoca, quanto insistendo sulla caratterizzazione ironica, satirica, a tratti grottesca, mescolando anche registri stilistici e generi diversi. Si nota, quindi, non solo l'applicazione dell'*ironie tragique*, già nella redazione di questi pezzi databili attorno agli anni '30-'40 quando Balzac inizia a inseguire la propria vocazione

<sup>282</sup> P. V. MENGALDO, *L'epistolario di Nievo*, cit., pp. 12-14.

<sup>283</sup> M. A. CORTINI, *L'autore, il narratore, l'eroe*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 44.

<sup>284</sup> M. COLUMMI CAMERINO, *Introduzione ...*, cit., p. 40.

letteraria e politica, ma anche quella propensione all'alterazione ed esasperazione del reale per se *plonger dans la société contemporaine*. Ed è facile intuire quanto Nievo potesse trovare interessante questo approccio e vicino alla propria concezione letteraria.

Un esempio di descrizione-meditazione in Balzac è dato dal celebre *Des artistes* (1830) in cui viene analizzata la situazione dell'artista contemporaneo giungendo ad affermare che la condizione di isolamento dell'intellettuale che si interessa anche alla società a lui coeva, deriva dal fatto che:

Par malheur les gens superficiels et les malins, *les fashionables* qui n'aiment qu'à rire, les impuissants qui sont heureux quand ils accusent, se sont emparés de leurs résultats un argument que les gens du monde traduisent ainsi: "Comment voulez-vous qu'on écoute des gens qui ne s'entendent pas ..."<sup>285</sup>

Se l'idea di fondo appartiene in pieno anche all'immagine della società descritta da Nievo, l'utilizzo del termine *fashionables* è sicuramente rilevante, poiché passa dalla pagina balzachiana direttamente a quella nieviana per indicare chi ha comportamenti o viene considerato "alla moda"<sup>286</sup>.

In questo caso Nievo registra una moda linguistica che si era imposta in Francia dal 1831 tramite la mediazione di Alfred de Musset e di Sue che si erano serviti del termine inglese per cominciare a designare persone, comportamenti ed abitudini che erano particolarmente in uso. Balzac se ne serve con frequenza per indicare tutto quello che rappresentava una convenzione sociale e che risultava particolarmente "à la mode": poteva essere un modo di comportarsi, di parlare, un'abitudine nel vestire, nel mangiare, e ancora un libro, un autore o una situazione conviviale<sup>287</sup>.

Nell'articolo dedicato alla vita modaiola di Nizza, anche la memoria dei luoghi descritta da Catullo diventa "fashionable" perchè inserita in un contesto dove conta, per l'appunto, la facciata, il modo di apparire. Il termine non si attesta in Italia – in ambito letterario - se non nell'opera di Ciampolini *Un viaggio di tre giorni* del 1832 ed è per questo che l'uso consapevole che ne fa Nievo diventare ancora più rilevante e significativo di una lettura e di una conoscenza diretta della tradizione francese<sup>288</sup>.

Il medesimo utilizzo di un lemma può essere un motivo di interesse, ma va accostato ad altre similitudini. Tra gli articoli pubblicati per «La Mode», per esempio, ve n'è uno che esprime già dal titolo una certa vicinanza con le pagine nieviane: *Complaintes satiriques sur les moeurs du temps présent* (1830). L'articolo non ha la struttura tradizionale del pezzo per rivista, ma bensì si costruisce in un esordio, e in successivi capitoli monotematici che affrontano aspetti che toccano la realtà, un'attualità apparente fatua – il linguaggio della moda, per esempio, o il nuovo modo di fare

<sup>285</sup> H. BALZAC, *Des artistes*, en *Œuvres diverses*, vol. II, Paris, Gallimard, 1996, p. 717.

<sup>286</sup> Sempre nelle lettere si legge: «Benchè non sia la Ristori, nè quattro oziosi padovani, la *fashion* di Parigi, per la commedia è sempre la commedia» (ad Arnaldo Fusinato, 2 dicembre 1855), in I. NIEVO, *Lettere*, cit., p. 365.

<sup>287</sup> *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX et du XX siècle (1789-1960)*, tome VIII, Editions du centre national de la recherche scientifique, Paris, 1980, s.v.

<sup>288</sup> T. DE MAURO, *Dizionario dell'italiano in uso*, vol. II, Torino, UTET, 1999, s.v.; il lemma è assente nel GDI.

colazione – che disvela, invece, con una forte carica satirica e polemica i veri problemi della società.

Dunque si è di fronte ad una scrittura giornalistica mista, in cui la forma del saggio breve viene intervallata alla cronaca spiccia, esattamente come negli articoli nieviani. Si prenda ad esempio l'articolo *Le mode della Concincina* («Corriere delle Dame», 25 gennaio 1859) in cui con il pretesto di introdurre la nuova moda orientaleggiante, Nievo ironizza sul costo economico e sul peso che viene dato al modo di vestire e di comportarsi in società e, nel contempo, descrive con piglio realistico ed insieme affabulatorio le abitudini domestiche cinesi.

La campionatura con gli scritti di Balzac può proseguire, poi, con la scoperta della costruzione teatrale o fortemente dialogica di tanti ritratti satirici o l'ambigua costruzione de *Les Litanies romantiques* (1830) in cui si trova una citazione che richiama tre autori cari anche alle pagine nieviane:

Quand je lui lus une nouvelle ode de M. Victor Hugo, il me dit, en haussant les épaules:  
“C'est encore trop clair! Trop expliqué! Il ne laisse rien à deviner!”  
Si je lui déclamais une harmonie de M. de Lamartine.  
“Beaux accords! ... C'est une lyre qui n'a qu'une corde ... ce poète nous rabêche l'avenir! ... Mais il a, parfois, des beaux nuages!”  
Toutes ces sentences annonçaient un esprit si dédaigneux, que je ne doutai pas qu'il ne fut en possession d'un grand secret de poésie ...  
“Chateaubriand? ...” lui dis-je, un soir, afin de voir si quelque chose était sacré pour lui.  
Il fit une petite moue, et me répondit:  
“Pas une situation nouvelle! ... C'est du style! Travail d'ébéniste!”<sup>289</sup>

Gli scrittori citati da Nievo appaiono qui accompagnati da un sintetico giudizio di gusto – che richiama un dibattito critico implicito, oltre a coinvolgere la diretta e scontata conoscenza dei testi - e rimandano per linee generali, a diverse tipologie letterarie, esattamente come nelle pagine nieviane.

Se si leggono poi le interessantissime recensioni balzachiane si riscontrano le medesime attenzioni e riproposizioni di trame e problematiche che si ritrovano in Nievo: viene individuato l'argomento principale del testo, analizzato, riproposto a livello critico e infine se ne trae una conclusione che, spesso, esula da un giudizio di valore sull'opera, ma esprime solamente il punto di vista di Balzac e di Nievo.

Nella recensione a *De l'état actuel de la littérature. Partie Mythologique* di Parisot per «La Quotidienne» del 22 agosto del 1833 Balzac premette che

Avant d'analyser l'oeuvre de M. Parisot, il est nécessaire de jeter un coup d'oeil sur l'ensemble de la littérature actuelle. L'époque a, littérairement parlant, cinq mouvements distincts par lesquels s'exprime son intelligence: la librairie, la presse périodique, le théâtre, la littérature et la science<sup>290</sup>.

Segue una lunga analisi delle cause del malessere intellettuale, che nasce dalla conflittualità tra le

<sup>289</sup> H. BALZAC, *Les litanies romantiques*, in *Œuvres diverses*, cit., p. 823.

<sup>290</sup> Ivi, p. 1221.

cinque tipologie e un lungo elenco di titoli degni di menzione. L'analisi dell'opera di Parisot si riduce ad un piccolissimo spazio, poiché Balzac apre continuamente lunghe parentesi sull'insieme della letteratura contemporanea. Se si prende la recensione nieviana alla *Storia d'Italia narrata alle donne Italiane* (1855), lo scrittore con il nom de plume di Quirina N. non si limita a recensire il volume, ma premette una lunga riflessione sull'educazione femminile e sull'emancipazione culturale dall'uomo che inizia provocatoriamente con l'osservazione:

L'è un vecchio costume quello di noi femmette di lamentarci degli uomini, e dire che ci tengono in conto di trastulli o di nulla, e che congiurano per lasciarci al fuso e al telajo, o tutt'al più all'ozio frivolo e maligno. Ma questo, confessiamolo sorelline mie, che lo diciamo per un granino di superbiuzza; e al fin fine poi tutti lo sanno che siam noi a far gli uomini due volte, onde mi pare che del lavoro e del merito non ce ne manchi. Tutti lo sanno, ho scritto; noi sole facciam le viste di non saperlo, per quel grilletto romantico d'aver viso di vittime e d'essere, oltreché amate ed ubbidite anche compiante<sup>291</sup>.

Naturalmente il soggetto è diverso e la trattazione di un argomento più sobrio da parte di Balzac impone la scelta di uno stile più grave, ma l'impostazione dell'articolo è molto simile, con la progressiva riduzione dello spazio dedicato alla recensione e una maggior importanza data all'insieme di riflessioni che derivano da esso.

L'ispirazione "balzacchiana" non si limita a questi aspetti. Si ritrovano, infatti, le medesime tecniche di citazione e, in alcuni casi specifici, i medesimi autori che ritornano nelle pagine nieviane.

Per esempio, Balzac riflettendo sulla decadenza del pubblico di lettori nel *De la mode en littérature* (1830) francesi afferma:

Tout à coup cette société a été mise, comme l'empereur Claude, sur le tribunal souverain. Elle est devenue un public tout neuf et tout usé; mais ce public s'est trouvé puissant parce qu'il était immobile et compact. Aussi a-t-il été insensible à toutes les cajoleries des écrivains qui foisonnaient autour de lui, parce qu'il a la manie d'acheter les bon livres. C'est lui qui a eu la simplicité de prendre soixante mille exemplaires de Lamartine et quarante mille exemplaires de Béranger<sup>292</sup>.

Naturalmente il lettore francese poteva capire con maggior facilità, rispetto, all'italiano i termini del raffronto e il contesto in cui si situava l'opera di questi scrittori, ma l'utilizzo è il medesimo.

Uguualmente, nell'apparente e superficialissimo *Le Bois de Boulogne et du Luxemburg* (1830), Balzac annota:

Si l'algèbre ne prend pas pitié de la littérature, il faut désespérer d'accorder ensemble tant d'arrêts contradictoires, et la jeunesse française, forcée d'accepter pour définition la lettre de Mme de Sévigné sur le mariage de Mademoiselle, ira, comparaître au tribunal de la postérité, qui jettera aux chiens comme Mme de Grignan<sup>293</sup>.

Nuovamente il medesimo riferimento letterario balzacchiano, Mme de Sévigné, viene utilizzato da Nievo in un particolare contesto. Lo scrittore italiano sembra quindi riprendere quest'uso di citazioni

<sup>291</sup> I. NIEVO, *Scritti alle lettrici*, cit., p. 101.

<sup>292</sup> H. BALZAC, *De la mode en littérature*, in *Œuvres diverses*, cit., p. 759.

<sup>293</sup> H. BALZAC, *Le bois de Boulogne et de Luxemburg*, in *Œuvres diverses*, cit., p. 769.

francesi che diventano come punti di riferimento che estendono il giudizio verso un maggior respiro europeo. Questa tendenza nieviana ad aprirsi verso una dimensione più complessa anche in scritti privati come possono essere le lettere se congiunta con i pochissimi riferimenti agli scrittori italiani – soprattutto a quelli più in vista e animatori della scena letteraria dell'epoca – assume sempre più i tratti di una scelta ben precisa con lo scopo altrettanto ben determinato di rianimare una situazione stagnante, da un lato, e dall'altro di mettere a punto una propria estetica letteraria: Nievo è sicuramente un *homme venu d'autre siècle*, ma questa scelta si coniuga con l'aggiornamento costante e il bisogno di sperimentare temi, stili e generi.

E questo aggiornamento avviene anche tramite la lettura diretta di alcune riviste, tra cui non può mancare una menzione alla «Revue des Deux Mondes». La citazione della «Revue des Deux Mondes» (all'interno dell'articolo sulle *Contemplations* di Hugo<sup>294</sup>) come periodico letto e studiato, non può lasciare indifferenti. Non si tratta infatti solamente della rivista più autorevole all'epoca in fatto di modernità letteraria – e forse una tra le più lette in Italia –, ma anche uno dei luoghi privilegiati per uno scambio critico e le polemiche letterarie. In questi anni il periodico vede la presenza costante di firme quali George Sand, Chateaubriand, Dumas, Hugo e Balzac<sup>295</sup> ed è questa la fonte dalla quale Nievo attinge informazioni su Charles Coquelin (*Cronaca di Mantova*, 1855) e su altri temi ed aspetti letterari e linguistici che non avevano eco nella stampa italiana (sicuramente dalle pagine della «Revue des Deux Mondes» e dagli scritti di Balzac scopre Béranger, praticamente ignoto in Italia).

E non può passare indifferente la partecipazione, ben poco ricordata, alla strenna «Il ricordo d'amicizia» pubblicata da Crespi nel 1834 che si occupava di letteratura ad ampio raggio: si andava dall'intento di pubblicare inediti di autori italiani del secolo passato (per esempio vi apparvero alcune pagine di Metastasio), all'aggiornamento sulle mode letterarie d'oltralpe fino ad articoli di costume, destinanti prevalentemente ad un pubblico femminile.<sup>296</sup> La strenna contava sulla collaborazione di molti scrittori milanesi e di alcuni collaboratori esterni: tra i collaboratori veneti, risulta, a partire dal 1849, anche Nievo. La particolarità di questa strenna, ed è anche il motivo che la rende interessante per questo studio, è la costante presenza di articoli sulla letteratura straniera – tra cui figurano Heine, Byron, Schiller, Lamartine, Hugo e La Rochefoucauld tra gli altri – ed in particolare venivano pubblicate traduzioni, per lo più anonime, di scrittori francesi e inglesi. Trovano spazio su queste pagine le prime traduzioni clandestine di Balzac, soprattutto di quei racconti brevi di ambientazioni milanese o, più in generale, italiana e, a volte, anche di qualche

<sup>294</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., p. 132.

<sup>295</sup> N. FURMAN, *La «Revue des Deux Mondes» et le romantisme (1830-1848)*, Geneve, Droz, 1975; «Revue des Deux Mondes» *par elle-même*, par T. LOUÉ, Paris, Mercure de France, 2009.

<sup>296</sup> R. DE CESARE, *Balzac e Manzoni e altri studi su Balzac e l'Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 170-175.

articolo destinato a riviste “settoriali” come «La Mode»<sup>297</sup>. Si ha l'idea, quindi, che, nonostante si trattasse di una rivista che non possedeva intenti letterari competitivi con la «Revue des deux Mondes», fosse, proprio perchè meno ufficiale rispetto all'altro periodico, più libera. La presenza di Nievo dal 1849 è dunque particolarmente significativa se messa in rapporto agli autori e ai testi che venivano citati. Il caso più interessante è, come ricorda Raffaele de Cesare, quello della pubblicazione della traduzione di un racconto di Balzac *Les fantaisies de la Gina*, che viene tradotto sulla strenna prima ancora che in Francia fosse editata la versione definitiva del testo<sup>298</sup>.

È chiaro, dunque, che Nievo quand'era a Milano e, da lontano, tramite gli amici milanesi, potesse seguire le mode letterari estere anche per organi non così scontanti, come nel caso di questa strenna annuale. Ma la frequentazione milanese del salotto della Maffei e di personaggi come Carlo Tenca, aggiunge altri tasselli al rapporto tra Nievo e la letteratura francese, Balzac soprattutto. Balzac, infatti, nel 1837 soggiorna a Milano e si lega in particolar modo alla Maffei e al suo gruppo di intellettuali. È naturale quindi che presto si cominci a recensire e a presentare anche in Italia, seppur all'interno di piccoli clubs, la produzione giornalistica di Balzac, in modo particolare quella dedicata allo studio dei costumi parigini, facendo inevitabilmente tuonare Antonio Piazza e Tommaseo contro la scostumatezza del vivere francese<sup>299</sup>.

Un altro strumento di penetrazione della letteratura francese nello scrittoio nieviano viene individuato da Marcella Gorra che in merito alla diffusione di Alfred de Vigny ricorda il ruolo fondamentale assunto da Giuseppe Mazzini, traduttore e critico degli scrittori francesi più in vista. Nel pamphlet *Le condizioni presenti della letteratura in Francia*, si coglie molto bene un'idea generale sulla produzione francese che si rispecchia, in parte, anche negli scritti di Nievo.

L'idea che la letteratura francese – come quella italiana – viva un momento di stallo, dipende dal fatto che nonostante ci siano scrittori che possiedono “una grande idea” - ovvero grandi ispirazioni -, non possano svilupparla completamente perchè non esiste una fede – intesa come il credere nella naturalità del vivere e dello sviluppo umano – e non esiste “bandiera” in Francia, cioè una forma politica in cui sia il popolo a decidere. L'unica possibile forma di letteratura rientra nella dimensione individualista, e si esprime nella satira, manifesto della crisi e della rottura tra l'uomo e la società. Ma anche per fare satira bisogna osservare la realtà con cautela per evitare di renderla linda e «scarna come l'odio». In un momento in cui non esiste più la letteratura popolare perchè «Beranger tace», le uniche «boccate di ossigeno sono date da «una donna singolare che superficialmente giudicata e condannata che immergendosi nell'abisso, ha raccolto nel fondo la gemma della speranza<sup>300</sup>». Si tratta ovviamente di George Sand che è, come si è visto, l'unica

<sup>297</sup> Ivi, p.173.

<sup>298</sup> Ivi, pp. 163-188.

<sup>299</sup> Ivi, p. 207-214.

<sup>300</sup> G. GRANA, *Giuseppe Mazzini. La letteratura italiana. I minori*, Milano, Mazzorati, 1969, p. 2617.

possibilità – secondo Mazzini – di poter ancora fare una letteratura costruttiva, che abbia valori civili e sociali destinati anche a sollevare dibattiti e polemiche, ma nell'insieme vivi. Vigny invece descrive il genio distrutto da una società che lo costringe ad isolarsi e a ripiegare su una dimensione di “morte di Dio”. In un articolo sullo scrittore del 1835 Mazzini scandaglia la produzione devigniana e afferma che si osserva una evidentissima dicotomia tra l'ideologia di una *vérité d'observation* sulla natura umana – che permette di esprimere chiaramente il concetto di Bello come somma di verità e ideale, come espresso in *Poésie et Philosophie* (1827) che prende le mosse dalle riflessioni di Michelet sulla *Scienza Nuova* di Vico e dalla celebre *Préface* al Cromwell di Hugo – e l'effettivo ruolo del poeta che non può più parlare della società. A proposito di *Stello* (1832) Mazzini ricorda che il poeta isolato da tutti e dalla società, non può che dire

je crois en moi, parce que je sens au fond de mon coeur une puissance secrète, invisible et indéfinissable, toute pareille à une présentation de l'avenir et à un révélation des cause mystérieuses du temps présent<sup>301</sup>.

Lo scrittore si serve di quest'affermazione per descrivere l'emblema della figura dell'intellettuale che vive in uno Stato in cui non si rispetta la dimensione naturale della politica, che risiede nella concezione di popolo.

La letteratura francese vive dunque per Mazzini un momento di profonda tristezza intellettuale dovuta a ragioni di contingenza storica e nemmeno la libera espressione sulla stampa può essere garantita: anche la «Revue des deux Mondes» – l'unica rivista che merita di essere letta – non è che una «collezioni di bei frammenti». La dimensione della frammentarietà – che qui assume la valenza di una categoria – descrive una tipologia letteraria in cui non si può parlare, perchè la realtà stessa che viene riproposta in letteratura non ha una sostanza:

Il soffio della Rivoluzione passava ad ogni ora sull'anima loro; quindi le singolarità, le contraddizioni dei loro scritti, e la mestizia dei loro canti. Vivevano in essi e si agitavano a contrasto due nature diverse, visibili spesso nei loro libri: la loro natura primitiva di distruttori d'uomini del futuro e la natura innestata di uomini del passato e della Restaurazione<sup>302</sup>.

La riflessione è implicitamente presente in una celebre pagina degli *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia* di Nievo in cui si legge:

Di qui le grandi lacune della Poesia popolare s'incontrano presso tutte le nazioni, poiché quando la vitalità di una nazione è sospesa da qualche tremenda minaccia, essa pure, parto integrante di quella vitalità, sospende i suoi canti; e solo quando l'elemento nazionale soverchia l'avversario, o quando prostrato si rassegna a decorrere sotto di esso, fidenti in tempi migliori per manifestarsi, essa pure risorge a celebrare le glorie del trionfo, o a piangere la sconfitta indicandone la riparazione [...] Il solo Béranger nel bel mezzo del cosmopolitismo francese fu tanto da diramare per ogni dove le sue canzoni dando così alla Francia il più generalmente popolare de' suoi canzonieri: ma forse fu più merito delle

<sup>301</sup> G. MAZZINI, *D'una letteratura europea e altri saggi*, a cura di P. M. SIPALA, Fasano, Schana, 1991, 45.

<sup>302</sup> G. MAZZINI, *Condizioni presenti della Letteratura in Francia*, «Monthly Chronicle», marzo 1839.



idee politiche e sociali che del poeta, benché egli pure vi abbia ingegnosamente cooperato<sup>303</sup>.

L'assenza di una poesia civile e popolare dipende secondo Nievo dalla difficoltà politica che costringe i letterati al silenzio. Non si è dunque molto lontani da quanto espresso da Mazzini, con la prospettiva che Béranger, Sue e Lecouvé siano poeti morti, cioè ridotti al silenzio (*I morti del 1856 e i vivi del 1857*). Le maggiori differenze tra Nievo e Mazzini in quest'ambito si colgono in merito al giudizio espresso, per esempio, su Victor Hugo. Mentre Nievo, traduttore di alcune liriche di Hugo, osserva che:

Non so qual giudizio soggiungeranno i posteri; certo per ora Victor Hugo è il più gran poeta della Francia. Se la stravaganza delle immagini e la capricciosa novità dello stile gli danno talvolta colore di ammanierato, non gli mancano mai fecondità di fantasia, forza di pensiero e calore d'affetto, tre cose che basterebbero a qualunque poeta; ma egli ha per giunta quello splendore inarrivabile di forma, che ottiene grazia di molti difetti, almeno presso i contemporanei<sup>304</sup>.

Il giudizio di Mazzini si focalizza sull'involuzione della poesia di Hugo che aveva subito un progressivo interesse per la forma a discapito del contenuto, sostenendo che «la Poesia è un grandioso capriccio dell'individuo»<sup>305</sup>. La critica che viene mossa da Nievo, invece, oltrepassa il giudizio sullo stile – che rimane comunque un aspetto che colpisce l'attenzione anche dello scrittore padovano – ed esalta una tipologia di tematiche “intime” che permettono di apprezzare nel complesso l'opera dello scrittore francese, nonostante quell'alternanza di stile che Mazzini vede come una caduta.

Inoltre Nievo leggeva – tramite l'amico Cesare Calabi e il circolo della marchesa Maffei di Milano – quotidiani di larga diffusione come «La Presse», «Le Journal des Débats» e l'«Univers» (di quest'ultimo Nievo non stimava il direttore Veuillot, accusato di essere un illustre capo del biscottinismo francese nell'articolo *Una scrittura di Maschere pel Carnevalone* del 6 febbraio 1860).

Sicuramente la progressione nieviana nel mondo francese avviene tramite questi importantissimi strumenti che permettevano di tenersi al corrente delle novità francesi, ma anche di seguire l'evoluzione critica di autori già fissati nella tradizione letteraria.

2. Nievo che si fa traduttore di Hugo, Nievo che cita e riutilizza Balzac come fonte e come filtro per guardare e riproporre la realtà, Nievo che mescola romanzieri francesi del tardo Settecento alle ultime mode letterarie. In questo gioco di specchi, prevale soprattutto il legame molto forte con Balzac, come fonte e modello d'ispirazione. Tuttavia il romanziere francese non è l'unico autore di cui Nievo si serva per costruire – sotto un profilo strutturale – le proprie opere.

Ambiguamente nota per il suo fascino femminile celato sotto lo pseudonimo maschile, George Sand – al secolo Amantine Aurore Lucille Dupin - costituisce un riferimento letterario a cui la critica

<sup>303</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., p. 92.

<sup>304</sup> I. NIEVO, *Quaderno di traduzioni*, cit., p. 123.

<sup>305</sup> G. MAZZINI, *Condizioni presenti della Letteratura di Francia*, cit., p. 159.

nieviana ha guardato costantemente, a partire dallo studio di Dino Mantovani che, nel suo *Poeta soldato*, invitava a cercare una similitudine tra le donne di George Sand e la Pisana delle *Confessioni*. Il legame con l'opera della Sand si costruisce su due piani: uno strettamente interpretativo che lega la produzione rusticale nieviana a quella sandiana secondo un rapporto di fonte interpretata; l'altro più prettamente letterario che muove da alcuni dati realisticamente definiti e comprende poi la presenza di personaggi e temi sandiani nell'opera di Nievo.

Il primo genere di approccio è quello che ha portato tanta critica ad affermare che il legame tra Nievo e le fonti francesi si ritrova nelle prime opere giovanili, come eco e sostrato di un sistema culturale in cui la conoscenza della produzione romanzesca francese di inizio Ottocento era un dato imprescindibile per chi si dedicava alle Lettere, e poi nella successiva produzione rusticale in cui i rimandi alla Sand sono tanto un necessario riferimento alla principale fonte per questo genere in quel periodo, quanto la spia di un personale apprezzamento dello scrittore italiano per la romanziera francese<sup>306</sup>.

Brevemente si è cercato di dimostrare che, contrariamente a quanto tramandato da una lettura tradizionale dell'opera nieviana, non solo è praticamente impossibile distinguere tra una produzione giovanile ed una matura di Nievo – piuttosto potrebbe essere più interessante osservare la progressione all'interno dello stesso genere dagli esordi alle ultime e incompiute composizioni -, ma risulta alquanto riduttivo considerare il rapporto con le fonti francesi come un semplice sostrato formativo.

A questo proposito diventa utile osservare come la produzione di George Sand sia penetrata in Italia e come le vicende biografiche di Nievo si leghino a personaggi e momenti che hanno sicuramente facilitato la nascita dell'interesse nieviano per la scrittrice francese, ma, proprio la posizione di Nievo rispetto alla critica dell'epoca, ne conferma la lettura indipendente.

I romanzi sandiani, in francese e prevalentemente nelle edizioni belghe, iniziano ad essere pubblicati a partire dal 1837 e a circolare all'interno del gruppo Vieusseux, che faceva capo a Gino Capponi e al periodo fiorentino di Nicolò Tommaseo. Nella prima fase della ricezione sandiana, la critica italiana rimane colpita dalle «qualités de fraîche et luxuriante nature qui paraissent d'autant plus admirables qu'il en est lui-même presque dépourvu»<sup>307</sup>. La posizione più interessante è espressa

---

<sup>306</sup> Il genere campagnuolo o rusticale nasce in Italia da un duplice interesse, quello proiettato verso una interesse quasi filantropico nei confronti della realtà contadina e quello più eminentemente letterario di proseguire un filone romantico che coniugasse l'immagine della vita dei campi con un desiderio di evasione dall'analisi della società borghese e riproponesse il mito rousseauiano dell'*homme naturel*. Al confronto con una letteratura "borghese" e storica che mostrava i vizi della società contemporanea, l'esaltazione della purezza del vivere contadino doveva apparire come la volontà di riproporre un nuovo sistema di valori molto più veri e fondati sulla ricerca di semplici piaceri a cui si coniugava un senso di pura religiosità. Dalla pubblicazione de *La petite Fadette*, il modello di riferimento per autori quali Giulio Carcano e Caterina Percoto diviene George Sand, in cui trovano ispirazione per l'elaborazione di una poetica rusticale italiana, calata in un contesto profondamente già legato al culto della terra. Cfr. A. DI BENEDETTO, *Nievo e la letteratura campagnola*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 6-10; S. CASINI, *Introduzione a I. NIEVO, Il conte pecorajo*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 13-113.

<sup>307</sup> A. POLI, *George Sand vue par les italiens*, Didier, Parisi, 1965, p. 14.

da Tommaseo, che, pur giudicando la Sand ben superiore a Chateaubriand, Lamartine e Byron come scrive in una lettera a Gino Capponi del 1834 – con estrema precocità e leggendo i primi romanzi appena editi in Francia – ed elogiandone le qualità descrittive dell'elemento naturale (Tommaseo parla di una filosofia della natura espressa nelle lunghe presenze paesaggistiche contenute nei romanzi rusticali), afferma che fornisce un modello negativo per le donne, esaltando l'amore libero, la vita amorale e la ricerca di una felicità che passa per la realizzazione sentimentale. Circa trent'anni dopo lo stesso Tommaseo, quando la posizione politica sandiana e il suo giudizio sul Risorgimento saranno ben noti, non riuscirà più ad isolare i due aspetti, arrivando a condannare in toto la scrittura sandiana poiché, come ricorda Annarosa Poli «Il trouve en elle une âme et un style d'artiste, mais il juge qu'elle a trop écrit et surtout avec le coeur troublé et des idées fixes contre la nature et la mission même du poète»<sup>308</sup>. Se la posizione di Tommaseo deriva in gran parte dal fatto che la Sand è «adultera anco nella firma», il gruppo Visseaux non nega le capacità letterarie della donna, e, in occasione del secondo soggiorno italiano della scrittrice (1855) si osservano diverse forme di interesse nei suoi confronti.

Nel momento in cui anche Nievo si interessa alla scrittrice e lo dichiara apertamente, l'attenzione riposta su questa donna che scrive e si comporta come un uomo, accresce e il giudizio morale sulla sua vita personale viene superato dal riconoscimento delle capacità intellettuali e dalla facilità espressiva. Questa inversione di tendenza emerge soprattutto nelle recensioni di Enrico Nencioni e, in terra lombarda, di Gino Capponi, che inaugurano una nuova corrente interpretativa. Fino a questo momento si sono citati autori e circoli intellettuali che Nievo ha sicuramente conosciuto in modo diretto o indiretto (si pensi al precoce soggiorno toscano sulla scia di Mazzini nell'estate del 1849), ma è molto più plausibile che Nievo, già lettore della «Revue» abbia potuto discutere sulla Sand con l'amico Arnaldo Fusinato che collaborava con la rivista padovana «Il Caffè Pedrocchi». Si è già detto delle frequentazioni patavine di Nievo, del gruppo di intellettuali con i quali era entrato in contatto al tempo della laurea in legge e, nuovamente, si può osservare la lontananza dello scrittore dalla dimensione critica del gruppo, anche su questo tema. Fusinato, infatti,

fait un portrait satirique de la femme romantique toujours pâle et languissante, plongée dans la lecture des romans de Sand. Un autre croquis de la femme qui s'habille en homme, fume son cigare à l'exemple de G. Sand est tracé par «Il Caffè Pedrocchi» (11 ottobre 1846)<sup>309</sup>

E' importante anticipare che Nievo, contrariamente a Fusinato, ironizzerà sulle donne sandiane – come sull'intero genere femminile, salvo poi creare egli stesso delle donne simili alla Sand scritte piuttosto che alle sue eroine -, ma finirà per ricercare nei romanzi della scrittrice quel confronto diretto con la realtà che gli interessava profondamente. E a proposito dell'atteggiamento critico

<sup>308</sup>

<sup>309</sup> Ivi, p. 23.

dell'amico Fusinato scrive:

Capisco che occupato a satireggiare i francesi non ti avvanzerà gran tempo per noi d'Italia. [...] Delle Signori Francesi guarda di risparmiare almeno l'Imperatrice! (10 maggio 1855)<sup>310</sup>

E' chiara quindi l'impossibilità di ridurre il legame con la Sand ad un rinvio necessario a causa della scelta del genere e il richiamo ad un personale interesse non è esaustivo per definire un rapporto che si complica nel momento in cui si entra nel dettaglio della costruzione dei testi e si osserva la filigrana di rapporti che legano romanzo e teatro.

Se, come si è visto, c'è un profondo legame tra Nievo e la letteratura francese per quanto riguarda la dipendenza nella costruzione di trame e di personaggi, il medesimo rapporto si viene naturalmente a costituirsi anche per la produzione sandiana, di cui Nievo si dimostra attento lettore. Questa interpretazione non è, però, dettata dalla volontà di rifarsi ad un genere – quello campagnolo o rusticale - che viene fondato dalla Sand, ma da un vivo interesse per l'aspetto narrativo delle trame sandiane.

L'interpretazione critica fin'ora ha definito il legame tra la Sand e Nievo in modo rigido, volendo cioè dimostrare che la produzione campagnola di Nievo – *Il Novelliere campagnuolo*, alcuni aspetti de *Il Conte Pecorajo* e alcune pagine de *Le Confessioni di un Italiano* – sia da far dipendere interamente dalle pagine sandiane, coniugandole con le teorizzazioni politiche nieviane sulla necessità che i contadini assumano una maggior coscienza di sé nel frammento politico, *Rivoluzione politica e Rivoluzione nazionale*<sup>311</sup> e si crei una dimensione di poesia civile e popolare, come espresso negli *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*. Questo orientamento è sicuramente vero, tenendo conto che in Nievo esiste una concezione politica e sociale della letteratura, ma è viziato dalla necessità che la critica ha da sempre percepito di dover incasellare le opere nieviane all'interno di un genere definito<sup>312</sup>.

Come ha dimostrato Pier Vincenzo Mengaldo, in un illuminante contributo su *Le Confessioni* come genere polimorfico e corale – in cui peraltro si afferma che «Nonostante la loro profonda e quasi inedita italianità, *Le Confessioni* sono forse l'unico romanzo veramente europeo del nostro Ottocento, l'unico che possiamo leggere senza sentire troppa differenza accanto a Balzac, o Dickens

<sup>310</sup> I. NIEVO, *Lettere*, cit., p. 343

<sup>311</sup> Sulla concezione politica del mondo rurale: cfr. M. GORRA, *Introduzione*, a *Due scritti politici*, cit., pp. 31-51. Tra i passaggi più significativi della poetica nieviana: «Questo popolo rurale che s'attraversa con sì ostinata apatia agli intenti coraggiosi e liberali di quelli che dovrebbero essere i suoi maestri, è egli così vile ed abbruttito, da non comprendere l'alta utilità di quegli intenti, e da negare ad essi per sola pochezza d'animo la sua cooperazione?» e «Per essere galantuomini basta a voi l'approvazione della coscienza, e il rispetto di voi stessi? Orbene sappiate che a un popolo campagnuolo queste astrazioni sono quasi inconcepibili senza una sanzione soprannaturale. Rispettate almeno l'utilità politica di questa sanzione; [...] Concessa al popolo rurale la sua religione e se volete chiamarli anche così i suoi idoli, vorreste togliergli quello che non osarono togliergli i più arditi riformatori dell'Inghilterra e dell'America? Vorreste togliergli i ministri visibili di quella religione?» (Ivi, p. 66 e p. 82).

<sup>312</sup> La problematicità della fonte campagnola di Nievo era già stata messa in evidenza da Antonio Palermo nel suo *A proposito della novellistica rusticale, dentro e fuori Nievo*, in *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, cit., pp. 31-41.

o Thackeray. Ed è tale anche perchè, diversamente da Manzoni come da Verga, non teme lo spreco» - , cercare di etichettare le opere nieviane all'interno dei consueti generi letterari rischia di diventare un'operazione decisamente pratica, ma che porta ad un fraintendimento dell'operato intellettuale dello scrittore<sup>313</sup>. Nel caso de *I Beffeggiatori* si è visto quali livelli e quante relative influenze rientrino in una commedia che – a ben guardare sotto il profilo più squisitamente generico – non presenta le complessità narrative di un romanzo. Cercare quindi, di definire quali siano le novelle o gli aspetti “più campagnoli” nella narrativa nieviana, è solamente uno dei riflessi indotti dalla critica novecentesca e va ampliato, osservando come agisca l'influenza di George Sand al di là di questa casistica generica.

Il rapporto tra la scrittrice francese e lo scrittore italiano si basa infatti tanto su citazioni nieviane dell'opera sandiana, quanto su meno evidenti, ma ugualmente profonde dipendenze di stampo critico e interpretativo.

Tra i dati più evidenti si deve citare una lettera datata 1855 in cui Nievo chiede a Giovanni De Castro che gli vengano mandati i romanzi *Consuelo* e *La Comtesse de Rudolstadt*. Pensando alla scarsità di citazioni letterarie nelle *Lettere* nieviane e al peso che va attribuito ai pochi casi in cui si dichiarino le fonti, la richiesta di possedere i libri della scrittrice che maggiormente dava scandalo in Francia per le posizioni emancipate in tema di libertà femminile, rappresenta un ottimo punto di partenza per ricostruire un legame intellettuale che investe la produzione nieviana sotto diversi profili<sup>314</sup>.

Non si hanno prove dell'interesse di Nievo per George Sand prima del 1855, ma è certo che prosegue fino alla morte dello scrittore. Del 1859 è un documento fondamentale per delineare il giudizio critico dello scrittore sulla Sand. In quest'anno, infatti, Nievo recensisce per «Il corriere delle Dame» (15 marzo 1859) il romanzo *La Daniella* edito a Parigi due anni prima. Nascosto sotto l'identità femminile, Nievo presenta il romanzo alle lettrici, sviscerando in lungo e in largo la trama e concludendo che

Madama Sand non ci ha mostrato nella sua *Daniella* un cartoncino di mondo coi suoi costumi, colle sue passioni, colle sue scene, ma alcuni spettacoli di lanterna magica coi loro inverosimili riflessi. L'adorazione di Brumières per le trecentomila lire di Miss Medora è la cosa più sozza e insieme la più feroce che appaia in tutto il romanzo. Quanti Brumières, mio Dio, nel nostro secolo, quanti Brumières! Ma sta a voi guardarvene, o donne avvedute e gentili!<sup>315</sup>

Nievo come voce femminile avverte ironicamente le lettrici di fare attenzioni agli uomini che vedono nelle donne solamente la rendita e si sofferma più volte, analizzando il romanzo, nel

<sup>313</sup> P. V. MENGALDO, *Storia e formazione nelle "Confessioni"*, in *Il romanzo* a cura di F. MORETTI, vol.V, Torino, Einaudi, 2003, pp. 255-269.

<sup>314</sup> George Sand viene citata altre due volte nella corrispondenza: in una lettera ad Attilio Magri del 11 novembre 1856 si evoca la figura storica della scrittrice come esempio di una donna indipendente e scandalosa, ma difficilmente sposa fedele; in una lettera 1858 si ritrova, invece, il romanzo veneziano *Lucrezia Floriani* Cfr. I. NIEVO, *Le lettere*, cit., p. 528).

<sup>315</sup> P. ZAMBON, *Scritti alle lettrici*, cit., p. 143.

descrivere il comportamento di Miss Medora – ricca ereditiera, nobile e altera – e Brumières, follemente innamorato di lei e del suo denaro. L'interesse per questi aspetti di costume accanto alla precisazione dell'importanza assunta nel romanzo dalle descrizioni del paesaggio laziale (l'azione di svolge tra Roma, Tivoli, Frascati e, in un secondo momento, a Mondragone e Genova), si fa chiarissima soprattutto in un luogo della recensione quando, avviandosi verso la conclusione del romanzo, Nievo osserva:

Che faranno i due amanti? [*Valreg, giovane pittore, e Daniella, servetta di Miss Medora*] Non hanno essi letto *I Promessi Sposi*? Un matrimonio per sorpresa! Entrano in chiesa mentre il curato esce per la Messa: uno a destra, uno a sinistra, in presenza di due testimoni: Questo è mio marito! Questa è mia moglie! E tutto è finito: lo sviluppo del romanzo è completo, sviluppo che altro che sarebbe impossibile nei nostri paesi e colle nostre leggi matrimoniali, per cui lasciamo tutta la responsabilità a Mad. Sand<sup>316</sup>.

Il passo oltre ad essere uno dei pochi luoghi in cui Nievo cita Manzoni<sup>317</sup> rivela la caratteristica tipicamente nieviana di instaurare costantemente legami tra un romanzo di impianto realista – o quantomeno basato su un importante effetto di realtà – e la realtà stessa che viene descritta, ricordando, quindi, che Letteratura e Storia viaggiano su un doppio binario parallelo.

Il giudizio di Nievo sul romanzo, una volta in più, non tiene conto di quanto, solamente quattro anni prima, era stato scritto, suscitando una polemica sulla quale è necessario soffermare l'attenzione.

All'uscita di *La Daniella* la misera condizione dell'Italia occupata e senza una guida che portasse alla sua liberazione fu portata alla luce da Anatole de La Forge che recensendo il romanzo ricordava la frase «L'Italie, vierge prostituée à tous les bandits de l'univers, immortelle beauté que rien ne peut détruire, mais qu'aussi rien ne saurait purifier»<sup>318</sup> e accusava la Sand d'infierire sulla complessa politica italiana. Immediatamente i patrioti italiani applaudirono quanto dichiarato da La Forge e anche Manin si servì del contesto favorevole per rilanciare l'immagine dell'Italia che, anche se attaccata per la sua debole situazione, aveva saputo rispondere alle provocazioni francesi. In questo contesto che Nievo doveva aver ben presente, per ragioni anche di interesse politico, il suo silenzio acquista il significato di una scelta programmata e ben precisa.

Nel 1859 Nievo collabora con «La Perseveranza», periodico che conta nella redazione Carlo Tenca che un ventennio prima aveva tradotto alcune pagine della Sand, celebrandone le posizioni romantico-liberali e la qualità letteraria e avviando la teorizzazione sulla letteratura “rusticale” e

---

<sup>316</sup> Ivi, p. 141

<sup>317</sup> Il rapporto tra Nievo e Manzoni è stato oggetto di studio e non è così scontato. Nievo non dichiara mai apertamente di aver letto *I Promessi Sposi*, ma in questo brano, come ne *Il Conte pecorajo* e in *Angelo di bontà* dimostra di conoscere molto bene la produzione manzoniana. E non poteva essere diversamente visto che a Manzoni viene consacrato un gustoso ritratto sul «Pungolo» del 1858 in cui si parla dello scrittore in termini di “regnante per diritto del suo ingegno” che ha l'ultima voce in capitolo di “buon gusto”. Il bersaglio polemico per un uomo che ha fini letterari alti, non impedisce a Nievo di riconoscergli un ottimo lavoro letterario e linguistico. Cfr. M. A. CORTINI, *L'Autore, il Narratore e l'Eroe*, cit., pp. 18-21; A. ZANGRANDI, *Introduzione*, a I. NIEVO, *Angelo di bontà*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 9-53; S. CASINI, *Introduzione* a I. NIEVO, *Il conte pecorajo*, p. 55-60.

<sup>318</sup> A. POLI, *L'Italie dans les oeuvres et la vie de George Sand*, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 2000, p. 26.

“domestica”. Eppure il nome della Sand non compare mai in Nievo come modello per questo genere rusticale, sicuramente uno tra i più invalsi schematismi della critica successiva che, non a torto ovviamente, ha accostato i due autori a partire dall'evidente simpatia di Nievo nei confronti della scrittrice e dalla condivisione con Tenca di una simile concezione di letteratura<sup>319</sup>.

Nievo era sicuramente un lettore amante delle novità, come testimoniano le ricche e interessanti recensioni, tanto a testi italiani quanto a romanzi europei. Come ha osservato Patrizia Zambon, Nievo nei panni di Quirina – lo pseudonimo femminile assunto per la collaborazione con alcuni periodi femminili – si spinge oltre la recensione, riportando:

modalità della biografia e della chiacchiera letteraria, amari e gustosi “si dice” sull'autore di successi, ironiche malignità e salutari moralismi demistificanti, vere e proprie moralità; una storia (la prima) e una cronaca (la seconda) letteraria che hanno a tema la vita degli scrittori, da raccontare, alle lettrici<sup>320</sup>.

Nel caso, poi, di George Sand la recensione nieviana travalica il semplice dato oggettivo, tanto che

difficilmente ascrivibili [*le recensioni a Daniella e Il Barone di Strebor*] al concetto della recensione, sono articoli, articoli narrativi che usano (perfino, nel caso della Sand, un po' giocano con e criticano) delle trame e rinarrano la fabula e l'intreccio; informano e intrattengono, danno conto alle lettrici e alle narratarie (ma, più intensamente, nel caso di *La Daniella* agisce anche un sottofondo ironico sui meccanismi della narratività romanzesca che è di un certo interesse, oggi lo chiameremo metanarrativo)<sup>321</sup>.

L'attenzione di Nievo nei confronti dell'individuazione degli elementi che compongono la trama diventa, dunque, sempre più evidente, come strumento analitico e come vero nodo d'interesse verso la produzione letteraria contemporanea.

Nel caso di George Sand, come si diceva, la simpatia di Nievo nei confronti della scrittrice francese poteva nascere da diversi contesti, letterari e non solo.

Basandosi solamente sui romanzi che Nievo dice di aver letto – *Consuelo*, *Lucrezia Floriani*, *La comtesse de Rudolstad*, *Daniella* e *Mauprat* - si possono osservare diversi punti di interesse verso una produzione che era considerata al tempo stesso autobiografica e storica<sup>322</sup>.

Il primo dato evidente che si può constatare riguarda l'argomento dei romanzi, che si ispirano prevalentemente alla storia d'Italia o, quantomeno, si ambientano in Italia, mescolando finzione narrativa a verità storica secondo una consuetudine invalsa nella produzione romanzesca di George Sand.

L'interesse della scrittrice per l'Italia dipendeva da diverse ragioni, biografiche e non solo. Il sogno del *voyage en Italie* che caratterizza i primi romanzi italiani della Sand come *La Prima Donna* (1831), *La fille d'Albano* (1831) e *Lelia* (1833) rispecchiava un *rêve italien* che aveva cominciato a

<sup>319</sup> P. ZAMBON, *Scritti giornalistici*, cit., p. 13.

<sup>320</sup> Ivi, p. 32

<sup>321</sup> Ibid

<sup>322</sup> A giudizio di Elsa Chaarani-Lesourd c'è ragione di credere che Nievo avesse letto anche *Mauprat*, benchè non venga mai citato, La supposizione si fonda sulla vicinanza evidente tra alcuni aspetti delle *Confessioni* e il romanzo sandiano. Cfr. E. CHAARANI-LESOURD, *L'altra Sand in Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, cit, pp. 155-174.

maturare fin da bambina e che costituiva – con l'insieme di letture che lo nutrivano – la base principale delle conoscenze sandiane sull'Italia. Si trattava di una ricostruzione letteraria e musicale che si era costituita già negli anni trascorsi presso il *couvent des Dames augustines anglaises*, quando aveva cominciato a studiare i maestri musicali settecenteschi e a completare la lettura di Torquato Tasso, Lodovico Ariosto, Dante e Francesco Petrarca<sup>323</sup>.

L'immagine dell'Italia «fabriquée à partir de ses rêves de jeunesse, imaginée à travers livres et gravures<sup>324</sup>» era nutrita da solide letture, e accompagnava il desiderio del viaggio in Italia che avverrà tra il 1833 e 1834 insieme ad Alfred de Musset.

L'Italia che emerge dai primi romanzi sandiani è ricca di suggestioni artistiche e letterarie e questo dato colto prevale sull'interesse storico-sociale, mentre nelle opere scritte durante o dopo il viaggio del 1833-34 – come *Consuelo* - si osserva un'impostazione assolutamente più concreta: vengono meno alcuni connotati di astrattismo e si sposta l'attenzione sullo studio di una certa realtà italiana, anche se *très bien cachée* nell'indugiare su alcuni dettagli che sfioravano la descrizione di maniera (si pensi, per esempio, al paesaggio siciliano rievocato nell'*Histoire du Rêveur* o nella *Prima donna*, entrambe del 1831) e nel dislocare l'azione in tempi lontani.

Fin dalle *Lettres d'un voyageur* l'Italia viene connotata come *espace romanesque* e, nello stesso tempo, *espace mental*: nel primo ambito rientra la dimensione letteraria e colta, mentre nel secondo la trasposizione della propria vicenda sentimentale in una proiezione di sé nei luoghi e nelle lunghe descrizioni d'ambiente (il cosiddetto *paysage état d'âme* sandiano)<sup>325</sup>. Tuttavia nell'*espace romanesque* trova spazio anche una riflessione sulla società italiana contemporanea vista sotto il profilo storico-politico e sociale, prevalentemente orientato verso le figure femminili, anche nel caso di romanzi – come *Consuelo* – in cui l'azione è retrodatata<sup>326</sup>.

L'attenzione per un'Italia di cambiamenti sociali, di possibili sovvertimenti politici e divisa tra un passato che non può più essere e un futuro critico, sono temi che attraggono particolarmente Nievo, insieme alla capacità narrativa della Sand nel condurre trame complicate, costruendo una struttura complessa in cui si intrecciano vicende complicate e si occultano riferimenti biografici e di natura politico-sociale. Si osserva, dunque, quella medesima strategia narrativa ampiamente presente nella prosa romanzesca e, come si è visto, nel teatro nieviano<sup>327</sup>.

Come avviene per Nievo, il modulo narrativo prevede spesso una regressione storica in un passato lontano o più recente: *Consuelo* come *La Comtesse de Rudolstadt* si ambientano nel XVIII secolo,

---

<sup>323</sup> A. POLI, *L'Italie dans la vie et l'œuvre de George Sand*, cit., pp. 3-33.

<sup>324</sup> S. VIERNE, *L'Italie imaginaire de George Sand*, in *Présences de l'Italie dans l'œuvre de George Sand*, Moncalieri, Centre interuniversitaire de Recherche sur le Voyage en Italie, cit., pp. 1-14.

<sup>325</sup> B. DIAZ, *Le mythe de l'italienne dans les romans de George Sand*, in *Présences de l'Italie* .... cit., pp. 47-59.

<sup>326</sup> J. BARRY, *George Sand ou le scandale de la liberté*, Seuil, 1982; A. LO GIUDICE, *George Sand Romanticismo e modernità*, Roma, Bulzoni, 1990; P. LAFORGUE, *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, Klincksieck, 2003.

<sup>327</sup> B. FALCETTO, *L'esemplarietà imperfetta. Le «Confessioni» di Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 63-144.



mentre *Lucrezia Floriani*, *Daniella* e *Mauprat* nel XIX secolo.

La dislocazione temporale non cambia lo sguardo della scrittrice nei confronti della realtà sociale, analizzata e riproposta sulla pagina come doveva apparire agli occhi della Sand al tempo del suo viaggio in Italia. Quest'immagine dunque non è alterata dalla retrodatazione della vicenda, e si coglie l'intento di descrivere i due volti dell'Italia che toccano maggiormente la sensibilità sandiana: l'aspetto sensuale-esotico e quello realistico-decadente. La critica alla produzione romanzesca nieviana ha messo in luce aspetti molto simili e connessi alle diverse 'anime' delle *Confessioni* e degli altri grandi romanzi nieviani: una tematica amorosa dai contorni sensuali, un'analisi storica e sociale puntuale della realtà e, come componente aggiuntiva, la presenza di una natura che non è mai ambiente, ma «rievocazione memoriale: il contatto con la natura predispone l'uomo alla meditazione, all'abbandono sentimentale<sup>328</sup>».

Tralasciando le somiglianze tra la sensualità sandiana e quella nieviana già documentate, così come si può prescindere dall'analisi comparata delle descrizioni paesaggistiche, ci si può soffermare con maggior attenzione sui legami tra i due scrittori a livello di tematica politica, che, a ben guardare, è l'aspetto più rilevante dell'interesse per l'Italia della scrittrice francese.

Non sono certamente inedite le simpatie sandiane per la politica mazziniana e l'amicizia con alcuni membri della *Giovine Italia*, residenti all'estero<sup>329</sup>.

*Daniella* offre, a questo proposito, un interessantissimo punto di vista dal momento che

dire Rome, dire sur Rome et sur l'Italie d'après 1848, ou plutôt dire un regard d'après 1848 sur l'Italie. Le début du livre invite à cette mise en contexte historique: au deuxième chapitre, le héros Jean Valreg [...] définit son identité en prenant acte d'un "mal de 1848", si l'on peut dire, mal qui condamne à "vivre avec cette pensée morne et lourde: la vérité sociale n'est pas révélée"<sup>330</sup>.

Questo avvicinamento della Sand alle posizioni mazziniane non doveva essere privo di conseguenze sulla scelta nieviana di leggere e studiare l'opera della scrittrice francese. È necessario, dunque, aprire una parentesi sull'interesse sandiano per i movimenti politici italiani degli anni '40-'50 di cui ebbe diretta conoscenza attraverso i viaggi, le letture e gli scambi di idee con Mazzini e i mazziniani.

Un buon punto di partenza può essere la lettura delle numerose lettere sandiane datate tra il 1839 e il 1849 in cui emerge un vivo ritratto – anche se mitizzato soprattutto nelle prime testimonianze – di Giuseppe Mazzini, come uomo simbolo del Risorgimento italiano:

Maintenant, Dieu merci, je puis vous écrire sous votre nom. C'est le signe de la liberté en Italie et ce nom est comme celui de la république elle-même qui se montre ou se cache, selon que Dieu se manifeste aux hommes par le patriotisme ou se retire de leur cœur<sup>331</sup>.

<sup>328</sup> Ivi, p. 89.

<sup>329</sup> E. PASSERIN D'ENTRÈVES, *Mazzini e George Sand. Letteratura, religione e politica*, «Rivista di Storia e Letteratura religiosa», n. 1 (1973), pp. 37-51.

<sup>330</sup> D. ZANONE, *Un Robinson à Rome? A propos de La Daniella*, in *Présences de l'Italie dans l'œuvre de George Sand*, cit., p. 323-340.

<sup>331</sup> G. SAND, *Correspondance*, a cura di G. LUBIN, voll. VIII, Paris, Garnier, 1964, p. 132.

Eppure questo legame che si andrà consolidando fino agli anni '50-'52 era nato sotto il segno, prettamente letterario, quando Mazzini, nel 1836 sul «Monthly Chronicle» aveva difeso George Sand dalle critiche di immoralità, dimostrando che, essendo una donna democratica e dunque libera, poteva decidere di affrontare ogni sorta di argomento senza che venisse espresso alcun giudizio in nome della moralità sociale<sup>332</sup>.

Tralasciando il dibattito letterario che interessò la figura di George Sand, è interessante osservare come nel ventennio 1830-1850 la primigenia amicizia letteraria diventi un sodalizio politico e torni ad essere un semplice segno di stima intellettuale reciproca dopo il 1850.

Dopo i primi scambi relativi all'articolo del 1836, Mazzini propose alla Sand di scrivere un libro sull'Italia delle battaglie per l'Unità, di sostenere alla fine la causa democratica all'estero, dando un'immagine veritiera della politica italiana. George Sand, per quanto interessante, non colse l'invito così come le fu offerto, ma la relazione intellettuale, da questo momento, si spostò sul piano politico e Mazzini trovò nella scrittrice una confidente attenta e critica. Durante le cinque giornate di Milano e i successivi avvenimenti italiani, la complicità tra i due crebbe di lettera in lettera fino all'annuncio della Repubblica romana che fu accolto dalla Sand con parole profetiche:

Quelque soit l'issue de votre république italienne, ce qu'elle fait aujourd'hui ne sera pas perdu, et votre œuvre portera ses fruits d'une manière durable avant qu'un siècle se soit écoulé. Maintenant il dépend des hommes que Dieu se laisse arracher ce miracle dès à présent.

Tuttavia il fallimento dei moti mazziniani e gli eventi successivi costituiscono la rottura tra i due intellettuali. George Sand si schierò, infatti, tra coloro che riconobbero l'errore mazziniano nella strutturazione del '48:

Ah, mon ami, je crois que nous tournons vous et moi dans un cercle vicieux, quand nous disons, vous, qu'il faut commencer par agir, pour s'entendre, moi, qu'il faudrait s'entendre avant d'agir<sup>333</sup>.

Non si è ancora giunti alla fine del rapporto politico tra i due, ma la posizione sempre più radicale ed ideologica di Mazzini e gli attacchi alla sinistra socialista congiunti alla permanenza della Sand nell'*École communiste* all'interno della diatriba Ledru-Rollin<sup>334</sup>, portarono la scrittrice ad una lettura assolutamente realistica della politica mazziniana ed all'inevitabile separazione:

Laissons de côté mon dégoût et mon découragement [...]. Vous faites de la politique, dans ce moment-ci, rien que de la politique. Vous êtes, au fond, tout aussi socialiste que moi, je le sais, mais vous réservez les questions d'avenir pour de temps meilleurs, et vous croyez qu'une association toute politique entre quelques hommes qui représentent la situation républicaine telle qu'elle peut être, pour

<sup>332</sup> G. MAZZINI, *Scritti editi e inediti*, vol. XXI, Imola, Galeati, 1916 pp. 33-36; sui legami tra Sand e Mazzini si vedano F. LUZZATO, *Giuseppe Mazzini e George Sand. La relazione e la corrispondenza*, Bocca, Milano, 1947; A. POLI, *George Sand e Giuseppe Mazzini*, «Revue de sciences humaines», n. 96, (octobre-décembre 1959), pp. 503-504; G. P. ROMAGNANI, *Sur Mazzini*, in *Présences de l'Italie dans l'oeuvre de George Sand*, cit., pp. 217-236. M. PERROT, *George Sand. Politique et polémiques*, Paris, Editions, 1997.

<sup>333</sup> G. SAND, *Correspondance*, cit., vol. IX, pp. 282-283.

<sup>334</sup> B. HAMON, *George Sand et la politique. "Cette vilaine chose ..."*, Paris, Harmattan, 2001, pp. 303-323.

le moment, est un devoir pour vous. Vous faites, vous surmontez vos répugnances, (vous m'écriviez cela dans la lettre a laquelle j'ai répondu), vous croyez enfin qu'il n'y a autre chose a faire. Il est possible qu'il n'y ait pas autre chose à faire, mais est-ce une raison pour le faire? Là est la question. [...] C'est pour la politique seulement que je dis cela; car, en restant sur le terrain philosophique, socialiste si vous voulez, on peut et on doit toujours tout dire, et aucun gouvernement n'a le droit de l'empêcher [...]<sup>335</sup>.

Il sostegno di George Sand alla causa mazziniana si ferma, dunque, nello stesso momento in cui Nievo abbandona – come si è visto, la causa democratica che aveva sostenuto fin dal 1848.

Non è necessario cercare tra i numerosi corrispondenti di George Sand qualche amicizia comune a Nievo, vista la frequentazione da parte di quest'ultimo di circoli politici in cui si discuteva degli errori mazziniani e in cui le novità d'oltralpe erano sicuramente ben note<sup>336</sup>.

Seguendo il medesimo percorso nieviano, George Sand “sposa” la causa garibaldina, vedendo in questo personaggio carismatico un potenziale fautore della libertà dell'Italia verso la quale esprime parole di profondo amore ne *La Guerre* (1859):

Oui, chère Italia, sœur de la France, on naît chez nous avec ton amour dans le cœur. C'est un instinct passionné qui lutte et qui souffre comme le tien lutte avec l'amour de la liberté. Quand on met le pied sur ton sol et que l'on te voit éteinte et tes sépulcres vous navre et vous glace. Mais si tu fais un mouvement, si tes morts ressuscitent, si tes enfants accablés se relèvent, si tu jettes un cri d'appel et de détresse vers nous ... nous volons vers toi, entraînés par une puissance qui ne raisonne plus<sup>337</sup>.

Garibaldi è nella brochure *Garibaldi* (1859) l'uomo che può smuovere le folle perchè ha quella forza da «héros romantique» che rappresenta bene la storia stessa dell'Italia, tormentata, appassionata e pronta ad aspettare il momento giusto per la propria liberazione. Al Condottiero la Sand paragona Cavour, opposti come *le blanc et le noir*, ma entrambi artefici di un'impresa che andava costruendosi alla soglia del 1860<sup>338</sup>.

Basterebbe, dunque, anche solo questo legame politico per comprendere la simpatia di Nievo nei confronti della scrittrice francese, soprattutto tenendo conto del peso attribuito dal romanziere italiano alla causa politica.

Ci sono poi alcuni temi ed alcune situazioni che legano strettamente la produzione nieviana a quella sandiana.

In rapporto alla componente italiana dei romanzi sandiani, ha scritto anche Norbert Jonard, esprimendo in più punti un giudizio sull'opera di Nievo e sui rapporti con quella della Sand che

<sup>335</sup> G. SAND, *Correspondance*, cit., vol IX, pp. 731-736.

<sup>336</sup> Il rapporto tra gli scrittori italiani e George Sand è ben descritto nel volume di Annarosa Poli *George Sand vue par les italiens*, in cui si ricorda l'apprezzamento del salotto Vieusseux, di Nicolò Tommaseo («Più vera di Byron, più ricca di Manzoni: fatela cristiana e sarà il primo ingegno del secolo»), di Giuseppe Giusti e di tutto coloro che, benchè potessero non condividerne il comportamento morale, cercavano di incontrare questo intelletto 'maschile' nel corpo di donna durante i soggiorni italiani. Amata, stimata, giudicata e canzonata per i suoi amori romantici, il successo di George Sand in Italia trova riscontro in tutti i periodici del primo Ottocento, dal «Messaggero Torinese», al «Gondoliere», passando per «Il Pedrocchi» e «Il Pungolo». Lo studio è altrettanto utile perchè testimonia la circolazione di traduzioni, rifacimento e romanzi in francese nell'Italia dell'Ottocento (pp. 15-17).

<sup>337</sup> G. SAND, *La Guerre*, in A. POLI, *L'Italie dans la vie ...*, cit., p. 332.

<sup>338</sup> Ivi, pp. 334-335.

questo studio può in gran parte mutare di segno<sup>339</sup>. Il punto di vista di Jonard è mirato a confrontare un aspetto della letteratura nieviana che, a giudizio della critica, è stato influenzato dalla lettura della Sand: la produzione campagnola e l'etica sociale espressa dai due autori. Dato questo punto di vista iniziale, Jonard osserva le diversità dovute al contesto politico e sociale in cui sono nati Nievo e la Sand, e prosegue dipingendo un ritratto di Nievo fuori da ogni verità storica, descrivendolo come un «un auteur marginal, une conscience solitaire ou, presque, livrée à sa propre réflexion» che «il n'a pas connu la ferveur des batailles littéraires d'une capitale ni les orages de la passion<sup>340</sup>». Quest'immagine viziata da una ricezione alterata della biografia nieviana si ripercuote anche sul giudizio critico, che tende a dimostrare la dipendenza di Nievo dall'ideologia sandiana, ma stemperando e riducendo le problematiche.

Nonostante quest'ottica ristretta, Jonard coglie, però, una tematica prettamente nieviana che spiega, in parte, l'interesse per i romanzi sandiani: la presenza costante di un'accusa politica e sociale all'aristocrazia, condotta senza le esagerazioni della satira, ma sempre sul filo ambiguo dell'ironia<sup>341</sup>. In George Sand i personaggi 'positivi' appartengono di norma alla classe più bassa, al popolo, e, nel loro percorso di crescita, elevano il proprio rango sociale, mostrando quanto la loro virtù morale possa portarli ad elevarsi su chi, per nascita, appartiene ad una classe più alta. Jonard conduce un parallelo tra i romanzi sandiani come *La Petite Fadette* e *Angelo di Bontà* di Nievo illustrando le possibili fonti e spiegando perchè «son réalisme est, à cet égard, plus psychologique que social<sup>342</sup>». Il nobile 'negativo', che nella produzione della Sand si presenta per rispondere ad un'esigenza di dipingere realisticamente una classe elitaria e poter così esaltare positivamente 'il popolo' secondo un'ideologia «républicaine et anti-aristocratique», in Nievo assume una connotazione ancor più amara: «il n'y a que ceux qui ont de l'argent et ceux qui n'en ont pas avec toutes les conséquences morales que cela peut avoirs sur des âmes faibles». La nobiltà, come si è visto nell'analisi de *I Beffeggiatori*, non è più una questione di rango sociale, ma di denaro e di privilegi che permangono invalsi. La nobiltà descritta da George Sand è decisamente una classe privilegiata, a cui non è rimasto altro che il proprio denaro e il senso di poter dominare sugli altri, concepiti come inferiori. Da questo punto di vista, dunque, la produzione sandiana poteva, per un sostrato ideologico-politico, interessare Ippolito Nievo.

**3.** *Consuelo* è il romanzo su cui George Sand ha lavorato dal 1841 fino al 1844, anno della sua pubblicazione. Lo studio per la ricostruzione dell'impianto storico che soggiace al romanzo ha

---

<sup>339</sup> N. JONARD, *Ippolito Nievo et George Sand*, in «Rivista di letteratura moderna e comparata», dicembre 1973, pp. 266-284.

<sup>340</sup> Ivi, pp. 267-268.

<sup>341</sup> Ivi, p. 270.

<sup>342</sup> Ivi, p. 284.

richiesto alla scrittrice – come emerge dall'analisi degli appunti manoscritti raccolti presso la Bibliothèque Nationale de France – una consultazione incessante di materiali, soprattutto antichi, e lunghe sedute di studio presso la Biblioteca Marciana di Venezia<sup>343</sup>.

La ricostruzione delle scuole di canto nel XVIII secolo a Venezia era l'interesse principale della scrittrice che intendeva, con *Consuelo*, ritrarre non solo l'evoluzione della giovane orfanella che diviene una cantante dotata di una straordinaria propensione naturale, ma anche la costituzione della scuola italiana di canto lirico. Tra i suoi appunti si trovano, dunque, informazioni che riguardano la ricezione e le innovazioni apportate da personaggi come Scarlatti e Pergolesi, informazioni su maestri di canto – come Porpora che sarà ritratto nel romanzo – e sui cantanti, e stralci di arie, provenienti, per lo più, da opere metastasiane.

La trama del romanzo, complesso per la presenza di un incrocio di storie che coinvolgono i personaggi minori, si può riassumere con le parole di Léon Cellier, curatore dell'edizione Garnier del romanzo:

G. Sand avait commencé par une intrigue de théâtre assez banale entre quatre personnages: Consuelo, Anzoleto, le comte Zustinian et la Corilla. Zustinian et le jeune chanteur Anzoleto sont doublement rivaux. Anzoleto enlève la Corilla à son protecteur Zustinian, mais le comte ne peut pas lui faire pièce en lui prenant le coeur de Consuelo. Et le vieux Porpora, pour garder Consuelo toute à son art, lui révèle la trahison d'Anzoleto<sup>344</sup>.

Questa vicenda sentimentale, che culminerà con l'amore tra Consuelo e Anzoleto, va inserita in un contesto che è quello della Venezia di metà Settecento in cui si confrontano le diverse scuole di canto e in cui si muovono i personaggi che rimandano tutti, o quasi, a personaggi storicamente esistiti.

La trama teatrale del romanzo che oppone ed intreccia i giochi delle coppie, non è che un pretesto per ricomporre una realtà storica che George Sand ricostruisce, non senza qualche piccolo intervento di revisione del dato storico, utilizza per affermare la grandezza e la seduzione della tradizione musicale italiana, soprattutto di quel Settecento in cui conviveva – ai suoi occhi pienamente inseriti nel contesto romantico e come attiva partecipante dei dibattiti sulla musica introdotti dall'estetica romantica e da Chopin<sup>345</sup> – un'idea di musica naturale e popolare e, nel contempo, si iniziavano a codificare i grandi generi, intellettualmente elevati di cui aveva prova nella Parigi ottocentesca musicalmente innamorata dell'ultimo Rossini e di Meyerbeer.

Le vicende delle scuole di musica nella Venezia degli anni Quaranta del Settecento, vengono ricostruite attraverso la bibliografia critica che riguarda il Maestro Porpora, Haydn, Handel,

<sup>343</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, *Nouv. Acq. fr: 13646*, “Carnet Corte Minelli San Fantin”.

<sup>344</sup> L. CELLIER, *Consuelo et La Comtesse de Rudolstadt*, in G. SAND, *Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt*, vol. I, édition de L. Cellier et L. Guichard, Paris, Garnier, 1959, p. XII.

<sup>345</sup> C. DALHAUS, *L'idée de la musique absolue. Une Esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps éditions, 1997; F. ESCAL, *La musique et le Romantisme*, Paris, L'Harmattan, 2005; Su Chopin: J. J. EIGELDINGER, *L'univers musical de Chopin*, Paris, Fayard, 2000.

Metastasio basandosi prevalentemente sulla *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique* di François Joseph Fétis. Per ogni personaggio, poi, le fonti storiche (quasi sempre e solo il Fétis e *Le dictionnaire de la musique* e *La lettre sur la musique française* di Rousseau) si coniugano con quelle letterarie: per il maestro Porpora c'è l'influenza di *Fragoletta* di Latouche e i documenti storici sulla disputa del 1733 che lo oppose a Handel in merito all'*Arianna a Nasso*; per il conte Zustiani *Les Confessions* di Rousseau; per Corilla la *Corinne* di Madame De Staël e il personaggio storicamente esistito della poetessa e improvvisatrice di versi Maria Maddalena Morelli, ma anche il soprano Giudeitta Grisi<sup>346</sup>. Consuelo è, invece, il soprano Pauline Viardot, coetanea della Malibran, a cui succedette dopo l'improvvisa morte della cantante, ed amica di George Sand, come testimonia un ricco carteggio tra la scrittrice e la cantante<sup>347</sup>.

Se per l'origine e lo sviluppo di *Consuelo* si dispone di diverso materiale tale da comprendere l'intensa fase gestazionale e gli intenti della scrittrice<sup>348</sup>, per il primo atto dell'incompiuto libretto nieviano non si possiede che la richiesta del romanzo della Sand nella lettera a De Castro del 1855.

Prima di descrivere il libretto nieviano può essere interessante cercare di capire per quali ragioni Nievo abbia scelto *Consuelo* e perchè si sia voluto cimentare in un genere che non gli era affatto familiare. L'interesse nei confronti della storia della giovane orfanella che diventa cantante non riguardava certamente il fatto narrato, ma il contesto storico e la riflessione estetico-musicale che emergeva dal testo sandiano. Come è già stato detto a proposito de *I Beffeggiatori*, il sistema teatrale che Nievo conosceva meglio era quello operistico, con una predilezione per la produzione Sette-Ottocentesca piuttosto che per le grandi novità verdiane.

I gusti musicali di George Sand non sembrano discostarsi molto da quelli dell'*homme d'autre siècle* Nievo: formatasi grazie alla madre ascoltando la musica di Durante, Pergolesi, Paisiello, Spontini, Cimarosa, Zingarelli, Cherubini, Mercadante e Porpora, aveva continuato a nutrire un vivo interesse per l'opera italiana settecentesca, a cui aveva accostato ben presto la produzione ottocentesca di Rossini, soprattutto un *Guillaume Tell* visto nel 1840 all'Opera di Parigi<sup>349</sup>.

Nelle lettere e poi nei romanzi italiani di George Sand si trova un micromondo lirico ritratto con precisione e spirito critico: la bravura di Giuditta Pasta, l'interesse per il "décor", l'accostamento tra doti vocali personali e ruolo in scena, la tendenza del canto italiano a voler mostrare in tutti i modi la bravura dei cantanti, fino ad arrivare a cercare di ritrarre in *Consuelo* la giovane e promettente Pauline Garcia, che «avait été formée pour chanter la musique pathétique de l'opera seria: elle était rompue à toutes les difficultés du bel canto, se plaisant même à en ajouter d'inédites, comme

---

<sup>346</sup> S. RAGNI, *I viaggiatori musicali nell'Italia del Settecento, Consuelo di George Sand*, Perugia, Guerra, 2003, p. 109.

<sup>347</sup> G. SAND; P. VIARDOT, *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot, recueillies, annotées et précédées d'une introduction* par T. MARIX-SPRIRE, Paris, Editions Latines, 1959.

<sup>348</sup> P. POLI, e *La Porporina. Entretiens sur Consuelo*, actes du colloque de Grenoble, 4-5 octobre 1974, présenté par L. CELLIER, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1976.

<sup>349</sup> A. POLI, *George Sand et l'opera italien*, in *Présences de l'Italie ...*, cit., pp. 113-147.

s'amusera à le faire Consuelo»<sup>350</sup>.

L'interesse musicale della Sand si orientava, dunque verso quello di Nievo: passatista, accoglieva Rossini e Bellini come maestri di un tempo passato e instaurava con Verdi un rapporto conflittuale:

En fait, que demandait George à la musique?

On a dit avec raison – écrit-elle dans *Consuelo* – que le but de la musique c'était l'émotion et les splendeurs de la nature et les délices de la contemplation, et le caractère des peuples, et le tumulte de leurs passions, et les longueurs de leurs souffrances. Là, se révèle pleinement pour nous sa personnalité romantique, imprégnée des idées de Delacroix, Hugo e Mazzini.

Autre élément à ne pas perdre de vue: la romancière s'est toujours trouvée à la frontière de deux siècles, comme beaucoup de ses contemporains. C'est ainsi qu'on peut mieux comprendre l'admiration privilégiée qu'elle portait à Rossini plus qu'à d'autres auteurs d'opéra italiens réellement romantiques, qui ont travaillé à se détacher, à instar de Bellini ou de Donizetti, des traditions du passé. Toutefois Verdi, qu'elle désapprouve au départ, finira par lui inspirer au fil du temps des expressions admiratives, parce qu'elle comprend la plénitude et la vigueur de sa création, notamment face à cette musique “de la mode”, habitée de vide et de lieux communs, même chez les compositeurs françaises<sup>351</sup>.

Una sintesi come questa si potrebbe adattare alla concezione musicale nieviana e spiegare per quale ragione l'interesse si fosse mosso verso un romanzo dove «la musique et les musiciens tiennent le rôle principal, mais leurs actions se déroulent au XVIIIe siècle, George se limite à citer ceux des opéras italiens du XVIIIe siècle qui l'avaient initiée à la musique»<sup>352</sup>.

La concezione della musica per George Sand si fonda sull'idea che la musica sia un linguaggio vero e proprio («Heureusement pour nous, il y a encore dans le monde une langue plus harmonieuse que la grammaire: elle ne veut plus parler avec nos mots et notre syntaxe» scrive la Sand a proposito della cantante Cornélie Falcon<sup>353</sup>), secondo la concezione romantica, che possedeva una sua “grammatica” e stile:

On a dit avec raison que le but de la musique, c'était l'émotion. Aucune autre art ne réveillera d'une manière aussi sublime le sentiment humain dans les entrailles de l'homme; aucun autre art ne peindra aux yeux de l'âme, et les splendeurs de la nature, et les délices de la contemplation, et le caractère des peuples et le tumulte de leurs passions, et les longueurs de leurs souffrances. Le regret, l'espoir, la terreur, le recueillement, la consternation, l'enthousiasme, la foi, le doute, la gloire, le calme, tout cela et plus encore, la musique nous le reprend, au gré de son génie et selon toute la portée du notre<sup>354</sup>.

Accanto a quest'idea di musica articolata, sussisteva, però, anche la musica popolare quella che penetra nei diversi contesti sociali e umani che la producevano e che, in *Consuelo*, porta spesso ad un giudizio critico sull'immagine di musica come spettacolarizzazione che distoglie l'attenzione dal vero scopo della musica comunicare i sentimenti:

La représentation est un rite mondain où la curiosité, les cabales en faveur des chanteurs, ou contre

<sup>350</sup> Ivi p. 133.

<sup>351</sup> Ibid

<sup>352</sup> Ivi, p. 142.

<sup>353</sup> Il passo è citato, senza fonte, in M. DE LANNOY, *George Sand: la musique et l'indicible*, in *À la croisée des chemins. Musiques savantes – Musiques populaires. Hommage à George Sand*, actes du colloque de La Châtre, 23-25 octobre 1997, pp. 6-11 :p. 8.

<sup>354</sup> B. DIDIER, *Problèmes de sémiologie musicale dans Consuelo*, in La Porporina, cit., pp. 131-132. Si veda anche: A. FULIN, *George Sand et la musique naturelle*, in *George Sand et les arts, Actes du colloque organisé au Chateau D'Arts* (septembre 2004), par M. CAORS, Clermont-Ferrand, Presse Universitaire Blaise Pascal, 2005, pp. 25-36.

eux, vont avoir une importance déterminante: “*La partition eut le plus grand succès, quoiqu'elle ne fut pas écoutée et que personne ne s'occupât de la musique elle-même*”<sup>355</sup>.

Nel romanzo si trovano dunque tre modalità di riflessione sulla musica:

En premier lieu, c'est la musique d'opéra qui exprime le mieux passions tendres comme fortes;  
En second lieu, une musique plus austère, dite “savante” s'impose avec des maîtres tels Marcello, Porpora, Pergolesi; Enfin, on retiendra la musique dite “naturelle”, conçue comme l'émanation du peuple et la traduction de son âme profonde<sup>356</sup>.

Il melodramma occupa un ruolo significativo in *Consuelo* che è considerato, infatti, il romanzo teorico sulla concezione musicale sandiana proprio per la convivenza delle due dimensioni, quella popolare e quella intellettualistica, colta in un momento di passaggio e codificazione dei nuovi generi. La Sand non si limita a ricostruire un contesto e citare compositori come Bach, Galuppi, Marcello, Haydn, Scalati e Porpora, ma esprime un giudizio sulle opere:

Le *Salve regina* de Pergolèse, plus approprié que son *Stabat Mater* pour la mise en valeur du solo de soprane ainsi que pour la saison narrative de l'Assomption, occupe une place importante comme la première pièce que chante en public l'héroïne *Consuelo*. Ensuite, le célèbre psaume de Marcello “I cieli immensi narrano”, sert de fil conducteur le long du roman. Les références à Handel abondent. *Consuelo* que le *Te Deum* à un moment de révélation joyeuse de son salut; Rinaldo, Judas Maccabaeus et Arianna prêtent également une symbolisation claire de liberté et de libéralisation. Maintes références aux livrets d'opéras de Metastasio remplissent des fonctions narratives et symboliques: *Achille in Sciro*, *Giuditta*, *Antigono*, *Zenobia*, *Titus*. Se remarque aussi dans les nombreuses prestations du librettiste un commentaire pointu sur la rivalité entre Hasse et Gluck. De Galuppi Sand fait référence à *La Diavolessa* et à *Arcifanfano*, re de' matti pour témoigner de la croissance de l'opéra buffa ainsi que pour ajouter à la caractérisation des personnages<sup>357</sup>.

L'aspetto popolare, invece, emerge nel ruolo fondamentale riservato alla tradizione orale, al canto popolare che conserva più pura e vera tanto la dimensione religiosa vera, quanto un senso di naturale tendenza alla musica che appartiene a tutti, perchè naturalmente legata alla sensibilità umana.

Nievo, facilmente, poteva ritrovare una dimensione simile alla propria concezione musicale, brevemente esposta in un passaggio in un articolo:

schierarsi la musica teatrale fra le arti educatrici e perciò doverlasì vestire d'aspetto che vinca d'assalto il giudizio della folla; le delicatezze musicali essere ormai da rinserrarsi negli eccelsi circoli accademici; nei pubblici spettacoli volersi bellezze patenti delle quali si giovino addirittura le menti popolari. E questa sarà logica sopraffina; ma certamente non si pretenderà educare il popolo ribattendogli la sua ignoranza, bensì avviandolo a grado superiore di coltura; e concesso che la musica cooperi a tal fine, non sarà certo la ottima via quella di lusingarlo nelle sue grossolane tendenze allo strano, al barocco, al meravigliosa: sebbene per l'uscio della verità sempre aperto nel cuore di tutti, riverberando in esse un semplice raggio del bello, si tenderà a tal risultato. La folla ai di nostri è ancora troppo ineducata per balzare all'assoluta conoscenza estetica, come la mente d'un artista; ma il bello è così potente per sé, da farsi anche comprendere prima che la virtualità di comprenderlo siasi desta nelle menti volgari pei fomenti dell'educazione, e questo commercio con esso, questa comprensione passiva è già una educazione graduata che sviluppa quella virtualità, e la traduce mano

<sup>355</sup> B. DIDIER, *Problèmes de sémiologie musicale dans Consuelo*, in *La Porporina*, cit., p. 133.

<sup>356</sup> Ivi p. 135.

<sup>357</sup> D. A. POWELL, “*Musique et musiquette*”: *George Sand sur la valeur des musiques*, in *A la croisée des chemins*, cit., pp. 12-25, :p. 14.



a mano in vero criterio<sup>358</sup>.

Sembra sussistere in Nievo la distinzione tra un livello superiore di poesia – esteticamente rilevante – e un livello base, invece, attraverso la quale è possibile educare il popolo. La funzione educatrice della musica e del melodramma appartiene, in realtà, ad un dibattito ben vivo che richiamava alcuni principi fondanti della musica romantica. Per esempio, per richiamare un autore decisamente importante per Nievo e la Sand, il ruolo del musicista come interprete di una nuova dimensione sociale, di base democratica, fondata sull'uguaglianza degli uomini era stato descritto da Mazzini nella sua filosofia della musica. Il musicista interprete dell'esistenza umana è un fil rouge che attraversa la riflessione mazziniana, coniugandosi alle idee sulla libertà del linguaggio musicale che riesce a svincolare dalle imposizioni culturali, retaggio di vecchi sistemi di valori, e ad esprimere a pieno il concetto di bellezza.

L'ultima parte della riflessione nieviana si avvicina a quest'idea di musica che è presente anche nella concezione sandiana. Laddove Nievo parla del bello, come di una presenza assoluta nell'arte che può essere colta da chiunque perchè non necessita di una formazione intellettuale ed estetica, lascia intendere che questa prima forma di educazione all'arte sia la base per la ricezione estetica e sia anche una forma naturale e spontanea di esperienza con il bello.

Come nella riflessione sandiana vengono stabiliti ranghi e scopi diversi alla musica: esiste una musica colta – quella dei grandi compositori – che si manifesta nella lirica e nella ricezione intellettuale, ma deve esistere anche una musica “naturale”, ad un livello più basso che tocca il popolo, così come definito nel senso più filosofico del termine: non classe, ma entità sociale che, non appartenendo alla falange degli intellettuali, può esperire il bello ad una forma più embrionale ma più naturale.

Nievo, invece, nutre forti dubbi sulla natura popolare del teatro, come è stato ricordato nella prima parte di questo studio. Non si tratta evidentemente di negare l'esistenza di una forma di letteratura che si avvicini al popolo, quanto l'idea che puntare a generi e tipologie letterarie destinate solo al popolo non serva a nulla se non ad avere «eterni sproloqui/che dicono niente<sup>359</sup>». Esistono, come emerge chiaramente dal passo citato sulla musica, forme e gradi diversi di esperienza intellettuale del bello – come affermava anche Mazzini – ma non si può credere che si abbia una letteratura per il popolo e una per gli 'altri'. Il teatro, per esempio, è fatto di «buone commedie» che sono destinate al popolo come agli intellettuali perchè Nievo riconosce al teatro il ruolo di «scuola del popolo» in riferimento alla sua immediatezza comunicativa. Il problema che viene sollevato è, piuttosto, il mancato riconoscimento della qualità dei testi drammaturgici. Il pubblico segue quello che piace, che diverte, e non è sempre in grado di valutare il valore delle opere che vede in scena né di

---

<sup>358</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 109-111.

<sup>359</sup> I. NIEVO, *Poesie*, cit., vv. 13-14.

penetrarne i sensi più reconditi. E questa concezione che si riferisce soprattutto al teatro di parola, sembra toccare anche il mondo del teatro per musica, che si complica ulteriormente dell'aspetto musicale, per questo l'opera rimane un ibrido esteticamente complicato, ma potenzialmente utile a far circolare alcune idee, presso un pubblico avvertito.

Accanto, dunque, alla personale visione della musica si può ricordare l'interesse della Sand per Rossini che

comporte en outre un modernisme, du autant à la manière dont il s'éloigne des conventions dramatiques qu'à la nouveauté de ses livrets, inspirés de Shakespeare, Beaumarchais, Scott, Schiller, ou encore de thèmes exotiques ou d'actualité. A côté des *opéres semisérie* (d'un ton mi-sérieux) ses drames contiennent des scènes qui savent susciter une inquiétude sacrée, quasi morbide. [...] Toutefois, ces accents de nouveauté naissent d'un contexte traditionnel, et le public admirât surtout cette capacité inédite de plier la musique classique et idéale à l'appel des sens; pour autant une musique, qui, sans aller jusqu'aux entrailles du spectateur, ne constituait pas un trouble pour la psyché<sup>360</sup>.

Si è già ricordato l'interesse nieviano per Rossini, e in modo più generale per un mondo melodrammatico già passato, e superato dalle novità verdiane. Nievo appare sempre di più, anche in questa condivisione musicale sandiana, legato ad un modo di intendere la musica romantica. A questo proposito si deve riprendere un aspetto già toccato nel primo capitolo: nella vastità di titoli e compositori che Nievo cita e che ha la possibilità di frequentare nei teatri di Mantova, Padova, Venezia e Milano, colpisce la compresenza di due tipologie diverse di melodramma. O quantomeno apparentemente diverse se si vogliono utilizzare le scansioni tradizionali. Da un lato si trovano Rossini ed altri autori che appartengono ad una tradizione fine settecentesca e dall'altro il nome di Bellini richiama una tipologia melodrammatica ben diversa per contenuti e forme. La ricezione nieviana è interessante: per il proprio teatro comico il richiamo quasi costante è a Rossini, come uno sfondo non ben definito ma che, concorre in ogni caso, a formare una determinata tipologia di personaggi. Eppure nelle recensioni e negli articoli Nievo non cita mai il Rossini comico, riferendo sempre di spettacoli di ambito storico. Al contrario, Bellini e probabilmente anche il Rossini serio, entrano di diritto nella produzione tragica di Nievo.

Una dimensione prettamente storica rossiniana e questo afflato verso una tensione eroica dei suoi personaggi, richiama ancora una volta, *La filosofia della musica* di Mazzini e più in generale una certa propensione della critica italiana.

Mazzini, non a caso durante il suo esilio parigino (1848), quando, cioè può osservare i fatti italiani – politici, letterari e sociali - con una certa distanza e confrontarsi con un clima culturale diverso senza alcuna forma di mediazione, si sofferma su alcune considerazioni di ordine teorico che il cosiddetto romanticismo italiano aveva messo in secondo ordine, al punto tale che tutt'oggi la

---

<sup>360</sup> B. DIDIER, *Problèmes de sémiologie musicale dans Consuelo*, in *La Porporina*, cit., pp. 135-136. Su alcune questioni tecniche-vocali: L. LASCoux, *George Sand, Rossini et la voix de contralto*, in *George Sand et les Arts*, cit., pp. 37-49.

critica, quando si parla delle teorizzazioni sul romanticismo storico italiano, riporta i sempre noti casi manzoniani e leopardiani e si “dimentica” gli scritti mazziniani, traboccanti di quel sostrato filosofico che manca a Manzoni e che è presente, ma sotto un diverso aspetto, in Leopardi, autore non certo estraneo al Nievo. In un circolo come quello della contessa Spinelli Maffei in cui erano di casa Tenca, De Castro e Calabi che prestavano servizio alla causa mazziniana facendo circolare messaggi per i patrioti rimasti in Italia, pur con qualche riserva, Nievo poteva aver modo di leggere e criticare le ultime pubblicazioni mazziniane, che, a dispetto di una prima impressione, si costruivano su una solida formazione filosofica e letteraria. Si colgono, dunque, la vicinanza e il dialogo, ma anche e soprattutto i motivi di velata polemica, tra queste opere e alcuni scritti nieviani precedenti a *Le Confessioni* e spesso archiviati come “minori” rispetto alla stagione dei romanzi - *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, *La Storia filosofica dei secoli a venire* e *il Dialogo della Filosofia con un nuovo stampo d'avoro* - e composti sempre in quell'arco cronologico compreso tra il 1852 e il 1856 – in cui, a mio giudizio, si ha il maggior grado di sperimentalismo e di ricerca formale e teorica in Nievo. Di pagina in pagina sembra esistere dunque un Nievo teorico, anche se di scorcio, non solo di quella letteratura popolare tanto decantata e sulla quale ha riflettuto a lungo la critica, ma anche indirizzato verso una necessaria apertura che mediasse tra estetica letteraria e musicale. Una premessa inedita per seguire questo diverso legame si coglie notando come Mazzini e Nievo siano stati lettori e abbiano condiviso una concezione letteraria che segue la linea Vico – Herder, secondo una complessiva riconsiderazione della filosofia vichiana diffusa in Francia da Michelet<sup>361</sup>. L'idea che lo sviluppo letterario ed intellettuale segua l'evoluzione – o l'andamento circolare – dell'uomo attraverso diverse fasi in cui cambia profondamente il legame con la realtà che lo circonda, si ritrova formulata negli stessi termini vichiani da Mazzini e, con alcune modificazioni di ordine lessicale, negli *Studi sulla poesia* di Nievo<sup>362</sup>. Ovviamente si tratta di una teoria letteraria in cui la letteratura viene vista tutt'uno con la vita civile e la politica nazionale:

[la letteratura] si lega alla libertà, alla patria, all'umanità, al progresso, un'idea grande e sublime e disinteressata<sup>363</sup>.

L'immaginario comune del poeta impegnato che si colloca in un determinato tempo e in un determinato luogo e di quel momento storico deve parlare è qui pienamente rappresentata. In uno sviluppo letterario e civile che vede un progressivo smantellamento del concetto di *fatum* per entrare in una dimensione prettamente individualista (dall'età classica sofoclea all'*aurora del*

<sup>361</sup> Sulla Vico cfr. D. LUGLIO, *La science nouvelle ou l'extase de l'ordre, Connaissance, rhétorique et science dans l'oeuvre de G.B. Vico*, Paris, Puf, 2003.

<sup>362</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 55-61.

<sup>363</sup> G. GRANA, *Giuseppe Mazzini*, cit., p. 2605.

*mondo* rappresentata da Schiller), Mazzini situa il principio dell'individualismo come fondamentale per la rinascita culturale europea perchè permette l'emancipazione dell'intelligenza. Analizzando la letteratura contemporanea osserva che Alfieri e Goethe hanno aperto il cammino ad una rinascita della condizione esistenziale del singolo all'interno della società che poi Byron ha fatto propria potenziando gli slanci di esaltazione costruttiva. Accanto a Byron compare il nome di Rossini che ha scardinato le regole della musica e ha agito “come un titano”. La musica – in modo molto simile alla poesia, ma all'interno di una gerarchia di generi, ad un livello più basso - è un linguaggio universale che si fonda sulla melodia e sull'armonia intese come combinazioni di suoni secondo criteri naturali e non artificiali, cioè non viziati dalle regole. Il ruolo di Rossini – che si colloca in una dimensione di musica letteraria - è stato quello di aver recuperato una tradizione italiana che era scaduta e di aver portato a termine il cammino belliniano che aveva unito per la prima volta la spinta individualistica alla gloria e alla dimensione dell'io verso una messa in musica immediata

Bellini est le Lamartine de la musique grâce à sa mélancolie, ses souvenirs et son désir <sup>364</sup>

La differenza tra Bellini e Rossini si situa a livello di pensiero musicale: Bellini in un'ottica romantica, è legato ad un particolare aspetto tematico – una malinconica dimensione del ricordo - , mentre Rossini è l'esempio di come si possa scardinare il sistema musicale partendo da un'emancipazione intellettuale che ha «negato il principio d'autorità che i mille inetti a creare volevano imporre a chi crea<sup>365</sup>».

L'eco di queste riflessioni emerge nettamente nelle pagine della Sand e soprattutto in quelle sporadiche riflessioni teoriche di Nievo, frutto, probabilmente, della condivisione di un pensiero che negli scritti nieviani trova un assetto “anomalo” negli articoli giornalistici e nelle recensioni. La tendenza a quell'*ironie tragique* e il conseguente stratagemma di *catcher le je* fanno sì che questi momenti riflessivi in Nievo non siano evidenti come nelle pagine mazziniane e, addirittura non siano sempre stati colti.

Si potrebbe quindi dire che il rapporto tra Nievo e il melodramma e la musica più in generale segua l'estetica romantica per quanto concerne il concetto di musica popolare e l'esistenza di due livelli – o linguaggi – diversi della musica. Premessa la superiorità intellettuale del melodramma e l'importanza sociale, e morale nel senso romantico del termine della musica popolare, Nievo tende a preferire una tradizione in cui l'elemento letterario è decisamente centrale. Se, come si è detto, Nievo si esprime in merito anche alle qualità musicali di Rossini, il riferimento a particolari aspetti narrativi tocca la produzione librettistica e, quindi, il livello letterario del melodramma. Infine la

---

<sup>364</sup> Ivi, p. 2619.

<sup>365</sup> G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., 1836, p. 96.

predilezione per le trame, avvicina il suo interessamento per Rossini a quello della Sand, salvo trovare nella scrittrice un interesse legato prevalentemente a quel gusto per l'esotismo che è aborrito, invece, da Nievo.

C'è, infatti, anche questo versante più prettamente tecnico con il quale si torna ad osservare la vicinanza con la Sand sotto il profilo di una dimensione più prettamente narratologica, come viene ricordato nella recensione a *La Daniella*, che investe l'ambito del trattamento del soggetto scelto e il punto di vista.

Da questo punto di vista *Consuelo* è sicuramente un romanzo che doveva soddisfare la fame di trame di Nievo. La struttura teatrale con l'opposizione tra le coppie e le triangolazioni sentimentali rimandano infatti a quelle dinamiche che sono alla base dell'interesse nieviano per i romanzi.

Notiamo infatti una struttura già descritta a proposito de *I Beffeggiatori*:

- Consuelo è l'oggetto desiderato, conteso dal Conte Zustinian («noble comte, grâce à la légèreté de son caractère, grâce à sa belle figure, son opulence ... ne manquait pas d'une bonne dose de fatuité») e dal giovane e povero Anzoleto.
- Clorinda e Corilla sono le altre donne, le rivali che mettono in atto il meccanismo del desiderio per invidia di Consuelo e contende le attenzioni di Anzoleto e di Zustinian,
- Porpora rappresenta colui che permette ai diversi livelli della trama di intrecciarsi, facendosi tanto il protettore di Consuelo, quanto colui che vorrebbe proteggerla dal mondo maschile che le ruota attorno.
- La soluzione del romanzo vede la coppia Anzoleto Corilla scoppiare con il patetico addio a Venezia del giovane tenore, Clorinda diviene una delle amanti di Zustinian e Consuelo, pura nella sua virtù, riprende il suo vagabondare e il suo personalissimo viaggio di formazione.

L'impostazione della trama, dunque, riprende quei modelli già ampiamente documentati e su cui si pone l'attenzione di Nievo.

Il libretto nieviano, o per meglio dire, l'abbozzo manoscritto del primo atto di un *melodramma in tre atti* – come recita la didascalia – riduce, per ovvie ragioni di struttura drammaturgica, la trama e, per quello che si può intuire, avrebbe dovuto mettere in scena il momento in cui Consuelo, abbandonata da Anzoleto, si dedica totalmente alla musica, allontanando da sé l'esperienza amorosa.

La prima evidente diversità del libretto nieviano è data dalla scelta onomastica. I personaggi – ridotti al numero di quattro con l'aggiunta di due cori - sono: Consuelo e Porpora – gli unici che passano dal romanzo al libretto senza modificazioni – Celio – nel romanzo Anzoleto – e Loredano – il patrizio Zustinian. Si aggiungono due cori, uno di popolani e uno di gentiluomini, che avrebbero dovuto avere un peso notevole nella struttura del libretto, dato che, solo nel primo atto accompagnano l'ingresso in scena dei personaggi, secondo una preferenza – ma anche un'usanza -

che associa il coro di gentiluomini ai personaggi maschili – consonanza di voci e di rango - e quello di popolani all'umile e povera Consuelo.

L'aspetto onomastico non è privo di rilievo. Consuelo e Porpora, una per ovvie ragioni di soggetto trattato, l'altro poiché rappresentante dell'aspetto storico del libretto, restano invariati. Celio, perde la connotazione prettamente goldoniana e veneziana presente nel nome di Anzoletto e viene ribattezzato con il nominativo di uno tra i personaggi de *Le Château des Désertes* (1853). Celio Floriani è nel romanzo un celebre basso, figlio dell'altrettanto nota Lucrezia Floriani – titolo dell'omonimo romanzo sandiano sulla figura dell'artista autodistruttivo – che nella complessa trama del romanzo, rappresenta il lato negativo, l'uomo seduttore – non a caso recita nel Don Giovanni mise en scène nel romanzo, proprio il ruolo impenitente protagonista – che, nella chiusura del romanzo, si scopre innamorato della giovane Cécile e pronto a rinnegare il suo passato di dissoluzione. Loredano, invece, potrebbe richiamare il personaggio di Loredana, la madre di Mattea, dall'omonima novella sandiana del 1833, anch'essa di ambiente veneziano. Loredana è una madre cattiva, costrittiva, che impone il proprio volere alla figlia che cerca in tutti i modi di scappare e di vivere la propria gioventù con l'uomo di cui si è invaghita<sup>366</sup>.

In questo caso è ovvio che la lettura dei romanzi sandiani andava oltre i titoli che vengono citati direttamente e i romanzi che sono analizzati per la stampa femminile. Per un lettore di novità non è scontato – come si è già detto – conoscere George Sand che era oggetto di interesse critico e di polemiche non esclusivamente letterarie. È interessante il richiamo a *Le Château* poiché si tratta di uno tra i primi romanzi in cui si mette in scena il “gioco del teatro”, recuperando la tradizione della commedia dell'arte. Inoltre non è uno tra i romanzi filo-italiani della Sand, non appartiene a quei titoli che venivano anatomizzati in Italia per leggere tra le righe qualche riferimento alla situazione politico-sociale dell'epoca. L'interesse di Nievo per quest'opera della Sand doveva essere duplice, soprattutto se rapportato all'interesse dimostrato per la descrizione della vita del mondo del teatro, in particolare dell'opera. *Consuelo* e *Le Château* costituirebbero un dittico, dunque, sul mondo del canto lirico che naturalmente Nievo sceglie di mescolare, rimandando ai possibili lettori, la possibilità di scoprire il riferimento. Inoltre Nievo, attento a tutto ciò che succedeva di nuovo, non poteva non aver colto la rilevanza di quella messa in scena del Dom Juan all'interno del romanzo, così interessante non solo perché funzionale alla trama, ma anche per il senso più profondo del gesto. La lunga messa in scena serve alla Sand per giocare con le identità dei protagonisti, facendoli vedere non più con la maschera indossata durante la fase più “reale” del romanzo, ma rappresentandoli attraverso la parte che interpretano nella commedia. Nel momento della recita smettono di essere i cantanti della troupe di Beccaferrì indossano i costumi del *Don Juan* (un *Don Juan* che mescola la tradizione di Molière e quella di Mozart) e, recitando, cambiano il proprio

---

<sup>366</sup> G. SAND, *Mattea*, in G. SAND, *Œuvres complètes*, tome XXVII, Geneve, Slatkine, 1980, pp. 185-252.

modo di essere come persone reali. Il “gioco del teatro”, praticato dalla stessa Sand nel castello di Nohant<sup>367</sup>, improvvisando su un soggetto o riprendendo – come in questo caso – un titolo molto conosciuto, abbigliandosi con quello che si aveva e fingendo che quegli abiti e quei luoghi fossero un teatro – esemplare la vestizione e l'effetto di realismo statua del Commendatore<sup>368</sup> – costituiscono sicuramente un mondo che Nievo doveva trovare particolarmente accattivante: c'era il gesto del mascherare la propria identità, l'utilità di questo mascheramento, e quella forma di teatro spontaneo – assimilabile al teatro dei burattini tanto presente nelle pagine nieviane – che, ben lungi dall'essere assimilabile al teatro popolare nel senso romantico del termine – poteva configurarsi come un espediente per dire altro, per rappresentare una realtà diversa.

Inoltre, nel caso di Celio-Anzoleto il passaggio da un nome ad un altro è anche connotativo del personaggio. Nella caratterizzazione datagli da George Sand, Anzoleto è un giovane che vuole la fama, arrivista, privo di sentimenti veri, un seduttore che si approfitta dell'innamoramento di Consuelo. Ugualmente Celio ne *Le Château* è un giovane arrogante, sicuro di se stesso – anche se abbagliato dal ricordo dell'amore per la madre prematuramente scomparsa e che appare come l'unica ragione della sua vita - , che incarna perfettamente il ruolo di Don Giovanni come prototipo del *méchant*, che giunge alla salvezza solamente tramite l'amore di Elvira-Cécile<sup>369</sup>. I due personaggi sono entrambi due cantanti che ricercano la fama, ma che, al momento della prova – la recita pubblica – non mantengono le chiare aspettative del pubblico e, inseguendo un successo che sarà sempre effimero, perdono le persone che si innamorano di loro, perseguendo nella loro ambigua moralità:

Anzoleto était venu la trouver avec une pensée d'égoïsme atroce et c'était pourtant la meilleure pensée qu'il eut pu concevoir. Il ne s'était pas senti la force de s'éloigner d'elle, et il avait trouvé un terme moyen pour tout concilier: c'était de lui dire qu'elle était menacée dans son honneur par les projets amoureux de Zustinian et d'éloigner ainsi du théâtre. [...] Il y avait encore dans son âme coupable et corrompue une foi inébranlable dans l'innocence de cette jeune fille [...] mais comment concilier cette religion envers elle, avec les desseins arrêtés de la tromper et de rester son fiancé, son ami, sans rompre avec la Corilla? Il voulait faire rentrer cette dernière avec lui au théâtre, et ne pouvait songer à s'en détacher dans un moment où son succès allait dépendre d'elle entièrement. Ce plan audacieux et lâche était cependant formulé dans sa pensée<sup>370</sup>.

Ah! Si j'étais honnête et bon, je serai naïf, j'épouserais demain la Boccaferri, et j'aurais une existence calme, rangée, charmante, d'autant plus que ce ne serait peut-être pas un mariage aussi modeste que vous croyez Qui connaît l'avenir? Je ne puis m'expliquer là-dessus; mais sachez que, quand même la Cécilia serait une riche héritière, parée d'un grand nom, je ne voudrais pas devenir amoureux d'elle. Ecoutez, Salentini, une grande vérité, bien naïve, un lieu commun: l'amour des mauvaises femmes nous tue; l'amour des femmes grandes et bonnes les tue. Nous n'aimons beaucoup que ce qui nous aime peu, et nous aimons mal ce qui nous aime bien. [...] Et pourtant, vous l'avez dit, je suis bon: tous les égoïstes sont faciles à vivre, tolérants et doux<sup>371</sup>.

<sup>367</sup> P. DE BOISDEFRE, *George Sand à Nohant*, Saint Cyr sur Loire, Piroz, 2000.

<sup>368</sup> G. SAND, *Le château des désertes*, in ID., *Oeuvres complètes*, tome IV, Geneve, Slatkine, 1979, pp. 92 – 105.

<sup>369</sup> L. SAGGIORATO, *Le Mythe de Don Juan dans le roman de George Sand de Le Château des désertes*, in *La Porporina*, cit., pp. 235-250; G. CHALAYE, *Intertextualité et musicalité du mythe de Don Juan dans Le Château des Désertes de George Sand*, in *George Sand et les Arts*, cit., pp. 165-181.

<sup>370</sup> G. SAND, *Consuelo*, édition par R. Scrick, Paris, Phébus libretto, 2009, p. 168.

<sup>371</sup> G. SAND. *Le Château*, cit., pp. 51-54.

Il personaggio di Celio così come dipinto per sommi capi da Nievo, invece, pur nella sua negatività – ha pur sempre tradito Consuelo con Corilla – ha una dimensione più sentimentale tanto nella scena II quanto nel lungo monologo della seguente scena III in cui si legge:

CELIO

*(ascolta quel canto, poi si volge con improvviso movimento verso il palazzo e risponde)*

Pensava i nitidi  
bagni del rio  
le lunghe veglie  
l'amica, e Dio:  
pensava, e il tenero  
labbro tremò:  
ma il labbro conscio  
rise e cantò  
non ho memorie,  
non ho parenti;  
come la rondine  
io piego ai venti;  
come la rondine  
libero io vo;  
Celio, di basse invidie,  
sgombro sei tu?  
(I, 2)

Pur chi potrà mai rendermi  
la gondola beata  
dall'acque taciturne  
come alcion cullata?  
Le dolci ore notturne  
gioite a lei daccanto  
infra l'amore e il canto  
chi all'alma mia ridà?  
dei lieti di ricordomi  
come chi sogna, e sente.  
bramai la gloria;  
voglio, e l'avrò.  
(I, 3)

Il ricordo dell'infanzia come gondoliere in cui viveva spensierato, anche se solo al mondo, e la coscienza che il sacrificio dell'amore di Consuelo per inseguire il sogno di gloria con Corilla, lo definiscono all'insegna dell'eroe melodrammatico romantico, mosso da forze e tensioni profondamente diverse e dalla nostalgia per un passato che fu e che non può tornare. Esita tra pulsioni e passioni opposte che lo contendono tra due mondi, due sistemi di valori e due donne diverse. Corilla – l'amore sensuale, fisico – rappresenta il piacere materiale e la ricerca del riscatto esistenziale tramite la gloria nel canto, che rimane un bene momentaneo, poiché – come canta il coro di gentiluomini in apertura del libretto – può arrivare qualcuno a «togliere il regno». Consuelo,



al contrario, rappresenta l'amore puro e spirituale, la pulsione verso qualcosa di superiore, verso un tipo di musica eterna, ma è, nello stesso tempo, un tipo di piacere che Celio non riesce a comprendere totalmente. La dimensione dell'incertezza descrive, dunque, pienamente questo personaggio, ponendolo sul piano di una potenziale trattazione tragica, o semitragica.

Loredano-Zustinian, nel libretto sembra essere il mecenate di Celio e Corinna, in qualche modo colui che dispone del suo successo e della sua fortuna. Non sapendo che ruolo avesse pensato per lui Nievo, non si è in grado di dire se venisse estesa la somiglianza con la madre oppressiva – Loredana della novella *Mattea* - , trasformandolo in un mecenate che dispone della vita del proprio pupillo.

Porpora, invece, è l'unico elemento di continuità tra il romanzo e il libretto: mantiene inalterata la sua duplicità che lo porta verso un atteggiamento paterno nei confronti di Consuelo di cui è il primo a riconoscerne le straordinarie capacità vocali, e al tempo stesso lo tratteggia all'insegna di un particolare senso di possesso nei confronti della giovane e d'ambiguità nei riguardi di Celio (come esempio di questo atteggiamento appena accennato nel libretto, si può ricordare che, nel romanzo, è Porpora che svela a Consuelo il tradimento di Anzoleto, per spingerla verso la musica, ma anche per allontanarla dal rapporto sentimentale che ha con il ragazzo).

Nievo, come si coglie anche limitatamente a questa delineazione dello scarto tra i personaggi, interviene sistematicamente sulla trama, inserendo alcuni elementi che non sono presenti nel lungo romanzo sandiano. Nel libretto nieviano la vicenda non si ambienta tra il 1744 e il 1749 come nel romanzo sandiano , ma nel 1720, mentre rimane inalterato il luogo, Venezia. Tanto la Sand quanto Nievo collocano l'attività veneziana di Porpora in un periodo in cui non risulta storicamente attivo a Venezia, ma a Napoli – nel 1720 – e a Vienna nel 1744-1749.

Se la città lagunare è descritta dalla Sand come una componente fondamentale del romanzo, nel libretto le didascalie si inseriscono perfettamente all'interno della scrittura librettistica primo Ottocentesca, limitandosi a evocare un ambiente in modo alquanto generico:

Un campiello remoto; a destra sotto un pergolato un'immagine della Madonna con una lampada. A sinistra un palazzo, nel fondo un canale. E' notte.

La didascalia scenica che delimita lo spazio del primo atto prevede, come d'abitudine, uno spazio aperto – un campiello solitario – con l'indicazione di un Palazzo – quello di Corilla – da cui entrano ed escono i personaggi e un angolo più appartato, il pergolato con la statua della Madonna, forse un richiamo ai tanti capitelli votivi sparsi per Venezia e oggetto di venerazione popolare<sup>372</sup>.

---

<sup>372</sup> M. PAGLIAI, *Didascalie teatrali tra Otto e Novecento*, Firenze, Cesati, 1994; A. GUARNIERI, *Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata tra Otto e Novecento*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di M. TATTI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 207-221. Per la definizione di didascalia narrativa, temporale e sceniche si rimanda a: T. GALLÉPPE, *Didascalies: les mots de la mise en scène*, Paris, Harmattan, 1998; *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle: regarder l'impossible*, textes réunis par F. FIX et F. TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007.

Segue la didascalia temporale che delimita lo spazio cronologico della rappresentazione: “E' notte”. Le altre didascalie sono di tipo narrativo e forniscono informazioni sull'ingresso dei personaggi e sullo stato d'animo:

entrano nel palazzo di Corilla (I, 1)

sembra in quel canto commossa da crude memorie, indi a poco prorompe (I, 3)

Il romanzo della Sand si ambienta per metà a Venezia, coprendo gli anni di apprendistato della giovane Consuelo, e per metà a Vienna e in Boemia, dove poi proseguiranno le avventure di Consuelo nel seguito *La Comtesse de Rudolstandt*. Gli anni veneziani sono segnati dalla scoperta musicale della giovane nel coro di Porpora, il suo debutto sulla scena, l'innamoramento per Anzoleto, il tradimento amoroso del giovane e i tentativi di seduzione di Zustinian. Consuelo è una giovane di appena diciotto anni (nella prima parte del romanzo ne ha solamente quattordici) che sta cercando tanto la propria strada nel campo musicale quanto in quello affettivo-sentimentale.

Il libretto nieviano si apre sui postumi di un successo, quello di Corilla, inneggiata dal coro di gentiluomini, che si appresta a festeggiarla nel suo palazzo, per le sue straordinarie doti vocali.

Nelle scene successive si seguono due segmenti narrativi diversi e ben separati: dalla scena II alla IV i tre personaggi maschili discutono sul futuro glorioso di Celio, che tenta ricordando il dolore amoroso passato (*Penso ad un cor ch'io lacero/al remo che lasciai/ a quel fantasma d'aria/ che non si stringe mai*); dalla scena V alla finale dell'atto si presenta la figura di Consuelo in tutto il suo dolore. Le prime due scene permettono di riassumere quanto accade nei primi XII capitoli del romanzo della Sand e di situare l'avvenimento: a Venezia si festeggia il successo della nuova stella del canto, Corilla, che non può competere con nessun'altra voce umana (coro dei gentiluomini). Il suo successo sarà ben presto condiviso da un giovane, Celio, di alte e grandi speranze, come affermano Loredano – mecenate di Corilla e di Celio – e il vecchio maestro di musica, Porpora. L'ingresso in scena di Consuelo, con il lamento *Sotto il mite occhio del cielo* riassume quanto accade nei capitoli XII e XIV del romanzo: i due giovani Consuelo e Celio-Anzoleto si erano amati fin da bambini, ma «l'orgoglio mise un velo fra quell'anime sorelle» e i due si allontanarono, a causa del desiderio di gloria del giovane. Il dolore della fanciulla viene evidenziato nella lunga preghiera alla Madonna in cui la giovane chiede aiuto – quasi facendo un voto di dedizione completa – e compassione per l'essere stata “sedotta e abbandonata” (*Ma a me quai restano*). L'ultima scena, la VII, definisce completamente il personaggio di Consuelo che si abbandona in modo assolutamente devozionale alla musica «Sì, rapita da un mistico e santo/ fuoco io lascio la sfera terrena/ Più non vedo, non odo, ma canto/ e nel canto il desio s'appiENA/ Tal vissuta, usignolo del mare/ sulle care lagune io morirò/ così aspiro a quel cielo che mi chiama».

Quest'ultima scena è quella che introduce le maggiori innovazioni rispetto al romanzo della Sand. Il personaggio di Consuelo è nella descrizione sandiana una giovane che, nonostante il dolore per il tradimento e per l'essere stata ingannata, mantiene una forza d'animo tale da farle prendere la decisione di partire e di proseguire nella propria esperienza esistenziale. Il personaggio nieviano, invece, rientra nella tipologia delle eroine melodrammatiche del primo ottocento: dolorosa, afflitta, tormentata da una forza interna che le rende impossibile recuperare ogni forza e risollevarsi, aspira ad una vita migliore e più alta<sup>373</sup>. Nella sua vocazione musicale totale – che qui sembra veramente un voto sacro – e nell'aspirazione ad una vita migliore dopo la morte che le toglierà ogni sofferenza, Consuelo appare un personaggio complesso, a tutto tondo, malgrado venga tratteggiato solo attraverso il suo lungo lamento e nel duetto con Porpora.

La preghiera alla statua della Vergine è di notevole interesse poiché, ad una prima lettura, sembra essere completamente assente nel romanzo sandiano – così come formulata da Nievo quale momento di ripiegamento interiore e sentimentale della giovane dolente -, mentre, scorrendo le pagine del XX capitolo di *Consuelo*, quando George Sand descrive i sentimenti contraddittori di Anzoleto al pensiero di Consuelo, si trova questo paragone:

il traitait Consuelo comme ces madones dont les femmes italiennes implorent la protection à l'heure du repentir; et dont elles voilent la face à l'heure du péché<sup>374</sup>.

L'immagine della preghiera alla statua è, dunque, già presente nel romanzo, in quelle pagine da cui il libretto nieviano prende le mosse. Nievo nell'attenta analisi del romanzo rimane colpito dal paragone che permette chiaramente di tratteggiare il carattere di Consuelo, velato da una profonda e vera aspirazioni religiosa - e il rapporto con l'altro personaggio tragico del melodramma, Celio. La scelta del monologo che invoca l'aiuto divino è un topos lirico su cui si ritornerà e che, in questo caso, non viene utilizzato per sospendere la narrazione degli eventi, come spesso accade nei libretti, ma per riassumere un antefatto e definire la situazione di partenza.

Un altro momento di netto contrasto tra romanzo e libretto si ha dopo la preghiera alla Vergine, quando Consuelo incontra per la prima volta Porpora, a cui chiede chi sia e che cosa voglia da lei.

Consuelo, quindi, non ha frequentato il coro di Porpora, come nel romanzo, ma lo incontra per la prima volta dopo l'esperienza sentimentale con Anzoleto-Celio, ripiegando sul canto come consolazione e sublimazione dell'infelicità esistenziale.

Restano, invece, pressappoco immutate, le parole che Porpora rivolge alla giovane dopo il canto. Il Maestro, nell'ultima scena, conosce già le ottime doti canore della giovane che ha ascoltato di nascosto durante il suo lamento e le consiglia:

---

<sup>373</sup> C. SIMONETTA, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006.

<sup>374</sup> G. SAND, *Consuelo*, cit., p. 168.

Vivi per quel che t'agita  
genio fatal la mente:  
a Dio gli erranti spiriti  
raddur soavemente  
sull'ali delle armoniche  
note sia tuo destin.  
La melodia degli angeli  
riede nel mondo alfin!  
(I, 7)

Molto similmente la Sand scrive nel capitolo XX:

Anzoleto n'était que pour toi une idée, et cette idée te faisait vivre. Tu la remplaceras par une idée plus grande, plus pure et plus vivifiante. Ton âme, ton génie, ton être enfin ne sera plus à la merci d'une forme fragile et trompeuse; tu contempleras l'idéal sublime dépouillé de ce voile terrestre: tu t'élanceras dans le ciel: et tu vivras d'un hymen sacré avec Dieu même<sup>375</sup>.

Se visivamente l'immagine della preghiera alla Madonna deriva dal riferimento citato, la sacralità del gesto e l'abbandono totale alla musica viene suggerito senza dubbio da questo «hymen à Dieu». Il libretto metamusicale nieviano avrebbe dovuto porsi in un rapporto molto stretto con lo scopo del romanzo sandiano, mostrando chiaramente l'esistenza di due tipologie musicali: una sacra perchè legata ad una dote naturale, ad una propensione dello spirito e solamente perfezionata dalla tecnica, che portava verso un'ispirazione ideale (la coppia Consuelo - Porpora); e un'altra, invece, fuggitiva, che rimandava esclusivamente all'arte e che rappresentava una gloria effimera, terrena (Loredano-Celio ed evoca Corilla).

Tra le vicinanze che legano George Sand a Nievo si era ricordata la possibile condivisione della concezione musicale romantica, distinta tra la musica “dell'anima” e la musica “intellettuale”, tra naturale e artificiale. La separazione fondamentale nella concezione musicale della Sand, si poteva riscontrare anche in Nievo, ma è in questo libretto che prende decisamente corpo e, come afferma Simone Casini:

Dei tre atti previsti Nievo portò a termine solo il primo, ma quanto rimane è sufficiente per apprezzare la validità del lavoro, e per dare un'idea del progetto generale: e il libretto, secondo le affermazioni dello scrittore, avrebbe dovuto indirizzare il compositore e determinare il risultato. Vi troviamo infatti quell'aspirazione alla “temperanza”, al canto, all'essenzialità che additava nell'articolo su Apolloni [Il Caffè, 15 maggio 1855]. Il modello sandiano è ovviamente ridotto e trasformato in profondità [...] Ciò che importa notare in questa sede è la scelta di Nievo per il canto contro l'orchestra, per il dettato semplice e temperato con il linguaggio ad effetto, per la trama essenzialmente contro l'intreccio complesso di fatti e personaggi, e per il verso cantabile della tradizione settecentesca, fondato su quinari e settenari<sup>376</sup>.

Purtroppo non è noto per quale ragione Nievo abbia abbandonato la stesura del libretto, forse “dimenticato” per l'incrociarsi di altri impegni letterari e politici, forse per la mancanza di un

<sup>375</sup> G. SAND, *Consuelo*, cit., p. 162.

<sup>376</sup> S. CASINI, *Nievo librettista*, in *Scritti in onore di Lucio Campiani*, Mantova, Conservatorio statale di Musica, 1998, pp. 107-115.

compositore che desse corpo all'aspetto musicale dell'opera<sup>377</sup>.

Quello che colpisce è, in ogni caso, la trattazione di un argomento – l'esistenza di due tipologie di musiche diverse – che era stato oggetto di riflessione da parte della Sand e di Mazzini, in termini assolutamente simili a quanto si riscontra nel primo atto nieviano.

Dal punto di vista della costruzione tecnica del libretto, ovvero dei modelli librettistici e musicali possibili, si nota fin dai primi versi una scelta orientata verso gli esempi belcantistici, Rossini e Bellini e quella tradizione musicale primo ottocentesca che si ritrova costantemente nelle critiche nieviane e in alcune pagine dei romanzi come esempi positivi della produzione operistica italiana e di una tipologia melodrammatica che lo colpiva anche per la compresenza di serio e ironico senza avere la necessità di doversi servire degli “effetti” per piacere al pubblico<sup>378</sup>. Con “effetti” come chiarisce lo stesso Nievo in un articolo su Apolloni pubblicato su «Il Caffè» del 1855

Dietro l'esposto fin qui, la scuola dell'effetto, che padroneggia ora sui nostri teatri, noi lo stimiamo perversitric del senso estetico nella moltitudine, come quella che valendosi della sua ignoranza per affascinarla con esterni artifizi, per verun modo la induce ad educarsi di per sé imponendogli sforzi d'attenzione e di raziocinio [...] né vale oppormi essere l'effetto lo scopo di qualunque rappresentazione artistica, poiché tra il diletto sensuale procedente da una piacevole combinazione di note, e il rapimento nell'anima ingenerato dalla limpida aspirazione d'un canto v'ha tutta la differenza per cui sensazione discorda da pensiero [...] Insomma, a nostro parere, manca in generale a quest'opera quello stile largo, semplice, sereno, quella temperanza in una parola, che nell'ordine artistico come in ogni altro è madre del vero sublime. Gli antichi compositori italiani avevano questa miracolosa temperanza; ed a loro dobbiamo i moderni splendori di Rossini, di Bellini e di Donizzetti<sup>379</sup>.

Il modello nieviano rimanda, dunque, tanto agli antichi compositori - Metastasio - quanto agli epigoni moderni, che, come si è già ricordato, costituiscono uno sfondo fondamentale per comprendere l'intera produzione teatrale nieviana. Il libretto, dunque, non avrebbe mai avuto quegli orpelli musicali e linguistici che si orientavano verso il desiderio di colpire il pubblico con stupore.

Pur con qualche inesattezza dovuta ad una probabile mancata revisione del testo e – su un altro livello – ad un problema di tradizione, il libretto si struttura sul modello versificatorio dei settenari e degli ottonari alternati ai quinari, semplici e doppi.

I quinari semplici sono scelti per le arie dei cori quanto per le cavatine dei personaggi (ad esempio *Bagni del rio* di Celio nella II scena con la quale si presenta in scena), mentre i settenari e gli ottonari vengono impiegati nei duetti.

Il sottotitolo definisce il genere di appartenenza come *melodramma* che senza alcuna specifica –

<sup>377</sup> Casini propone, ma poi smentisce, che si tratti del musicista Lucio Campiani, conoscente del Nievo e smentisce anche che sia stato Nievo l'autore del libretto *Il consiglio dei dieci*. Cfr. S. CASINI, *Nievo librettista*, cit.

<sup>378</sup> S. INSERRA, *Il melodramma italiano nella prima metà dell'Ottocento*, Catania, Cooperativa universitaria, 1996; M. BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2004; M. CONATI, *L'ottocento*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 1, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, Torino, EDT, 1987; L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il mulino, 1993; F. D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il mulino, 1992; L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.

<sup>379</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., pp. 110-111.

buffo, tragico, eroico – indica, in età belcantistica – uno svolgimento tragico che ha solo nel finale ultimo una risoluzione positiva.

La suddivisione vocale prevedeva tre voci maschili e una femminile:

Consuelo	Soprano
Celio	Tenore
Loredano	I basso
Porpora	II basso
Coro di gentiluomini	
Coro di popolani	

Secondo lo schema vocale imposto dal genere la coppia di innamorati tragici era composta dalle voci soprano-tenore, a cui si opponeva – vocalmente e strutturalmente - quella del I basso, mentre il ruolo del vecchio ricadeva nella caratterizzazione del II basso, ovviamente nella funzione di basso tragico e non in quella di basso buffo. L'opposizione vocalica è strettamente osservata, facendo duettare tenore-basso; soprano-basso e riducendo le parti a tre (I, 2).

La struttura musicale delle singole scene è così articolata:

I scena	aria del coro di gentiluomini
II scena	Recitativo ( <i>Udite? - Astro d'amore</i> ); cavatina di Celio; terzetto con chiusura a tre ( <i>Che pensi? - comanda</i> )
III scena	Recitativo ( <i>O Consuelo - l'avvenir</i> ); Aria ( <i>pur chi potrà mai rendermi - voglio, e avrò</i> )
IV scena	Aria del coro di gentiluomini
V scena	Recitativo ( <i>Qui or si cantava - nel seno versò</i> ); cantabile ( <i>Sotto il mite - loro amor</i> ); cabaletta ( <i>il cigno superbo- sonno ed amore</i> )
VI scena	Duetto
VII scena	Recitativo ( <i>Da chi mosse - celesti?</i> ); Duetto o forse una seconda parte del recitativo; duetto ( <i>Sono Porpora - ai cor!</i> )

Non sempre il modello melodrammatico è seguito fedelmente e si possono riscontrare alcune anomalie nella struttura. La scena III si conclude in modo molto sbrigativo e affrettato, senza alcuna giustificazione dichiarata nella didascalia che rimandi, come avviene nella scena seguente, ad un'uscita frettolosa per entrare nel palazzo di Corilla e prendere parte alla festa. Lo stacco netto della scena IV, evidenziato dalla didascalia «entra precipitoso e con esso il coro» sancisce la fine del primo segmento narrativo – quello che riguarda Celio – e permette l'apertura del seguente su Consuelo. I maggiori problemi interpretativi sorgono, invece, per la scena VII che – tranne il duetto in ottonari – presenta l'incertezza metrica tra decasillabi e quinari doppi – non sempre regolari – e così facendo non si è in grado di dire se il duetto di Consuelo e Porpora da *Io ... buon padre* fino a *Or, buon Dio, mi togliete!* vada inteso come un duetto in decasillabi o quinari doppi o piuttosto come un recitativo che non richiedeva una versificazione obbligatoria. Anche la chiusura del primo

finale con un duetto non è regolare nella struttura del libretto canonica che prevedeva, solitamente, la presenza di tutti i personaggi in scena e un climax ascendente nell'azione scenica.

Dal punto di vista metrico, salvo qualche eccezione segnata in nota, il libretto appare piuttosto uniforme, sul modello dei libretti rossiniani e belliniani scritti da Felice Romani.

Secondo John N. Black il libretto del primo Ottocento di argomento serio o semi-serio e spesso identificato, nella produzione di Romani, con l'indicazione generica di melodramma, prevede una struttura che si caratterizza per la presenza di un coro d'apertura all'insegna di un'aura di tranquillità, che viene rotta dalla presentazione dei singoli personaggi che introducono il climax tragico tramite l'enumerazioni di sentimenti conflittuali, tensioni opposte tra i protagonisti ed eventualmente un effetto di coup de théâtre. Il secondo atto sviluppa la tragedia ed inserisce – con l'intervento di un deus ex machina – il lieto fine. Tanto che la struttura sia in due atti o in tre (meno frequentemente in quattro), il finale più importate è il primo – o centrale – di cui l'eventuale secondo, in una struttura tripartita o quadripartita, non è che una copia. Questo finale prevede un tempo d'attacco in settenari, o ottonari se concertato, un tempo di mezzo in ottonari o decasillabi e la stretta finale in decasillabi<sup>380</sup>.

Il libretto nieviano rispetta perfettamente la struttura del primo atto, con il coro di gentiluomini che apre la prima scena, introducendo l'argomento ed esponendo – come si è detto – l'antefatto, prevede poi il presentarsi sulla scena dei personaggi che costruiscono il climax tragico. L'anomalia è data tanto metricamente quanto a livello strutturale, dall'ultima scena che effettivamente interrompe l'azione senza arrivare ad un livello di tragicità alta o di snodo narrativo intenso. L'incompiutezza del lavoro nieviano rende impossibile spingere più in là l'analisi sostenendo la possibilità di un proseguimento tragico nel secondo atto per una risoluzione brillante nel terzo (e sarebbe stato interessante osservare se la vicenda si fosse spostata – seguendo il romanzo della Sand – in Boemia e a Vienna per celebrare il trionfo sentimentale e carrieristico di Consuelo). Tra i diversi modelli analizzati da Black, quello che si avvicina maggiormente al libretto nieviano rimanda alle composizioni di Romani per Bellini, soprattutto alla *Sonnambula*.

Alcune formule espressive che si ritrovano nel libretto sembrano, infatti, riecheggiare in *La Sonnambula* di Bellini, a partire dalla definizione di *melodramma* come *Consuelo*. La scena V, per esempio, presenta Consuelo che entra in scena piangendo mestamente e dialoga con il coro che, in un primo momento, riprende il motivo di saluto al successo di Corilla e al nuovo astro nascente Celio, e nella successiva *Vengan per l'aere/ profani Evviva* viene inserito il topos letterario della notte che porta sonno e amore. La spia di un possibile richiamo all'opera belliniana si scorge tanto in questo dialogo così simile al coro *Gran Dio non mirar il mio pianto* (II, ultima) quando

---

<sup>380</sup> J. N. BLACK, *The central finale in the libretti of Felice Romani a contribution to the dramaturgy of the libretto*, in *Felice Romani, melodramma, poesie e documenti*, a cura di A. SOMMARIVA, Firenze, Olschki, 1996, pp. 183-202.

all'indicazione didascalica seguente: «Consuelo come smarrita, si leva, e s'avanza nel sonno». Precedentemente Consuelo era entrata in scena passeggiando agitata e intonando la sua preghiera. Si tratta di un'altra contraddizione dovuta ad una mancata revisione del testo, ma pur nell'errore, svela un interessante e chiaro riferimento alla *Sonnambula* che si lamenta nel sonno per l'amore perduto. Ugualmente nel secondo atto nella scena ultima Amina – la *Sonnambula*, dolorosamente prostrata dal dolore, rivolge il suo dolore al Gran Dio chiedendo aiuto per riuscire a superare il dolore che la fa morire. Consuelo, dopo aver chiesto consiglio alla Madonna, si rivolge a

Quel Dio che i dolci numeri  
sul labbro mi compone  
ancella ardita e inconscia  
con voi venir m'impone.  
Fuor d'ogni umano tramite  
già vedo il mio destin.  
viver nel canto; agli angeli  
rieder nel canto alfin.

(I, 7)

Un altro possibile eco si coglie anche nel coro *Viva Corilla! Che come Venere*, non così dissimile dal *Viva Amina!* (I, 1) a cui segue il duetto con Lisa sul tema della festa che si sta per celebrare.

Organicamente, dunque, il libretto *Consuelo* è costruito sui “soliti” modelli rossiniani e belliniani che rappresentano per Nievo la vera gloria musicale italiana e rappresentano bene quella tipologia musicale che media tra l'idea di composizione letteraria alta e composizione popolare, intendendo con questo aggettivo la medesima accezione sandiana e romantica.

L'operazione nieviana di trasformazione di *Consuelo* da romanzo a libretto non rappresenta l'unico interesse stimolato ad un'operazione simile. Nell'agosto 1843 Pauline Viardot scrive alla Sand che Meyerbeer era rimasto affascinato dal romanzo:

Meyerbeer a des plans pour moi [...] Il m'appelle sa chère Petite Consuelo. Il en parle continuellement, il en rêve, et veut absolument vous en parler dès que vous reviendrez à Paris. Il rêve un Opéra avec la partie qui a lieu en Bohème, dans le château de Géants<sup>381</sup>.

Nell'autunno dello stesso anno la «Revue et Gazette musicale de Paris» annuncia sui numeri del 29 ottobre e 5 novembre che Liszt si era interessato al romanzo *Consuelo* e si sarebbe avviato alla composizione di un'opera selezionando il periodo viennese della trama, mentre, Meyerbeer avrebbe preferito la parte ambientata in Boemia<sup>382</sup>. Non si ha traccia di altre indicazioni in merito ad una possibile realizzazione dei due libretti e delle due opere, che probabilmente si scontrano con l'effettiva difficoltà di ridurre il vasto romanzo e di trovare un taglio che fosse appetibile a tutti.

<sup>381</sup> G. SAND, *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot*, cit., p. 145.

<sup>382</sup> *Nouvelles*, «Revue et Gazette musicale de Paris», 29 ottobre 1843, p. 372; *Nouvelles*, «Revue et Gazette musicale de Paris», 5 novembre 1843, p. 380.



Certamente, se i due libretti precedenti fossero stati composti si sarebbe arrivati ad avere una trilogia di *Consuelo*: il testo nieviano per gli anni veneziani – probabilmente -, quello di Liszt per quelli viennesi ed infine quello di Meyerbeer per gli ultimi sviluppi della trama.

*Consuelo* riuscirà, comunque, a vedere il palcoscenico musicale italiano al tramonto dell'Ottocento grazie a due opere ad esso ispirate: una commedia lirica in tre atti di Giacomo Orefice del 1894 premiata al concorso Baruzzi del municipio di Bologna e il dramma lirico di Alfonso Redano del 1902 in un prologo e tre atti. La commedia lirica di Orefice si focalizzava sugli anni veneziani, chiudendosi con il triste commiato di *Consuelo* dalla città lagunare. Le indicazioni didascaliche, i nomi dei personaggi e lo svolgersi della trama rimanevano assolutamente fedeli al romanzo, cercando di assecondare l'afflato sentimentale della vicenda e sembra, dunque, ben lungi da una qualsiasi lettura teorica ed estetica del romanzo, interpretazione che non avrebbe avuto più alcun interesse a fine secolo.

Il dramma di Orefice restava ugualmente fedele al romanzo, ma spostava l'attenzione agli anni boemi, riducendo gli antefatti nel prologo veneziano che si conclude con *Consuelo* che scopre il tradimento di Anzoleto. Anche in questo caso la composizione del libretto nasce dalla semplice curiosità del librettista-compositore per la trama del romanzo, senza alcun scopo estetico<sup>383</sup>.

---

<sup>383</sup> S. RAGNI, *I viaggiatori musicali nell'Italia del Settecento, Consuelo*, cit., p. 221-246.

### III

#### ***DON GIOVANNI OVVERO LE JEU DE LA VANITÉ***

*1. Un Don Giovanni non tradizionale 2. Stendhal e la maschera sociale 3. Don Giovanni nieviani*

*Ainsi l'amour profond que le mariage en aucune mesure ne paralyse serait-il accessible sans la contagion des amours illicites, qui eurent seules le pouvoir de donner à l'amour ce qu'il a de plus fort que la loi? G. BATAILLE, L'Erotisme<sup>384</sup>*

1. Tra gli scritti teatrali di Ippolito Nievo che rimangono ancora inediti, insieme al libretto *Consuelo*, vi sono gli appunti per la stesura di un progetto per una commedia in versi dal titolo *Don Giovanni*<sup>385</sup>.

Le note, piuttosto dettagliate, illustrano brevemente l'argomento previsto per lo svolgimento dei cinque atti: la suddivisione della trama, alcuni dettagli che costituiscono l'antefatto, la caratterizzazione e l'elenco completo dei personaggi.

L'indicazione dei personaggi della commedia e la prima didascalia situano immediatamente l'azione nella campagna milanese e a Milano (già luoghi de *Il Pindaro Pulcinella*), e, come ne *Le invasioni moderne* e ne *I Beffeggiatori*, in un ambiente aristocratico, composto da marchesi, marchese, conti e contesse .

Don Giovanni è un cavaliere milanese che va alla conquista di tre donne, in perenne opposizione giovani-mature, che si contendono l'interesse amoroso del cavaliere. Accanto a questi personaggi, che si possono dire standardizzati nella produzione teatrale nieviana (basti pensare all'analisi dei personaggi femminili de *I Beffeggiatori*), vi sono alcuni comprimari su cui si può supporre si concentrasse l'effetto comico: il Dottor Pacifico, che sembra avere un ruolo di rilievo soprattutto nell'ultimo atto, con il compito di “deus ex machina” per risolvere le diatribe amorose di Don Giovanni, e Monsieur Duflot, «savant francese», che corteggia la Marchesa, sfruttando il suo “esotismo” e i suoi modi che sfiorano l'affettato.

Don Giovanni, si diceva, è un cavaliere, seduttore di donne di ogni estrazione sociale, ricco, apparentemente si finge interessato all'arte e alla cultura, ma in realtà è attaccato al denaro e, come

<sup>384</sup> G. BATAILLE, *L'erotisme*, Paris, Les éditions de minuit, 2007, p. 124.

<sup>385</sup> Per la datazione si veda la nota al testo.

si deduce da alcuni dettagli del primo atto, deve aver ottenuto il titolo nobiliare non certo per stirpe, ma grazie ad una sapiente scalata sociale. Appare, dunque, fin da subito, come un *parvenu*, ben lontano dall'immagine vulgata del ricco cavaliere viziato e vizioso, ma al contrario completamente demistificato e ridotto ad un “uomo qualunque”.

La prima donna di cui si incapriccia Don Giovanni è la Marchesa Riccioli che “fu donna alla moda”. La definizione di “alla moda” permette già di incasellare la donna all'insegna di un ruolo sociale ben determinato che la pone al centro della vita milanese: si ricorda l'importanza accordata all'istituzione di legami con le persone più in vista del paese e l'accettazione del corteggiamento dell'intellettuale francese, dettaglio che la dovrebbe rendere ancora più interessante.

Ma come Don Giovanni, che non è un cavaliere per nascita, si mostra diverso da quello che è, in realtà, anche la Marchesa “fu” una donna alla moda. Come il protagonista, la nobildonna vive di un passato che non è più, ma che le permette di essere immediatamente riconosciuta all'interno della vita della microsocietà rappresentata dalla corte milanese. Il suo comportamento, tra cui la difficoltà ad accettare l'interesse sentimentale per Don Giovanni, la descrive come un personaggio che salva in tutti i modi le apparenze – la maschera sociale appunto – e l'aura di rispettabilità che le deriva dal titolo.

Accanto a questa prima coppia “matura”, Don Giovanni viene conteso da Aglaura e Bianca, le figlie adolescenti della Marchesa. Quello che accade dopo il primo atto che presenta i due personaggi principali – Don Giovanni e la Marchesa – altro non è che una girandola di relazioni sentimentali tra Don Giovanni e le due giovani donne. Non sembrano esserci, da quello che si può intuire dagli appunti, altri livelli narrativi, ma semplicemente, Nievo sembra aver voluto dimostrare l'ipocrisia della classe nobiliare, scegliendo di ritrarla negli atteggiamenti che maggiormente risentono del *sistema della vanità*, di cui si è a lungo discusso nei precedenti capitoli.

Infatti, mentre l'interesse di Don Giovanni appare sempre più orientato verso il proprio inserimento nella famiglia Restelli Riccioli per proseguire la scalata sociale diventando podestà – carica politica che, come si è visto ne *I Beffeggiatori*, assicurava il riconoscimento pubblico del proprio status-, l'interesse delle due giovani per il cavaliere manifesta il semplice desiderio di possessione sessuale dell'uomo più desiderato del paese. Si crea una situazione ambigua, non così lontana dal meccanismo di conquista erotica che si celava alla base de *I Beffeggiatori* e che seguiva la struttura triangolare descritta da Rene Girard<sup>386</sup>: Don Giovanni vuole ottenere la nomina di Podestà (come Don Palmiro, ma con la consapevolezza del ruolo sociale che essa implica, che è propria, come si è visto ne *I Beffeggiatori*, della moglie Donna Giulia) e, per farlo, trova modo di entrare all'interno della famiglia che gliela può assicurare (e l'arrivo della nomina chiude il V atto in modo inaspettato). Il corteggiamento prima della Marchesa e poi delle figlie di lei non è che uno

---

<sup>386</sup> R. GIRARD, *Mensonge romantique*, cit., pp.15-68.

strumento con cui arrivare alla nomina che lo porterebbe lontano dal milanese verso i territori veneti.

Mentre le donne desiderano Don Giovanni per una necessità di affermazione tanto sociale – essere le amanti dell'uomo più corteggiato che “la spunta” anche sull'affascinante *savant francese* – quanto sessuale – l'imporsi l'una sull'altra nella spontanea competizione femminile in campo erotico e amoroso -, Don Giovanni non è alla ricerca della conquista fine a se stessa, ma maschera con questa una spinta di matrice prettamente “esteriore”: il consenso pubblico.

A ben guardare tutti i personaggi del *Don Giovanni* desiderano qualcosa: Don Giovanni la carica di Podestà; la Marchesa una giovinezza che gli viene dal confronto erotico con Don Giovanni e la battaglia per il suo possesso con le giovani; Aglaura desidera una vita che non ha – cioè un amante rispetto al pallido marito – e che “il mondo non consentirebbe”; Bianca vuole la vita dell'Aglaura per imitazione e lascia Don Giovanni ad un passo dal matrimonio.

Il motore che muove le donne verso Don Giovanni e quello che spinge il cavaliere milanese alla conquista non si basa, dunque, sulla tradizionale immagine del Seduttore che desidera il possesso femminile per puro piacere erotico e sull'idea delle donne trasformate in vittime della sua arte amatoria, ma sulla *moda* e sulla *vanità*, per riprendere il lessico girardiano<sup>387</sup>. Tuttavia si ha un profondo scarto rispetto alla tradizione, poiché se i Don Giovanni “mitici” facevano del proprio status sociale uno strumento per esercitare il potere su donne di ogni estrazione, nel caso nieviano Don Giovanni è un arricchito e da questo livello ricerca la conquista verso quelle donne che vede come parigrado. Si smaschera in questo atteggiamento il suo essere *parvenu* e il desiderio di apparire quello che non è, ma di doverlo fare per seguire le leggi della corte. Il meccanismo del desiderio dell'altro e della vita dell'altro, che accomuna tutti i personaggi - non è altra cosa che il sistema su cui si fonda la vanità e il gioco dell'apparire come non si è.

Sicuramente questo è il primo e il più evidente elemento che differenzia l'utilizzo del personaggio letterario rispetto alla tradizione teatrale, romanzesca e operistica pregressa e diventa un punto fondamentale per le molteplici implicazioni che permette.

E' naturale chiedersi, dunque, se Nievo concepisca quest'immagine di Don Giovanni alla luce di un'attenta analisi di fattori sociali (l'osservazione di una tipologia – quella del seduttore che utilizza il sesso per portare a termine la propria scalata sociale – realisticamente presente) e quanto su questa pesi la tradizione romantica e post romantica.

Sicuramente lo scrittore conosceva il *Don Giovanni* di Byron, che cita a proposito delle fonti dello scrittore inglese nell'articolo *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*<sup>388</sup>. Si tratta, senza ombra di dubbio, di un buon punto di partenza per iniziare una rilettura smitizzata del personaggio, dato che Byron ne cambia sensibilmente il mito: giovane uomo che si lascia sedurre

<sup>387</sup> R. GIRARD, *Mensonge ...* cit. pp. 101-114.

<sup>388</sup> I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., p. 68-.

dalle dame e dalle diverse circostanze sensuali che si creano in un clima di amore adulterino che spesso ha il sapore del proverbio, della sterilità del semplice gesto fatto per rintracciare e riaffermare la propria libertà<sup>389</sup>. La conoscenza della lettura di Byron può essere paragonata a quella della celebre lettura mozartina o molièriana dato che si trattava di uno scrittore e di un testo che avevano travalicato velocemente i confini nazionali, diffondendosi in Europa. Non è, a mio giudizio, particolarmente di rilievo per questa interpretazione del mito dongiovannesco, la possibile influenza byroniana.

Piuttosto, vista la facilità con cui Nievo si accostava alla letteratura francese e alle riviste come la «Revue des deux mondes», una campionatura verso quest'ambito potrebbe essere più opportuna e prolifica. Riassumendo brevemente quello che succede al mito di Don Giovanni nel post Byron, si nota come sia proprio la letteratura francese che cambia in modo significativo la lettura del personaggio.

Si può ricordare che la visione di Don Giovanni dandy contraddistingue buona parte della produzione del XIX secolo e, accanto a questa, si viene delineando un ritratto inedito che trasforma l'eroe mitico in un uomo borghese, che conserva e sviluppa, degli illustri predecessori, esclusivamente l'aspetto erotico-sentimentale. Nel corso del XIX secolo si può effettivamente parlare di decadenza del mito, non solo perchè si ha un progressivo mutamento del genere (teatro, poesia, narrativa a diversi livelli) di appartenenza dallo spazio pubblico del teatro al privato del racconto breve e addirittura del *feuilleton*, ma anche perchè è lo stesso personaggio che viene sminuito, perdendo tutti quei riferimenti filosofici, esistenziali e moralistici che prima costituivano il mito stesso.

L'accostamento del Don Giovanni al dandy è così evidente che, in alcuni casi, le due figure si sovrappongono, pur non possedendo quel sostrato mitico che continua a gravare sul primo. Don Giovanni da «burlador» si trasforma in «séducteur», ma prima di arrivare a «chasser sur les boulevards parisiennes<sup>390</sup>», la trasformazione in dandy lo porta ad assumere i connotati di un demone ingentilito, che ricerca ostentatamente bellezza, giovinezza e potere. Secondo Barbey d'Aurevilly il dandy è colui che cede alla vanità del mondo, rapportandosi agli altri con freddezza, distanza ed eleganza. Questa moda – come ricorda l'autore de *Les Diaboliques* – non è parigina e non va ridotta ad una semplice *façon de vivre* perché

le dandysme est toute une manière d'être, et l'on n'est pas que par le côté matériellement visible. C'est une manière d'être, entièrement composées, où la comédie devient si rare et où la convenance triomphe à peine de l'ennui<sup>391</sup>.

<sup>389</sup> Tra i molteplici scritti su Byron si veda G. ALMANI, *Byron Don Juan italiano. Un poema picaresco e un romanzo eroicomico*, in *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, a cura di A. NEGER, Bari, Edizioni Dedalo, 1998, pp. 205-216. Nievo dimostra di conoscere il Don Giovanni byroniano e di prenderne le distanze: cfr. I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit., p. 68,

<sup>390</sup> P. BRUNEL, *Ouverture. Qu'est-ce que Don Juan*, in *Dictionnaire de Don Juan*, cit., p. XXIII.

<sup>391</sup> B. D'AUREVILLY, *Du dandysme et de George Brummell*, par F. SCHIFFER, Paris, Rivages poche, pp. 44-45.

Le conseguenze di questo modo di vivere portano a «produire toujours l'imprévu», «excentricité d'une façon sauvage», «une révolution individuelle contre l'ordre établi, quelquefois contre la nature: on touche à la folie<sup>392</sup>». Ma, nel contempo, il dandy sa essere anche rispettoso delle regole sociali e comportarsi in società come imposto dall'etichetta. La problematicità del personaggio declinato secondo la tipologia di d'Aurevilly è la lotta continua tra il volere e il non volere rompere i legami con gli altri. Altri che rappresentano quella società che «produit le dandysme se transformera, il n'y aura plus de dandysme<sup>393</sup>», e che legano strettamente il dandy all'ambiente sociale che lo circonda.

Don Giovanni solfureo e faustiano che si rintraccia anche ne *L'élixir de longue vie* (1830) et ne *La fille aux yeux d'or* (terza parte de *L'histoire de treize*, 1835) di Balzac, in cui, pur iniziando a notarsi i primi elementi che ne caratterizzeranno le *dandysme*, Don Giovanni è un uomo solo, desideroso di potere e di vincere sulla morte e sul divino ed è cosciente che il proprio comportamento lo porterà inevitabilmente verso una caduta vertiginosa<sup>394</sup>. Rimangono, infatti, nei ritratti dongiovanneschi e in personaggi che – come nel caso dei romanzi balzachiani – a lui si ispirano, alcuni tratti di un atteggiamento “sublime”, nell'accezione romantica del termine – ribellione contro un dio, contro la società claustrofobia e volontario desiderio di finire schiacciati dalle proprie azioni fino all'autodistruzione -, che si declinano nella lettura del Baudelaire de *Don Juan aux Enfers* (1843-1846) e in quella di Gautier de *La comédie de la mort* (1835-1838) – in una complessa immagine del dandy. Sprezzante di un mondo in cui non riesce ad integrarsi, che progressivamente lo allontana da sé additandolo come il Male in quanto non allineato con i dogmi sociali, Don Giovanni agisce alla ricerca del proprio piacere – sensuale e non solo - e per questo spaventa chi si trincerava dietro la moralità del comportamento imposto dalla microsocietà aristocratica di metà Ottocento. Don Juan utilizza la frenesia sessuale e la ricerca dell'eterna giovinezza per attaccare quello stesso mondo che lo rifiuta ma di cui vorrebbe essere parte, nelle sue fondamenta (la famiglia, i rapporti sociali, i rapporti di coppia leciti) e, nel contempo, cercare di farne parte, convincendo gli altri che sia più opportuno integrarlo in un sistema che renderselo nemico. Di questa lunga tradizione – affascinante in rapporto al suo grado di scarsa diffusione rispetto alla lettura tradizionale del mito – in Nievo non rimane che un rapido riferimento nell'immagine del cavaliere milanese che cerca di integrarsi nella corte aristocratica tramite un sapiente sistema di corteggiamento muliebre.

---

<sup>392</sup> Ivi, pp. 47.

<sup>393</sup> *Ibid.*

<sup>394</sup> Sulla trazione letteraria consacrata a Don Juan nelle epoche e nelle diverse letterature si veda *La Dictionnaire de Don Juan*, sous la direction de P. BRUNEL, Paris, Laffont, 1999; sul particolare contesto francese di fine Ottocento rimando al mio *Il buon naturale e l'inganno*: primi scandagli sui molteplici volti di Don Giovanni nell'Ottocento francese «Stratagemmi», n. 11, 2009, pp. 39-76.

Conoscendo la “golosità” nieviana in fatto di letture, non si può dire con precisione se e cosa avesse letto di questo filone – anche se è molto probabile che conoscesse la trilogia di Balzac dato che presenta solidi legami con quella *Physiologie du mariage* di cui si è già discusso - ma sicuramente è ben presente negli appunti nieviani, come in questa tradizione post byroniana, l'immagine di un Don Giovanni personaggio socialmente collocabile, legato fortemente al sistema della *moda* e dell'apparire.

Alla luce di questa tendenza un percorso alternativo rispetto all'incasellamento all'interno della tradizione letteraria pregressa, riaccosta il nome di Nievo a quello di Balzac e di Stendhal.

Balzac, si diceva, che presenta un Don Juan solfureo, dandy e ancora, per molti aspetti, romantico, ma nella figura di Henry de Marsay protagonista de *La fille aux yeux d'or* – che incarna «à la fois figure de Satan moderne et réel» - inizia a notarsi quell'attenzione verso una tipologia umana reale, che assume alcune caratteristiche proprie del Don Giovanni nieviano.

Henry si muove in un luogo, ben definito geograficamente e socialmente: abita a Parigi e i suoi gironi infernali sono i circoli, i caffè, gli ambienti politici che lo porteranno ad arrivare alla carica di primo ministro durante la Rivoluzione di Luglio<sup>395</sup>. Come i Don Giovanni tradizionali è figlio bastardo, allevato da un nonno di dubbia moralità (in questo caso un prete «vicieux mais politique, perfide mais aimable»). Si definisce «libre comme un oiseau» per nascondere la propria solitudine che lo porta a cercare una rivincita su quel mondo che lo ha rifiutato per la sua origine. Henry inizia la scalata sociale, diventando un *self made man*, costruendosi però una vita senza amore in cui domina violenza e denaro<sup>396</sup>. Nel tentativo di arrivare ad ottenere gli stessi privilegi di una “borghesia-aristocratica” per mentalità e ruolo politico, potenzia il suo lato seduttivo come un'arma per difendersi e conquistare il mondo: è un *chasseur* di donne, ma soprattutto di potere. Il desiderio di diventare qualcuno è una forza così incontrollabile che si scatena e si ripiega nella violenza e nell'atto seduttivo, con il «magnétisme animal» che riesce a sfogare la «nature voluptueuse et dévoratrice». A completare il ritratto un dettaglio fondamentale: è «à la mode» e anima la vita mondana Parigi:

Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. [...] A Paris, la vanité résume toutes les passions. Le type de cette classe serait soit le bourgeois ambitieux, qui, après une vie d'angoisses et de manoeuvres continuelles, passe au Conseil d'Etat, [...] s'ils arrivent à leur but, y arrivent tués. [...] Toute passion à Paris se résout par deux termes: or et plaisir. [...] Cette vie creuse, cette attente continuelle, cette lassitude du grand raout parisien se reproduisent sur les traits, et confectionnent ces visages de carton, ces rides prématurées, cette physionomie des riches où grimace l'impuissance, où se reflète l'or, et d'où l'intelligence a fui<sup>397</sup>.

<sup>395</sup> La medesima connotazione si ritrova anche ne *Le plus bel amour de Don Juan* di Barbey d'Aurevilly in cui il protagonista - «Don Juan de ce temps-ici» - si muove tra le 'donne virtuose' di Faubourg Saint Germani. Cfr. BARBEY D'AUREVILLY, *Les Diaboliques*, Paris, Livre de Poche, 1999, pp. 111-136.

<sup>396</sup> Si cita da H. de BALZAC, *L'histoire de treize. Ferragus, La Duchesse de Langeais, La fille aux yeux d'or*, par G. GENBEMBRE, Paris, Pocket Livre, 1992, p. 362-364.

<sup>397</sup> Ivi, pp. 350-354.

Come negli appunti nieviani, Don Giovanni secondo Balzac è un uomo del suo tempo, alla moda, che frequenta la società, ama circondarsi di donne pari a lui, ma i veri valori su cui fonda la propria vita sono il denaro e il potere perchè solo attraverso l'ottenimento di entrambi si è riconosciuti socialmente. Cambia però il punto di vista: mentre l'analisi di Balzac è sostanzialmente negativa, portata a sviluppare e descrivere un aspetto cupo e quasi infernale della vita quotidiana – non si ha né l'attitudine dissacrante della *Physiologie* e di alcuni scritti giornalistici, né il sagace schizzo dei personaggi della *Comédie Humaine*<sup>398</sup> - Nievo nei suoi appunti smaschera un'abitudine sociale attraverso un'accentuazione comica di un ripresentarsi continuo dei meccanismi che soggiacciono ad un certo atteggiamento di facciata.

2. La dimensione della *moquerie* ironica orienta, invece, l'indagine verso Stendhal. A differenza di Balzac che amplia il suo spettro di analisi sociale ad una città come Parigi per selezionare una tipologia umana all'interno di un panorama vasto e per legare il malessere del vivere urbano – quasi una forma di corruzione – al comportamento umano, Stendhal, come Nievo, restringe il campo d'azione ad una cittadina, meglio se provinciale – come Parma – perchè è in questi microcosmi che si osserva con maggior nettezza il rigido sistema della vanità.

L'interesse nieviano per Stendhal - come è stato già detto - si spiega in modo molto semplice pensando a quanto siano centrali nell'estetica letteraria dello scrittore francese parole come *ironie*, *politique*, *mode*, *société*, *vanité* e *pouvoir*; in un sistema gerarchizzato in cui si passa dallo strumento d'analisi – l' *ironie* – all'oggetto analizzato fino all'individuazione dei fondamenti della società. Come si è detto a proposito dell'ispirazione stendhaliana nel ritrarre la classe aristocratica de *I Beffeggiatori*, questi elementi sono, tanto in Stendhal che in Nievo, le immagini di un potere retto in base ad un sistema di valori fondato sull'ipocrisia dissimulativa – sentimentale, relazionale, politica – e sulla vanità, applicando a entrambi gli scrittori la prospettiva di ricerca proposta da Girard.

Si tratta, dunque, di rilevare nel teatro nieviano una strutturazione romanzesca sempre più evidente, che unisce ascesa sociale all'interno di un piccolo gruppo alla vicenda sentimentale, di cui si sottolinea la vacuità e la leggerezza, per svelare un meccanismo sociale. Infatti è la vanità che permette al meccanismo di ascesa sociale e di presa di coscienza della necessità di diventare qualcuno nel microcosmo della corte, di entrare in gioco, tramite la menzogna e il desiderio di possesso di quello che ancora non si ha. Volendo mettere da parte la storia di Don Giovanni che

---

<sup>398</sup> La differenza tra Balzac e Stendhal si basa su due concezioni diverse dell'idea dell'ipocrisia: « l'hypocrisie est, chez une nation, le dernier degré du vice. C'est donc faire acte de citoyen que de s'opposer à cette tartuferie [...]. Il règne donc bien certainement une maladie morale». Per Balzac l'ipocrisia è un vizio sociale, mentre per Stendhal è uno strumento necessario al vivere. Entrambi criticano l'ipocrisia del comportamento sociale, ma il punto di vista di Balzac è quello delle «complaintes satiriques sur les moeurs du temps présent», mentre Stendhal si limita a mettere in luce i meccanismi che l'ipocrisia mette in atto. H. de BALZAC, *Complaintes Satiriques sur le moeurs du temps présent*, in *Œuvres diverses*, II, cit., pp. 747-748.



corteggia le donne della famiglia Riccioli, quello che resta è il ritratto di un microcosmo socialmente collocato in un'aristocrazia volutamente relegata in un paese del milanese – come per *I Beffeggiatori* i nobili vivevano in una villa fuori Palermo e aspiravano alla vita di corte cittadina – in cui si mima l'atteggiamento che si dovrebbe tenere in città. Anche se il secondo atto presenta l'indicazione didascalica “in casa della Marchesa” si rimane sempre nel contesto di un paese di provincia in cui ci si comporta come si farebbe in città, tentando la conquista di questo primo gradino sociale per poi proseguire verso più alte mete<sup>399</sup>.

In questo piccolo sistema sociale ci sono tutti gli elementi che lo stesso Stendhal riesce a ritrarre nei suoi romanzi che, seppur corali rispetto alle commedie nieviane – ma non certamente inferiori alla complessità dei romanzi nieviani -, ritraggono dei microambienti all'interno della classe sociale più facilmente criticabile. L'aristocrazia, infatti, agli occhi di Stendhal e Nievo non aveva più una propria legittimazione sociale, nonostante la Restaurazione francese e i moti del'48 italiano, avessero dimostrato quanto rimanessero più o meno inalterati i limiti sociali dell'*ancien regime*<sup>400</sup>.

La provincia milanese nieviana, così come quella palermitana de *I Beffeggiatori*, non sono diversi da Parma:

En ce cas Parme comme cité, comme ensemble urbain et social n'existe pas: rien sur le thème réaliste de la petite ville de province, sur les notables, les ambitions et les passions. Il y a le Prince, la cour, les héros. Mais c'est que le pouvoir absolu annule la société en détruisant les liens entre les hommes: le pouvoir divise les hommes et les livres à leur égocentrisme naturel: à l'égoïsme monstrueux du prince, répond une société des égoïsmes<sup>401</sup>.

E' dunque l'interesse del singolo che fonda ogni rapporto sociale, ed è per questo che per l'uomo che vuole entrare in questa microsocietà:

le pouvoir n'est que vanité. Celle-ci chez Stendhal est le mauvais coté de l'homme, le double inférieur et banale de l'orgueil [...], l'imitation des autres ou du moins leur considération; la duchesse définit exemplairement la vanité quand elle se reproche pour voir son bonheur de le regarder dans les yeux de l'envie. [...] La vanité réclame comme compensation une conquête sexuelle, mais le désir ne va pas sans un projet de destruction. [...] Mais l'argent – dit Stendhal – est un moyen de vanité, mot profond, idée capitale. L'argent n'est pas une jouissance en lui-même, ni par les plaisirs qu'il permet d'obtenir, il vaut comme supériorité sur autrui, comme moyen de comparaison avec les autres<sup>402</sup>.

Ed ecco quindi che la vanità e il denaro diventano due strumenti di sopravvivenza nella realtà, falsata, della “petite ville de province”, all'insegna di quell'ipocrisia che fonda i rapporti sociali.

Negli appunti per il *Don Giovanni* di Nievo questi aspetti sono evidentissimi, al punto tale da risultare preminenti sulla vicenda sentimentale dato che richiamano in modo chiarissimo quei tratti del vivere quotidiano che lo scrittore mette in luce nei suoi scritti.

E' sufficiente scorrere alcuni articoli giornalistici di Nievo per capire quanto l'attenzione per questi

<sup>399</sup> Il tema del provincialismo si ritrova nel *Pindaro Pulcinella*, cfr. P. VESCOVO, *Introduzione*, a I. NIEVO, *Commedie*, cit., pp. 16-17.

<sup>400</sup> M. CROUZET, *Rire et tragique dans La Chartreuse de Parme*, Paris, Eurédit, 2006, p. 106.

<sup>401</sup> Ivi, p. 112.

<sup>402</sup> Ivi, pp. 111-114.

aspetti sociali fosse il centro di una riflessione che, anche quando muoveva da una critica letteraria o teatrale, veniva facilmente ricondotta alla tipologia realistica<sup>403</sup>.

La messa alla berlina di alcuni comportamenti – Don Giovanni ricco, ma tirchio, la Marchesa che “fu” una donna alla moda e ora cerca di rinverdire il suo successo con un *savant francese* (e in questo riferimento si coglie molto bene come il sistema di mimesi della corte cittadina non sia che una debole imitazione di una caratteristica non più à la mode) – sembra importare maggiormente a Nievo rispetto alle vicende sentimentali che diventano strumento per arrivare ad un successo sociale. Lo sguardo nieviano derivato da Stendhal non può che essere basato che su un «ridicule sort de la compréhension de la vanité comme une valeur psycho-sociale et esthétique<sup>404</sup>».

La trasformazione del mito di Don Giovanni in un progetto teatrale comico e l'ironia con la quale si tratteggia questo microsistema richiama profondamente il ruolo del comico *La Chartreuse de Parme*. L'*ironie* è dunque uno strumento che si realizza con:

antiphrase, récusation du caractère sérieux du réel, “comiquer” les situations même les plus tragiques, mélange de sérieux et de plaisanterie, changement continu de point de vue<sup>405</sup>.

Il mondo di questi personaggi mossi da ambizioni volgari nell'accezione di istinti quasi primordiali è quello della corte, tratteggiata nelle pagine stendhaliane:

la cour, monde petit, monde fou, monde de fous dans tous les sens du mot est un monde formalisé et mécanisé par cette étiquette évoquée çà et là les salons de Versailles et que Saint Simon décrivait lui-même comme une “mécanique” [...] C'est un rituel qui porte que sur l'apparence. [...] Les personnages sont politiquement bouffes, point extrême d'un politiquement correct qui traverse l'individu de part à part. [...] La princesse est toujours et uniquement la princesse, c'est à dire la toilette d'apparat de la princesse (et en plus les pensées d'une princesse), elle doit “être toujours ainsi” c'est à dire paraître ainsi. Le marquis, avare fastueux qui prodige l'argent pour honorer ses anciens et montrer sa fortune, devient une sortie d'apparence (une apparence obsédée, soupçonneuse) tant il privilège la forme: le fantoche est formalisé, son peu de vie est dans la rigidité de l'écorce. Ce qui compte, c'est la poudre, le costume, les décorations qu'il collectionne, le titre qu'on lui donne et que a une valeur toute matérielle: il remplit la bouche et occupe une bonne ligne dans une page<sup>406</sup>.

Questa descrizione illuminante del sistema dell'apparire e del mondo fondato sulla vanità che potrebbe essere utilizzata per spiegare anche il ricorrere di alcune immagini ne *I Beffeggiatori*, spiega l'interesse nieviano per la ripresa di temi stendhaliani, presentati con quella stessa distanza che solo lo strumento ironico permette di mettere in pratica.

Il Don Juan stendhaliano viene tratteggiato negli scritti autobiografici dell'autore come una

<sup>403</sup> Si vedano, per esempio, le stesse Cronache – già citate – da Mantova, Milano e Venezia, in cui il motivo primario – recensire uno spettacolo o una stagione teatrale – diventata mezzo per parlare dei vizi della società cittadina e provinciale. Cfr. I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, cit.

<sup>404</sup> P. JOUSSET, *La question des genres dans Le Journal Littéraire*, en *Stendhal hors du roman*, textes réunis par D. SANGSUE, Dijon, Le tête et l'édition, 2001, pp. 13-14.

<sup>405</sup> M. H. PROUTEAU, *Héroïsme et ironie en Stendhal. La Chartreuse de Parme*, Paris, Ellipses édition, 2000, p. 146; V. CAROFIGLIO, *Théorie de rire et anthropologie comparée du comique chez Stendhal et Baudelaire*, en *Stendhal et le Romantisme*, actes du XV congrès international stendhalien par V. DEL LITTO, Aran, édition du Grand Chêne, 1984, pp. 279-286.

<sup>406</sup> M. CROUZET, *Rire et tragique ... cit.*, pp. 121-122.

proiezione provocatoria di sé stesso ed è messo immediatamente in relazione con una casistica di donne che si contraddistinguono per una schietta materialità in campo sessuale: le donne stendhaliane, come quelle nieviane, non sono angeliche, non hanno i caratteri di una pura sensualità, ma, in un testo come *Le journal intime* o nel celebre *De l'amour* sono classificate in cinque gruppi in base al gusto che si prova nel sedurle, nell'averle e nel non riuscire a conquistarle<sup>407</sup>.

Da giovane conquistatore il Don Juan stendhaliano<sup>408</sup> inizia a cambiare volto nel confrontarsi con la società e diviene «moins un séducteur, mais plutôt il exprime sa révolte envers la société, le souhait d'une vie brillante<sup>409</sup>». Don Juan non è più «l'hymne à l'amour et à la femme<sup>410</sup>», ma si lega profondamente alla società, incarnando un tipo che, seppur con qualche somiglianza con il dandy, ritrae colui che si schiera contro «la société, la religion courante, la politique car son but – la vanité – est un péché social<sup>411</sup>». Il personaggio stendhaliano nasce, dunque, da alcune pagine non così diverse per tema e motivo da quella *Physiologie du mariage* balzacchiana che si è visto quanto sia fondamentale per la comprensione dell'opera nieviana, ma poi si irrobustisce al confronto diretto con la società.

Stendhal, però, dimostra come il tipo sociale si costruisca sul personaggio letterario e ne presenta nella novella *Les Cénci* una chiara e illuminante evoluzione:

Le Don Juan de Molière est galant sans doute, mais avant tout il est homme de bonne compagnie; avant de se livrer au penchant irrésistible qui l'entraîne vers les jolies femmes, il tient à se conformer à un certain modèle idéal, il veut être l'homme qui serait souverainement admiré à la cour d'un jeune roi galant et spirituel.

Le Don Juan de Mozart est déjà plus près de la nature, et moins français, il pense moins à l'opinion des autres, il ne songe pas, avant tout, à *parestre*, comme dit le baron de Foeneste, de d'Aubigné. Nous n'avons que deux portraits du Don Juan d'Italie, tel qu'il dut se montrer, en ce beau pays, au xvi siècle, au début de la civilisation renaissante.

De ces deux portraits, il en est un que je ne puis absolument faire connaître, le siècle est trop collet monté, il faut se rappeler ce grand mot que j'ai répéter bien des fois à lord Byron: *this age of cant*. Cette hypocrisie si ennuyeuse et qui ne trompe personne a l'immense avantage de donner quelque chose à dire aux sots: ils se scandalisent de ce qu'on a osé dire telle chose, de ce qu'on a osé rire de telle autre, etc. Son désavantage est de raccourcir infiniment le domaine de l'histoire<sup>412</sup>.

In questa prima parte dell'introduzione alla novella, Stendhal osserva le differenze tra le due letture che costruiscono il mito: quella di Molière e quella di Mozart. La ricerca stendhaliana mira a mettere in evidenza il rapporto tra il personaggio – calato in una dimensione non solamente

<sup>407</sup> M. BERTELÀ, *Stendhal et l'autre. L'homme et l'oeuvre à travers l'idée de féminité*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 39-45.

<sup>408</sup> Stendhal ritrae il personaggio di Don Juan o di matrice dongiovannese in diverse opere: a partire da i *Souvenirs d'egotisme* (1822, ma pubblicati nel 1892), passando per *Lucien Leuwen* (1837) e Julien Sorel de *Le Rouge et le Noir* (1830), fino ad arrivare a Fabrizio del Dongo de *La Chartreuse de Parme* (1838) e *Les Cénci* (pubblicata prima sulla «Revue des deux Mondes» nel 1837 e poi nelle *Chroniques italiennes*, Stendhal riflette, arricchisce e modifica una tipologia d'uomo che non ha nulla del Seduttore tramandato dalla tradizione, ma si relazione in modo realistico con una tipologia umana, tipica del sistema sociale cortigiano e provinciale. Cfr. *Dictionnaire de Stendhal*, publié sous la direction de Y. ANSEL, P. BERTHIER et M. Nerlich, Paris, Champion, 2003, pp. 231-232.

<sup>409</sup> *Dictionnaire de Don Juan*, cit., p. 888.

<sup>410</sup> *Persuasion d'amour. Nouvelle lecture de De L'amour de Stendhal* par D. SANGSUE, Genève, Droz, 1999.

<sup>411</sup> *Dictionnaire de Stendhal*, pp. 231-232; sul rapporto tra i due scrittori: *Stendhal et Balzac, actes du VII congrès international stendhalien* (Tours 26-29 septembre 1969), par V. DEL LITTO, Aran, Chene, 1972.

<sup>412</sup> STENDHAL, *Chroniques italiennes*, par R. ANDRÉ, Paris, Imprimerie Nationale, 1986, p. 212.

letteraria – e il sistema sociale a cui fa riferimento. Il primo elemento discriminante che permette di trasformare il personaggio fittizio in una tipologia reale è l'individuazione dell'ipocrisia come motore sociale.

In un passaggio centrale Stendhal afferma che:

Pour ce que le don Juan soit possible, il faut qu'il y ait de l'hypocrisie dans le monde. Le don Juan eut été un effet sans cause dans l'antiquité, la religion était un fêta, elle exhortait les hommes au plaisir, comment aurait-elle flétri des êtres qui faisaient d'un certain plaisir leur unique affaire? Le gouvernement seul parlait de s'abstenir; il défendait les choses qui pouvaient nuire à la patrie, c'est-à-dire à l'intérêt bien entendu de tous, et non ce qui peut nuire à l'individu qui agit. Tout homme qui avait du goût pour les femmes et beaucoup d'argent pouvait donc être un Don Juan dans Athènes, personne n'y trouverait à redire [...] Parmi nous, les femmes ne sont plus à la mode, c'est pourquoi les Don Juan sont rares, mais quand il y en avait, ils commençaient toujours par chercher des plaisirs fort naturels [...] Ainsi c'est à la religion chrétienne que j'attribue la possibilité du rôle satanique de Don Juan. [...] Parmi les choses bonnes ou mauvaises, mais toujours singulières et curieuses, et qui eussent bien étonné Aristote, Polybe, Auguste, et les autres bonnes têtes de l'antiquité, je place sans hésiter le caractère tout moderne du Don Juan. C'est, à mon avis, un produit des institutions ascétiques des papes venus après Luther; car Leon X et sa cour (1506) suivant à peu près les principes de la religion d'Athènes. [...] C'est probablement la comédie du monde qui a été représentée le plus souvent<sup>413</sup>.

La constatazione dello scrittore colpisce per il disarmante realismo. L'ipocrisia cristiana e l'istituzione di un mondo fondato su un sistema comportamentale che punisce chi non si uniforma definisce il personaggio di Don Giovanni. Rispetto alla visione tradizionale non è una scelta volontaria di Don Giovanni che lo costringe ad un comportamento sopra le righe, ma è la società che, osservando il suo modo di vivere, trasforma la libertà in peccato. Presso gli antichi, nota Stendhal con acume, l'amore per le donne e il denaro non diventavano un problema finché non interferivano con lo stato. La priorità è la salvaguardia dello stato e nessun elemento che pertenga alla sfera privata può e deve interessare. Nel momento in cui la religione cristiana e il peso crescente di un potere papale – non illuminato evidentemente come quello di Leone X – prevalgono sull'interesse generale, allora «la comédie du monde» si può svolgere completamente perché:

C'est qu'il y a le diable et l'amour, la peur de l'enfer et une passion exaltée pour une femme, c'est-à-dire, ce qu'il y a de plus terrible et de plus doux aux yeux de tous les hommes, pour peu qu'ils soient au-dessus de l'état sauvage. [...] Il n'est pas étonnant que la peinture du Don Juan ait été introduite dans la littérature par un poète espagnol. L'amour tient une grande place dans la vie de ce peuple; c'est, là-bas, une passion sérieuse et qui se fait sacrifier, haut la main, toutes les autres, et même, qui le croirait? La vanité! Il en est de même en Allemagne et en Italie. [...] Il ne faut point parler du Don Juan de Lord Byron, ce n'est qu'un Faublas, un beau jeune homme insignifiant, et sur lequel se précipitent toutes sortes de bonheurs invraisemblables. C'est donc en Italie et au XVIIe siècle seulement qu'a du paraître, pour la première fois, ce caractère singulier. C'est en Italie et au XVIIe siècle qu'une princesse disait, en prenant une glace avec délices le soir d'une journée fort chaude: *Quel dommage que ce ne soit pas un pêché!* Ce sentiment forme, suivant moi, la base du caractère du Don Juan, et comme on voit, la religion chrétienne lui est nécessaire. [...] Car un Don Juan, pour être tel, doit être homme de cœur et posséder cet esprit vif et net qui fait voir clair dans les motifs des actions des hommes. [...] Le Don Juan romain est bien gardé de la maladresse insigne de donner la clef de son caractère, et de faire de confidences à un laquais, comme le Don Juan de Molière; il a vécu sans confident, et n'a annoncé de paroles que celles qui étaient utiles pour l'avancement de ses

<sup>413</sup> Ivi, p. 214.

Secondo una visione condivisa dalla letteratura francese, i comportamenti sessualmente attivi sono propri della Spagna e dell'Italia e non completamente della Francia perché – come osserva spesso Stendhal nei suoi romanzi – il mondo francese è sempre stato legato ad uno stretto codice dell'apparire che ha tolto spontaneità anche ai legami amorosi. La frase della principessa italiana che vorrebbe trasformare il gelato in un peccato chiarifica ulteriormente cosa sia Don Giovanni per Stendhal: un essere creato da una società fondata sul senso di colpa che limita la libertà – intesa come la possibilità di seguire le proprie passioni – e necessita di questa limitazione per rendere desiderabile anche un gelato. La misura del piacere – e quindi anche del meccanismo di desiderio – che sta alla base del sistema triangolare perché “si vuole ciò che non si ha e che è posseduto da altri” – dipende dalla possibilità di infrangere la regola. Dello stesso ordine d'idee appare la battuta nieviana “il mondo non capirebbe” in riferimento alla relazione tra Aglaura e Don Giovanni: il mondo – cioè chi apparentemente si uniforma alla regola della colpa/peccato – apparentemente giudicherebbe questa relazione che è tanto desiderata quanto maggiormente identifica un'apertura verso il peccato. Violare l'interdizione diventa il motivo per cui le donne nieviane – come in parte quelle stendhaliane – si lasciano corteggiare da Don Giovanni. Per la medesima ragione un uomo ricco e amatore delle donne che nel mondo antico non avrebbe destato interesse, si distingue dagli altri perché rappresenta il peccato e nello stesso tempo ciò che gli altri uomini vorrebbero essere.

Il meccanismo sociale della vanità, dunque determina in modo discriminante la formazione di Don Giovanni e il suo passaggio da personaggio letterario a tipologia sociale.

Il personaggio sviluppato dalla tradizione rimane nel contesto di rappresentazione fittizia di un comportamento che è moderno, agli occhi di Stendhal, perché rappresenta una prima fase dell'insinuazione del concetto di peccato nella società.

Don Giovanni molieriano e mozartiano è l'idolo contro il quale si punta il dito. Il Don Giovanni italiano, che vive in un mondo che potrebbe “trasformare il gelato in un peccato”, rende il comportamento socialmente inaccettabile in un gioco di cui egli stesso e le donne conoscono perfettamente le regole e che, se scoperto, può suscitare un effetto comico, poiché dimostra che anche se si tratta solamente di un «héros vaniteux qui vit à la mode<sup>415</sup>».

Ma rispetto alla tradizione e alla lettura di Balzac<sup>416</sup>, Stendhal è fundamentalmente disincantato e

<sup>414</sup> Ivi. pp. 213-220.

<sup>415</sup> M. CROUZET, *Les héros foudres chez Stendhal*, Paris, Sedes, 1986, pp. 204-208.

<sup>416</sup> Chiarissimo a questo proposito il passaggio di Balzac « Mais pour Don Juan l'univers était... lui! Modèle de grâce et de noblesse, d'un esprit séduisant, il attachait sa barque aux tous les rivages; mais en se faisant conduire, il n'allait quel jusqu'au il voulait être mené [...] Aussi, comprenant le mécanisme des sociétés humaines, il ne heurtait jamais trop les préjugés parce qu'il n'était pas aussi puissant quel le bourreau; mais il tournait les lois sociales avec cette grâce, et cet esprit si bien rendus dans sa scène avec M. Dimanche; car il fut destiné devenir le type du Don Juan de Molière, du Faust de Goethe, du Manfred de Byron et du Melmoth de Maturin. [...] Images terribles quel le principe du mal, existant chez l'homme, Eternise, et dont chaque siècle admire quelques copies ». H. de BALZAC, *L'Elixir de longue vie*, par P. BERTHIER, Paris, Le livre de Poche, 2003, p. 65-66.

ritrae tanto un Don Giovanni giovane, vitale e rapito dalla propria *puissance sexuelle*, ma anche, e soprattutto, un personaggio che, entrato nella piena maturità, vive ripetendo gli stessi gesti di conquista perché sono diventati un'abitudine:

Le bonheur de don Juan n'est que la vanité basée, il est vrai, sur des circonstances amenées par beaucoup d'esprit et d'activité; mais il doit sentir que le moindre général qui gagne une bataille, que le moindre préfet qui contient un département, a une jouissance plus remarquable que la sienne<sup>417</sup>.

A questo punto l'amore per Don Giovanni non è che

un sentiment dans le genre du goût pour la chasse. C'est un besoin d'activité qui doit être réveillé par des objets divers et mettant sans cesse en doute votre talent<sup>418</sup>.

Il Don Giovanni nieviano si legge esattamente in quest'ottica stendhaliana: non è più il giovane spinto da un estro dionisiaco, né il vero dandy che precipita consapevolmente, ma un uomo che conquista macchinalmente perché così si autorappresenta all'interno della società, sebbene in realtà desidera altro, un riconoscimento sociale ben più concreto.

Questo Don Juan *parvenu* che viene ritratto da Nievo è, come quello stendhaliano, un personaggio che con maggior facilità si può pensare che animasse i salotti di qualche città di provincia. Indossata una maschera che ne definiva alcuni comportamenti fissati da un sistema di regole, come se fosse un gioco ben strutturato, può puntare al suo vero obiettivo: quello di ritagliarsi un posto all'interno di un micromondo, in cui è l'apparenza che definisce le relazioni sociali.

Don Giovanni, come la Marchesa che è volutamente il suo speculare femminile, è diverso da quello che appare. Nievo, descrivendo per sommi capi i due personaggi, sottolinea proprio questa duplicità tra una facciata che è quella con la quale si confrontano con la società e il loro essere naturale. Nella giustapposizione di un personaggio femminile ambiguo come Don Giovanni, al punto tale che si potrebbe definire la Marchesa un Don Giovanni femminile, Nievo compie un'azione nuova, che non aveva mai toccato le riletture dongiovannesche. Solitamente a Don Giovanni si paragonavano donne completamente opposte: caste, che avevano una solida moralità, integerrime<sup>419</sup>. I personaggi femminili, invece, presentati in questi appunti sono ben lungi dall'essere espressione di purezza e fragilità femminile, come, d'altronde non lo sono mai le donne nieviane.

Don Giovanni tratteggiato brevemente da Nievo vorrebbe essere un uomo di mondo, ma sostanzialmente appare ridicolo. Se ben si osserva, infatti, il gioco erotico-sentimentale è retto dalle donne, lasciando intendere che sia merito del seduttore. Il suo passare di donna in donna, non sembra essere una semplice corsa ad ostacoli, come potrebbe apparire la vita del Don Giovanni della tradizione. C'è un intrecciarsi della propria storia con quella dei personaggi femminili, poiché

---

<sup>417</sup> Ivi, p. 241.

<sup>418</sup> Ivi, p. 241.

<sup>419</sup> G. MACCHIA, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991.

appunto, quest'ultime non sono personaggi ad un'unica dimensione – quella piatta della vittima o della vittima redenta – ma sono anch'esse oggetto e soggetto di un desiderio. La struttura stendhaliana del sistema della moda e i rapporti triangolari, arricchiscono da questo punto di vista la storia. Così come le donne di Stendhal son figure molto spesso più articolate degli uomini, la loro complessità è necessaria al fine di costruire il rapporto tra le parti che compongono il triangolo narrativo. Non solo devono desiderare qualcosa, ma devono altresì mettersi in competizione per il possesso e, per fare entrambe le cose, bisogna che siano personaggi completi, a tutto tondo. Questa riflessione – valida per qualsivoglia donna nieviana dalla Pisana, alla Morosina, passando per Donna Giulia – spiega per quale ragione i personaggi femminili nieviani abbiano spesso destato l'interesse critico. Pur senza arrivare mai ad identificare la fonte stendhaliana e balzachiana, ma soffermandosi piuttosto su generali rapporti di vicinanza con le donne sandiane e diderotiane, la critica ha spesso rilevato l'importanza di questi forti caratteri: donne complesse, “moderne” che, come si è già ricordato a proposito de *I Beffeggiatori*, vivono nel presente coscienti di quello che succede attorno a loro e desiderose di un posto nel mondo. Certamente alcune tipologie si ripresentano e volendo limitarsi solo ai testi oggetto di questo studio, si osserva una certa vicinanza tra la Marchesa del Don Giovanni e Donna Giulia, la finta ritrosia che maschera il carattere deciso di Aglaura non è diversa da quella di Rosalia e l'innocenza di Bianca (nomen homin in questo caso) e così simile alla finta “verginità” della Marchesa Santofiore. Ed è il medesimo sistema di “categorie femminili” che si trovano nei romanzi nieviani, a cui si aggiunge la fanciulla perseguitata, di matrice sandiana. Sono comunque donne reali che hanno una teorizzazione nella finta misoginia della *Physiologie du mariage* di Balzac e in quel *De l'amour* – e relativi materiali compositivi pubblicati nell'edizione del 1853<sup>420</sup> – in cui Stendhal analizza le diverse “classi di femmine” e soprattutto sublima la propria esperienza erotica.

3. Bastano anche solo questi personaggi schizzati negli appunti del *Don Giovanni* per comprendere che la commedia nieviana si può rapportare come gli altri testi dello stesso periodo, con quell'*Antiafrodisiaco* che si intreccia costantemente nella produzione degli anni '50 e che per tanti testi costituisce la prefazione teorica.

Fin troppo facile collegare i temi sviluppati nel *Don Giovanni* a quelli trattati nell'*Antiafrodisiaco*.

Il signor Augusto che si professa platonico nell'amore non è un proto Don Giovanni nel pensare – e si osservi la solita dissacrante risata nieviana che scalza i miti:

Ma in fin de' conti cosa aveva fatto di male? Nulla, e poi nulla poverino! Son peccatucci perdonabili

---

<sup>420</sup> Si fa riferimento all'insieme di appunti, lettere e prime redazioni che vengono pubblicate nel 1853. Ora sono integrate in tutte le edizioni di Stendhal cfr. STENDHAL, *De l'amour*, par V. DEL LITTO, Paris, Gallimard, 1980, pp. 246-317. Sui legami molt profondi tra *La physiologie du mariage* di Balzac e il *De l'amour*: cfr. H. BALZAC, *Physiologie du mariage*, cit., pp. 423-424.

codesti, e puniti abbastanza da quella specie di paralizia che lo assaliva quando si trovava in mezzo alle due rivali. Sentiva una vecchia simpatia per l'una, e si ricordava chiaramente di aver baciata quell'altra! Assolutamente la sua era una parte imbarazzante! O dar ascolto alle simpatie per l'una, e non baciare più l'altra, o baciare l'altra, e scacciare la simpatia per la prima. E se gli fosse saltato il grillo di dividere le simpatie pel giusto mezzo, e baciarle tutte e due? Che bestemmia! Che credete? Che Augusto sia un eretico? Vi dico che egli amava puramente; non sapeva quale, ma torno a dire, qualunque ella fosse, l'amava puramente; e sapete bene che il sostenere d'amarne puramente due, è posizione da scomunica. Ne hanno scomunicati anche per meno!<sup>421</sup>

E non è dongiovannesco nel senso della pura facciata del corteggiamento amoroso il passaggio in cui Ottavio scrive:

E' poco il vederti! E' poco il parlarti per me! Già è vero che il baciarti è qualche cosa ma non però abbastanza. Voglio anche scriverti per dedicarti anche i momenti in cui ti sono lontano. Io ti amo, come so amare; e ti amerò sempre, e poi sempre! Ti amo quando dormo, quando mi sveglio, quando faccio colazione, quando sono a pranzo, quando cenno, quando mi cavo gli stivali per saltar in letto! E tu, cara la mia Ottavia! Mi ami tu come sai amare? Mi ami sempre e poi sempre? Quando sei a pranzo, quando ceni, quando fai colazione, quando ti metti la camicia da notte per saltar nel letto, quando dormi e quando ti svegli?<sup>422</sup>

Seduce con la parola e la cantilena di promesse d'amore “ti amo quando dormo...” non ha nulla di romantico concludendosi con quel “mi cavo gli stivali per saltar in letto”, ma ripete lo schema della seduzione fine a se stessa, privata da qualsivoglia afflato poetico.

Ugualmente le riflessioni finto moralistiche del Signor Incognito, che racconta e commenta la storia dell'anonimo protagonista, definiscono un quadro di vanità sentimentale assolutamente dongiovannesco-stendhaliana:

Credete a quelle che vi baciano, e non credete a quelle che aspettano d'essere bacciate; soprattutto aborrisce le donne che voglio parer disinvoltate!

[...]

Imparate, amici miei [...] imparate, quando avete un'amante, a segregarla con tre muraglie ben grosse dalla vostra immaginazione; e a pensarla macchinalmente con quella bilancia verace, e sincera, che ha nome ragione!

[...]

Vi sono amanti che stanno sull'uscio e vi sono amanti che stanno in casa. [...] Per i primi potete farvi garante che la cosa andrà avanti uno o due anni, e che la faccenda non andrà fuori di regola. Circa i secondi, se vi sembra che il loro amore si raffreddi dopo due settimane, concepir potete una gran opinione della virtù, o della astutezza della lor corteggiata, se osservate invece che l'amor dopo le due settimane tocchi un crescendo e duri più d'un mese, cantate un epitalamio in onore dei matrimoni segreti; e se dopo due mesi l'amante si ritira, non esitate a chiamare quella ritirata un vero divorzio<sup>423</sup>.

Il Don Giovanni nieviano, come quello stendhaliano, è, dunque, il ritratto di un uomo che cerca di proseguire la propria “carriera” di parvenu, sfruttando l'immagine di seduttore che gli viene attribuita. Si tratta però solamente di un comportamento esteriore che è spogliato da qualsiasi altro riferimento ed implicazione morale, diventando un semplice atto che colloca Don Giovanni e le donne implicate nel corteggiamento in una dimensione di reciproco *jeu de la vanité*.

La differenza tra il mito e la reinvenzione del personaggio si ha proprio nel momento in cui si

<sup>421</sup> I. NIEVO, *L'Antiafrodisiaco ...*, cit., pp. 37-38.

<sup>422</sup> Ivi, p. 37.

<sup>423</sup> Ivi, p. 107-108.



spoglia il primo dell'afflato irrealistico e moralistico e lo si colloca nella società contemporanea in cui, come la letteratura francese mostra abbondantemente e poi il vaudeville ridicolizzerà, il Seduttore è caratterizzato da un insieme di modi ed espressioni con i quali il genere maschile e quello femminile, modernamente sullo stesso livello di uguaglianza sessuale, si pongono in un rapporto di confronto fondato sulla vanità del singolo. Il nuovo Don Giovanni seduce per arrivare ad uno scopo, ma soprattutto seduce per trovare una propria sicurezza. Il nuovo Don Giovanni è un borghese – con tratti quasi pantofolai -, di quella categoria che il vaudeville metterà di lì a qualche anno in scena. Nel *Don Juan de Montmartre, vaudeville en un acte* di George Rose *fils* del primo Novecento, l'azione si svolge in un interno borghese in cui una moglie e marito si tradiscono liberamente solamente per fuggire alla routine. Ma, invece di cadere nella decadenza del peccato, in un gioco di mascheramenti e di finzioni, alla fine il marito riesce a riconquistare la moglie. La morale, anzi l'amore che chiude il vaudeville recita chiaramente che Don Juan è ormai un comportamento sociale integrato nella società (I, 23):

ANGELE: Vous demandez, mademoiselle, le Don Juan de Montmartre?  
 Ne cherchez pas! Tous les hommes sont de Don Juan ou tout au moins veulent-ils le faire croire  
 DUPONT: Poupoule  
 SOPHIE: Il n'y a pas de poupoule  
 DUPONT: Pourtant?  
 SOPHIE: Nous verrons à la Sainte Sophie prochaine  
 DUPONT: Dans un ans?  
 SOPHIE: Oui, monsieur, dans un ans, ça vous apprendra oublier votre devoir.  
 DUPONT: Pendant un ans je... (a part). Chouette! J'irai voir Chichinette...  
 Don Juan n'es pas mort<sup>424</sup>.

Don Giovanni non è morto perchè è uscito dalla monodimensionalità letteraria e si è trasformato in un uomo qualunque. Il curioso e poco noto pamphlet *Don Juan ou Comme qui le mauvais sujet sont les ennemis de tout le monde autant que d'eux-mêmes*, scritto dall'Abbé Ravaille nel 1876 , presenta un'analisi storica e psicologica della figura di Don Giovanni. Con acume e piglio quasi antropologico l'Abate nota che il personaggio non è un soggetto lontano dalla storia, ma una tipologia ben diffusa. Non si tratta, però, di una caratteristica di *jeunes débauchés* che abbracciano la filosofia del dandy, come aveva già notato Stendhal, ma l'effetto della vita cittadina, e in generale borghese, fondata sul culto “de l'argent et du plaisir”<sup>425</sup>.

L' *argent* si lega evidentemente con la propria posizione sociale, il proprio essere agli occhi degli altri ed è uno tra i motivi – insieme al potere – di competizione e dunque del sistema che innesca il sistema del desiderio. Il *plaisir* – in tutte le sue forme – è l'altra faccia del *pouvoir/argent* nella costruzione dell'autorappresentazione di sé: in una società fondata sui rapporti di mera vanità, la conquista sentimentale ed erotica è una forma di potere e di imposizione sugli altri, come la

<sup>424</sup> Scritto e pubblicato per il Théâtre de Monte-Carlo, Paris, Joubert Editeur, 1913.

<sup>425</sup> ABBÉ RAVAILLE, *Don Juan ou Comme ...*, Paris, Dillet, 1876, p. 21.

scalata sociale. Anzi, come spiegano chiaramente Stendhal e Nievo, diventa una maschera perfettamente architettata – in fondo si basa su un gioco relazionale e convenzionale piuttosto elementare – che permette di facilitare i legami interpersonali e di facilitare di conseguenza la risalita all'interno del micromondo della corte o di una piccola città di provincia.

In fin dei conti la società era agli occhi di Nievo fondata completamente sull'esteriorità:

E' una gran cosa la società: essa contrasta all'ozio la paternità di tutti i vizi! Dico la società, intendendo di quelle unioni che si formano per conversare, per ridere, per ballare; di quelle unioni in cui le donne si lasciano conquistare da chi ha il solino più alla moda, e la barba meglio appuntata<sup>426</sup>.

Il processo di demitizzazione che subisce Don Giovanni agli occhi dello stendhaliano Nievo non è diverso da quell'immagine che chiude *Angelo di Bontà* (1855-1856) in cui Don Chirichillo, il personaggio buffo che «ha sempre vissuto nell'ombra del suo padrone senza chiedere nulla per sé e obbedendo anzi a tutti i suoi desideri [del padrone, Valiner]» e che è fermamente convinto che esista la reincarnazione, si convince che la sua prossima vita sarà nei panni di Napoleone. In questo caso il personaggio storico viene ridotto ad un carattere comico, la cui unica grandezza è quella di credere nelle vite passate e future come riscatto dalla propria condizione da servitore alla Leporello, per rimanere in un contesto dongiovannesco. Si tratta di un principio di rimpicciolimento razionale e realistico che diventa una spia di analisi sociale seguendo l'idea che «Il poeta fra gli eroi della Grecia diventa Pindaro, fra i burattini si fa Pulcinella!<sup>427</sup>». Non esistono più eroi né la società greca – come diceva Stendhal analizzando il mito di Don Giovanni – e anche i poeti, gli scrittori, i politici, gli aristocratici, e i mille Don Giovanni, diventano personaggi comici, che incarnano un modo di vivere fondato sull'ipocrisia e sulla vanità come strumenti di autoaffermazione sociale.

---

<sup>426</sup> I. NIEVO, *L'Antiafrodisiaco*, cit., p. 87.

<sup>427</sup> Id, *Pindaro pulcinella*, in *Commedie*, cit., III, 13, 5.

## CONCLUSIONE

*Prospettive future e vecchi stereotipi: e se Nievo non fosse stato solo un garibaldino?*

Engagé à quoi? Demandera-t-on. Défendre la liberté, c'est vite dit. S'agit-il de se faire le gardien des valeurs idéales, comme le clerc de Benda avant la trahison, ou bien est-ce la liberté concrète et quotidienne qu'il faut protéger, en prenant parti dans les luttes politiques et sociales? La question est liée à une autre, fort simple en apparence, mais qu'on ne se pose jamais: «Pour qui écrit-on? »  
J. P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*

Nel 2011 ricorreranno i 150 anni dall'Unità d'Italia e dalla morte di Nievo: «nacqui Veneziano e morirò per la grazia di Dio italiano», come scrive nel celeberrimo incipit delle *Confessioni di un italiano*.

Con una facile retorica, come sempre in questi casi, si sentirà dire che, nell'anno in cui Nievo muore in circostanze ancora misteriose, quell'Italia che aveva tanto desiderato e per la quale aveva combattuto, trova finalmente l'unità. Ma si tratta, per l'appunto, di una facile retorica.

E attendendo il 2011 e le celebrazioni nieviane che seguiranno, ci si augura che vengano tracciate nuove vie e rimossi gli stereotipi che pesano sulla produzione di Ippolito Nievo.

Purtroppo molti luoghi comuni della critica nieviana - “Nievo poeta garibaldino”, “Nievo poeta della patria da fare”, “Nievo scrittore politico” e “Nievo scrittore delle occasioni perse” - restano ancora invalsi negli ultimi lavori interpretativi, segno che quella “lunga notte della critica nieviana”, felice espressione coniata da Marcella Gorra in un articolo dedicato al dibattito critico del primo Novecento<sup>428</sup>, non si è ancora del tutto spenta. Ovviamente non si tratta più, come poteva essere per le numerose biografie di inizio Novecento e dei primi trent'anni del secolo, di stereotipi basati su una parziale conoscenza dello scrittore oppure creati da una faciloneria critica che riportava dati e giudizi senza verificarne l'attendibilità. La persistenza di alcuni stereotipi nella critica del secondo Novecento si spiega, più che altro, come una scelta di comodo: l'etichetta di “Nievo scrittore delle occasioni perse”, per esempio, permette di astenersi da giudizi ed indagini sull'incompiutezza di alcuni scritti, liquidando la problematica con la considerazione che Nievo fosse un autore che scriveva molto e in poco tempo, non prestando la medesima attenzione verso tutte le sue

<sup>428</sup> M. GORRA, *La lunga notte della critica nieviana*, in *Nievo tra noi*, cit., pp. 57-101.

produzioni. Inevitabilmente, come si può osservare scorrendo la dettagliatissima bibliografia raccolta da Simone Casini in apertura delle *Confessioni* da lui curate per Guanda, questo genere di miopia critica ha portato ad una sovra-produzione di materiali interpretativi relativi alle *Confessioni*, e ben inteso, non tutti di valore, e ad un silenzio sulla restante produzione per cui, ad eccezione di *Angelo di bontà* e di qualche studio sulla produzione campagnola, rimaneva valida la bibliografia primo novecentesca, con i limiti di cui si è già detto.

Come ricorda anche Marcella Gorra è singolare che i critici del primo Novecento siano quelli che, per assurdo, hanno portato alla formazione dei principali stereotipi sulla produzione nieviana. Assurdo perchè per molti scrittori è stato possibile vedere manoscritti ora perduti, avere rapporti diretti con gli eredi di Nievo e, per una vicinanza storica, poter verificare con maggior facilità quale fosse il clima culturale in cui si muoveva lo scrittore. Al contrario, forse a causa della morte inattesa e forse per una leggerezza da parte dei biografi, si è sottolineato sempre il dato prettamente biografico e il riflesso di questo sulle *Confessioni*, paragonate inevitabilmente ai *Promessi sposi*.

Questo ordine di lettura ha portato al formarsi di alcune griglie valutative dell'opera nieviana, molte delle quali sono giunte fino ad oggi.

Più che di stereotipi si potrebbe parlare di necessità interpretative. Se il dato prevalente nella scrittura di Nievo era la vicinanza tra vita – intesa come impegno politico – e produzione letteraria, allora dimostrare la veridicità di etichette come “poeta impegnato” (poeta nell'accezione più vasta del termine) e, ancor peggio, quella di “scrittore garibaldino” diventava lo scopo finale di tanti studi interpretativi. Di conseguenza, attribuendo un giudizio di superiorità alle *Confessioni* e alla produzione “garibaldina” (si ricordano le *Lettere garibaldine*, il *Diario della spedizione dal 5 al 28 maggio*, il *Resoconto amministrativo della prima spedizione in Sicilia, Venezia e la libertà d'Italia e Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale*), si istituiva la presenza di un “prima” e di un “dopo” nei trent'anni di vita nieviana e una gerarchia di importanza tra le sue opere.

Stabilire un prima e un dopo in una carriera che si esaurisce in poco più di un decennio è un'impresa piuttosto temeraria, soprattutto se si arriva a dire, semplificando, che tutto o, quasi, quello che precede la “stagione dell'impegno politico”, segna una sperimentazione senza esiti compiuti. In realtà, a ben vedere anche nell'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico* – testo, per l'appunto della cosiddetta prima fase nieviana – si parla di politica e, forse, se ne parla di più e con maggior piglio ironico che nelle *Confessioni*, ma pochi hanno saputo portare in luce questi aspetti. Vittima designata, si potrebbe dire, di questa visione miope è stata la produzione teatrale non solo perchè non fu mai battezzata sulla scena, ma anche perché, almeno all'apparenza, difficilmente ascrivibile alla letteratura impegnata.

Sorprende, per esempio, che anche Emilio Faccioli, pur avendo avuto numerose intuizioni innovative sul teatro di Nievo, si sforzi di incasellarlo a difficoltà nella “drammaturgia popolare”,

attribuendoli una presunta funzione didascalica ed educatrice per il popolo italiano. Se le tragedie *Spartaco* e *I Capuani* hanno avuto un minimo interesse editoriale nel Novecento si deve proprio alla maggior ed evidente presenza del tema storico-politico e, anche, ad una più facile identificazione all'interno di un genere – la tragedia storica – che nell'Italia Risorgimentale aveva avuto largo seguito.

Tuttavia la problematica più difficile da sciogliere riguarda il rapporto tra vita e arte in Nievo. Detto così sembrerebbe di voler dare troppa importanza ad un fatto di per sé ovvio – che uno scrittore parli del proprio vissuto non è un fatto nuovo – tanto più che, come si è detto, è inevitabile riconoscere l'impegno politico di Nievo.

Fiumi di inchiostro sono stati spesi per far coincidere esattamente tutti gli episodi della biografia nieviana con un corrispettivo letterario, mentre raramente ci si è chiesti quale fosse la sua vera volontà. Nievo voleva creare una propria mitografia? Era consapevole che la sua vita potesse diventare uno strumento ermeneutico per la lettura delle sue opere? Cosa voleva ottenere, a conti fatti, quando, per esempio, racconta le proprie disavventure sentimentali nelle lettere, testi troppo perfettamente costruiti per essere considerati come letteratura privata?

Si è parlato di esemplarità della vita nieviana, come di uno strumento narrativo consapevole che portava lo scrittore a volere che il proprio vissuto diventasse una forma di riflessione su un Macro Sistema - come quello storico - che interessava tutti coloro che erano vissuti tra il 1830 e l'Unità d'Italia. Ma si tratta veramente di esemplarità? È evidente, e lo si è ricordato più volte in questo studio, che il vissuto nieviano è deciso per comprendere alcune sue opere e giustificare alcune scelte tematiche e stilistiche. Senza addentrarsi nel caso della produzione romanzesca, peraltro già ampiamente studiata a questo proposito, ci si potrebbe porre una domanda di ambito critico interpretativo a partire proprio dal teatro e dagli scritti giornalistici: quando si parla di biografia nieviana, ci si riferisce alla vita di Nievo o alla vita che Nievo vuole ritrarre? La domanda non è così sofisticata, a ben guardare.

Se Nievo dichiara che «Il parlare à sé, il parlare di sé, è la più inutile e la meno generosa delle occupazioni» - riferendosi alla letteratura romantica – e che «parlate adunque ... parlate molto e forte, ma parlate utilmente»<sup>429</sup> è chiaro che si è in presenza di un autore che non aveva intenzione di creare un mito della propria biografia.

È evidente, dunque, che il problema che si pone è un altro: premesso che l'elemento biografico si confronta sempre con la società e la vita politica di quel periodo senza però sovrastarle, in che termini e con che modalità Nievo descrive la realtà?

Si richiama così un elemento fondamentale per questo studio, ovvero la presenza di quell'*ironie tragique* che diventa una maschera e uno schermo attraverso la quale parlare della realtà.

---

<sup>429</sup> I. NIEVO, *Lettere*, cit., p. 286 e Id., *Scritti vari*, a cura di F. PORTINARI, Milano, Mursia, 1967, p. 904.

E tramite l'*ironie tragique* si realizza il comico nieviano che nasce dal «jeu de la vanité», cioè dalla centralità che viene data alla funzione e al concetto di «rôle» sociale.

Come emerge chiaramente dall'analisi de *I Beffeggiatori* e in modo ancora più netto, data l'essenzialità del testo, nel *Don Giovanni*, l'effetto comico deriva dalla comparazione di quello che un personaggio o una situazione è e quello che sembra *dover essere* agli occhi degli altri.

Don Giovanni appare un cavaliere ricco e intellettuale, mentre in realtà è attaccato al denaro e si serve della sua fama di conquistatore per arrivare al suo vero scopo, il raggiungimento della carica di podestà. I personaggi de *I Beffeggiatori* sono tutti diversi dall'immagine che viene loro attribuita. Per dirla con le parole di Pirandello se “l'arte” compone e l'umorismo decompone, allora la scrittura ironica

non riconosce gli eroi; o meglio, lascia che li rappresentino gli altri, gli eroi; egli, per conto suo, sa che cosa è la leggenda e come si forma, che cosa è la storia e come si forma: composizioni tutte, più o meno ideali, e tanto più ideali forse, quanto più mostran pretesa di realtà; composizioni ch'egli si diverte a scomporre<sup>430</sup>.

Gli eroi, appunto, appartengono al mondo ideale – dice Pirandello – mentre la realtà è altra cosa: Nievo, mostrando lo stridore nell'apparire e nell'essere, abbatte proprio gli eroi.

Ma in questa visione la mimesi è:

La vita nuda, la natura senz'ordine almeno apparente, irta di contraddizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano<sup>431</sup>.

Il mondo ritratto da Nievo è dunque più reale di quanto possa sembrare, ma viene espresso con quel grado di allusività comica che consiste nel

sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente; l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più al corpo che all'ombra<sup>432</sup>.

Il comico nella produzione drammaturgica nieviana deriva, infatti, dal far stridere l'apparenza con la realtà e far emergere quel lato d'ombra che è tutt'uno con il corpo. Il “corpo”, per esempio, di Don Giovanni è quello della pesante tradizione letteraria che progressivamente ha svelato “l'ombra”. Nievo si colloca alla fine di questo percorso e cerca di coglierne il sentimento del contrario: la ricerca continua di una donna da parte di Don Giovanni non ha nulla di esaltante né di sublime, ma è una necessità per arrivare ad un altro gradino dell'ascesa sociale. Ma il suo comportamento,

---

<sup>430</sup> L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Scritti ed interventi*, a cura di F. TAVIANI, Milano, Mondadori, 2006, p. 945-946.

<sup>431</sup> Ivi, p. 946.

<sup>432</sup> Ivi, p. 948.

esteriormente, è sempre lo stesso.

Nella produzione narrativa successiva a *I Beffeggiatori* questa tendenza alla scrittura umoristica si porterà al suo limite, ovvero all'insistenza su quei dettagli quotidiani che «contraddicono poi aspramente tutte quelle semplificazioni ideali»<sup>433</sup>.

Come nota Olivari

[i capitoli in cui si descrivono le cucine di Fratta ne *Le Confessioni*] Sono una sorta di campionario elementare (come spazio) e di un campionario per universali (come schémata, i generici). [...] Se, infatti, i due generi dell'arte nieviana valgono come forme autonome e indipendenti (e, in questo senso, oggettivazioni a livello formale) di ciò che nel protagonista corrisponde a mimesi eroica e mimesi antieroaica, è più facile rendersi ragione del fatto che quanto più restano uniti i due opposti momenti nella figura di Carlino, ed intrecciati nella sua storia, tanto più divaricati in personaggi distinti – e in personaggi esemplari – risultano, a parte obiecti, quegli stessi momenti. [...] Ma per la corrispondenza stessa di un processo che al centro si dà in un certo modo e alla periferia si dà in un altro (significa un'altra cosa), è pur vero che – come Madame Bovary “era” lo stesso Flaubert – i manichini del mondo comico (indipendente dal calcolo in cui possono essere singolarmente colti) e gli stereotipi altri (indipendentemente dal modello puntuale cui possono essere attinti: romantico, sentimentale, foscoliano, mazziniano o cavalleresco in senso lato), sono “ancora lo stesso Nievo”<sup>434</sup>.

È chiaro che l'impiego ironico cambia profondamente il significato stesso di “reale” che si avvicina a quell'*effet de réel* che Barthes definisce come:

c'est la catégorie du “réel” (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courants de la modernité<sup>435</sup>.

Il teatro, e nello specifico il comico teatrale, ritaglia alcune figure che vengono proiettate su uno sfondo che crea un “effet de réel”.

Questo particolare uso ironico è di matrice prettamente francese.

Lo studio sulle fonti francesi di Nievo diventa quindi fondamentale ed estende l'indagine dalla produzione teatrale a quella romanzesca.

La letteratura francese per Nievo assume una triplice funzione: è un dato semplicemente citato, strutturato e strutturante e, infine, commentato. Si è visto come una fonte citata non sia mai un mero esercizio retorico per arricchire la pagina, ma rimandi costantemente ad un velato riferimento critico. E' il caso, per esempio, di Bèranger, citato nelle lettere, e di Balzac richiamato nelle *Invasioni moderne*, come si è visto. In ogni caso, anche l'apparente rimando decontestualizzato ad un autore, è in realtà un ponte che si instaura tra il pensiero nieviano e la scelta di mascherarsi costantemente dietro un'altra voce. Un modello può essere anche strutturante, cioè impostare “narratologicamente” un testo nieviano. E' il caso del rapporto tra la *Physiologie du mariage* di

<sup>433</sup> Ivi, p. 947.

<sup>434</sup> F. OLIVARI, *Ippolito Nievo lettere e confessioni*, cit., p. 149.

<sup>435</sup> R. Barthes, *Œuvres complètes, tome II, 1962-1967*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 32.

Balzac e l'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico*. Oppure l'uso "strutturante" può riguardare anche i personaggi che si relazionano e si comportano seguendo modelli prettamente romanzeschi. Ed infine è tramite la struttura di alcuni romanzi – per esempio di Stendhal – che alcuni temi vengono affrontati cercando un approccio diverso da quella scuola di "realismo" che Nievo non apprezzava.

Per descrivere il punto di vista di Nievo, si potrebbero utilizzare le parole di Schoentjes a proposito dell'*ironie stendhalienne*:

Stendhal reprend en exergue d'un des chapitres du *Rouge et Noir* (1830) une citation du R. P. Malagrida, un célèbre jésuite brûlé par l'inquisition: «La parole à été donnée à l'homme pour cacher sa pensée» (chap. 22). La phrase, que certains attribuent à Talleyrand, rappelle que pour celui qui use l'ironie privée l'idée que les autres se font de sa personnalité importe peu, moins en tout cas que la satisfaction qu'il éprouve d'être le seul à se connaître véritablement. Un rapport nouveau au monde s'installe alors, qui, s'il peut procurer une libération par rejet des conventions habituelles du langage, risque néanmoins d'entraîner l'ironiste vers une forme de dissimulation très proche de la fourberie de l'*eirôn*<sup>436</sup>.

La componente romanzesca è, come si è visto, centrale per lo studio del teatro nieviano, tenendo conto che

tra i due generi è in atto per tutto il secolo una commistione notevole, al punto che la caratteristica tecnica più rilevante del romanzo ottocentesco, l'impersonalità ha una nascita teatrale («Le poète est dans le drame comme Dieu dans la création ... le poète dramatique est le grand invisible » scrive un discepolo di Hugo, Auguste Vacquerie, negli stessi anni in cui Flaubert, nelle lettere alla Colet, definisce in termini molto simili la figura del narratore); d'altronde, in senso inverso, il "racconto" invade interi filoni teatrali dell'epoca [...]. Già dai titoli, perciò, si vede che Balzac utilizza una delle caratteristiche del romanzo, la capacità di fagocitare gli altri generi (in questo caso, il teatro), come dichiara ad esempio nella sua recensione alla *Certosa di Parma* «Je ne crois pas la peinture de la société moderne possible par le procédé sévère de la littérature du dix-septième et du dix-huitième siècle. L'introduction de l'élément dramatique, de l'image, du tableau, de la description, du dialogue, me paraît indispensable dans la littérature moderne. L'idée, devenue, Personnage, est d'une plus belle intelligence. Platon dialoguait sa morale psychologique »<sup>437</sup>.

Rispetto a questa situazione di mescolanza tra i generi, è spontaneo chiedersi, se Nievo segua una moda letteraria di cui è consapevole o segua, molto più realisticamente, un interesse verso le diverse forme di narrazione. Nell'introduzione a *I Beffeggiatori* si è parlato di gioco del "je" narrativo: Nievo, seguendo una pista balzacchiana, si camuffa dietro a identità diverse e temi incrociati. Questa dimensione, per quanto sia portante nei romanzi, si coglie maggiormente nella produzione giornalista e nel teatro. Questa differenza non è dovuta solamente ad una maggior complessità della forma romanzo, ma ad un diverso modo di resa mimetica nei singoli generi. Negli scritti giornalistici il legame con quello che viene descritto deve essere chiaro, anche se filtrato attraverso un camuffamento dell'autore che assume diverse identità – letterarie, femminili – ed un effetto comico, molto potenziato tramite lo strumento ironico. Nel teatro si riscontra una situazione simile.

<sup>436</sup> P. SCHOENTJENS. *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil, 2001, p. 188.

<sup>437</sup> R. BIGAZZI, *Narrativa e teatro*, in *Teatro dell'Italia Unita* (atti dei convegni Firenze 10-11 novembre 1977, 4-6 novembre 1978), a cura di S. FERRONE, Milano, il Saggiatore, 1980, p. 218.



L'autore si nasconde assumendo un'identità che è quella dei diversi personaggi e l'apparente riduzione delle vicende narrate ad un piano sentimentale, induce a proseguire il gioco narrativo oltre questo primo contatto. Se, in sostanza, negli articoli quello che viene accennato dall'autore e intuito dal lettore è sufficiente per giungere al bersaglio polemico e nel teatro un battuta colpisce immediatamente, nel romanzo – come caratteristica propria del genere – la complessità nasconde con maggior profondità il riscontro tra dato mimetico e impiego ironico.

Se il teatro viene sperimentato da Nievo a fianco alla prosa romanzesca al punto tale che i due generi si tendono a mescolare, si potrebbe concludere che la drammaturgia nieviana abbia uno statuto ambiguo. Il modo, infatti, che viene scelto per camuffare la realtà è il gioco con i generi, che mette in parallelo tipologie apparentemente lontane come il romanzo e la prosa giornalistica.

Nievo, riletto al di fuori degli stereotipi critici, non è assolutamente lo scrittore delle occasioni perse né un personaggio che poteva uniformarsi alle mode letterarie del momento senza farle, in qualche modo, proprie. La sua produzione, tanto quella romanzesca meno conosciuta rispetto alle *Confessioni* quanto il teatro e quello scritto formidabile che è *L'Antiafrodisiaco*, si offre ad una lettura diversa se, come si è visto, si cambia il punto di vista: non la biografia nieviana riflessa nelle pagine né un qualche intento didascalico che insegni al popolo italiano come si viva al mondo, né tanto meno l'intento di ritrarre la società contemporanea realisticamente. Ogni esperienza diretta viene filtrata dallo schermo ironico, nascosta sotto un intrecciarsi di fonti, e diventa così un'operazione intellettualmente complessa.

Esiste, allora, una teoria letteraria nieviana? O meglio come si pone Nievo in rapporto alla corrente romantica e al profondo sostrato filosofico che accompagnava, nel primo Ottocento, la riflessione letteraria?

Se, come scrive Casini, Nievo leggeva Edgar Allan Poe dalla traduzione in francese di Baudelaire non è da escludere che l'autore delle *Confessioni* conoscesse anche il poeta dei *Fleurs du mal* e che potesse rappresentare un'alternativa valida a quella

scuola romantica (intendiamo per essa quella che volle a forza tramutare l'indole e l'intonazione della nostra Letteratura coll'innesto d'elementi affatto forestieri e generosi) ebbe degli slanci veramente generosi. Le parole Umanità, amore, carità, Vangelo, e la coorte dei loro attributi mondavano i suoi poemi, più che le altre Cupido, Fillide e Apollo non infiorassero le Pastorellerie d'Arcadia. Ma tali astrattezze s'affacevano ben poco coll'indole pratica e precisa de'tempi nostri: il misticismo in cui dilavavano le loro vaghe idee era infecondo se non dannoso<sup>438</sup>.

Proprio gli *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, la *Storia filosofica dei secoli futuri*, insieme agli articoli d'argomento prettamente letterario e ad alcune pagine dell'epistolario precedenti all'impegno garibaldino, potrebbero rilanciare un altro campo di interesse, fortemente orientato verso un'indagine che porti a far emergere un "Nievo filosofico" che,

---

<sup>438</sup> I. NIEVO, *Studi sulla poesia popolare ...*, cit., p. 78.

tramite Mazzini e Balzac, legge e fa proprio Vico<sup>439</sup>, secondo modalità diverse da quelle usuali nel Risorgimento<sup>440</sup>; dialoga da lontano con Leopardi e Hegel, e dimostra di avere una solida conoscenza degli autori classici dell'estetica, come Platone per esempio, ma anche le più recenti riletture ed interpretazioni.

---

<sup>439</sup> Sulla conoscenza di Vico cfr. S. CASINI, *Commento a I. NIEVO, Confessioni di un italiano*, vol. I, cit., pp. 6-7.

<sup>440</sup> Su Vico nel Risorgimento: F. BRANCATO, *Vico nel Risorgimento*, Palermo, Flaccovio, 1969; su Vico e Balzac: E. BRUA, *Une hypothèse sur Balzac et Vico*, « Bollettino del centro di studi vichiani », n. 2 (1972), pp. 16-21.



## INDICE

LETTURA E INTERPRETAZIONE DEL TEATRO DI IPPOLITO NIEVO: «I BEFFEGGIATORI» E I FRAMMENTI DRAMMATICI

### VOL. I - EDIZIONE DEI TESTI

<b><i>I BEFFEGGIATORI</i></b>	<b>pp. 3 - 130</b>
APPENDICE I	
APPENDICE II	
<b><i>CONSUELO</i></b>	<b>pp. 131 - 145</b>
<b><i>DON GIOVANNI</i></b>	<b>pp. 146 - 149</b>
<b>NOTA AI TESTI</b>	<b>pp. 150 - 159</b>

### VOL. II – COMMENTO

<b><i>INTRODUZIONE</i></b>	<b>pp. 3 - 10</b>
<b><i>I BEFFEGGIATORI</i></b>	<b>pp. 11 - 103</b>
6. <i>«I Beffeggiatori» e la tradizione: omogeneità e disuguaglianze dai possibili modelli</i>	
7. <i>Dalla parte dei personaggi: gioco di ruoli tra finzione romanzesca e mimesi storica</i>	
8. <i>Un finale parziale: un appunto su Balzac</i>	
<b><i>CONSUELO</i></b>	<b>pp. 104 - 154</b>
<i>«Consuelo»: Nievo a confronto con M.me Sand e la librettistica del suo tempo</i>	
<b><i>DON GIOVANNI</i></b>	<b>pp. 155 - 171</b>
<i>Don Giovanni ovvero le jeu de la vanité</i>	
<b><i>CONCLUSIONE</i></b>	<b>pp. 172 - 179</b>