

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Le jeu de la vanité: il teatro di Ippolito Nievo tra Stendhal e Balzac

Flavia Crisanti

La produzione di Ippolito Nievo, su cui è stato recentemente riaperto il dibattito critico con la fondazione dell'Edizione Nazionale nel 2005, è stata spesso vittima di una miopia critica, che l'ha letta e riletta attraverso l'immagine elaborata ad inizio Novecento dello scrittore garibaldino, del poeta soldato ed infine dello scrittore che, se non fosse morto così giovane, avrebbe dato un importante contributo alla letteratura italiana dell'Ottocento. Questo approccio ha contraddistinto buona parte della critica nieviana fino agli anni Settanta, quando progressivamente, partendo da una nuova lettura delle *Confessioni di un italiano*, si sono aperte nuove strade per una riconsiderazione dal punto di vista tematico e narrativo del corpus nieviano.

Tuttavia prima di affrontare temi e caratteristiche stilistiche, è necessario ricordare un aspetto centrale nella produzione di Nievo, e cioè il peso della propria biografia, di quel vissuto così intenso tra il 1831 e il 1861.

È innegabile che, per uno scrittore come Nievo, non sia possibile separare la biografia dalle propria letteratura. Si è parlato di esemplarità della vita nieviana, come di uno strumento narrativo consapevole che lo ha portato a volere che il proprio vissuto diventasse una forma di riflessione su un macrosistema – come quello storico - che interessava tutti coloro che avevano attraversato gli anni caldi del 1848 fino all'unità d'Italia.

Ma si tratta veramente di un'esemplarità? 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 si parla della vita di Nievo o della 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 occupazione» - riferendosi alla letteratura romantica – e che «parlate adunque ... parlate molto e forte, ma parlate utilmente» è chiaro che si è in presenza di un autore che non aveva intenzione di creare un mito della propria biografia. La biografia nieviana entra nelle sue pagine come una proiezione della storia, o meglio della realtà sociale e politica in cui lo scrittore viveva.

Si pone, quindi, un primo problema che riguarda la modalità con cui Nievo descrive questa realtà, perché, e basta pensare ad una pagine delle *Confessioni* e degli articoli giornalistici, non si tratta di un ritratto, in cui la posizione dello scrittore emerge chiaramente, in cui il suo giudizio e il suo

sguardo a proposito di un tale argomento vengono palesati, ma, piuttosto, è evidente che Nievo si nasconde dietro diverse maschere, di cui la principale è l'uso dello strumento ironico.

Per quanto riguarda la produzione teatrale comica – Nievo scrisse anche due tragedie, *Spartaco* e *I Capuani*, e due drammi storici, *Emanuele* e *Il Galileo Galilei* – lo strumento ironico rappresenta una tra le principali caratteristiche con cui Nievo rilegge sulla scena la realtà sociale a lui contemporanea. *Le Invasioni Moderne* e *Il Pindaro Pulcinella*, già editi, e *I Beffeggiatori* insieme ad altri frammenti drammatici che sono in fase di studio, dimostrano infatti un'anomalia profonda rispetto al teatro dell'epoca. Non possono essere considerate commedie d'imitazione goldoniana, né di stampo rivoluzionario – di quel teatro politico che dalla rivoluzione francese si era diffuso in Italia solo dal 1848 – né di costume e nemmeno commedie borghesi *ante litteram*. Eppure potrebbero rientrare in ognuna di queste caselle generiche. Sono le anomalie rispetto ai modelli tradizionali, come la compresenza di numerosi livelli di lettura e, insieme un gusto ironico che orchestra tutta la commedia, che fanno di commedie come *I Beffeggiatori* – commedia politica sull'inadeguatezza della classe politica italiana nel post '48 – degli “oggetti letterari” di chiaro interesse per riconsiderare la produzione nieviana.

I Beffeggiatori è, a questo proposito, un testo che si presta particolarmente bene a spiegare cosa sia l'ironia nieviana. La commedia politica presenta una trama piuttosto semplice: una giovane – Rosalia – innamorata di un giovane Vittorio, figlio di un Barone esiliato dopo il '48, viene promessa sposa al Conte dalla cugina Donna Giulia. Donna Giulia, sposata all'inetto Palmiro, spera in questo modo di ottenere favori presso la corte di Palermo e, tramite un gioco di seduzione del Conte, di arrivare velocemente a far eleggere il marito a Viceré. Ma i suoi piani matrimoniali e politici sono ostacolati dal nonno, il Barone Stampa, e dal Dottore, due figure moralmente inossidabili che finiscono per aiutare Rosalia a sposare il giovane Vittorio. E tutti i malevoli, a partire da Don Cirillo, un vero e proprio Don Marzio della situazione, vengono puniti all'insegna del motto che chi beffa rimane spesso beffato.

La prima cosa da chiedersi è da dove provenga questa ironia che per Nievo diventa:

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.¹

Nievo offre al lettore non più una «realtà degli ideali, ma li cantona nell'effimero e li dissezione e fustiga attraverso lo sguardo umoristico».² La beffa diventa uno strumento con il quale indagare e

¹ GIOVANNI MAFFEI, *Nievo e la dialettica: Gioberti in Nievo*, 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.

² UGO MARIA OLIVIERI, *L'idillio interrotto. Forma-romanzo e generi intercalari*, Milano, Franco Angeli, 2002, p. 139.

rappresentare la realtà, uno schermo attraverso il quale vengono riproposti sulla pagine letteraria 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 in quegli anni politicamente difficili che vanno dalla fine del '48 al 1853, e che avevano modificato profondamente la società italiana. È quasi naturale, dunque, che il primo campo in cui osservi l'impiego ironico sia la prosa giornalistica, in cui i rapporti con la realtà sociale sono molto marcati. Ma lo stesso utilizzo ironico si rintraccia anche in un testo anomalo come *L'Antiafrodisiaco per l'amor platonico* che diventa, grazie alla sua complessità e alla commistione di generi diversi (racconto breve, articolo di giornale e *pièce* teatrale), un osservatorio privilegiato sull'impiego ironico nella prima produzione nieviana. Dallo studio di questo testo, si osserva come l'ironia nieviana risenta dell'influsso della letteratura francese, in particolare di quel Balzac citato come modello con *La Physiologie du mariage* per *l'Antiafrodisiaco*, e quel Stendhal che Nievo apprezzava a tal punto da voler scrivere un *Sull'amore* ispirato al suo *De l'Amour*.³

L'ironia è per Balzac e, in modo simile anche per Nievo, una modalità per guardare e parlare ad una società che stava vivendo un momento di profondo cambiamento e per manifestare la delusione evidente e la perdita delle illusioni politiche e sociali davanti ad un momento storico in cui la negazione delle speranze di un cambiamento metteva in luce l'impossibilità di sperare in un nuovo assetto politico e sociale.

È questa la ragione per cui si può osservare che la riflessione sull'ironia balzachiana si applica alla prosa di Nievo poiché

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.⁴

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 *realisme de l'histoire*)

³ IPPOLITO NIEVO, *Confessioni di un italiano*, a cura di S. CASINI, Parma, Guanda, 1999, p. 117.

⁴ AUDE DÉRUELLE, *Ironies et réalismes le cas du récit balzacien*, in *Ironies balzaciennes, études réunies et présentées par ERIC BORDAS*, Saint-Cyr-sur-Loire, Piro, éditeur, 2003, pp. 41-53.

o, al contrario, credere alla visione dell'autore e cogliere il realismo ironico, le *realisme ironique*.⁵ 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»⁶ 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*»,⁷ 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'occhio dell'autore), 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 ricorda la 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 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*:⁸ 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* poiché il lettore può dire che:

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

⁵PAUL SCHOENTJEN, *Valeurs de l'ironie chez Balzac*, in *Ironies balzaciennes*, cit., pp. 75-100.

⁶*Ibidem*, p. 85.

⁷JEAN DAVID, *Le jeu sérieux de l'ironie profonde*, in *Ironies balzaciennes*, cit., pp. 55-73.

⁸MAURICE MÉNARD, *Balzac et le comique dans La comédie humaine*, Paris, PUF, 1983, p. 224.

(contemplatif) d'admiration.⁹

Nei *Beffeggiatori* questa dinamica è chiara osservando, con gli occhi dell'autore e di uno spettatore avvertito, i personaggi di Rosalia, del Barone d'Ardegno e di Don Palmiro. Rosalia, una 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 dalla percezione dell'insoddisfazione per la politica e per l'ipocrisia dei rapporti familiari, che non raggiunge un apice tragico, ma diviene uno sfogo di nervi all'interno delle mura domestiche. 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, oltre che 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 fautore 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.

L'ironia diventa quindi un strumento narrativo, «une modalit  de l'intertextualit  plac e sous le signe de la contradiction, ou de la n gativit .»¹⁰

La negazione  , in questo caso, quella dell'appartenenza ad un genere letterario ben definito. Grazie alla commistione di testi letterari diversi, lo sguardo dell'autore si nasconde, mescolando i generi fino a perdere gli aspetti evidenti e necessari al pubblico per riconoscere l'appartenenza ad un genere specifico. *L'ironie tragique*   dunque un «ironie sémiologie entre le genre qu'on attend et celle qui est en r alit .»¹¹

La multiformit  generica de *I Beffeggiatori* e i diversi livelli narrativi in cui si pu  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 donn es s'ordonnent en deux perspectives: donner des éléments d'une autobiographie lacunaire;

⁹ *Ibidem*, pp. 61-62.

¹⁰ JEAN C. FIZAINE, *Ironie et fiction dans l' uvre de Balzac*, cit., p. 162; GERARD GENETTE, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, pp. 178-180.

¹¹ *Ibidem*, p. 168.

se présenter comme le porta parole autorisé d'un discours venu de l'autre siècle.¹²

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 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 *sinequanon* de la réussite¹³.

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 – perché non esistono rapporti liberi, ma solo legami ipocriti che perseguono il fine individualistico.

Secondo René Girard è questo genere di dinamica che permette il meccanismo di rapporti fondato sulla triangolazione e, nel caso di Stendhal, lo studioso ricorda che la società si fonda sul *pouvoir*, *l'amour* et *l'hypocrisie*. E l'amore, come il potere, non possono mai essere puri, perché 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* perché 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 ridicolo sort de la compréhension de la vanité comme valeur psycho-sociale et esthétique.»¹⁴

Riprendendo Girard emerge chiaramente l'elemento tipicamente stendhaliano di demistificare i sentimenti rapportandoli alla realtà «les vrais sentiments modernes sont fruits de l'universelle

¹² J-C. FIZAINÉ, *Ironie et fiction dans l'œuvre de Balzac*, cit., p. 168.

¹³ MARIE ANJUBAULT SIMONS, *Sémiotisme de Stendhal*, Genève, Droz, 1980, pp. 264-279.

¹⁴ PAUL JOUSSET, *La question des genres dans le Journal littéraire*, in *Stendhal hors du roman*, textes réunis par D. SANGSUE, Dijon, Le texte et l'Édition, 2001, pp. 13.

vanité: l'envie, la jalousie et la haine impuissante.»¹⁵

Ne deriva che il protagonista stendhaliano

fait souvent appel aux clichés de l'idéologie régnante. Derrière la dévotion, l'altruisme douxereux, 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 angoissé d'une vanité aux abois, le mouvent centrifuge d'un Moi impuissant à désirer par lui-même¹⁶.

Questa riflessione si può applicare anche ai personaggi della commedia nieviana. 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 un 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 una 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.

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 ce 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 attaché¹⁷.

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 esteriorità, società e egoismo si ritrovano spesso come categorie attraverso le quali si descrive la società coeva¹⁸.

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

¹⁵ RENÉ GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Seuil, , cit., p. 28.

¹⁶ *Ibidem*, p. 29.

¹⁷ *Ibidem*, p. 30.

¹⁸ I. NIEVO, *Scritti giornalistici*, a cura di U. M. OLIVIERI, Palermo, Sellerio, 1996.

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.»¹⁹ 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*.

¹⁹ M. CROUZET, *Les héros fourbes chez Stendhal*, Paris, Sedes, 1985, pp. 50-51.