

SILVIA MORGANI

L'inedito Infedele innocente di Bacchelli: modelli e riscrittura nel teatro bacchelliano degli anni '20

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SILVIA MORGANI

L'inedito Infedele innocente di Bacchelli: modelli e riscrittura nel teatro bacchelliano degli anni '20

Il secondo decennio del Novecento rappresenta il primo momento di fervida scrittura teatrale da parte di Bacchelli, che si confronta con la tradizione della commedia dell'arte, con libretti d'opera, dialoghi in prosa e con il controverso rifacimento dell'«Amleto» shakespeariano. In questo contesto si colloca la scrittura, nel 1922, di un'operetta buffa in tre atti, dal titolo «L'infedele innocente», inedita e non rappresentata, da me ritrovata presso le carte private della studiosa Miriam Donadoni Omodeo. Ricalcato sulla novella «El celoso extremeño» del Cervantes, il libretto è citato solo tra le righe di un'aspra querelle critica che nacque tra Bacchelli e Cardarelli a proposito della rappresentabilità e maturità teatrale del testo. Attraverso le lettere cardarelliane, ermeneuticamente funzionali allo studio dell'opera, si analizza il libretto sia nella sua specificità interna, sia in relazione alla produzione teatrale degli anni '20 di Bacchelli, con la quale condivide senza dubbio stile, linguaggio e tipologia di genere. Trattandosi inoltre di un rifacimento di una novella cinquecentesca si affronta «L'infedele innocente» anche in relazione all'operazione di riscrittura portata avanti da Bacchelli già nell'«Amleto», analizzando il rapporto dell'autore con i suoi modelli letterari all'interno del rondesco ritorno ai classici, rinnovati e reinterpretati alla luce di un messaggio funzionale alle moderne coscienze.

Nei primi anni '20 del Novecento, mentre Pirandello aveva già impresso la sua originalissima firma nella storia del teatro italiano con *I sei personaggi in cerca d'autore*, arrivando sulle scene con testi filosoficamente provocatori per le coscienze e dirompenti nelle forme, anche Riccardo Bacchelli attraversava un periodo di sperimentazione nella scrittura teatrale sebbene con tutt'altra impostazione: dopo aver esordito in poesia e sperimentato la prosa breve, lo scrittore guardava ora a temi e forme del teatro classico e shakespeariano, e alla ripresa di tipi e situazioni della commedia dell'arte, di cui proponeva una riscrittura nella temperie stilistica e culturale di quel classicismo moderno proposto dalla «Ronda» proprio nel secondo ventennio del Novecento.

L'occasione per affrontare l'ambito, forse poco battuto, del teatro di Riccardo Bacchelli mi è stata fornita dal nuovo ritrovamento del dattiloscritto di un libretto d'opera del bolognese che giaceva tra le carte private della musicologa e pianista Miriam Donadoni Omodeo, attualmente custodite dalla sua famiglia.¹ La studiosa a sua volta aveva riportato alla luce il libretto nel 2002, dalle carte del compositore Giannotto Bastianelli, destinatario e committente nel 1922 del testo che Bacchelli avrebbe intitolato *L'infedele innocente*, una trasposizione in opera buffa della novella *El celoso extremeño (Il geloso di Estremadura)* del Cervantes. L'occasione della composizione venne spiegata da Bacchelli stesso molti anni dopo, ricordando in un'intervista quel personaggio così particolare che fu Bastianelli, musicista e critico musicale su «La Voce»:

[...] della sua vocazione di compositore, di cui non sono in grado di dar giudizio, posso per altro citare l'episodio generosamente disperato, disperatamente generoso, comico ma tragicomico, della rinuncia dolorosa, dell'abbandono sconfortato, della finale sua desolazione d'artista finito. [...] Mi chiese un libretto d'opera. Allora non supposi, adesso ritengo, come ho detto, che fu disperazione. Da una novella di Cervantes, *Il geloso d'Estremadura*, cavai un libretto tra buffo e patetico, tragicomico, e c'inserti una romanza spagnoleggiante, che lo entusiasmò.² Passò qualche giorno, e con rapidità rossiniana ci annunciò che l'opera era fatta. Per la verità non ci credemmo nessuno, ma qualcosa di più di quel che ci fece sentire l'aspettavamo: quattro gracili note costituenti il motivo della romanza, dal quale, ora ch'era trovato, stava per nascere come da sé sola, spiegava

¹ Ringrazio il prof. Pietro Omodeo e le sue figlie per avermi permesso di consultare le carte private di Miriam Donadoni Omodeo e riportare così alla luce il manoscritto, tuttora conservato presso di loro.

² Scrivendo a Gianfrancesco Malipiero infatti, Bastianelli commentava così l'opera di Bacchelli: «Mi si prospetta un'estate laboriosissima – anche in musica giacché (ehu horror!) è deciso di fare un'opera: il libretto, bellissimo, è di Riccardo Bacchelli» (G. BASTIANELLI, *Gli scherzi di Saturno. Carteggio 1907-1927*, a cura di M. de Angelis, Firenze, Libreria Musicale Italiana, 1991, 251).

Bastianelli, l'opera tutta quanta. [...] Che l'opera non andasse oltre, inutile ricordarlo, sarebbe ingiusto divertirsene.³

A causa dell'estrosa inconcludenza del compositore, quindi, il libretto non trovò seguito sulle scene e neppure tra le opere a stampa dell'autore, caso unico nella produzione di Bacchelli, che sebbene presentasse alcuni casi di opere non rappresentate, non vantava, fino ad ora, opere inedite. È anche curioso, a volerlo notare, che al momento di rievocare l'episodio della sua composizione Bacchelli non ne citasse neppure il titolo, menzionandolo senza troppa enfasi come un generico «libretto».

Lo stato materiale del documento rivela infatti la sospensione del lavoro ancora *in fieri*, presentando una stesura integrale dattiloscritta,⁴ con correzioni autografe a penna (mancante attualmente di alcune carte), e una copia dattiloscritta solo del primo atto, a sua volta con varianti manoscritte, che riproduce la redazione precedente alle cassature e alle varianti presenti. Questa seconda redazione del primo atto riporta, sul retro del primo foglio, le famose «quattro gracili note» di Bastianelli, datate 6 maggio 1922, due mesi prima che Cardarelli leggesse il manoscritto e ne discutesse con l'autore in una prima lettera del 29 giugno 1922. Bacchelli infatti sottopose il manoscritto, ancora in fase di lavoro, al suo amico fidato e lettore più affezionato Vincenzo Cardarelli per avere probabilmente un parere su questo nuovo esperimento letterario: la richiesta di lettura tuttavia scatenò, tra giugno e luglio del 1922, un'aspra *querelle* epistolare tra i due corrispondenti attorno all'interpretazione del libretto,⁵ al quale Cardarelli mosse diverse critiche in merito alle dinamiche sceniche, alla caratterizzazione dei personaggi e al linguaggio utilizzato, ritenendo che fosse un testo da migliorare prima di arrivare sulle scene, pur avendo forti potenzialità per un buon successo. A giudicare dai toni cardarelliani, Bacchelli non dovette accettare di buon grado le critiche dell'amico, soprattutto perché egli considerava il testo già pronto per l'allestimento; tuttavia le varianti apportate al dattiloscritto sembrano andare in diversi casi nella direzione indicata da Cardarelli, elemento che porterebbe a pensare che le correzioni manoscritte siano successive al confronto con il direttore della «Ronda», il quale già da diversi anni si era rivelato il maggior critico, curatore, ed editore dei testi di Bacchelli. Cardarelli non era per lui un lettore qualunque, fin dalla giovinezza era stato il principale promotore della sua produzione, e tre anni prima lo aveva esortato a pubblicare la sua prima prova teatrale, *l'Amleto*, su «La Ronda», ragioni che inducono a pensare che il bolognese, pur piccandosi, potrebbe aver seguito i consigli dell'amico. Se non è questa la sede per una più ampia disamina ecdotica dei testimoni manoscritti dell'operetta,⁶ le osservazioni cardarelliane su alcuni punti chiave del testo si rivelano interessanti soprattutto se contestualizzate all'interno dell'operazione di riscrittura del modello spagnolo attuata dall'autore. Riassumendo brevemente l'argomento della novella, *Il geloso di Estremadura* racconta la storia del vecchio Carrizales che, dopo essersi arricchito nel nuovo mondo, torna in Spagna e all'età di 70 anni decide di sposarsi per lasciare le sue fortune in eredità a qualcuno di fidato, dopo la sua morte. Tuttavia, essendo per natura molto geloso, decide di sposare una ragazza adolescente, Leonora, senza alcuna esperienza di vita e d'amore, per poterla tenere reclusa in casa educandola ai suoi precetti, così da potersene fidare. La circonda quindi di ogni agio e ricchezza e di un'ampia servitù, tra cui spiccano la serva Marialonso, per la ragazza una sorta di

³ R. BACCHELLI, *Disperazione d'uomo e d'artista*, in «Il Corriere della Sera», 29 giugno 1976, in G. BASTIANELLI, *Lettere e documenti inediti (1915-1927)*, a cura di M. Donadoni Omodeo, Firenze, Olschki, 1992, 59.

⁴ Da notare che nel sottotitolo presenta nella prima redazione della commedia erano indicati quattro atti, mentre la stesura ne presenta solo tre, chiusi dalla parola «fine», segno che evidentemente l'autore aveva riprogettato *in itinere* la struttura senza però modificare l'intestazione. La copia del primo atto invece riporta la dicitura definitiva «*L'Infedele innocente: le beffe sivigliane. Commedia seria per musica, in tre atti e in prosa*».

⁵ Le lettere sono pubblicate nel volume da me curato V. CARDARELLI, *L'epistolario Cardarelli-Bacchelli (1910-1925). L'archivio privato di un'amicizia poetica*, Perugia, Morlacchi, 2014.

⁶ Si rimandano a un intervento di prossima pubblicazione l'edizione e lo studio testuale dei testimoni dell'operetta.

nutrice, e Luigi, un moro eunuco. La vita nella casa trascorre serena, sebbene ossessionata dagli stratagemmi del padrone per arginare la propria gelosia, fino a quando, con la complicità dei servi, non riuscirà ad introdursi in casa Laoyza, un giovane sivigliano che tenterà di sedurre Leonora. La storia diventa quindi una beffa ai danni della gelosia di Carrizales, che verrà addormentato per far entrare in casa Laoyza, affinché le serve e Luigi potessero trovare diletto nella sua musica e Marialonso nei suoi favori, in cambio di una notte che il giovane avrebbe potuto passare con la giovane Leonora, vero obiettivo dello scapestrato sivigliano. Carrizales tuttavia, risvegliatosi, si accorgerà dell'inganno e morirà di crepacuore, non prima però di aver lasciato la sua eredità a Leonora con il permesso di sposare Laoyza. La ragazza tuttavia, afflitta dall'inganno in cui era stata attirata da Marialonso e realmente fedele all'affetto per suo marito, entrerà in convento spiazzando il giovane, i servi e la sua famiglia.

Tenere presente l'intreccio della novella del Cervantes è utile per comprendere l'operazione di adattamento e riscrittura rispetto al modello realizzata da Bacchelli, poiché sebbene abbia ripreso dall'originale argomento e *plot*, riorchestrando la materia contenutistica in forma dialogica e performativa per la scena, se ne è allontanato spesso concentrando il testo teatrale solo su alcuni punti chiave della trama, potenziando o mettendo in ombra alcuni personaggi rispetto ad altri, andandone quindi a modificare sottilmente i rispettivi ruoli all'interno dell'economia dell'azione. Le modifiche più evidenti tuttavia si hanno in merito all'*incipit* e alla conclusione del testo, poiché del primo viene tagliato l'antefatto, con conseguenti ripercussioni sulle informazioni che lo spettatore doveva dedurre da sé, mentre il finale della storia viene completamente cambiato. Tornando quindi alle lettere cardarelliane, utile filtro interpretativo del testo, è interessante notare come Cardarelli, pur non conoscendo la novella del Cervantes abbia fatto delle osservazioni sul testo mirate proprio ad alcuni punti chiave modificati da Bacchelli rispetto al modello, critiche che in qualche caso trovano giustificazione nella necessaria operazione di adattamento di genere, mentre in altri casi svelano a ragione alcune debolezze dell'operetta bacchelliana.

Si è detto che Bacchelli taglia l'antefatto della storia in cui Cervantes narrava il passato di Carrizales, ne introduceva la sua principale peculiarità, la gelosia, e raccontava la storia del matrimonio con Leonora. Il libretto si inserisce in *medias res* rispetto al *plot* della novella spagnola e, invece di riassumere dialogicamente l'antefatto omesso, propone una schermaglia tra i servi e Laoyza il cui obiettivo è solo quello di creare i presupposti per il furto della chiave di casa al vecchio marito geloso, senza spiegare però al pubblico le ragioni della segregazione domestica a cui sono sottoposti Leonora e i servi, e senza dare maggiori dettagli sulla immotivata gelosia e severità del vecchio Carrizales. Ne consegue che Cardarelli percepisce inadeguata la struttura del primo atto, scrivendo:

Il primo atto veramente non è un atto ma un prologo: troppo breve da un canto e dall'altro troppo circostanziato, con un finale che non mi convince soverchiamente. Sicché io lo sopprimerei addirittura riducendolo a un monologo, col quale tu informeresti lo spettatore nella più sobria e fiorita forma del mondo di tutto quanto hai voluto rappresentare in questo atto d'esordio [...] e la commedia, secondo me, dovrebbe cominciare dal secondo atto.⁷

Faceva notare inoltre all'amico che: «chiudere il primo atto senza far entrare in scena per lo meno uno dei personaggi principali [...] non è da autore esperto di regole e di psicologia teatrale»,⁸ proponendo come soluzione la riscrittura dell'ultima scena del primo atto per introdurre Leonora, la protagonista, e gettare così i presupposti dell'azione per ordire la trama ai danni del marito. Alla luce del paragone con il modello, se l'assenza di Leonora potrebbe giustificarsi in virtù di un calco della novella, che la vede entrare in scena solo in un secondo momento, è certamente vero che l'impostazione del primo atto bacchelliano lascia nell'ambiguità alcuni aspetti, riguardo soprattutto ai caratteri di alcuni personaggi, percepiti inspiegabilmente caricaturali o al contrario poco definiti. Non essendoci un'azione che

⁷ CARDARELLI, *L'epistolario...*, 484.

⁸ Ivi, 489.

contestualizzi la gelosia dell'anziano marito ad esempio, Cardarelli lettore non può non notare che gli sarebbe piaciuto «che [...] la gelosia di Carrizales potesse avere un pizzico e un'ombra di giustificazione».⁹

Così anche la personalità del moro eunuco, sebbene fosse secondo Cardarelli «bene accennato in principio»¹⁰ gli pareva in seguito troppo caricata, poiché riteneva che «in simili casi, come può essere quello dell'amore suo per la musica, o si arriva alla specie del sublime ridicolo o ci si arresta a tempo».¹¹ In tal caso, tuttavia, la lettura della novella avrebbe fatto comprendere a Cardarelli che proprio la smodata passione del moro per la musica era stato il punto debole su cui Laoyza aveva fatto leva per ingannare il servo e intrufolarsi in casa di Carrizales, con la scusa di dargli lezioni di chitarra ma in realtà per osservare e sedurre la bella Leonora. Avendo tagliato l'antefatto che lo narrava, Bacchelli ha dovuto quindi enfatizzare la venerazione di Luigi per la voce del ragazzo sivigliano affinché l'*escamotage* fosse sufficientemente credibile per giustificare, nel primo atto, ciò che aveva indotto il servo a tradire il padrone, creando la condizione della beffa.

Se nel caso del personaggio di Luigi ci troviamo di fronte solo a una modifica probabilmente forzata da esigenze strutturali, è molto interessante invece il diverso profilo caratteriale dei due personaggi femminili, Leonora e Marialonso, che Bacchelli reinterpreta significativamente rispetto alle figure sbizzate da Cervantes. Cardarelli infatti trovò la serva, dama di compagnia della giovane signora «troppo dotta e troppo sporcacciona», suggerendo di infondere in lei «non dirò un po' più di decenza ma di santa ipocrisia nei suoi atti e nel suo linguaggio».¹² Nella novella Marialonso rimaneva per buona parte della commedia in secondo piano, e acquisiva un ruolo rilevante solo a inganno già ideato, nella funzione di aiutante principale alla buona riuscita del piano. Appariva sì audace nelle richieste, ma non sfrontata come la rende Bacchelli, che non solo la porta in primo piano nell'economia della trama ordita ai danni del padrone, ma le attribuisce una personalità talmente forte ed esuberante da renderla il motore primo dell'azione. La Marialonso di Bacchelli è tanto sottilmente ipocrita nelle arguzie verbali, di cui si servirà per indurre Leonora a provare le gioie dell'amore passionale con Laoyza, quanto sfacciata nei confronti di quest'ultimo, chiedendogli apertamente di ricompensarla una volta ottenuti i favori della sua padrona: il duplice aspetto caratteriale della serva riflette quindi i due registri di espressione e di azione messi in evidenza da Cardarelli in merito al suo essere «troppo dotta e sporcacciona», mentre al suo confronto Leonora perde di forza e personalità rispetto alla sua omonima spagnola. Cardarelli infatti suggerirà all'amico di ridimensionare l'arguzia e le capacità affabulative della serva per non creare «tra lei e la figura di Leonora un contrasto altrettanto ingenuo quanto insostenibile».¹³ Nell'operetta la sua personalità non è definita, appare una ragazza lamentosa e paurosa, e si percepisce la volontà dell'autore di liberarla dalla responsabilità di aver accettato di essere parte del piano, rendendola più vittima che complice, tranne per un guizzo di orgoglio momentaneo che rafforza in lei il proposito di rubare le chiavi di casa al marito, dopo aver visto un barlume di titubanza in lui in merito alla fedeltà coniugale della moglie. Cardarelli infatti scriverà che il carattere di Leonora dovrebbe apparire più «chiaro e non equivoco» in modo da non avere la sensazione che accondiscenda «alla proposta di Marialonso un po' troppo abulicamente».¹⁴ Tuttavia la giovane, a suo avviso,

manca di sviluppo ed è troppo perfetta fin dal principio, secondo tu l'hai immaginata, eguale a se stessa, dignitosa vorrei dire, e consapevole di quel che fa. Una figura così idoleggiata si presta poco e s'accorda male colla trama di questa commedia, mentre poi dà luogo a due scene molto belle che però non sono affatto comiche ma patetiche e che

⁹ Ivi, 487.

¹⁰ Ivi, 485.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, 484.

¹³ Ivi, 485.

¹⁴ *Ibidem*.

potrebbero tuttavia sussistere egualmente con un tipo di donna più naturale, sebbene con un linguaggio e degli effetti leggermente variati.¹⁵

E ancora:

Non saprei dirti da che cosa dipende l'impressione che io ho avuta ma certo che essa ha da vedere principalmente col di lei linguaggio. Ingenua, proprio ingenua, io non la vedo e non la sento. Piuttosto vedo in lei una donna nobile, pura, contegnosa, magari melodiosa e fantastica, un bellissimo tipo di donna insomma ma alquanto diversa da quella che tu sostieni di aver fatta. E la Marialonso ha l'aria di discutere colla sua padrona, laddove forse dato il tipo che tu hai supposto, dovrebbe aver l'aria più sbrigativa, rude, affettuosa e confidenziale; cioè, in un certo senso, comandarla. Giacché Marialonso capisce tutto, è persona d'età e d'esperienza, è, dirò così, la nutrice di questa Giulietta, la quale a sua volta non capisce niente.¹⁶

La causa dell'ambiguità di questa ingenua Giulietta quindi era per Cardarelli l'effetto straniante provocato da una timorosa adolescente a cui veniva attribuito un linguaggio foriero di una eccessiva maturità di coscienza e di espressione, laddove la spagnola appariva, pur nelle sue titubanze, più risoluta nell'agire, soprattutto al momento di rendersi parte attiva e quindi complice consapevole del piano dei servi per far entrare Laoyssa in casa e fare una festa, mentre il marito era sotto l'effetto del sonnifero. La differenza tra i due tipi di donna emerge in maniera netta e definitiva nel finale, che Bacchelli ribalta completamente rispetto all'originale: in Cervantes il vecchio Carrizales muore di crepacuore per la gelosia, e per la consapevolezza di aver creduto ingenuamente di poter legare a sé una quindicenne senza una propria coscienza di vita, le lascia in eredità i suoi beni materiali e la spinge a sposare Laoyssa, ordine che la giovane disattenderà per entrare in convento rispettando quello che alla fine si sarebbe rivelato un sincero sentimento di fedeltà al marito. Se in Cervantes quindi prevale il messaggio morale, linea programmatica delle *Novelle esemplari* che ospitano il testo, nel libretto bacchelliano sembra invece che l'autore abbia voluto «consolare tutti» riscrivendo «un finale gaio e consolante»,¹⁷ come ipotizzò la Donadoni Omodeo: Carrizales infatti non muore, perdona la ragazza e comprende il proprio errore insito nell'eccessiva gelosia, al punto da continuare a vivere insieme a lei reimpostando il rapporto su una maggiore libertà e fiducia. Ma la battuta di chiusura del libretto sarà affidata alla sfrontata Marialonso che, incolpata di tutto l'artefatto, commenterà il melenso finale con il sarcasmo che l'ha contraddistinta in tutto il testo, chiosando: «Oh, che esemplare conclusione!».¹⁸ Non implicando una finalità morale e di *exemplum*, Bacchelli offre quindi un lieto fine da commedia, leggero e animato dalla volontà di fiducia nell'animo umano, finale che probabilmente lo portò a correggere in una fase successiva la dicitura del genere teatrale da «commedia seria, in quattro atti e in prosa dedicata alla nobile memoria del divino ingegno di Michele Cervantes» a «commedia per la musica in quattro atti e in prosa».¹⁹ Da notare che nella variante è scomparso anche il riferimento a Cervantes, elemento che permette di introdurre un'ulteriore riflessione in merito alla scelta del modello da parte di Bacchelli, il quale non vanta nella sua produzione, creativa e saggistica, frequentazioni con la letteratura spagnola o con Cervantes in particolare. L'unico riferimento all'autore del *Don Chischiotte* lo si trova in un saggio di argomento ariostesco in cui Bacchelli amplia l'analisi del fantastico in Ariosto anche al celebre romanzo spagnolo. Tuttavia, come vedremo, il modello tematico e il sistema dei personaggi della novella scelta erano strettamente funzionali all'autore per impostare la sua operetta secondo le dinamiche, le movenze e i caratteri della tradizione teatrale della

¹⁵ Ivi, 486.

¹⁶ Ivi, 495-96.

¹⁷ M. DONADONI OMODEO, *Riccardo Bacchelli e «L'infedele innocente»*, in «Nuova Antologia», CXXXVII (2002), 2221, 114-20: 120.

¹⁸ Così al f. 28r, manoscritto, della prima redazione.

¹⁹ I seguenti sottotitoli compaiono nel f. 1r della prima redazione.

commedia dell'arte a cui egli stava rivolgendo la sua sperimentazione teatrale in quel momento. Se il libretto dell'*Infedele innocente* rappresenta infatti un *unicum* nella produzione del bolognese, sia per la mancata pubblicazione sia per il riferimento a un modello spagnolo, rientra però appieno nella tipologia di testi per le scene che lo vedono occupato tra il 1919 e il 1923, il periodo del suo esordio e della prima fase teatrale, durante la quale sembrava che, dopo il primo romanzo in fascicoli *Il filo meraviglioso di Ludovico Clò*,²⁰ le sperimentazioni liriche dei *Poemi lirici*,²¹ e la prosa d'arte delle *Memorie del tempo presente*,²² volesse cercare proprio nel teatro una forma di espressione più aderente alla sua «espansione tematica e verbale»,²³ come la definì Giuseppe Langella. In questi quattro anni infatti Bacchelli ha esordito nel teatro con il suo contestato e plurivocamente interpretato *Amleto*,²⁴ ha proposto il dramma *Spartaco e gli schiavi*,²⁵ si è cimentato in esercitazioni dialogiche sulla falsariga delle operette morali leopardiane, per chiudere la stagione rondesca con la pubblicazione di un atto unico scritto per la Duse, *Presso i termini del destino*.²⁶

In questo frangente di sperimentazione teatrale si colloca anche la stesura, nel 1923, di un libretto per una farsa in tre atti musicata da Antonio Veretti, intitolato *Il medico volante*, testo che presenta notevoli analogie con l'*Infedele innocente*, al punto che potrebbe rappresentare l'effettiva realizzazione di un progetto non riuscito l'anno precedente. Paragonando le due operette infatti ritroviamo molti caratteri comuni soprattutto nella tipologia dei personaggi, il che permette di dare una risposta alle critiche cardarelliane sopra presentate. Come ha già affermato Giuseppe Langella, in un ampio studio sul teatro di Bacchelli, «il suo esordio teatrale [...] s'inscrive [...] nel gusto, decadentisticamente rivisitato, delle maschere, dei canovacci e delle scene a soggetto». ²⁷ Ne *Il medico volante* infatti l'autore

si divertiva a riesumare le classiche, gloriose, consuete figure del vecchio burbero e avaro, della giovane innamorata, della mezzana compiacente, dello spasimante gentile e squattrinato [...] e naturalmente del servo ingegnoso, vero motore dell'azione. [...] tutto, nel *Medico volante*, ha il sapore di commedia dell'arte. Non c'è nulla che tradisca uno studio dei caratteri, uno sforzo di individuazione del tipo, nulla che rimandi al costume contemporaneo. Il libretto non cerca la sua legittimazione nella vita, ma nella topica teatrale, negli schemi del repertorio più stagionato [...].²⁸

Lo stesso Bacchelli infatti nella sua *Prefazione* alla riscrittura dell'*Amleto* affermava che non bisognava guardare a quel che ci può essere di vivo nei caratteri dei personaggi» ma «osservare quel che è di maniera, i capricci»,²⁹ apprezzando quindi le dinamiche caricaturali all'interno delle quali si muoveva proprio la commedia dell'arte. Salta all'occhio da quanto detto come il sistema dei personaggi del *Medico volante* e la corrispondenza con la teorizzazione della commedia dell'arte si ritrovino specularmente nel libretto dell'*Infedele Innocente*, che proponeva esattamente le stesse maschere e le stesse dinamiche sceniche; si comprende quindi come le critiche di Cardarelli fossero concepite alla luce di una chiave di lettura probabilmente erranea laddove egli andava a cercare la naturalità, la spontaneità e un maggior realismo negli atteggiamenti di Leonora, o auspicava l'attenuazione dell'eccessiva sfacciataggine della serva Marialonso, o delle goffe movenze del moro Luigi. Come afferma infatti Langella «all'interno di

²⁰ R. BACCHELLI, *Il filo meraviglioso di Ludovico Clò*, pubblicato in fascicoli, Bologna 1911.

²¹ ID., *Poemi lirici*, Bologna, Zanichelli, 1914.

²² ID., *Memorie del tempo presente*. I. *La vita Anteriore*. II. *Introduzione*, in «La Ronda», I (1919), 6, 5-10; *Quota 208*, ivi, 7, 43-52; *Considerazioni sulla storia*, ivi, 8, 14-23.

²³ G. LANGELLA, *Il teatro di Bacchelli dalla finzione alla verità*, in M. Vitale (a cura di), *Riccardo Bacchelli lo scrittore, lo studioso*, Atti del Convegno di studi (Milano, 8-10 ottobre 1987), Modena, Mucchi, 1990, 108.

²⁴ R. BACCHELLI, *Amleto*, in «La Ronda», I (1919), 1-5.

²⁵ ID., *Spartaco e gli schiavi*, in «La Ronda», II (1920), 1-4.

²⁶ ID., *Presso i termini del destino*, in «La Ronda», IV (1922), 7-8, 13-49.

²⁷ Ivi, 120.

²⁸ Ivi, 122-23.

²⁹ R. BACCHELLI, *Prefazione sul tema di questa tragedia e intorno all'opera italiana*, in ID., *Memorie del tempo presente*, Milano, Mondadori, 1961, 202.

una favola fondata su un dosaggio sapiente di capricci e di consacrate maniere non poteva esserci posto per il rispecchiamento realistico dei casi e dei caratteri umani».³⁰

Si comprendono quindi in tal senso anche le critiche di Cardarelli al linguaggio di questo testo, che egli definiva «troppo bacchelliano e, in certo senso, soggettivo e uniforme, per non dire troppo dotto e rettorico in molti casi, per poter dare quella generale impressione di varietà e di vita che si richiede in questo genere di lavori».³¹ Egli continuava a leggere con la chiave del realismo un testo che era invece legato a tutt'altro tipo di tradizione e rappresentazione: tuttavia è da riconoscere che la redazione manoscritta presenta una notevole operazione di snellimento del dettato e della sintassi in direzione di una maggiore ritmicità dei dialoghi e dell'azione. È probabile comunque che questo testo fosse anche un primo banco di prova per l'autore su un'opera buffa, scritto per altro proprio nell'anno in cui Bacchelli si stava dedicando allo studio dell'opera goldoniana di cui ammirava «la lingua sapida, stringata, piena di senso, quando le occorre; [...] manierata, affettata, anche cincischiata, quando le conviene».³² L'ampoloso e retorico Bacchelli iniziava quindi a mettere alla prova il suo stile con una varietà di registri e di stilemi che, richiedendo maggiore ritmicità e un diverso approccio stilistico, probabilmente non riuscirono ancora ad essere efficaci e performanti in questo testo, come invece lo furono nel successivo, *Il Medico volante* del 1923.

Il libretto dell'*Infedele innocente* tuttavia, oltre a condividere con *Il Medico volante* le caratteristiche tipiche della commedia dell'arte, si colloca anche nella linea delle riscritture bacchelliane, di cui la prima e più celebre è certamente l'*Amleto*. L'operazione condotta nel caso del rifacimento di questo testo shakespeariano potrebbe darci qualche indicazione interpretativa per comprendere il ribaltamento ironico e positivo del finale proposto da Bacchelli rispetto al più patetico e morale finale cervantino. Sempre Langella, nello studio prima citato, si sofferma infatti sulla «visione ludica, benché nient'affatto banale, della scrittura drammaturgica [...] condivisa da Bacchelli» che tendeva a vedere nelle «fantasie divertite» e nell'ironia shakespeariana un «progresso [...] spirituale».³³ La potenzialità dell'ironia in geni come Goethe e Shakespeare fu per altro un concetto più volte affrontato da Cardarelli, tanto nelle prose come privatamente nelle lettere a Bacchelli; nella prosa *Decadenza del genio* infatti Cardarelli ricordava come i due scrittori fossero

due geni [...] fatti per non scrivere mai altro che liriche, geni frammentari, momentanei, e fantastici, al più alto grado, che devono aver preso la realtà, la natura, fino a un certo punto abbastanza sul serio, ma che finirono anche per portare sulle scene azioni terribilmente paradossali e scherzose. [...] Tutto in loro ha il senso, l'accidentalità e il sapore dello scherzo.³⁴

Un assunto questo condiviso nell'ambiente rondesco, che ne trovava le radici nelle riflessioni leopardiane dello *Zibaldone* in merito al ridicolo, così come nelle affermazioni nietzschiane di *Al di là del bene e del male*, in cui il filosofo aveva predetto che la visione tragica e seria della vita sarebbe stata scalzata da quella comica, beffarda e nichilista;³⁵ i grandi padri del classicismo moderno rondesco influenzarono certamente il Bacchelli della prima stesura dell'*Amleto* del 1919, portandolo a rovesciare «non senza audacia [...] quasi in opera buffa l'infelice tragedia del principe di Danimarca»³⁶ che «anche in punto di morte [...] non cessa di scherzare e di trovare battute piacevoli e argute, giocando sul galateo e sulla grammatica. Scardinamento più

³⁰ LANGELLA, *Il teatro di Bacchelli...*, 121.

³¹ CARDARELLI, *Epistolario...*, 492.

³² R. BACCHELLI, *Avari di commedia*, in ID., *Confessioni letterarie*, Milano, Mondadori, 1973, 609.

³³ ID., *Un bel dolor non fu mai scritto*, in ID., *Giorno per giorno dal 1912 al 1922. Entusiasmi e passioni letterarie*, Milano, Mondadori, 1966, 460.

³⁴ V. CARDARELLI, *Decadenza del genio*, in ID., *Opere*, a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori, 2007, 308-09.

³⁵ LANGELLA, *Il teatro di Bacchelli...*, 111.

³⁶ Ivi, 110.

radicale del codice tragico non si saprebbe concepire».³⁷ Bacchelli quindi, erede di «una plurisecolare attività d'interpretazione e revisione»,³⁸ come afferma Saccenti, riprende questo approccio ironico e per nulla moraleggiante anche nei confronti del modello spagnolo scelto, reinterpretando una novella esemplare in un'ossimorica commedia seria, poi diventata opera buffa per la musica, in cui le movenze caricaturali della commedia dell'arte trovano sbocco in un finale apparentemente banale e patetico ma rivitalizzato proprio dall'ultima battuta della serva che sferza la sua ironica benedizione ai due amanti facendo cadere la verosimiglianza del lieto fine.

Rimane quindi da affrontare la ragione per cui, pur in linea con la produzione teatrale bacchelliana degli anni '20, l'*Infedele innocente* rimase allo stato di bozza e non rappresentato. È possibile ipotizzare che Bacchelli abbia deciso di lasciare nel cassetto un'opera su cui pesavano le difficoltà di molte persone: la «rinuncia dolorosa, l'abbandono sconfortato» e la «desolazione d'artista finito»³⁹ di Bastianelli, il committente stesso che non riuscì più a musicarla; o la delusione dell'autore che aveva creato, a detta di Cardarelli, una commedia «debole in tutto, [...] monotona, ripetuta e cascante»,⁴⁰ un testo che portava con sé il peso della prima importante polemica con l'amico della sua giovinezza, quella che probabilmente formalizzò la definitiva distanza dei percorsi poetici, e di conseguenza personali, dei due corrispondenti e fondatori della «Ronda». Alla luce di tale delusione l'autore probabilmente continuò a correggere il testo, ma il progetto del *Medico volante* per il Veretti dovette concentrare le forze dell'autore su un nuovo testo in cui vide realizzarsi i propositi teatrali falliti nell'*Infedele innocente*. Con il 1923 inoltre si esaurisce la sperimentazione teatrale di Bacchelli orientata verso temi e modi della commedia dell'arte perché, a fronte di una nuova e maggiore maturità stilistica e poetica, nascerà in lui «l'esigenza irrimediabile di affermare comunque uno stile e un'umanità personali; per cui, d'ora in avanti, la cordiale simpatia dell'autore per le maschere e i saltimbanchi potrà tingersi, magari, di velata nostalgia, ma non si risolverà più in un criterio di rappresentazione teatrale».⁴¹ Esauritosi quindi anche l'interesse verso un genere letterario, l'*Infedele innocente* non trovò probabilmente spazio di espressione e ragione di rappresentazione, rimanendo abbandonato tra gli spartiti musicali e i progetti irrealizzati dell'inquieto Giannotto Bastianelli.

³⁷ Ivi, 117.

³⁸ M. SACCENTI, *Riccardo Bacchelli*, Milano, Mursia, 1973, 24. Come fa notare Langella inoltre, nella *Prefazione all'Amleto* del '23 Bacchelli riporta ampiamente una pagina dello *Zibaldone* leopardiano in cui si sottolineava come l'arte del poeta «non consiste già principalmente nell'inventar cose affatto ignote e strane e a tutti inaudite», ma nello «scegliere tra le cose note le più belle» e «nuovamente vestirle, adornarle, abbellirle coll'armonia del verso, colle metafore, con ogni altro splendore dello stile» (LANGELLA, *Il teatro di Bacchelli* ..., 119).

³⁹ BACCHELLI, *Disperazione d'uomo e d'artista*..., 59.

⁴⁰ CARDARELLI, *Epistolario*..., 500.

⁴¹ LANGELLA, *Il teatro di Bacchelli* ..., 123.