

## Straniamenti e spaesamenti di Luigi Gualdo Personaggi e luoghi tra ideale e realtà, cosmopolitismo e sradicamento

Filippo Fonio

Per quanto possa sembrare una considerazione truistica e assai riduttiva, alla prova dei fatti il rispecchiamento, filtrato quanto si vuole, tra personaggio e autore risulta una chiave di lettura adeguata di molta narrativa moderna - contemporanea, financo. Marca di un certo diletterantismo autoriale quanto si vuole, categoria narratologica povera, da un lato, benché rivalutata dal recente interesse per l'*autofiction*, e pericolosa per le potenziali derive dall'altro - l'autobiografismo psicanalitico di Marie Bonaparte nei confronti di Edgar Allan Poe è un *caveat* che tutti hanno in mente -, il sistema, e persino la sistematicità di un rispecchiamento fra l'autore e i suoi personaggi non perdono certo la propria pregnanza per via delle stigmatizzazioni di cui sono stati, e sono spesso, oggetto. Nemmeno il diletterantismo succitato deve necessariamente essere preso nell'accezione deteriora del termine. Da Wilde a Robert de Montesquiou, molti sono stati gli scrittori che si sono fatti forti di un'autocoscienza, forse fittizia ma comunque rivendicata, di diletterantismo. Per non parlare di quelli, dai romanzieri *psychologues* francesi della fine secolo, a certi autori romantici, o a certi innovatori in poesia (Rimbaud, per esempio), a cui l'attributo di diletteranti è stato comminato da critici. Una sistematica connotazione negativa assegnata alla nozione di diletterantismo è probabilmente, per la critica italiana soprattutto, ancora un retaggio di quella, celebre, di 'diletterante di sensazioni' attribuita da Benedetto Croce a Gabriele D'Annunzio. La premessa necessaria a questo contributo è, insomma, la constatazione che il diletterantismo in letteratura esiste, ed è verosimilmente sempre esistito, senza che questo sia un fatto né di per sé grave, né che necessiti di essere passato sotto silenzio.<sup>1</sup>

Il rispecchiamento dell'autore nei suoi personaggi è forse la marca più comunemente riconosciuta come appannaggio del diletterantismo autoriale. Non l'unica, ma certamente quella di più forte pregnanza a livello di analisi strutturale (a prescindere, quindi dalla disamina dello stile dell'autore in questione). Se l'autore diletterante fa propria, con una certa sistematicità, la tecnica dell'autoproiezione del proprio io idealizzato o meno - nel personaggio, il rischio di un'analisi di istanze come lo spaesamento e lo straniamento nel personaggio è ovviamente quello di far ricadere

---

<sup>1</sup> Alla nozione di diletterante, tendenzialmente sincronica possiamo dire, fa da *pendant* quella, a predominanza diacronica, di 'minore'. Salvo che la critica, esausta o meno che sia, per ragioni diverse scopre o riscopre con una certa sistematicità i cosiddetti minori, mentre i diletteranti sono spesso guardati con diffidenza anche dai posteri; oppure, anche qualora vengano studiati, uno dei dettami che viene solitamente messo in atto consiste nell'oblitare l'etichetta diletterantesca dall'autore in questione, il che significa riprendere *e contrario* la stigmatizzazione conferita da un sovradimensionamento della nozione di 'valore'.

tali giudizi sulla figura dello scrittore. Il che non è probabilmente illegittimo; del resto è difficile non cedere alla tentazione logica di un tale salto, ma ritengo che simili rispecchiamenti, fatti *cum grano salis* e senza esagerazioni di sorta, non siano neppure privi di interesse. Anche in questo caso, nondimeno, come in quello che se ne sussume circa il diletterantismo, mi pare sia opportuno non applicare etichette deteriori all'autoproiezione - cosa che si tende a fare se già un autore è 'sospetto di diletterantismo'.<sup>2</sup>

Queste cautele sono particolarmente necessarie nel caso di Luigi Gualdo (1844-1898), che, da un lato, del "diletterante" ha spesso avuto la reputazione,<sup>3</sup> anche da parte dei suoi numerosi estimatori (fra cui Mallarmé, Robert de Montesquiou, Paul Bourget, François Coppée, Luigi Capuana) - il che mostra di per sé che al diletterantismo non deve essere necessariamente attribuita valenza negativa -, e dall'altro è uno scrittore costantemente impegnato in un autobiografismo trasparente.<sup>4</sup> Tale autobiografismo può volta a volta assumere valenza positiva o neutra - indugiando per esempio sulle qualità artistiche eccezionali (spesso rimaste solo allo stato potenziale, altra marca di diletterantismo) del personaggio, sulla squisitezza della capacità di sentire, sulle sue doti intellettuali - ma anche, in una sorta di 'esame di coscienza' di matrice agostiniano-petrarchesca, fungere da condanna di vizi del carattere, del difetto di penetrazione nelle situazioni, dell'inadeguatezza rispetto alla dimensione mondana della vita, delle crisi di indolenza.<sup>5</sup> La dinamica del rispecchiamento è qui interessante da considerare nella misura in cui essa si attua nelle varie forme di straniamento e spaesamento che possono essere riscontrate nella narrativa di Gualdo, e che vanno ben al di là di quelle, già notate da Madrignani,<sup>6</sup> del rapporto tra personaggi e ambiente (naturale e sociale) in cui essi sono immersi.

Straniamento e spaesamento intesi come uno scarto tra ideale e realtà, tra essere, voler-essere e dover-essere, tra libertà dell'individuo, convenzione e costrizione sociale, natura e arte, banalità e raffinatezza (solo per presentare alcune rapide dicotomie categoriali, che saranno illustrate in seguito) sono davvero onnipresenti nell'opera di Gualdo, e se danno a essa valore strutturante da un lato, sono al contempo da considerare anche come validissime piste di lettura dell'opera stessa. Se si tratta poi di cercare di comprendere l'onnipresenza di tali istanze nella narrativa - ma anche nella poesia, del resto, nei saggi letterari, persino nella corrispondenza di Gualdo, nella scelta dei testi tradotti dal francese all'italiano e dall'italiano al francese, che non saranno trattati se non cursoriamente nel presente studio - ci si trova di fronte a una sorta di argomentazione circolare: spaesamento,

---

<sup>2</sup> Validi sono diversi controesempi, da Dante a Proust, i cui scritti non possono prescindere da una lettura in chiave in gran parte autoproiettiva, senza che tale lettura abbia un impatto deteriore sul "valore" dell'opera stessa.

<sup>3</sup> Cfr. ad esempio D. Sannino, *'Portrait de l'artiste en passeur': Luigi Gualdo mediatore e critico letterario tra Italia e Francia*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli 'Federico II', 2009; e P. de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898). Son milieu et ses amitiés milanaises et parisiennes. Lettres inédites à François Coppée. Pages inédites*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

<sup>4</sup> Il caso che è stato più studiato in tale ottica è probabilmente quello del protagonista Maurice del romanzo francese *Une ressemblance* (Paris, Lemerre, 1874); in particolare cfr. C.A. Madrignani, 'I romanzi francesi di Luigi Gualdo', in: L. Lugnani, M. Santagata & A. Stussi (a cura di), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Pisa, Pacini Fazzi, 1996, pp. 351-364; pp. 353 e *passim*; de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 30; M. Giammarco, 'Gualdo e il romanzo della "differenza": straniamento linguistico e scena internazionale in "Un ressemblance"', in: G. Baldassarri & S. Tamiozzo (a cura di), *Letteratura italiana, letterature europee*. Atti del Congresso Nazionale dell'ADI (Padova, Venezia, 18-21 settembre 2002), Roma, Bulzoni, 2004, pp. 601-617.

<sup>5</sup> Per esempio nei confronti di Paolo Renaldi, figura centrale di *Decadenza* (Milano, Treves, 1892), come fa notare (calando forse un po' sul disamore nei confronti del personaggio) E. De Troja Checcacci in *L'Amico di Robert. Luigi Gualdo e la sua opera narrativa (1844-1898)*, Pisa, Giardini, 1990, p. 113.

<sup>6</sup> Madrignani, 'I romanzi francesi di Luigi Gualdo', cit., p. 354.

sradicamento, straniamento, forme diverse di alienazione fra l'individuo e l'altro da sé (paesaggio, consorzio umano, istanze esistenziali, politica,<sup>7</sup> dinamica di produzione e consumo, passioni contrastanti) sono al centro della scrittura di un intellettuale per l'appunto *déraciné*, italo-francese sul piano linguistico, biografico, culturale e letterario soprattutto, ma ben al di là, 'cosmopolita' (non nel senso del termine reso celebre dal romanzo di Paul Bourget, *Cosmopolis*, del 1892, ma secondo un concetto di pan-europeismo già anticipato da Gualdo diversi anni prima) e in fin dei conti artisticamente apolide. Scrittore italiano in Francia, e in lingua francese, francese in Italia, e scrivente in italiano, *passéur* letterario e artistico fra i due Paesi (traduce Coppée e Montesquiou in italiano, Verga in francese, fra l'altro, nonché si autotraduce), Gualdo gode in entrambi i Paesi di una solida reputazione di mestierante delle lettere, parzialmente affiliato ma non assorbito dalla scapigliatura nell'un caso, vicino ma non del tutto identificabile con il *roman psychologique* nell'altro. Il 'bistilismo' notato da Madrignani<sup>8</sup> è evidente fin da una lettura superficiale della sua opera.

A suo agio in entrambe le lingue, la "bilancia culturale" ed espressiva di Gualdo pende nondimeno dalla parte della lingua e della letteratura francesi, e se la sua espressione in tale lingua risulta perfettamente mimetica e non marcata,<sup>9</sup> la sua opera italiana, anche quella matura, si caratterizza per i numerosi calchi sul francese<sup>10</sup> che ne fanno una vera e propria cifra stilistica. Tale componente prettamente espressiva si riflette in maniera molto netta sulle tematiche al centro delle opere di Gualdo, che hanno anch'esse (sempre all'insegna di un autobiografismo marcato) a che fare con problemi di sradicamento e non appartenenza. E se la 'franco-italianità', sotto forma di incontri o amori fra personaggi di questi due Paesi, viaggi di francesi in Italia e di italiani in Francia con gli immancabili problemi di intercomprensione, proiezioni volta a volta filofrancesi o misogalliche, italo-filia e stigmatizzazione dei *mores* della Penisola, sono sicuramente le dimensioni preminenti, il mondo che Gualdo ritrae è in realtà più vasto, all'insegna proprio di quel cosmopolitismo succitato. Ma se il quadro binazionale e biculturale si allarga, parallelamente avviene per il senso di non appartenenza, che si fa così, da sradicamento, condizione esistenziale di tanti dei suoi personaggi (e dell'autore stesso).

### Proiezione ideale vs realtà

La principale modalità in cui si nota questo scarto è nella focalizzazione adottata da Gualdo, spesso ravvicinata a un solo personaggio sia nelle novelle che nei romanzi, nella non coincidenza e anzi nella scissione fra dimensioni ideale e reale del personaggio stesso. Vediamo meglio come tale istanza si esplica in alcune novelle italiane e francesi di Gualdo, con qualche cenno ai romanzi *Decadenza* e *Une ressemblance*.

Nella *Gran rivale*, che apre la raccolta delle *Novelle* del 1868 e che ha al proprio centro il conflitto fra passione amorosa e artistica in una dimensione di adulterio 'legittimata' dalla fuga di Emilia dal marito, è centrale la discussione sulla felicità dei personaggi, la quale è inconsciamente ma non meno tenacemente ricercata dai due protagonisti, Emilia e Alberto, affinché essa agisca da contravveleno a una volgare vita borghese in cui è immersa lei, e a una vocazione fino ad allora sterile all'arte in quello di lui. Già all'inizio della passione fra i due, soprattutto nella coscienza di Emilia

---

<sup>7</sup> Così Madrignani parla, a proposito della conclusione di *Une ressemblance*, di 'estraniamento dalla vita sociale, da ogni dimensione politica' (Ivi, p. 355).

<sup>8</sup> Ivi, p. 351.

<sup>9</sup> Ibidem e de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., *passim*.

<sup>10</sup> Alcuni dei quali sono elencati nell'*Introduzione* di C.A. Madrignani dell'edizione mondadoriana da lui curata di *Decadenza* (1981), in particolare pp. 22-23.

avviene un ribaltamento tra sogno e realtà, poesia e prosa, in cui la dimensione ideale prende il sopravvento su quella reale: 'Il suo sogno roseo si era infrante le ali contro ciò ch'ella credette la realtà, ed ora si accorgeva, col cuore traboccante da un'ebrezza indicibile, che la prosa della realtà poteva essere falsa e vera invece la poesia del sogno'.<sup>11</sup> La percezione del passato, del presente e del futuro viene così rivissuta *sub specie passionis*. Il sentimento nuovo che prova Emilia - e che è anche il suo primo contatto con il mondo dell'arte, dalla convivenza con il quale il personaggio uscirà prima mutato, quindi distrutto dalla 'gran rivale' - muta interamente il rapporto con la vita vissuta e con quella a venire:

La luce in cui si è avvolti e che ha già potuto col suo raggio illuminare il passato e farne scordare le noie trascorse, comincia a gettare pure un raggio dorato sulla strada che ne si stende dinnanzi e crediamo allora all'avvenire fulgente di chiarore proprio mentre è solo rischiarato dall'irradiazione dell'ora presente.<sup>12</sup>

Le convenzioni sociali ovviamente fanno sì che la relazione extraconiugale fra i due non possa "ufficializzarsi" senza ostacoli, in particolare indotti dalla dimensione borghese in cui Emilia si trova immersa. Anzi, la narrazione sottolinea a diverse riprese che, viceversa, il mondo degli artisti si caratterizza per una certa apertura. Questa è del resto una costante, probabilmente un po' ingenua, della rappresentazione che Gualdo ci fornisce dei *milieux* artistici. Ferma restando la conoscenza profonda che egli ne possedeva, non possiamo fare a meno di pensare che nei numerosi quadri d'ambiente artistico in cui lo scrittore insiste sulla bonomia, l'accoglienza e l'assenza di pregiudizi, specie del mondo dei pittori *bohémians*, sia altrettanto presente una forte idealizzazione da parte dello scrittore. Sistematicamente gli artisti sono rappresentati come una razza a parte, degli *happy few* che, se non per il talento, si contraddistinguono per la magnanimità o - per esempio nel caso del fratello del protagonista di *Decadenza*, pittore per l'appunto - financo per la capacità a reggere le sorti di una famiglia traballante a causa dell'inerzia del marito, borghese e non artista, che avrebbe l'ambizione di dirigerla. Nel mondo di Gualdo, del resto, i non artisti invidiano gli artisti per molteplici ragioni. Se spesso ciò avviene in virtù del rapporto privilegiato che costoro intrattengono con la bellezza, e in particolare con la capacità di crearla, sembra che a sedurre Gualdo sia anche la dimensione di interiorità che li caratterizza, oltre alla profonda alterità nei confronti dei comuni mortali. Basti qui l'esempio che troviamo alla conclusione di *Une ressemblance*. La maniera in cui Maurice, il protagonista, si rivolge all'amico pittore Albert è assai significativa: 'Je vous ai toujours enviés [...] vous autres qui marchez dans la vie sans rien lui demander, satisfaits comme vous êtes par votre monde intérieur, par la poursuite d'un but incompris de la foule, par les joies suprêmes et divines de la création'.<sup>13</sup>

Ma torniamo alla *Gran rivale*. Per le ragioni sopra esposte, Emilia necessita di una grande forza per indursi ad abbracciare quella dimensione dell'ideale, in particolare accettando il lungo ripudio da parte della famiglia d'origine (e di quella acquisita). Le incertezze sono molte, la scissione tra passione e dovere lancinante, tanto che avviene tra i due una prima rottura, a seguito della quale Alberto sente l'inanità della felicità della passione - come già, attraverso lo scacco estetico, aveva sentito l'inconsistenza del fervore artistico:

---

<sup>11</sup> L. Gualdo, *Romanzi e novelle*, C. Bo (a cura di), Firenze, Sansoni, 1959, p. 15.

<sup>12</sup> Ivi, p. 18.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 396-397.

Avere travisto una felicità che gli sembrava completa, avere diffidato e temuto, poi irresistibilmente attirato non aver potuto più lottare, e appena accortosi che il disinganno aspettato e temuto non giungeva, appena di essersi felicitato della propria debolezza, vedere d'improvviso cadere tutto l'edificio di felicità come un mazzo di carte al primo urto.<sup>14</sup>

Questo 'castello di carte' si rivela essere nella novella più solido di quanto Alberto tema, tanto è vero che, passato poco tempo, Emilia decide infine di abbandonare la famiglia e di fuggire con lui. La scena dell'allontanamento notturno in carrozza è un esempio efficace di come ideale mentale e paesaggio circostante possano avere, per il personaggio gualdiano, una valenza antitetica e compresente. A distanza di poche righe infatti, 'le cose bellissime e illusorie dei sogni che loro attraversavano la mente si univano alla splendida realtà di ciò che vedevano davvero', e 'Il sole calava lentamente dietro le cime dalla parte opposta, e mentre l'ombra invadeva tutto tristemente a poco a poco, la gioia si alzava e cresceva nei loro cuori'.<sup>15</sup>

La sostituzione della dimensione ideale a quella reale, la consolazione nell'ombra riposante benché triste, e l'onnipresente pittoresco ogni volta che Gualdo indugia in una descrizione paesaggistica preludono a un progressivo assopimento della 'gran rivale' nella coscienza di Alberto. L'incontro con un amico di lunga data, poeta, e, parallelamente, l'affievolimento della passione che lo lega a Emilia (ma non di quella della donna nei suoi confronti) risvegliano a distanza di tempo la velleità artistica di Alberto, e la 'gran rivale' ottiene così di estraniare i due amanti uno dall'altra, portando l'uno al trionfo nell'arte (non più nella pittura, ma in letteratura), l'altra alla malattia e alla morte. Una morte che, cinicamente, libera l'artista da ogni vincolo, e l'arte dalla rivale. Ma è il nodo concettuale di questo decorso forse prevedibile che ci interessa di più. Quando già la rottura si profila, il narratore - la cui voce appare in questa novella più distante rispetto alla norma di Gualdo - argomenta sul fatto che l'amore possa trovar posto nell'animo umano solo se vi risiede come unica passione, in questo caso contrapposta all'arte:

S'egli fosse stato occupato, contento di sé per quanto possibile, ardente nel proseguire il suo ideale che gli fosse sembrato di poter raggiungere, animato dall'amore assorbente dell'arte - quanta maggior forza avrebbero avuto i consigli freddi contro le aspirazioni vaganti del cuore, come avrebbe saputo più ponderatamente prendere un partito, come avrebbe acquistato vigore, con quel possente ausiliare dell'arte, la voce che accennava ai doveri di società, al pericolo, alla dura responsabilità che stava per assumere, alla possibilità di un cambiamento, alle difficoltà e alla lunghezza della via che l'amore gli consigliava d'intraprendere. Ed è certo che l'amore vinse perché era solo. Tutto quel bisogno di azione che era in lui, tutte le deliranti aspirazioni che era stato costretto di togliere dal campo dell'arte, tutti i suoi desideri erano stati rivolti nella via che unica gli si era aperta trionfalmente dinnanzi, via dolce e coperta di rose, una di quelle vie alle cui attrattive maliarde è ben difficile resistere, specialmente quando non se ne vede un'altra. Perfino la sua ambizione, la brama di gloria, si era tradotta in amore.<sup>16</sup>

Il trionfo dell'amore è reso possibile dalla momentanea uscita di scena della rivale. Fosse stato maggiormente focalizzato sulla propria ambizione artistica, da un lato Alberto non avrebbe ceduto alla passione per Emilia, e dall'altro, soprattutto, mai si sarebbe fatto carico delle responsabilità, specie sociali, che la condotta anticonformista della coppia ha indotto. Come nel caso citato sopra della percezione

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 21. Cfr., per un assunto simile, l'*incipit* della traduzione fatta da Gualdo del sonetto di Montesquieu *La Virtualité d'une minute heureuse*: 'La virtualità d'un sol felice istante/ Non è bastante forse per farci perdonare/ Alla vita in delirio, affamata e straziante/ Che ne promette tutto e nulla poi sa dare?'. Riprodotto in de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 333.

<sup>15</sup> Gualdo, *Romanzi e novelle*, cit., rispettivamente pp. 26 e 25.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 36-37.

di Maurice in *Une ressemblance*, abbracciare l'arte è spesso anche, per Gualdo, liberazione dai vincoli della società.<sup>17</sup>

In una novella più tarda, *Une aventure vénitienne* (1886) (autotraduzione francese dell'*Innamorato di Venezia*, dello stesso anno), questo processo di scacco iniziale (situato in un'epoca che precede l'azione, come nella *Gran rivale*) e successiva redenzione ha un legame forte nei confronti della profonda e apparentemente irrimediabile estraneità del paesaggio, e della successiva domesticazione di esso da parte del personaggio. Il viaggiatore francese Jules Lebrun, sommamente spaesato al suo primo arrivo a Venezia, finirà per attaccarsi morbosamente alla città (tematica topica, da Maurice Barrès a Thomas Mann) e, conclusione sorniona della narrazione, ne diverrà una sorta di guida turistica, non per mestiere ma per passione. Fin dalla prima passeggiata in gondola, è l'ingresso in un mondo assolutamente altro, dove, in particolare, diverse epoche si sovrappongono, ma in cui domina il passato. Così è dei suoi abitanti, del resto. La prima fanciulla che vede dalla gondola: 'Cette jeune fille ne lui parassait pas pouvoir vivre de notre vie moderne'.<sup>18</sup> La stessa sensazione di profonda estraneità lo coglie di fronte agli edifici, in particolare per il lavoro dell'immaginario che egli vi compie: 'il repeuplait souvent, en imagination', la città dei suoi abitanti ai tempi dei fasti della Serenissima.<sup>19</sup> O ancora: 'Il s'arrangea, lui aussi, en imagination, une vie idéale dans ce petit palais [...] où tant de regards fatigués se sont tournés avec un désir mêlé de regret'.<sup>20</sup>

Sono la solitudine totale, l'isolamento e l'impossibilità completa di comunicare che accentuano in Lebrun questo carattere di spettatore della vita, di cui, privo di ogni titanismo, egli si sente perfettamente pago (a fasi alterne, in realtà, perché 'l'étrangeté devient monotone' dopo un po'),<sup>21</sup> in quanto

sa propre vie à lui semblait se fondre dans la vie universelle, - ses idées, perdant le contour et la forme, n'étaient plus que des images de couleurs, se déroulant en lui - comme les harmonies bizarres de ce couchant devenaient presque des pensées de l'infini.<sup>22</sup>

La solitudine lo incoraggia a queste forme di contemplazione, ed egli se ne compiace, diversamente da una volontà di condivisione che lo avrebbe animato nel caso dell'incontro con 'des beautés plus banales'.<sup>23</sup> Certo, questa sintonia si crea anche in funzione del carattere del personaggio e del suo trascorso esistenziale. La vita di Jules Lebrun, come quella di tante altre figure di Gualdo, è 'à ajouter au nombre incalculable des vies manquées'.<sup>24</sup> Il narratore è in questo lapidario: 'Rien ne lui avait jamais réussi'.<sup>25</sup> Cresciuto - in maniera non dissimile da Alberto della *Gran rivale* - con una reputazione puramente putativa di genio, Lebrun, ancora indeciso nondimeno in quale arte cimentarsi, sembra destinato ad arricchire la schiera di quegli artisti come il pittore balzachiano dello *Chef d'œuvre inconnu*. Un velleitario che, non privo di senso comune nonostante le premesse, 'pensa que le meilleur moyen de savoir à quoi s'en tenir serait de faire quelque chose'.<sup>26</sup> Ma basta un tentativo di "scalata" della

---

<sup>17</sup> Non sempre, tuttavia. Basti pensare alla follia indotta dall'arte nella novella *La scommessa*, dalla medesima raccolta, o ancora al caso più complesso di *Allucinazione*, che vedremo in seguito.

<sup>18</sup> Gualdo, *L'innamorato di Venezia/Une aventure vénitienne*, a cura di J.-P. Bertrand & L. Curreri, Cuneo, Nerosubianco, 2009, p. 39.

<sup>19</sup> Ivi, p. 47.

<sup>20</sup> Ivi, p. 46.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ivi, p. 42.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ivi, p. 39.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem.

muraglia della letteratura perché Lebrun desista, e si senta attanagliato da un incoercibile abbattimento. Questa malattia dell'immaginario trova la sua cura appunto a Venezia, nella quale giunge senza aver troppo idea di quanto restare, vi dimora per inerzia ('il avait voulu partir par ennui, mais que ferait-il autre part?'),<sup>27</sup> e alla fine decide, tranne un breve rientro in Francia dopo l'immane amore andato a monte, di stabilirvisi definitivamente. Anche questo amore veneziano ha la sua parte nel superamento del sentimento di estraneità e dell'acquisizione del diritto di cittadinanza nel mondo ideale: 'la charmante créature à ses côtés [...] ne lui parassai[t] que comme un complément de son rêve'.<sup>28</sup> Zanze, la ragazza al cui capezzale Lebrun veglia per lunghi giorni e che, guarita, sarà con lui finché un lord inglese più facoltoso non la porterà via, è dunque parte integrante del sogno e della *féerie* creata dalla città. Ed è solo l'umile condizione sociale di lei e quella non abbastanza facoltosa di lui per contentare Zanze che provocano l'abbandono di quello che sembra un sentimento sincero (pur in quel gioco di specchi carnevalesco che la città provoca, come si vedrà in seguito). Così Zanze: 'si j'étais une grande dame, je lui dirais de m'épouser; si j'étais reine, je le couvrirais d'or et de pierreries et je lui donnerais la première place dans mon palais...'.<sup>29</sup> Tuttavia, il senso vero dell' 'avventura veneziana' di Lebrun è quello del superamento di una condizione, che si sarebbe detta esistenziale e inalienabile, di spaesamento. Il *décliv* nella sua postura rispetto ai luoghi e ai suoi simili avviene quasi senza transizione, per un'evoluzione del suo rapporto nei confronti della città: 'il se sentait chez lui, et ce sentiment lui paraissait tout nouveau'.<sup>30</sup>

Altra novella interessante dello stesso giro di anni è *Un rendez-vous* (1890), in cui, come nell'*Aventure vénitienne*, benché a ruoli alterni, si tratta di una coppia di personaggi, una francese (*la comtesse de Sontanges*) e uno italiano (Luciano Ricciardi, poeta). Qui entrambi sono fortemente caratterizzati dall'alterità nei confronti del resto del consorzio umano. Già l'incontro a Baden fra i due, ancora ignari l'uno dell'altra, di qualche anno prima rispetto all'epoca dell'azione, in un alberghetto rustico, è descritto come 'la rencontre de deux habitants d'un même monde dans une autre planète'.<sup>31</sup> La sconosciuta ammirata in una sera lontana e la contessa che si intrattiene con lui in conversazione all'inizio della novella si fondono nella percezione del poeta nella medesima figura composita, una e bina. Un elemento chiave e il vero e proprio *deus ex machina* della novella è il caso, 'le hasard',<sup>32</sup> che porta l'incontro intimo fra i due a una costante dilazione. Ma questo stesso 'hasard' (concetto inizialmente neutro) subisce una evoluzione nel corso della novella, e volta a volta, nella riflessione di Ricciardi, diventa 'mauvais sort'<sup>33</sup> (benché con un risvolto comico che mostra la disillusione tipica del personaggio di Gualdo), 'fatalité',<sup>34</sup> e persino una 'suite de hasards',<sup>35</sup> una 'malice du sort', una 'jettatura';<sup>36</sup> o ancora, la narrazione insiste sulle 'étrangetés de son sort'<sup>37</sup> e sul 'rêve éveillé' in cui Ricciardi ha la sensazione di vivere.<sup>38</sup>

Figura altresì enigmatica è *la comtesse de Sontanges*, composita e sfuggente, perché al contempo: 'Elle semblait résumer les corruptions de différentes époques et

<sup>27</sup> Ivi, p. 54.

<sup>28</sup> Ivi, p. 62.

<sup>29</sup> Ivi, p. 54.

<sup>30</sup> Ivi, p. 58.

<sup>31</sup> de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., pp. 336-337.

<sup>32</sup> Ivi, p. 337.

<sup>33</sup> Ivi, p. 338.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ivi, p. 340.

<sup>36</sup> Ivi, p. 341.

<sup>37</sup> Ivi, p. 343.

<sup>38</sup> Ibidem.

deviner celles de l'avenir'.<sup>39</sup> Ma anche 'n'était [pas] capable de se dévouer toute entière dans une abnégation complète'.<sup>40</sup> Bifronte come lo è, del resto, la villa presso Evian dove dovrebbe avvenire finalmente l'incontro intimo fra i due, e che invece diventa il teatro della condivisione, da parte della contessa, del dolore per la perdita prematura della figlia (il che fa scoprire al lettore l'insospettato lato materno della figura medusea). La villa, 'si gaie extérieurement, devenait lugubre à l'intérieur'.<sup>41</sup> Ma per chi ancora non sa cosa lo aspetta e pregusta un momento di passione, essa sembra anche un appartamento parigino, pare 'faite pour des amours modernes'.<sup>42</sup>

Un altro esempio della casistica dello straniamento e dello spaesamento nelle novelle di Gualdo mi pare quello di *Allucinazione*, sempre dalla raccolta del 1868. Ritroviamo qui l'ennesimo artista, un clavicembalista, tutto in preda alla propria arte, che conduce un'umile esistenza (copia spartiti per sussistenza, ma mano a mano che la narrazione progredisce e che il demone della musica si impadronisce di lui, lo farà sempre meno). La tirannia della composizione lo porta progressivamente a isolarsi dal mondo, anche a ricusare il solo amico che ha, a rinunciare alla propria igiene e a nutrirsi, a privarsi di sonno. Tale monomania ha del resto la conseguenza, da un lato, di pervertire la sua arte e quasi di snaturare il suo talento - le sue composizioni sembrano essere un alternarsi di tocchi geniali, di passaggi triviali e di altri incomprensibili - la degenerazione progredisce; dall'altro, quella di autoconvincersi della propria grandezza artistica e del valore delle proprie composizioni. L'alienazione lo porta inevitabilmente a essere preda di allucinazioni che trasfigurano la realtà in modo simile a quello dell'avventuriero veneziano, ma in una cifra, qui, molto più portata alla tragicità della situazione:

La voce stridula del suo vecchio cembalo scordato gli riusciva dolce ed armoniosa come quella d'un Érard affatto nuovo. Ed il mobile sdrucito e frusto gli sembrava rilucente e perfino, di tanto in tanto, come vagamente ornato qua e là e ricco d'intarsiature e d'intagli. Il cielo grigio gli pareva luminoso e se un tenue e smorto raggio di sole penetrava nel suo abituro, gli pareva che ogni angolo fosse vivamente rischiarato e che una luce quasi divina lo inondasse. Guardandosi nello specchio rotto che era presso al letto si trovava bello. La paglia delle sue sedie figurava nella sua immaginazione il raso e il damasco, le macchie dei muri erano dorature, le ragnatele erano trine. La sua fantasia riscaldata gli faceva intravedere dubiosamente grandi tende di mussola; ed un ammasso di vecchi libri e carte e cose senza nome rotte e gettate, accatastate in un angolo, erano per lui una ordinata piramide di oggetti d'arte, di carte rare e di ninnoli preziosi.

In mezzo a tali visioni, a così bizzarre allucinazioni non era da stupirsi se come era per li suoi occhi splendido il suo tugurio, fosse anche divina per le sue orecchie la sua musica, oramai pur troppo! debole e senza senso...<sup>43</sup>

La novella è del resto uno dei pochi testi di Gualdo in cui abbiamo dei protagonisti "brutti". In particolare Maria, l'umile vicina di casa, né graziosa, né intelligente, né ben educata, ma, insiste il narratore, che ha come proprio tratto caratteristico la grande bontà; innamorata del clavicembalista e della sua musica, quest'anima semplice subisce una trasfigurazione simile a quella della stanza del protagonista, sempre in virtù delle allucinazioni di lui. Ancora con un'analogia rispetto alla Zanze dell'*Aventure vénitienne* ma con cifra mutata, anche qui siamo di fronte a una sorta di principessa, la cui visione beatifica coincide con la nascita dell'amore in Guglielmo, il clavicembalista alienato:

---

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ivi, p. 342.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Gualdo, *Romanzi e novelle*, cit., pp. 204-205.



Udì un sospiro dietro di sé, si voltò e vide Maria. La guardò lungamente e fisso. Allora, come gli pareva splendida la sua stanza oscura, come gli era sembrata sublime la sua musica debole, vide la misera creatura sotto una luce nuova e visionaria; quei lineamenti contorti gli parvero regolari, quelle spalle curve le vide cadenti e rotonde, quell'occhio incavato lo abbagliò, quel corpo gli si mostrò perfetto, quelle vesti lacere e disordinate gli apparvero ricche ed eleganti. Nella povera Maria, sempre sdegnata, della cui idolatria non si era mai accorto, travede la donna sognata mille volte e non trovata mai. Con lo sguardo acceso, col cuore palpitante, sentendosi per tutto il corpo un brivido arcano; non come se il suo sguardo si fosse falsato, ma come se un velo gli fosse tolto dagli occhi - cadde a' piedi della fanciulla stupita e felice e le disse, come avrebbe detto ad una Venere fatta mortale che gli fosse apparsa, prorompendo in un torrente di parole disordinate, tutto l'amore ch'era stato lungamente represso nel profondo dell'anima sua!<sup>44</sup>

Lebrun diventa guida turistica a Venezia, Guglielmo sposa Maria e sembra che entrambi vivano contenti. Ma in ambo i casi - specie in quest'ultimo - l'*happy end* è anche un evolvere dell'illusione alienata che diviene condizione permanente. Ma come nella *Gran rivale*, tema cruciale è anche qui la ricerca della felicità, che poco importa se debba coincidere con una forma di follia e financo con il solipsismo artistico.

A questa casistica può essere ricondotta anche un'altra categoria centrale nell'opera di Gualdo, quella dello *spleen*, che merita un trattamento a parte.

### **Spleen**

Benché gli esempi possibili siano davvero innumerevoli, mi pare che i casi più significativi di presenza dello *spleen*, questa forma di straniamento che è così tipica dell'epoca, negli scritti di Gualdo, siano il romanzo *Decadenza* e, di nuovo, *Une aventure vénitienne*.

Il romanzo è un vero studio di costume sullo *spleen* - trattato non semplicemente secondo la *vulgata* baudelairiana, ma con la sensibilità ancor più preziosa del parnassiano Gualdo, discepolo di Théophile Gautier. Celebre è l'apertura: 'Nel teatro della Scala regnava la noia - una noia particolare anche per quella stagione poco allegra'.<sup>45</sup> Mal di vivere, estraneità di fronte allo scorrere dell'esistenza da cui ci si sente esclusi, dissociazione della coscienza rispetto alle azioni compiute o, più spesso, che è impossibile compiere, apatia, abulia, ecco una succinta fenomenologia della decadenza di Paolo Renaldi, il protagonista. Certo, possiamo vedere pure, in *Decadenza*, un percorso ad arco, dapprima ascendente, della carriera avvoctizia e politica di Paolo, non privo di fasi che sembrano caratterizzate da un'elevazione anche spirituale e da ripetuti ritorni di un certo candore etico. Ad esempio, compiuto l'abbandono di Silvia, Paolo si sente trasformare in 'uomo di azione soltanto'.<sup>46</sup>

Proprio la parola chiave, 'decadenza', è nondimeno il filtro principale attraverso cui va letta la parabola esistenziale di Paolo, e la narrazione è attenta a studiare le fasi del decorso di tale decadenza. Rientrato con l'intenzione di riprendere i suoi doveri professionali e familiari dopo il pellegrinaggio allucinato fra Aix-les-Bains e Nizza alla ricerca dell'evanescente Silvia riapparsa nella sua vita, ad apertura di capitolo il romanzo ci dice perentorio: 'In non molto tempo la decadenza fu completa'.<sup>47</sup> E da quel momento in poi decadenza e noia si sovrappongono ormai in

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 206.

<sup>45</sup> Ivi, p. 909.

<sup>46</sup> Ivi, p. 990.

<sup>47</sup> Ivi, p. 1088. Speculare alla decadenza di Paolo è quella del fratello pittore, ma le traiettorie sono opposte. Se quella del protagonista è discendente e inesorabile, il fratello si riprende e fungerà da nume tutelare del focolare abbandonato dal primo.

modo inscindibile. L'indefesso lavoratore e carrierista cade in preda alla vacuità dell'esistenza che attanaglia molti personaggi di Gualdo a seguito di un abbandono o altra delusione amorosa - come è il caso di Maurice di *Une ressemblance* - o artistica. Paolo 'cominciò una esistenza di noia, di una noia che non avrebbe mai creduto, prima, possibile, che sorpassava quanto avrebbe saputo immaginare. Ogni giorno scendeva un gradino di più nella scala della decadenza'.<sup>48</sup> La sensazione che la vita non gli appartenga più, quella di estraneità da se stesso, sostituisce progressivamente nel corso del romanzo la frequente sensazione provata da Paolo di imbarazzo, inadeguatezza nei confronti di determinati ambienti - i *casinos*, e il bel mondo in generale, in cui si sente un *parvenu* privo di maniere -, quasi come se l'apatia ne fosse la via d'uscita. Paolo guarisce dagli accessi di frenesia disperata che caratterizzano la sua discesa lungo la china della decadenza, e la conclusione del romanzo è all'insegna di una noia fatta di attesa,<sup>49</sup> di una *routine* che Paolo - che aveva preso il ritmo della monotonia allorché era lavoratore indefesso, e ne aveva fatto il proprio *habitus* mentale - ricostruisce pur nella vita nomade cui si dà una volta liberatosi dalla famiglia; nondimeno 'viveva macchinalmente'.<sup>50</sup>

Compiuta la decadenza, esauratosi lo *spleen*, il personaggio subisce una sorta di regressione infantile, la demenza diventa pacifica e rassegnata, il barlume di speranza di questa storia che ne è sostanzialmente priva è costituito dalla possibilità di riacquistare un certo gusto per il solo fatto di essere vivi: 'Gli pareva di essere convalescente di una di quelle malattie di languore, che fanno apprezzare la vita per sé, nelle sue più semplici manifestazioni quotidiane'.<sup>51</sup>

Un percorso analogo, con la medesima semi-redenzione finale, di nuovo 'in tono minore', è quello di Lebrun nell'*Aventure vénitienne*. Artista velleitario rimasto scottato da infruttuosi tentativi letterari, lo abbiamo visto, la sua parabola esistenziale, riassunta in poche righe di caratterizzazione, non ha nulla di eccezionale, se non questa privazione dell'arte che fa l'infelicità di tanti personaggi di Gualdo. L'antefatto è quello di uno scacco artistico seguito da un tentativo di impiego nel commercio che gli rivela l'inermità di una vita a orari fissi e lontana dall'arte, cui si affianca un brevissimo e sventurato matrimonio. La separazione dalla moglie - anche in questo caso, soluzione del legame alla famiglia e al malessere - inducono Lebrun a partire per 'flâner'.<sup>52</sup> Come il duca Giorgio dell'omonima novella di quasi vent'anni prima, che parte per la Spagna alla ricerca di un cambiamento che lo faccia uscire dalla noia, del resto, ma Lebrun si distingue da questi per la natura stessa del suo *spleen*: nel *Viaggio del duca Giorgio* (altro apolide) esso deriva da una vita facile e caratterizzata da un soddisfacimento di esigenze e capricci che portano a uno *spleen* estenuato, mentre nel secondo è un non saper che fare più autentico, derivato da una scappatoia infine trovata a una vita che aveva preso una direzione non voluta e forse non scelta. Per Lebrun, poi, è la città stessa a emanare questo costante *spleen*. Soggetto a variazioni, certo - specie a seconda del tempo atmosferico, che influenza i colori della città a cui il turista è sommamente sensibile -, a volte 'son spleen tranquille se changeait en souffrance'.<sup>53</sup> Specie nella sequenza in cui egli non sa decidersi a lasciare Venezia, quasi una Dublino joyciana vista come un 'center of paralysis'. Perché l'amore sconfinato di Lebrun per Venezia - di cui si accorgerà soprattutto nel corso del breve rientro in Francia - non è esente da un'insofferenza proprio nei confronti di ciò che fa di Venezia Venezia:

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 1115.

<sup>49</sup> 'Aspettava' è l'ultima parola del romanzo (Ivi, p. 1130).

<sup>50</sup> Ivi, p. 1120.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Gualdo, *L'innamorato di Venezia/Une aventure vénitienne*, cit., p. 40.

<sup>53</sup> Ivi, p. 47.

un spleen tout spécial s'empare de vous, et de violents désirs vous prennent de paysage et de civilisation moderne et raffinée: vous voudriez être transporté dans des endroits pleins de verdure et de fraîcheur, sous de grands arbres mouvants, à l'horizon lointain - ou bien au milieu du tumulte d'une capitale. Et, cependant, vous sentez qu'il est difficile de partir.<sup>54</sup>

La fanciulla intravvista nel corso della prima passeggiata in gondola è tipicamente veneziana proprio in quanto sembra non appartenere al mondo moderno; le descrizioni della novella insistono esclusivamente sui cromatismi dell'acqua e della pietra (il Palazzo ducale, a esempio, è un 'rêve pétrifié', le cui arcate si caratterizzano per la loro 'sveltesse féérique'<sup>55</sup>), tanto che la gita al parco che Lebrun compie con Zanze ci fa entrare in un mondo completamente diverso, dove, se vi si trova della vegetazione e gli aromi sono diversi dal puzzo spesso avvertito in città, si capisce che si è usciti da Venezia, e che in qualche modo l'incantesimo è rotto e si è di nuovo padroni di sé, e liberi di lasciare la città.

### **Figure del cosmopolitismo: luoghi come *décors* di teatro, stanze d'albergo**

Un'altra caratteristica saliente della Venezia dell'*Aventure* è quella della dimensione teatrale della città e dei suoi abitanti, la cui insistenza nelle descrizioni contribuisce a rafforzare la componente surreale dell'inserimento del personaggio nell'ambiente. Certo, la stereotipia di questa dimensione è assai elevata nella novella: Venezia, è ribadito più volte, è la città di Goldoni, dei comici dell'arte, del carnevale (oltre che della 'démarche théâtrale' delle donne veneziane),<sup>56</sup> e queste tradizioni in parte sovrapponibili per il carattere comune della maschera servono al narratore - vicino a Lebrun - come chiave di lettura per la descrizione di una serie di tipi in cui il protagonista si imbatte (ma anche, talvolta, di coloro che hanno un ruolo più marginale nell'economia del racconto).

La scena teatrale, nondimeno, che Venezia costituisce è fruita più spesso quando la città appare deserta. La prima passeggiata in gondola fa subito dimenticare al protagonista il mondo reale, per farlo entrare nella dimensione del sogno.<sup>57</sup> La descrizione indugia sull'aspetto di una città di sontuosi palazzi deserti e apparentemente abbandonati, dimora di fantasmi nobiliari. Anche il silenzio di Venezia è irreali, tanto che: 'On eût pu croire que la peste avait passé par là',<sup>58</sup> e questo coacervo di sensazioni multisensoriali mai provate fa entrare Lebrun in una dimensione interamente altra. Si verifica in lui una sorta di apertura subitanea dei sensi e dell'intelletto a idee e sensazioni fino ad allora ignote. Questa *summa* del fascino della Serenissima è raggiunta in un momento particolare dell'anno, come la tradizione letteraria ama ricordare: si tratta, in Gualdo, della stessa Venezia autunnale che sarà quella dannunziana del *Sogno d'un tramonto d'autunno* di lì a poco, e qualche anno dopo quella del *Fuoco*. Una Venezia fondale di teatro, del resto: 'Nulle part, la relation entre les choses extérieures et nos pensées n'est aussi étroite, de sorte d'en tournant l'angle d'une maison, la rêverie du spectateur change aussi rapidement que la scène'.<sup>59</sup> Mano a mano che la conoscenza della città si approfondisce, del resto, sembra che il carattere di commedia (così, i campielli sono 'une scène de comédie')<sup>60</sup> tenda a lasciar posto a un altro tipo di *décor* teatrale. Al calar della sera soprattutto,

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 46.

<sup>55</sup> Ivi, p. 45. Ma non è un'attrazione priva di pericolo, in quanto: 'Le rêve pouvait se changer en cauchemar' (Ivi, p. 38).

<sup>56</sup> Ivi, p. 48.

<sup>57</sup> Cfr. ivi, p. 37.

<sup>58</sup> Ivi, p. 44.

<sup>59</sup> Ibidem. Cfr. anche ivi, p. 43 e p. 47, e la città intera comparata a un 'décor de théâtre' (Ivi, p. 60).

<sup>60</sup> Ivi, p. 59.

la scena si fa quella del teatro tragico, di vendette, agguati o di fughe di amanti perseguitate.<sup>61</sup> Analogamente la piazza San Marco è un'immensa sala da ballo a cielo aperto.<sup>62</sup>

Certo, non è un teatro dalla dimensione esistenziale profonda, come a esempio quello della novella *Aveu sans paroles* del 1892, la cui protagonista - in filigrana la Duse - 'n'était pas heureuse et se cramponnait aux joies énivrantes du théâtre qu'elle adorait et qui lui donnerait l'oubli'.<sup>63</sup> Nell'*Aventure vénitienne* l'artificio costituito da questo tipo di *décor* sembra piuttosto, da un lato, obbedire alla tradizione del pittoresco tipico della tradizione del *voyage en Italie*, e dall'altro rispecchiare la condizione di artificialità in cui si sente il *flâneur* che visita Venezia.

Se questa dimensione teatrale che si sovrappone alla realtà e ne fa da filtro va sicuramente messa in relazione con le innumerevoli scene delle opere di Gualdo che si svolgono a teatro - luogo artistico e mondano, la cui importanza per il narratore risiede tutta in queste due componenti -, la natura di artificio, di stereotipia e di insincerità che la caratterizza può utilmente essere messa in relazione con altri luoghi galdiani che presentano le medesime caratteristiche. Penso in particolare alle molte stanze d'albergo che i personaggi femminili delle mondane occupano.

Anzitutto la stanza d'albergo della nomade e cosmopolita Silvia (tale è diventata nel corso del romanzo) a Aix in *Decadenza* è una descrizione magistrale della doppia componente: da un lato il carattere anonimo e banale, dall'altro il tocco della viaggiatrice che tenta di sovrapporsi alla mancanza di personalità del luogo. Paolo, entratovi, nota subito 'uno di quei volgari mobili da scrivere che si trovano spesso negli alberghi'.<sup>64</sup> Ma ninnoli, fotografie, tappeti e altri oggetti 'toglievano a quella stanza un po' della sua banalità'.<sup>65</sup> Ancora: 'Un grande divano coperto di un magnifico broccato rosso, sotto il quale s'intravedeva qua e là la miseria del mobile'.<sup>66</sup> Un tavolino antico 'che anche l'osservatore il più superficiale avrebbe subito indovinato non appartenere all'albergo'.<sup>67</sup> Perché la nomade porta con sé la propria vita intera, sotto forma dei numerosi bauli immancabili che ingombrano l'anticamera o il corridoio, e non essendo di casa in nessun posto, fa della propria casa il luogo in cui si trova a transitare: 'Si capiva che l'abitatrice di quelle stanze soleva, come tutte coloro che vivono di quella vita elegante e nomade, portare con sé tutto ciò ch'era diventato necessario alla sua vita raffinata, alle sue abitudini'.<sup>68</sup>

La stanza d'albergo della *comtesse* di Sontanges della novella *Un rendez-vous* presenta le medesime caratteristiche. Uno spazio anonimo, banale, ma nel quale la contessa ha nondimeno introdotto un tocco grazioso, personale, 'quelque chose de son caractère',<sup>69</sup> in particolare oggetti raccolti nel corso delle sue eterne peregrinazioni. Oltre a ciò, presso la contessa si nota anche un gioioso disordine, femminile potremmo dire, in quanto assai lontano dai disordini trascurati e splenetici dei personaggi maschili di Gualdo.

Del resto, una figura imprescindibile fra le ipostasi dello straniamento galdiano è proprio questo personaggio cosmopolita, cittadino del mondo e apolide, autoproiezione autoriale. Uomini e donne possiedono all'incirca le stesse caratteristiche, quando hanno questa marca del cosmopolitismo. Anche personaggi di altra tempra, se vi si imbattono, sono in qualche modo contagiati da questa

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 44.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 350.

<sup>64</sup> Gualdo, *Romanzi e novelle*, cit., p. 1056.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 1056-1057.

<sup>67</sup> Ivi, p. 1057.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 339.

irrequietezza, cercano ‘la minute d’un bonheur passager’ come nell’*Aveu sans paroles*.<sup>70</sup> Proprio la donna di questa novella sembra possedere tutte le caratteristiche della nomade e spaesata, ‘revenue de tout’.<sup>71</sup> Persino nella lingua: ‘l’indéfinissable accent cosmopolite [...] se révélant dans certains mots’.<sup>72</sup> Anche il cosmopolitismo nomadico come fenomeno non necessariamente incarnato da un personaggio interessa Gualdo. Si tratta di una forma meno connotata di straniamento, uno dei pochi ‘fenomeni sociali’ presenti nell’opera di Gualdo, che talvolta, come in *Decadenza*, egli tenta di addomesticare alludendo, nella conclusione del romanzo, al fatto che anche gli apolidi com’è diventato Paolo si creano delle abitudini pur nella loro vita sregolata. E proprio Paolo, che vede e vive per la prima volta il cosmopolitismo a Aix,<sup>73</sup> prima di tale esperienza diretta lo sente come una minaccia, un’‘invasione’.<sup>74</sup>

Il cambiamento della visione del personaggio nei confronti del fenomeno è radicale:

Pensava che quando gli era stata rivelata, ad Aix, per la prima volta, una parte della vita moderna cosmopolita e che ne aveva sentito tutta la differenza con la sua vita di prima, egli particolarmente invidiava coloro che, già *blasés* su di essa, sembravano annoiarvisi. Confrontava il suo desiderio provinciale di penetrarvi, con la elegante lassitudine di coloro che già ne avevano così a lungo assaporato, che n’erano sazi e solo persistevano per abitudine, e gli pareva che quello fosse un alto grado di superiorità invidiabile. E adesso - rifletteva - era diventato quasi simile a loro e pur non potendo più togliersi da quella esistenza, già ne era saturo. Ma vi era qualcosa di speciale ch’egli sentiva in quella vita, che certo essi, per quanto gli erano sembrati invidiabili ai primi tempi, non potevano sentire.<sup>75</sup>

### Il personaggio straniato e il tempo

La lotta di tanti personaggi cosmopoliti gualdiani, in particolare delle donne, contro il tempo, mi pare riassumere bene le diverse figure dello straniamento trattate fin qui, sottolineate dal cosmopolitismo e dallo sradicamento. La dinamica con la quale si esplica tale lotta è assai simile nelle varie occorrenze: quasi come nella sapida scenetta della *princesse de Nassau* nel *Temps retrouvé* di Proust, in un primo tempo sembra che la nomade trionfi sul trascorrere del tempo, e in particolare sullo spauracchio dell’invecchiamento, ma sempre accade qualcosa (un trauma, un dolore, un lutto) che ribalta le sorti del conflitto e fa sì che il tempo riprenda tutti i suoi diritti sul personaggio, compresi gli arretrati. Così avviene nella novella *Un rendez-vous*. L’incontro a Roma tra i due personaggi che introduce la promessa e l’aspettativa di un *rendez-vous* intimo mette subito in luce la differenza di età. La *comtesse de Sontanges*, matura, è ingaggiata in una lotta contro l’invecchiamento, e contro il tempo stesso, sul quale sembra avere appunto la meglio.<sup>76</sup> ‘Tous les matins, elle gagnait son pari avec le Temps; et elle triomphait tous les soirs de sa lutte presque inconsciente avec le “monde” auquel elle imposait silence [...]’.<sup>77</sup> Nella chiusa della novella, la vincitrice si muta in ‘une statue de la Douleur’,<sup>78</sup> rivelando infine sia la sconfitta che il tempo le ha impartito, sia la condizione dolente che la forse affettata civetteria aveva tanto a lungo celato. La morte della figlia, infatti, aveva fatto sì che:

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 352.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Ivi, p. 350.

<sup>73</sup> Gualdo, *Romanzi e novelle*, cit., p. 1033.

<sup>74</sup> Ivi, p. 956.

<sup>75</sup> Ivi, p. 1124.

<sup>76</sup> de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 336.

<sup>77</sup> Ivi, p. 338.

<sup>78</sup> Ivi, p. 343.

en un jour s'était écroulée son indomptable jeunesse. Le poids des années, qui avaient pu à peine effleurer sa beauté insolente, était tombé brusquement sur ses épaules. Une autre, sentant comme elle, en serait peut-être morte; plus forte, elle restait debout, foudroyée. En quelques heures s'était accompli le triste ouvrage que les longues saisons n'avaient pas su commencer; de cette réalité, plus horrible que le plus horrible rêve, elle s'était réveillée vieille.<sup>79</sup>

Morta la donna, rimane solo la madre, 'ignorée jadis, vivant - mutilée - d'une vie déchirante';<sup>80</sup> il viso che il tempo non aveva potuto scalfire, e 'que les larmes avaient défait'.<sup>81</sup> Straniamento e sopravvivenza sono per Gualdo strettamente legati, dato che, quasi a conclusione della novella, il narratore sentenza: 'Une femme qui survivait était une autre'.<sup>82</sup> La dinamica di lotta e sconfitta contro il tempo costituisce senza dubbio la forma ultima dello straniamento del personaggio gualdiano. Tale dinamica, tipica del personaggio spaesato in quanto nomadico (deriva estrema del cosmopolitismo) ingloba anche le figure dello straniamento viste precedentemente, dal momento che, sul piano esistenziale, si tratta di una sublimazione del conflitto fra visione ideale e realtà, e che, dal punto di vista dell'evoluzione del personaggio, la vittoria del tempo sulla presunzione di immortalità - anche sul piano artistico - si trasforma inmancabilmente in *spleen*.

#### Parole chiave

Luigi Gualdo, straniamento, spaesamento, letteratura italo-francese, decadentismo

**Filippo Fonio** è Professore Associato all'Université Grenoble Alpes (Francia). Si occupa in particolare di letteratura franco-italiana (D'Annunzio, Malaparte, Marinetti, Gualdo e scrittori francesi) e di transfert culturali tra i due paesi e le due lingue, di teoria della letteratura (Jolles, Auerbach, la teoria delle forme e la morfologia del testo agiografico), della fortuna di Dante in Francia e in special modo nella cultura popolare, di medievalismo. È cofondatore della biblioteca digitale franco-italiana 'Fonte Gaia' e animatore del blog del progetto.

Université Grenoble Alpes UFR Langues  
Domaine universitaire  
CS 40700  
38058 Grenoble Cedex (Francia)  
filippo.fonio@univ-grenoble-alpes.fr

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 344.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Ivi, p. 346.

## SUMMARY

### **Estrangement and Out-of-Placeness in the Works of Luigi Gualdo** Characters and places between ideal and reality, cosmopolitanism and uprooting

This paper focuses on the different forms of estrangement and out-of-placeness which can be found in Luigi Gualdo's works. Gualdo (1844-1898) was a prominent writer whose works are influenced by French realism and *Parnasse*, Italian *scapigliatura* and the European decadence and estheticism. Moreover, he lived between France and Italy and he was one of the main *passeurs* between French and Italian literature of his time. This particular condition of the writer is reflected in his works and in particular in the portraiture of his characters, which are often rootless artists and mundane women with a strong component of cosmopolitanism. The aim of this paper is to analyse some of the characteristics and features of Gualdo's characters according to the parameters of estrangement and out-of-placeness. In particular I will focus on the ambiguous nature of the relation between ideal world and reality, of artistic genius and its place in society and the normal world, as well as on more specific topics related to the subject, such as *spleen*, places described as theatrical decors, hotel rooms and feminine nomadic attitudes, cosmopolitanism as both a challenge and an opportunity for the characters. I will conclude on a specific issue regarding the struggle between the estranged character, time, and aging.