

GIORGIO PULLINI

LA NARRATIVA DI ANTONIO FOGAZZARO:  
FANTASIA, MEMORIA, SOGNO \*

Mi proverò a ripercorrere la parabola di Fogazzaro narratore, pur senza presumere di rivelare nessuna prospettiva inedita. Tutt'al più spero di riuscire a presentare un'angolazione un po' spostata rispetto a quelle prevalenti che la critica ci ha dato lungo tutto il '900. Ed a questo scopo mi appoggerò all'apporto di altri studiosi; in particolare mi riferirò ad un saggio – a mio parere molto importante in senso innovatore – di Giorgio De Rienzo, del 1967.

Qualche cenno, prima, alla fortuna e sfortuna di Fogazzaro nel tempo, a partire dai primi del '900. Quali sono state le reazioni di fronte al complesso dell'opera narrativa di Fogazzaro?

Lettori e critici si sono quasi subito divisi in schieramenti opposti, condizionati da pregiudizi sia di antipatia che di simpatia, che avevano origini e radici in altri piani: cioè si è subito determinato lo schieramento in base all'aderenza a poetiche diverse o a ideologie diverse. Sul piano della poetica possiamo subito riscontrare il rifiuto o l'adesione dei naturalisti e dei decadenti; i critici, che in qualche modo erano legati agli schemi imperanti in quegli anni del naturalismo, non hanno visto con immediata simpatia l'avvento della narrativa che non faceva perno sul quadro di ambiente come documento, che non si impostava sul rapporto di classe, che non era particolarmente attenta al mondo del lavoro, ma che spostava se mai il suo interesse sul piano emotivo, su vicende di carattere sensitivo, sensuale, amoroso, su tensioni mistico-spirituali, che appartenevano piuttosto all'area cosiddetta del decadentismo. Di qui, perciò, reazioni di rifiuto che in fondo – per usare una parola di moda – «strumentalizzavano» un pochino Fogazzaro, perché lo riportavano a un terreno già pregiudizialmente condizionante. Non stiamo qui a fare nomi perché il discorso diventerebbe troppo analitico, ma lo stesso schieramento su sponde opposte è avvenuto per condizionamenti di carattere ideologico, anche più marcati di quelli vincolati alla poetica naturalistica o decadentista; quindi, ecco da una parte l'adesione del mondo clericale (e per clericale non voglio inten-

\* Conferenza tenuta il 10 maggio 1986 dall'Accademico Prof. GIORGIO PULLINI, Ordin. di Letteratura Italiana all'Univ. di Padova, nella Sala d'onore del Munic. di Vicenza.

dere il mondo proprio dei sacerdoti e della Chiesa, ma tutto quel mondo che ispirava una certa fede e pratica di culto); e dall'altra parte (invece) se non il rifiuto, per lo meno il sospetto di tutto il mondo di ispirazione laica.

I critici di matrice laica poco parteggiavano per la tensione idealistica del mondo fogazzariano, e soprattutto mettevano il dito sull'ambiguità con cui Fogazzaro sembrava mescolare il sacro e il profano, cioè vivere vicende che volevano proiettarsi verso il soprannaturale passando attraverso il terreno, ibrido e qualche volta sospetto, della sensualità; mentre tutto il mondo che respirava un clima di rinnovamento sul piano ideologico, all'interno dell'ideologia cattolica, aderiva a Fogazzaro, e quindi ecco tutti i collaboratori della rivista «Il rinnovamento» (che nel 1907 è stato il fulcro in cui questo spirito di rinnovamento si è formato: Murri in particolare, o anche «compagni di strada» come Papini che non era ancora arrivato alla conversione), eccoli simpatizzare per la ventata nuova di idealità spinta verso un'esigenza di rinnovamento che circolava dentro la narrativa di Fogazzaro.

Per poter fare qualche nome nell'ambito del nostro discorso, bisogna invece arrivare a critici meno contingenti, meno cronistici (finora i nomi che non ho fatto sottintendevano interventi soprattutto sui quotidiani, sulla stampa periodica, cioè gli interventi a caldo, di recensione immediata), cioè a studi un pochino più meditati e profondi, ancora una volta divisi secondo tendenze e direzioni opposte. Distinguerci, appunto, la linea della critica idealistica e quella della critica stilistica che abbracciano decenni del nostro Novecento, a partire da Croce nel 1903 ed arrivando più o meno fino agli anni quaranta, alla vigilia cioè della seconda guerra mondiale. Per critica idealistica si intende solitamente la critica che, all'ombra di Croce, cerca l'unità anche morale e ideale di un'opera d'arte nell'intuizione, cioè in quel fulcro lirico che ad un certo punto riesca a tenere insieme gli elementi marginali che costituiscono l'opera.

Croce è il primo a studiare Fogazzaro, anche se con uno studio di non ampie proporzioni nel senso dell'estensione, nel 1903; e tornerà più tardi sul Fogazzaro nel '35: ed è il primo a mettere l'accento – serenamente, ma radicalmente riduttivo – sull'opera narrativa di Fogazzaro, proprio in quanto, seguendo la linea della riserva laica cui ho accennato prima, ma sviluppandola, trova una quasi incompatibilità nel mondo di Fogazzaro fra gli elementi ideologici su cui quella narrativa vorrebbe poggiarsi, e la sensibilità decadente che scompagina l'unità dell'organismo ideologico e spinge piuttosto Fogazzaro in direzione centrifuga verso i margini. Ci sarebbe, insomma, un Fogazzaro che vorrebbe costruire dei romanzi secondo esigenze di struttura, e farli portatori anche di un'ideologia in chiave religiosa e di rinnova-

mento; e ci sarebbe poi un Fogazzaro che dall'interno distruggerebbe l'unità di quest'opera affidandosi ai momenti emotivi di paesaggio, agli episodi amorosi, agli intermezzi musicali, con un movimento centrifugo che scompaginerebbe l'unità, sia di pensiero che di emozione, dell'opera. Qui sotto continua a serpeggiare quella riserva di natura laica e laicistica cui abbiamo già fatto cenno per gli anni precedenti, cioè una riserva ideologica sulle presunte tesi del pensiero fogazzariano; ma è più argomentata, è più organizzata che precedentemente.

La linea stilistica è, invece, quella che trascura l'ideologia nel mondo fogazzariano e, partendo proprio dal presupposto che si tratta di un mondo emotivo fatto di frammenti, insegue i frammenti e li analizza capillarmente, quasi episodicamente, ognuno a sé; distrugge già in partenza l'unità del romanzo e si compiace piuttosto di seguire i singoli momenti quasi come una sinfonia, una fuga aperta, indeterminata, di attimi di poesia. È una critica attenta all'analisi stilistica del particolare.

Sulla linea di Croce si muove, per esempio, la prima monografia fondamentale, che è di Donadoni nel 1913; mentre sulla linea stilistica si muovono Momigliano, il primo Trombatore, Viola, per citare alcuni dei più importanti: Momigliano nel '30, con un suo fondamentale capitolo su *Malombra*; Trombatore nel '38; Viola nel '39. Sono saggi, quelli di Momigliano, Trombatore e Viola, molto suggestivi nel loro sforzo di rendere la malia, il fascino misterioso e sfuggente della emotività fogazzariana, percorsa appunto nella sua disintegrata dispersione. Momigliano non a caso pone (per primo) l'accento su *Malombra*, come sul romanzo più riuscito e più felice di Fogazzaro, sul romanzo più decadente; quello appunto in cui vive il senso misterioso, magico del paesaggio pittoresco sulla riva del lago dove è situata la villa di Marina di Malombra, e domina l'infatuazione superstiziosa di Marina che si crede la reincarnazione della nonna Cecilia Varrega; quel romanzo in cui, insomma, tutto questo impasto di elementi visionari, e anche orridi, si disperde in un'atmosfera pittoresca, e in cui invece la trama, come successione organizzata di momenti, finisce per passare quasi in secondo piano. Su questa linea Trombatore, poi, scrive nel '38 un saggio molto sottile, molto elegante; è il Trombatore non ancora approdato alla critica marxista, come gli succederà negli anni successivi del dopoguerra. Da Trombatore a Viola si sviluppa un'analisi molto sensibile, puntuale e particolare, di «momenti»: Viola, per esempio, inventa con molta finezza la definizione della categoria dei personaggi più tipicamente fogazzariani come «affettivi puri»: personaggi la cui emotività, la cui affettività, serpeggiano sotto il calore, la trasparenza della pelle, personaggi che sembrano quasi tutti risolti in un rapporto quasi epidemico di contatto, di vicinanza, di simpatia, di affinità. Un saggio molto insinuante in questo senso, ma che non va molto a fondo sul

piano, invece, dell'analisi della totalità del mondo fogazzariano, trascurando sia le idee che la struttura.

In conclusione, queste due linee della critica idealistica e della critica stilistica finiscono per opporsi l'una all'altra. L'una è più attenta alla unità, o mancanza di unità, del complesso dell'opera fogazzariana come organismo, e la rifiuta proprio perché incapace di tenersi tutta unita e compatta intorno alle idee per una serie di emozioni marginali che non si legano con la struttura organica e ideologica dei romanzi, ma nella sostanza si rivela allergica proprio alla natura di quelle idee. L'altra trascura a priori l'unità organica della struttura narrativa e ideologica, ed è attenta al particolare dei momenti emotivi, li insegue e li percorre con una vibrazione molto penetrante, ma trascura il giudizio fondamentale se poi i romanzi reggano nella loro totalità.

Fra queste due linee se ne incunea una terza, che è molto importante, di ricerca: è quella che possiamo definire della critica biografica, ed ha i suoi nomi fondamentali in due grandi ricercatori anche di archivio, di biblioteca, che sono Gallarati Scotti e Piero Nardi (il più famoso specialista dell'opera di Fogazzaro). «Critica biografica» nel senso che questi due studiosi, senza trascurare anche l'analisi sul piano poetico e stilistico dell'opera, sono particolarmente attenti a recuperare i documenti di vita di Fogazzaro e a cercare dei nessi piuttosto stretti fra l'esperienza biografica di Fogazzaro e il suo mondo creativo, il mondo della fantasia; i nessi, quindi, fra i personaggi inventati e i personaggi vissuti che stanno alle spalle dei personaggi inventati. E poi i nessi fra i luoghi, le ville, i laghi, i paesi dove le vicende sono fatte svolgere e le ville, i luoghi, gli ambienti, i laghi veramente conosciuti, frequentati, abitati da Fogazzaro. Comincia Gallarati Scotti nel 1920 con la sua *Vita di Fogazzaro* e poi il Nardi nel '29 con il suo *Fogazzaro su documenti inediti*; e culmina Nardi col suo volume del '38 *Antonio Fogazzaro*, che è una miniera, una messe preziosa e ricchissima di dati e di notizie, tanto ricca che la pur sottile analisi critica che Nardi conduce dell'opera di Fogazzaro finisce per essere quasi travolta o soffocata dalla ricchezza dei dati documentari.

Nel dopoguerra (ne faccio un rapidissimo e superficiale excursus) si è avuta un'ultima ripresa di studi sull'opera di Fogazzaro secondo una nuova serie di riserve, condizionate da elementi che stanno alle spalle di Fogazzaro, cioè di natura ideologica; in questo caso, di natura prettamente politica. Abbiamo la lettura fatta dai critici marxisti o marxisteggianti: cioè Trombatore (quel Trombatore che vi ho citato prima e che però dal '45 in poi approda, nella fase della sua maturazione, al marxismo, e inizia con un articolo intitolato *Il successo di Fogazzaro*); e poi Sapegno nel '52 fino a Salinari nel '60. Sono i critici che mettono l'accento soprattutto sulla connivenza tra Fogazzaro e la pic-

cola e media borghesia vicentina o veneta in senso lato, e che vedono in lui il portatore dell'ideologia media dei compromessi, della conservazione, l'ideologia di una borghesia benestante, non audace, non intraprendente, attaccata al senso della famiglia, degli affetti famigliari, delle tradizioni locali. Lo vedono soprattutto come specchio e portatore di queste misure medie, trascurando un po' troppo quella spinta innovativa che c'era dentro la sua inquietudine morale e religiosa, e che viene invece tacciata – anche questa – di conformismo, o per lo meno di astrattezza, e viene rifiutata soprattutto perché non ben vista dall'ideologia materialista, che la considera rigida o vacua quando invece andava capita dall'interno di una adesione al mondo cattolico. In questo gruppo isolerei (per concludere) Luigi Russo, perché Luigi Russo, di formazione idealistica e crociana, ma molto vicino e simpatizzante verso la critica marxista dell'ultimo dopoguerra – senza smentire quindi la sua formazione e il suo passato – è stato capace, pur con molte riserve sul mondo di Fogazzaro, di intuire quanto di rivoluzionario ci fosse, in fondo, e di autenticamente nuovo e anche di intraprendentemente battagliero nel suo spirito di rinnovamento. Si tratta di una serie di saggi e di articoli, riuniti tutti nel volume *Il tramonto del letterato*, del 1960.

Questo rapido panorama può essere forse chiuso da una citazione ricavata proprio da quel volume di Giorgio De Rienzo cui accennavo all'inizio, e che io sento particolarmente vicino al mio modo di sentire Fogazzaro. Credo che nel '67 quel volume abbia aiutato ad aprire una prospettiva (se non inedita, almeno rinnovata) di interesse per lo scrittore. De Rienzo nel '67 era meno che quarantenne, ma già riusciva a leggere Fogazzaro in una chiave in parte spostata rispetto alla tradizione che lo aveva preceduto: *Fogazzaro e l'esperienza della realtà*.

A proposito di queste due linee della critica che egli stesso definisce stilistica e sociologica, si tenga presente questa sua osservazione specifica: «Se l'analisi stilistica è certamente legittima e porta ad efficaci risultati esegetici, per certi autori – che si esprimono, per così dire, a parole o a pagine – riteniamo invece che essa possa talvolta divenire dannosa o precludente alla comprensione. Certi altri hanno invece bisogno di una misura espressiva più ampia». E fra essi ci pare possa inserirsi anche il nostro Autore, che si esprime in quell'unico ideale libro che va da *Malombra* a *Leila*.

Quindi, per questa prima categoria, comprendendo tutti quelli che avevano avuto delle riserve su Fogazzaro (a cominciare da Momigliano, Trombatore, Viola e venendo più in qua), De Rienzo osserva che forse la critica stilistica, che indubbiamente è pregevole, mal si adatta al mondo di Fogazzaro perché è più adatta a quegli scrittori che sono già in partenza frammentari, che scrivono a parole o a pagine, ma mai

calza invece a quegli scrittori che hanno bisogno di una misura espressiva più ampia. Questo è importante per quello che penso di dire più avanti, perché appunto in questa precisazione c'è la valutazione dell'opera narrativa di Fogazzaro nella sua totalità, come corpo organico la cui unità va studiata e considerata al di là della misura del singolo romanzo, quasi che si trattasse di un «opus continuum», di un'opera inarrestabile.

Per quanto riguarda invece la critica sociologica, De Rienzo dice: «e così si potrebbe obiettare che se alla base del modo di concepire l'umanità di Fogazzaro non sta un problema sociale, ciò accade semplicemente perché il nostro autore rimane assorbito nella discussione di un problema religioso e morale che quello implicitamente comprende». È l'uovo di Colombo, ma non era una verità tanto evidente per lo meno negli anni del nostro ultimo dopoguerra, quando sembrava quasi doveroso che qualsiasi scrittore affrontasse anche il problema sociale. Fogazzaro non è uno scrittore che affronti il problema sociale in primo piano, e quindi la critica impostata in termini sociologici sbagliava direzione fin dall'inizio perché gli chiedeva di essere quello che non è.

In che modo secondo De Rienzo (e secondo il mio modesto parere), dopo tutto quanto si è scritto su Fogazzaro, si può ancora cercare – oggi come oggi – di ricavarne qualche cosa che parli a noi, ai nostri contemporanei, anche alle generazioni più giovani che si affacciano ora all'interesse letterario?

Oggi, mi pare, si tratta di recuperare tutto il lavoro che è stato fatto dalla critica biografica (e quindi da Gallarati Scotti, e da Piero Nardi in particolare) e che poi è stato proseguito, per esempio, da Vittorino Morra con *Fogazzaro nel suo piccolo mondo*, del 1960, che è un volume ricco anche di lettere inedite, fino al volume del '70 di Donatella e Leone Piccioni (un volume biografico ancora). Si tratta di recuperare tutto questo materiale indubbiamente prezioso, utilissimo: e quindi di rivalutare tutte le lettere, le confessioni di Fogazzaro, tutti i discorsi, laddove ha lasciato cadere il meglio della battaglia ideologica che ha combattuto su vari piani, non soltanto quello religioso, ma anche in rapporto alla scienza, allo spiritismo, ecc. Si tratta anche di recuperare tutti quei nessi, come abbiamo detto, fra vita come esperienza privata e vita come trascrizione e reinvenzione narrativa, quindi fra personaggi veramente vissuti e personaggi inventati.

Per riepilogare rapidamente: sappiamo che parecchio di Fogazzaro c'è in Corrado Silla di *Malombra*; sappiamo che nello zio di Marina di Malombra c'è forse l'immagine di Abbondio Chialiva; sappiamo che in *Daniele Cortis* Fogazzaro ha rivissuto idealmente una sua vicenda amorosa molto documentata nell'Epistolario; sappiamo che in Miss Violet, del *Mistero del poeta*, è ritratta la figura di una donna con cui

ha intessuto una viva amicizia epistolare; sappiamo che in *Piccolo mondo antico* ha ridato vita alla figura del padre Mariano in Franco e alla figura della madre nella madre di Luisa; sappiamo che Jeanne Dessalle in *Piccolo mondo moderno* è forse ritratta sulla falsariga di Iole Moschini; sappiamo che lo zio di Fogazzaro è ritratto nel sacerdote paterno e caritatevole Don Giuseppe Flores in *Piccolo mondo moderno*; che pure in *Piccolo mondo moderno* la suocera di Piero Maironi è forse la contessa Giuseppina Lampertico; e così via. Così pure sappiamo che le ville, da quella di San Bastian a quella di Fiesso D'Artico, sono le stesse ville che Fogazzaro ha posseduto o che possedeva la famiglia della moglie.

Si tratta di recuperare tutto questo tesoro. Ma di non fermarsi lì. Occorre rileggere tutta l'opera di Fogazzaro, partendo dalla ferma convinzione che il complesso della sua opera narrativa è un complesso sostanzialmente autobiografico ma che l'autobiografia va intesa in senso indiretto, allusivo, metaforico, non letterale. Fino a qualche anno fa, forse fino a De Rienzo, al di là delle differenziazioni particolari dei singoli gruppi di critici, ci si era mossi su due linee divergenti: chi dava importanza alla biografia, ma finiva per leggere l'opera di Fogazzaro quasi come un'autobiografia in senso letterale, compiacendosi della notizia particolare e documentata, rispondente alla notizia biografica, e riducendo così l'autonomia e l'originalità inventiva di Fogazzaro; e chi, dalla critica idealistica di Croce a quella stilistica di Momigliano e Trombatore, considerava l'opera di Fogazzaro come un'opera di fantasia, un'opera creativa, in cui c'erano anche molte idee convinte, ma sostanzialmente un'opera di invenzione, e trascuravano i nessi con il sottofondo autobiografico che è fondamentale. Quindi, o si leggevano i romanzi di Fogazzaro su un piano quasi positivistico, di documentazione, o si leggevano i romanzi di Fogazzaro su un piano idealistico, di pura e gratuita invenzione.

Oggi si tratta di stabilire un nesso fra i due piani, cioè di recuperare il sottofondo autobiografico – che è costante e fondamentale – dando però all'elemento autobiografico un valore tutto allusivo, indiretto, metaforico. In altre parole: una volta apprese le corrispondenze fra un personaggio inventato e uno vissuto, fra un luogo apparentemente inventato e uno vissuto, si tratta di vedere piuttosto che funzione assume (quel luogo o quel personaggio, in parte vissuto, in parte reinventato) nel meccanismo, nella struttura dei romanzi di Fogazzaro considerati nella loro continuità come una *ideale* autobiografia. Naturalmente questo è da dimostrare, ma basti premettere che è fondamentale partire dal complesso dei romanzi come di opere non concluse nessuna in sé stessa, ma tutte rimandanti alla successiva e alla precedente. Non soltanto le ultime tre, come spesso e più facilmente si è

fatto (cioè *Piccolo mondo moderno*, *Il Santo* e *Leila*) perché c'è un legame quasi di parentela fra alcuni personaggi: sappiamo, infatti, che Piero Maironi, il protagonista di *Piccolo mondo moderno* e del *Santo*, è il figlio di Luisa e Franco di *Piccolo mondo antico*.

Meno evidente è il legame fra le altre opere, là dove non esistono dei vincoli di parentela fra personaggi o non ritornano gli stessi personaggi. Eppure, questo rimando da un romanzo all'altro mi pare che, invece, sia valido anche con gli altri suoi libri. Si tratta di leggere tutti i romanzi come tappe, momenti successivi di una ideale autobiografia: il che significa che in alcuni ci sarà una rispondenza abbastanza diretta con elementi di vita vissuta, in altri invece la rispondenza sarà assolutamente larga e allusiva, o quasi inafferrabile; l'autobiografia è ideale, e quindi non possiamo trovare sempre delle rispondenze sul piano della cronaca di vita vissuta, ma anche sul piano della fantasia e del sogno. Anche la fantasia ed il sogno fanno parte della nostra esperienza, possono essere esperienza, non in termini pratici, palpabili, cronistici, ma in termini appunto ideali.

Per spiegare tutto questo penso sia fondamentale partire dal concetto (che non è un concetto aprioristico, ma è il risultato di un modo di leggere Fogazzaro) che tutta la narrativa di Fogazzaro è in chiave soggettiva, ed è sostanzialmente tutta «narrativa della memoria». Anche qui ci intenderemo meglio se daremo al termine «memoria» un significato non letterale ed elementare (come ricordo di fatti vissuti) ma un senso estensivo ed elastico. Può servire, da questo punto di vista, una citazione dal romanzo meno noto: *Il mistero del poeta*, del 1888, che fu il suo terzo romanzo (*Malombra* è dell'81; dell'85 è *Daniele Cortis*). *Il mistero del poeta* è l'unico romanzo che non viene ripreso dagli editori nelle forme più divulgative<sup>1</sup>, per esempio negli Oscar delle edizioni economiche; ed è l'unico romanzo che è rimasto appartato, ma forse ingiustamente, perché, se non è probabilmente il romanzo più felice dal punto di vista organico-narrativo, è il romanzo dove forse ci sono più spunti di poetica, elementi più illuminanti del modo di Fogazzaro di guardare la realtà, e di raccontare. Tutto il romanzo è imperniato in termini di ricordo: basti il fatto che la vicenda raccontata si svolge dieci anni prima di quando l'autore, che è il protagonista in prima persona (anche questo è importante), la racconta.

Ci sono qui due affermazioni che mi sembrano indicative anche per il resto della narrativa di Fogazzaro. È il protagonista che parla in prima persona (ed è come se parlasse Fogazzaro), e dice, rivolgendosi alla destinataria a cui manda il suo manoscritto: «Ella sa il mio modo

<sup>1</sup> Recenti: a cura di G. Pullini, Abano Terme, Piovani, 1990; a cura di E. Landoni, Milano, Editrice bibliografica, 1992.



di lavorare: piglio una figura vera e ci filo attorno poesia, seguendone le forme e insieme nascondendole altrui». C'è qui, appunto, il motivo dello spunto preso dalla realtà e del filo di poesia che l'autore gli traccia intorno, nascondendo agli altri le forme che segue, mantenendosi su di un piano di ambiguità fra verità e invenzione. Ma più avanti lo spiega anche meglio: «Voleva sapere se la Luisa della mia novella fosse una persona reale. Le risposi che non era, ma che aveva molte linee e colori di persone vere. Si acquietò alla mia ragione che anche in natura è così, che ciascuno di noi somiglia per qualche linea o per qualche colore ad alquanti altri, e che il fonder bene queste linee, questi colori è appunto il più delicato e difficile lavoro dell'artista. Bisogna con le note comuni comporre un accordo che abbia varie risonanze e un suono suo proprio».

È vero o non vero questo personaggio? Qualche cosa di vero c'è. «Le risposi che non era però del tutto reale questa figura, ma che aveva molte linee e colori di persone vere». Quello che sta a cuore a Fogazzaro è l'accordo di queste linee, fra vere e inventate; è il suono che ne può uscire, è la fusione delle sfumature, fino ad arrivare ad una eco, ad un suono suo proprio, che è quello che porta l'impronta creativa dell'autore.

Fogazzaro parte da un punto di vista eminentemente soggettivo. Tutto il racconto è fatto da un unico punto di vista. L'autore non si mimetizza nelle cose, non si nasconde dietro le cose; il canone dell'impersonalità è il più lontano dalla sua tecnica. De Rienzo lo definisce, in questo senso, un autore «verticale» e non «orizzontale»: non vuole essere una definizione di valore, ma una differenziazione di modo. Lo scrittore, il narratore «orizzontale» è quello che si dà alle cose, che si perde nelle cose, si annega nelle cose, fa parlare le cose. Lo sono, naturalmente, i naturalisti in primo luogo; ma perfino D'Annunzio in qualche misura, pur con la sua sensibilità decadente, può essere definito un narratore «orizzontale», in quanto è attirato dalle cose. Direi che alcuni suoi romanzi sono una successione di fatti, di ambienti, di emozioni in senso orizzontale che si equivalgono quasi l'una con l'altra, è un narratore – appunto – centrifugo. Fogazzaro è invece un narratore «verticale» perché è un narratore di pochi temi, e li conduce tutti ad un nucleo fondamentale che riflette la sua personale prospettiva, qualche volta affidata al personaggio se racconta in prima persona, oppure, se il racconto è in terza persona, sempre riportabile ad un punto di vista che è quello dell'autore, del conduttore della vicenda. Se accettiamo questa centralità del punto di vista di Fogazzaro, questa prospettiva tutta lirico-soggettiva dell'autore, ci poniamo di fronte ai romanzi come ad una struttura «in divenire», cioè sgombriamo il tappeto, fin dall'inizio, dal rischio di cadere nella lettura di tipo frammen-

tistico che è stata propria della critica stilistica: che inseguiva la bellezza dei singoli frammenti, degli attimi, degli episodi, di questa miriade di pulviscoli emotivi, intorno ai quali pare che i personaggi e le vicende ruotino senza coagularsi. Se invece riusciamo ad individuare il bandolo della matassa, cioè l'unità e la costanza del punto di vista di Fogazzaro, abbiamo già una chiave per tenere in mano la struttura dei romanzi nella loro successione, considerati come una parabola non totalmente aperta ma incline ad estendersi al di là dei limiti del singolo libro. Allora anche il paesaggio, la musicalità, gli elementi ambientali, finiscono per essere ricondotti al fulcro del libro. Basta por mente agli stretti nessi fra l'atteggiamento morale e psicologico dei personaggi e le tinte che di volta in volta i paesaggi assumono, non esaurendosi in bei quadretti fine a sé stessi, in prove di bravura musicale o descrittiva, ma rivelandosi strettamente collegati al momento morale e psicologico che il personaggio sta vivendo, e quindi diventando elementi sostanziali della vicenda romanzesca.

Vorrei venire ora ad un discorso più concreto, proprio in riferimento ai singoli romanzi considerati nella loro concatenazione, nei loro nessi interni. Lasciamo definitivamente da parte *Il mistero del poeta* (ne ho già detto qualcosa), lasciamolo ai margini. Fissiamoci sugli altri: *Malombra*, *Daniele Cortis*, *Piccolo mondo antico*, *Piccolo mondo moderno*, *Il Santo* e *Leila*.

Per De Rienzo il loro fulcro consiste nel motivo della prospettiva di memoria. Lo dice molto chiaramente e bene dove osserva: «Ci troviamo di fronte costantemente ad uno spazio ed a un tempo completamente vissuti dal personaggio e quindi dall'autore, i quali non hanno un reale significato al di fuori di esso, la legge di questa nuova dimensione è il ricordo del personaggio». Come va inteso questo motivo «memoria» lo dicevo prima: in senso elastico, in senso lato, non in senso letterale, fino al punto di riuscire a comprendere le varianti della fantasia e del sogno. Quindi «memoria» va intesa, mi pare, come senso di distanziamento dell'autore (e in qualche misura quindi anche del personaggio, che si fa portavoce dell'autore) dalla realtà raccontata. C'è una specie di depurazione della realtà operata da un distacco psicologico, e quindi lirico, dell'autore dalla realtà che racconta. Non importa che siano passati dieci anni, cinquanta o un anno; la distanza non va misurata cronologicamente, è un atteggiamento psicologico. La realtà è decantata, il racconto diventa elegia della realtà, di qualcosa che è proiettato ad una certa distanza dall'autore, e di fronte al quale l'autore si pone in un atteggiamento contemplativo, di partecipazione vibrante ma non complice, non turbolenta, non immediata, non attiva. È, direi, un compiacimento della fantasia e del pensiero: la realtà è lì, l'autore la sente come propria, ma fra la realtà e lui c'è una minima

intercapedine che gliela fa respingere come su un piano ideale. Tutto il complesso dell'opera di Fogazzaro assume i suoi diversi timbri, i suoi diversi significati a seconda della distanza che l'autore stabilisce di volta in volta dal racconto che ha scelto di narrare. È una mobilità continua quella che si opera fra l'autore e la realtà che racconta. A mano a mano che il campo si allunga o si abbrevia, si determinano delle azioni di tipo diverso.

Il fulcro centrale è occupato indubbiamente da *Piccolo mondo antico*, il vero romanzo della memoria, nel senso che è l'unico romanzo in qualche misura anche storico. In *Piccolo mondo antico* Fogazzaro non racconta vicende che egli ha vissuto, ma vicende che attribuisce alla generazione dei genitori. Fogazzaro è nato nel 1842, la vicenda di *Piccolo mondo antico* si svolge fra il 1850 e il '59. Il protagonista Franco Maironi, lo abbiamo già detto, idealmente è la figura del padre, Mariano, pur possedendo tante caratteristiche psicologiche dello stesso Fogazzaro. Quindi Fogazzaro può permettersi liberamente di recuperare un'altra epoca, un'epoca che ha conosciuto forse attraverso il racconto del padre stesso, o del nonno, che gli si è rivelata attraverso degli intermediari, ed è già in qualche modo idealizzata. Si lascia andare perciò alla ricerca, possiamo dire, del tempo perduto, di un'era perduta, in cui forse avrebbe voluto vivere, che appare ai suoi occhi ideale nelle sue piccole, modeste, garbate dimensioni. *Piccolo mondo antico* sembra rivivere l'esperienza risorgimentale, che però non è stata sua. È il libro dell'equilibrio: e si sa, attraverso molte testimonianze epistolari, che Fogazzaro lo aveva annunciato appunto come il libro della quiete, come il libro che, dopo le intemperanze di *Malombra* e di *Daniele Cortis*, voleva costituire la ricomposizione, l'armonizzazione dei suoi sentimenti. Questo è dunque il libro della memoria nel senso più specificamente letterale, non di fatti da lui vissuti, non di fatti letteralmente vissuti neanche da suo padre o da sua madre, ma che appartengono alla storia, per quanto reinventata; il distacco, in questo caso anche cronologico, fra Fogazzaro che scrive e il periodo in cui fa svolgere questi fatti, gli permette di raggiungere appunto quel garbo, quel dominio delle passioni, quel controllo, quella squisita, armonica composizione che costituisce tanta parte della poesia e del fascino di *Piccolo mondo antico*.

Ma se questo capolavoro occupa una posizione centrale e intermedia, come possiamo leggere in chiave di memoria i due romanzi che l'hanno preceduto e i tre romanzi che gli seguiranno? in che misura anche *Malombra* e *Daniele Cortis* si possono ritenere romanzi della memoria?

A prima vista molto poco. Non parliamo delle vicende in senso letterarie (soprattutto di *Malombra*) perché in esso abbiamo tutta una

vicenda abbastanza inverosimile. Eppure, in qualche modo, anche *Malombra* e *Daniele Cortis* rientrano nella misura della memoria, se aggiungiamo a «memoria» il termine «fantasia». Fogazzaro, mi pare, scarica, fa esplodere in questi due romanzi giovanili tutta quella sua carica di romanticismo anche smodato, passionale, eccezionale, che si portava dentro; e quindi, idealmente, si libera dell'urgenza di una carica emotiva sovrabbondante e straripante che è stata di lui stesso da giovane (della sua memoria) attraverso le invenzioni narrative di *Malombra* e *Daniele Cortis*, in cui, sia pure in termini allusivi, rivive la sua passionalità, inventando vicende che, alla lettera, non sono sue. Più in concreto, in *Malombra* Fogazzaro non si riflette *direttamente* né in Marina né in Corrado Silla: ma in tutti e due in forma indiretta.

Si è osservato in proposito che egli si riflette in maniera più marcata in Corrado Silla: ma non si tratta di una riflessione esclusiva. Fogazzaro è in Marina ed è anche in Corrado Silla, in qualche misura persino nello zio Cesare d'Ormengo. Di Marina gli appartiene la sensualità un po' idealizzata, intellettualizzata, narcisistica, che si contempla allo specchio, che si compiace di sé stessa, che si guarda vivere; la raffinatezza, l'eleganza, una certa morbosità ed un certo egocentrismo nel voler sentirsi ruotare il mondo intorno e nell'abbandonarsi, nei momenti di piena emotiva, al paesaggio, alle cose, rifiutando quasi il dialogo alla pari con gli altri: ma tutto questo è esasperato, diventa eccentrico, perché attribuito ad una figura che è anche di fantasia, che è anche una sua creazione.

In Corrado Silla inserisce, invece, uno spirito suo più modesto, la sua inquietudine, la sua incapacità di scegliere, il suo sentirsi un uomo in qualche modo fallito di fronte ad ideali più grandi delle sue energie e delle sue capacità (Corrado Silla non sceglie fra Marina e, dall'altra parte, Edith, che costituisce invece la donna integra, la donna «volontà», la donna pura, che sacrifica anche il suo amore per convertire il padre al cattolicesimo). Ma Fogazzaro non si identifica del tutto neppure con Corrado Silla, e si moltiplica in tutti questi personaggi. Fogazzaro rivive piuttosto nell'atmosfera di *Malombra*, nella sua visionarietà, ed anche nella superstizione di Marina, che si crede la reincarnazione della nonna e che vuole vendicarla.

Il libro termina con una soluzione tragica: Corrado Silla non riesce a scegliere Edith, ritorna a Marina attirato dal fascino diabolico di questa donna, e finisce ucciso proprio da lei; da uomo inetto, come Fogazzaro lo ha definito, rimane chiuso nel vicolo senza soluzione della incapacità di scegliere, e viene travolto da una passionalità vorticoso. È forse Fogazzaro che fa il bilancio delle proprie energie smodate e arrischiate della prima giovinezza, e le trasferisce su un piano di immaginazione fantasmagorica.

In *Daniele Cortis*, uscito cinque anni dopo, Fogazzaro trasferisce altre linee tese ed eccezionali della sua sensibilità giovanile: le sue simpatie, per esempio, per il superuomo nietzsciano e dannunziano. Ed eccolo presentare l'uomo che vuole affrontare la carriera politica, ma non ha fiducia nello spirito democratico; che si serve della democrazia per arrivare ad un determinato livello di potere, ma poi pensa di servirsene a suo modo perché non ha fiducia nella massa, non ha fiducia nella volontà dei più, ma nel fascino dell'uomo straordinario che ha il potere di soggiogare anche le folle. E sul piano dell'esperienza privata vive un amore straordinario e idealizzato con la cugina Elena, che a sua volta è sposata; entrambi rinunciano a questo loro amore perché pensano che sia talmente alto e superiore alla media che solo nell'aldilà potrà trovare il pieno adempimento: dove si veda la presunzione dei due personaggi di proiettare la loro vita amorosa in un ideale futuro, non per un senso di dovere, di scrupolo, di rinuncia, ma proprio perché si sentono incapaci di stare dentro le dimensioni del normale, del quotidiano, e solo nella prospettiva eccezionale di una vita eterna vedono la soddisfazione intera di un amore che sta fuori delle dimensioni degli uomini comuni.

Anche qui abbiamo un Fogazzaro che tende agli ideali con la «i» maiuscola e che scarica questa sua emotività attraverso la valvola della fantasia; quindi i due primi sono i romanzi in cui la fantasia è più sbrigliata, più scatenata. Se facessimo uscire la fantasia dall'alveo di questo legame ombelicale con l'autobiografia sotterranea (intesa non in senso letterale, ma in senso metaforico), ridurremmo di molto il valore dei due libri, che sono due tappe di una ideale autobiografia. Sono due libri «confessione», in qualche modo anche manchevoli o zoppicanti sul piano dell'ingranaggio romanzesco, se li vogliamo leggere in questa chiave; ma se, invece, li riconduciamo sempre alla matrice della partecipazione lirica e soggettiva dell'io, alla capacità di sdoppiarsi dell'io-Fogazzaro attraverso la poliedricità dei volti dei suoi personaggi, allora i due libri salvano tutta la loro carica emotiva. Fogazzaro trascura molto l'ingranaggio romanzesco: tutta la vicenda della nonna è appena accennata, come la vicenda della madre di Daniele Cortis (elementi, sopravvivenze di un romanzo fra melodrammatico e popolare, di gusto fine-Ottocento); li trascura perché sono ai margini, fuori della prospettiva soggettiva e lirica che gli sta a cuore.

Approda, quindi, a *Piccolo mondo antico* come al momento della purificazione (siamo tornati cronologicamente indietro dopo *Piccolo mondo antico* perché l'avevamo posto in posizione centrale, come punto di partenza). Dopo si accampa la famosa trilogia, quella in cui la critica ha letto più spregiudicatamente i nessi interni, soprattutto, come dicevo prima, in base ad elementi estrinseci, ai legami di paren-

tela, alla ripresentazione dello stesso personaggio. Invece bisognerebbe andare un pochino più addentro nella lettura anche di quest'ultima trilogia (cioè *Piccolo mondo moderno*, *Il Santo* e *Leila*) e introdurre un altro motivo: memoria come autobiografia e memoria come sogno.

Memoria come autobiografia, in senso particolare, la possiamo riconoscere in *Piccolo mondo moderno*. Qui ricupero questo termine in senso quasi letterale, perché c'è una corrispondenza più diretta che in altri libri fra la pratica di vita di Fogazzaro e il mondo che egli ci rappresenta: Piero Maironi, che viene eletto sindaco e rappresenta la voce di una certa Vicenza clericale del tempo, è il Fogazzaro di quegli anni; il mondo familiare stesso di Fogazzaro, se non alla lettera, è molto vicino a quello che Fogazzaro qui ci sta rappresentando. Per cui possiamo dire che qui sta quasi conducendo il racconto delle proprie vicende private, modificandole in parte, in parte idealizzandole, ma più che mai vicino alla falsariga delle sue vicende private. E non si ferma qui.

È partito dalla punta lontanissima della fantasia (*Malombra*, *Daniele Cortis*), è arrivato alla «memoria» come ricupero di un tempo andato, quello degli antenati (*Piccolo mondo antico*), si è avvicinato alla propria esperienza, quella dell'autobiografia personale (*Piccolo mondo moderno*), e adesso si riallontana un'altra volta, ma in quale direzione? Non più quella della fantasia, ma quella che chiamerei «del sogno». Nel momento in cui Piero Maironi, protagonista di *Piccolo mondo moderno*, abbandona la vita politica, si dimette dalla sua posizione di sindaco, rifiuta il piccolo mondo della Vicenza del tempo, egli si trova – per una infelice coincidenza – libero da qualsiasi legame familiare (la moglie, malata di nervi, muore) e rimane solo. Fogazzaro si sente perciò nella possibilità di dare libero fiato e libero sfogo alla sua vocazione mistica, fino al punto di proiettarsi in una ideale vita di monaco, cioè pensa al ritiro in un monastero, pensa di dedicarsi soltanto alla vita di preghiera, di solitudine e poi, più avanti ancora, ad una vita di missione in senso religioso. Qui non abbiamo più l'autobiografia di Fogazzaro. La sua vita è stata molto diversa. Fogazzaro non ha mai vissuto in prima persona queste vicende, neanche in senso ideale; non ha mai sentito il vincolo della famiglia come un ceppo che gli impedisse di essere se stesso; ha cercato di realizzare anche il suo ideale morale e religioso da buon laico. Quindi qui ci trasferiamo su un piano che è quello che mi permetterei di chiamare «del sogno». Qui Fogazzaro si lascia andare ad immaginare come si sarebbe realizzata la sua vocazione mistico-religiosa (e anche di rinnovamento dello spirito della Chiesa) una volta che la sua vita si fosse impostata in altri termini: senza per questo sentirsi schiavo di una vita che lo imprigionava; si abbandona cioè al *sogno* di un'altra realtà, laddove la sua vocazione avrebbe potuto realizzarsi in maniera piena, totale, radicale.

Il che non significa che questa vocazione si realizzi in modo facile, perché Piero Maironi continua ad essere dibattuto fra il richiamo della missione religiosa e le tentazioni, chiamiamole così, della carne, l'attrazione misteriosa ed enigmatica di Jeanne Dessalle. E, difatti, non si decide a vestire l'abito del monaco, nonostante che l'abate lo inviti a scegliere, o dentro o fuori del monastero; egli si sente ancora incerto, teme della propria capacità di mantener fede ad una scelta univoca. Però si muove in quella direzione, e riesce a vestire per un certo periodo l'abito del converso; poi dal monastero di Subiaco si trasferisce a Jenne e poi da Jenne a Roma, e qui da laico riesce a diventare il portatore di quel messaggio di rinnovamento che stava a cuore anche a Fogazzaro. Egli riesce a farsi ricevere addirittura dal Pontefice e a prospettargli una diversa funzione della Chiesa nel mondo moderno, una funzione che poi è diventata di estrema attualità negli ultimi anni che noi abbiamo vissuto. Invita il Pontefice stesso ad uscire dal Vaticano, a scendere in mezzo alla gente, a liberarsi dalla rigidità di certe strutture gerarchiche, ad accettare anche la collaborazione dei laici nell'adempimento delle opere di carità e di pietà.

Tutto questo Fogazzaro non lo ha potuto vivere in prima persona, e quindi lo proietta in un personaggio in cui si compiace di incarnarsi sul piano di qualche cosa che però non chiamerei più «fantasia», perché l'impegno è diverso da quello dei primi romanzi. Lì era uno sfogo, un abbandono liberatorio, quasi il riscatto da una passionalità travolgente che lo trascinava; qui si tratta, invece, della direzione del «sogno», perché è qualche cosa che è strettamente legato ad una ideologia, ad una fede religiosa, al senso di una missione che Fogazzaro, pur da laico, sentiva. Ecco allora perché gli ultimi tre libri sono strettamente collegati, indipendentemente dal fatto che Piero Maironi sia il protagonista di *Piccolo mondo moderno* e anche del *Santo*, e che poi in *Leila* Piero Maironi (che, una volta fatto converso, si era chiamato Benedetto) sia sostituito da Massimo, che è un amico di Andrea, allievo di Piero Maironi.

Ma non è questo vincolo esteriore quello che conta, anche se non è trascurabile. Conta il fatto che i tre libri segnino delle tappe in successione: *Piccolo mondo moderno* finisce in modo «aperto», nel senso che nel finale Piero Maironi è introvabile, lascia in casa i suoi abiti, i suoi libri e una lettera, e scompare (dobbiamo leggere *Il Santo* per sapere qual è il seguito della sua vicenda). Lo ritroviamo più tardi nel monastero, e in colloquio con Jeanne e poi con l'abate, dibattuto fra decidere e non decidere per il monacato, contrastato, inafferrabile. Ma con il secondo libro, *Il Santo*, Piero Maironi-Benedetto muoiono, addirittura. Quindi potremmo dire che qui la vicenda è chiusa. Invece non lo è. La vicenda in sé non è chiusa perché la parabola ideale che

Fogazzaro vive sul piano del sogno, come proiezione del sogno, non è finita; per cui è necessario leggere *Leila*. Il secondo libro, *Il Santo*, era stato bollato dall'Indice; *Leila* vuole essere il recupero dell'ideologia che Fogazzaro aveva sostenuto nel *Santo* attraverso il ricordo che del *Santo*-Piero Maironi hanno il discepolo Massimo e Leila, la ragazza che attraverso varie difficoltà e tentennamenti si lega affettivamente a lui.

Torniamo, così, alla *memoria*. L'ultimo libro, *Leila*, è più che mai il libro della «memoria», perché ormai Piero Maironi è scomparso, e noi assistiamo alle vicende fino alla generazione successiva che lo ricorda: ma anche qui non è importante in senso letterale il termine «memoria», bensì in senso ideale, perché questa nuova generazione non si limita a ricordarlo, ma lo rivive, cioè Piero Maironi-Benedetto diventa la chiave risolutiva di tutti i dilemmi dei protagonisti di *Leila*: Leila che non si decide ad amare Massimo perché teme che sia interessato solo alla sua eredità, Massimo che è innamorato di Leila ma vive una crisi di disfattismo perché ha perduto la fede soprattutto dopo che ha visto il fallimento del suo maestro, non riconosciuto dalle gerarchie della Chiesa e addirittura osteggiato. Questo dramma, che è morale e anche amoroso, troverà la sua soluzione soltanto attraverso il ricordo di Benedetto (che è Piero Maironi) solo quando il corpo di Maironi-Benedetto verrà traslato, e l'abate dovrà pronunciare un discorso commemorativo nei suoi riguardi e prenderà le difese dell'azione di rinnovamento dello spirito della Chiesa per cui Maironi ha combattuto. Soltanto in questa chiave di memoria (*memoria di un sogno* di Fogazzaro) come recupero di tutta la vocazione religiosa di Benedetto, sognata da Fogazzaro, Leila e Massimo troveranno il coraggio di uscire da tutti i loro tentennamenti, dai loro dubbi, per dichiararsi esplicitamente il loro amore e per legarsi l'uno con l'altro, protetti da Donna Fedele, che è un po' l'anima, l'angelo di pietà che accompagna la loro vicenda.

Fra questi estremi di passione e di sogno, intercalati da *Piccolo mondo antico* come libro della memoria di un'età andata, dell'età degli antenati, possiamo azzardare una ipotesi che può apparire spericolata, ma serve soltanto per indicare una direzione di lettura, nulla di più: il complesso dell'opera di Fogazzaro, a mio parere, perché ci dica qualche cosa oggi, e possa essere capito nel suo giusto senso, deve essere letto addirittura nella direzione di Proust piuttosto che in quella di Verga, e chiedo scusa per la forzatura. La narrativa di Proust è certamente molto più moderna di quella di Fogazzaro, che è ancora ancorato ad un impianto ottocentesco. Quello che interessa però nella narrativa di Proust è un magma in continuo movimento, anche esso riconducibile ad un nucleo centrale, cioè il recupero dell'età perduta; tutto sembra continuamente disperdersi e volatizzarsi, ma in realtà si



costruisce con una serie di interni rimandi intorno ad un nucleo. Fogazzaro ha premesse positivistiche e naturalistiche molto più solide; ma anche la sua direzione di lettura mi pare debba essere anti-verghiana, cioè quella, in fondo, di un complesso di libri tutti in chiave lirico-autobiografica e «aperti», cioè costruiti attraverso tappe che comunicano internamente fra di loro e che maturano e «divengono» a mano a mano che il racconto procede: così anche qualche parentesi o pausa del primo libro può avere qualche eco nel terzo o nel quinto, perché tutto si tiene non all'esterno ma all'interno. Quella che sembrava una incompatibilità a Croce fra ideologia ed emotività, gli appariva forse tale perché egli studiava ognuno di questi romanzi come un cosmo chiuso, e quindi non riusciva a cogliere i richiami che un tema apparentemente lasciato cadere, appena accennato, non sviluppato in un libro, poteva avere con lo stesso tema ripreso due o tre libri più tardi.

Non ho dimostrato nulla, ho avanzato soltanto delle ipotesi, non di più si può fare nella brevità di una conferenza. Concluderei, allora, con alcune affermazioni ancora di De Rienzo (non è che nel suo libro ci sia questa intera prospettiva da me accennata: sono partito dalla «spinta» del volume di De Rienzo, e ho cercato di esasperarla, andando più in là); concluderei, perciò, con due sue felici osservazioni, che possiamo accettare a modo di chiusura, là dove dice: «La geografia di questi romanzi, mentre rimane spesso legata all'esperienza di vita dell'autore, risponde costantemente ad un criterio di verità». Non dobbiamo quindi cercare il «vero», nel senso verghiano o positivistico o naturalistico della parola, ma la «verità», e quindi una *sua verità* che si muove. E ancora, più avanti, sintetizza le sue osservazioni dicendo: «Nello scrittore fogazzariano, concludendo, riesce fondamentale questo stato d'animo del ricordare, da cui nasce la costruzione artistica sua». La «costruzione» – questa è la parola che mi sta a cuore – non è una serie di frammenti in senso orizzontale, è una costruzione, un'architettura in senso verticale, i cui elementi portanti sono dati dalla memoria, la vita viene come riassunta dalla memoria in alcuni gesti ritmati, in alcune consuetudini assaporate. L'atmosfera tonale della narrativa di Antonio Fogazzaro è ravvisabile in quel clima di inclinazione amorevole per i propri personaggi che vivono tale vita. Quindi «memoria» come prospettiva dell'autore di fronte alla realtà che racconta; la sua memoria rifratta nelle diverse prospettive della fantasia, del ricordo di un'età non direttamente vissuta, e storicizzata o proiettata nella dimensione del sogno; ma a sua volta la memoria come inclinazione stessa dei personaggi che vivono la loro vita con quel minimo di distacco quasi elegiaco che depura l'esperienza stessa che stanno facendo.

Per questo io mi permetto di dire, a mia volta concludendo, che nel finale di *Leila*, il libro forse più suggestivo dopo *Piccolo mondo*

*antico*, abbiamo addirittura la «memoria del sogno». Se *Il Santo* è sogno, proiezione di Fogazzaro nella direzione di una vita che lui non ha vissuto in pieno, ma avrebbe voluto idealmente vivere se fosse stato libero da determinati condizionamenti familiari del tempo e dello spazio, fino a vivere la vicenda di Piero Maironi monaco e missionario di una nuova fede religiosa; in *Leila*, nel momento cioè in cui non è più vivo Maironi-Benedetto e la sua esperienza viene recuperata dai successori, da Massimo, da Leila, che la rimpiangono e la reincarnano, abbiamo la «memoria di un sogno».

Ecco dove il cerchio mi pare si chiuda completamente: siamo partiti dalla «memoria» di un'epoca storica (*Piccolo mondo antico*); siamo poi usciti dal terreno della «memoria» per approdare a quello della «passione» in cui l'autobiografia diventa soltanto liberazione ideale di un'urgenza emotiva (*Malombra*, *Daniele Cortis*); siamo svicolati verso «il sogno» (*Piccolo mondo moderno*, *Il Santo*), e chiudiamo con la «memoria del sogno» (*Leila*): Leila e Massimo ricordano il sogno di Benedetto. In questa chiave, credo sia ancora possibile che soprattutto i lettori nuovi sentano il complesso dei romanzi di Fogazzaro, fuori di schemi e di etichette, non come libri di oggi (è sempre una falsificazione leggere un libro di un'altra epoca come un libro di oggi), ma vicini, o in una prospettiva ravvicinata rispetto alla loro sensibilità.

GIORGIO PULLINI